



Ingo Kammerer

HITCHCOCK

Angstgelächter in der Zelle

Ingo Kammerer

Hitchcock – Angstgelächter in der Zelle


MÜHLBEYER
FILMBUCHVERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 Mühlbeyer Filmbuchverlag
Inh. Harald Mühlbeyer
Frankenstraße 21a
67227 Frankenthal
www.muehlbeyer-verlag.de

Lektorat, Layout: Harald Mühlbeyer

Umschlagbild:
Alfred Hitchcock im Alten Elbtunnel, Hamburg 1960
© Archiv Robert Lebeck

Umschlaggestaltung: Steven Löttgers, Löttgers-Design Birkenheide /
Harald Mühlbeyer

ISBN:

978-3-945378-60-1 (PDF)
978-3-945378-57-1 (Print)
978-3-945378-58-8 (Epub)
978-3-945378-59-5 (Mobipocket)

Druck: BoD, Norderstedt
Printed in Germany

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Inhaltsverzeichnis

I. REFERENZEN – Schöpfung des Zuschauers.....	7
Dichtung, Wahrheit, Wahrscheinlichkeitskrämer.....	11
Ein Kuchenstück – ein Kinderspiel.....	15
Antriebsmotor Angstlust.....	19
Unterwegs mit Ödipus, Adam und Damokles.....	21
Unsicherheit und Selbstmanipulation.....	30
II. PRINZIPIEN – Reinheit im Genrekino.....	35
Pure cinema – Kameraerzählungen.....	38
Avoiding the cliché – Kontrapunkte.....	46
Purest expression – Abstraktionen.....	51
Only a movie – Bruchstellen.....	63
III. TENDENZEN – Muster und Spuren.....	72
<i>The Birds will sing at 1.45!</i>	75
Schnittmuster.....	78
SABOTAGE (1936)	
<i>Then your name isn't Kaplan?</i>	88
Bewegung.....	91
THE 39 STEPS (1935) – SABOTEUR (1942) – NORTH BY NORTHWEST (1959)	
TORN CURTAIN (1966) – TOPAZ (1969)	
<i>We think Thorwald's guilty</i>	104
Bühne.....	108
LIFEBOAT (1944) – ROPE (1948) – DIAL M FOR MURDER (1954) –	
REAR WINDOW (1954)	
<i>I don't care anymore about me</i>	122
Dressur.....	125
REBECCA (1940) – SUSPICION (1941) – NOTORIOUS (1946) –	
VERTIGO (1958) – MARNIE (1964)	
<i>Are they [human beings]?</i>	140
Dopplung.....	143
SHADOW OF A DOUBT (1943) – STRANGERS ON A TRAIN (1951) –	
VERTIGO (1958) – FRENZY (1971)	
<i>Risseldy, Rosseldy, now, now, now</i>	156
Untergang.....	159
THE WRONG MAN (1956) – THE BIRDS (1963)	
<i>Thank you, Norman</i>	173
Musterschnitt.....	176
PSYCHO (1960)	
Literatur.....	190

Für Luise

I. REFERENZEN

Schöpfung des Zuschauers

Filme sind kuriose Erscheinungen.

Ihre unmittelbare Inszenierung ermöglicht eine Erlebnisgegenwart, die bereits »ganz mit historischem Edelrost überzogen« ist (Thomas Mann), also vermittelt, zeitlich (weit) rückblickend erzählt wird. Stärker als in der verwandten Literatur wird in Filmen das paradoxe Gemisch aus Vergangenheit und Gegenwärtigkeit deutlich. Intensiver wirkt hier auch der Köder des Als-ob, jener Quasi-Realität, die das Leben darstellt, ohne es zu sein. Gerade dieses Spielerische des Films, sein traumähnliches Potential, ist es, das zur Grundlage seines Erfolges wird. Dabei sieht und hört der involvierte Träumer oder ›Zuschauer‹ doch eigentlich Wirklichkeiten zu und reagiert in Echtzeit je nach Fügung der projizierten ›Realität‹. Filmbeachter sind nie so ganz bei sich. Sie gehen auf Reisen, entfliehen dem Alltag, riskieren stellvertretend Wagnisse, die ihnen unter normalen Umständen nicht in den Sinn kämen, und transzendieren so ihr multiples Ich in Erfahrungsräume hinein, die, genau betrachtet, gar keine sind.

Man hat es also mit einer besonderen Wahrheit zu tun – mit Kunst. Als »siebte Kunst« gilt der Film manchen Arithmetikern, wenn nicht sogar mehr auszumachen ist. Sind Filme doch dem alten Verbindungsideal des Gesamtkunstwerks – einer Mixtur aus darstellender und bildender Kunst, Dichtung und Musik – am nächsten. Und doch wird man bei Ansicht einiger Beispiele an vieles, kaum aber an ein Kunstwerk denken. Das sind natürlich alles keine Alleinstellungsmerkmale des Mediums und dennoch muss man Filme ästhetisch immer ein bisschen zwischen den Stühlen vertrauter Theorien platzieren, was die Betrachtungshaltung eines So-wohl-als-auch in mehr als einer Hinsicht legitimiert.

Gefragt ist somit Toleranz. Man kann sogar sagen: Sie ist die Grundbedingung gelingender Kinoverständigung. Denn diese Texte – natürlich sind Filme auch Texte mit einer besonderen Sprache – werden noch von

einem völlig anderen Feld geprägt, das die Filmgestalt, Form- und Inhaltsfragen erheblich mitbestimmt. Gemeint ist der recht hohe Kostenaufwand, der für eine Filmproduktion benötigt wird. Die hierfür notwendigen Geldgeber investieren freilich in ein Produkt, das die Vorleistungen rechtfertigen und Gewinn erzielen sollte – mit der Folge, dass in allen Herstellungsphasen an ein (sehr) großes Publikum gedacht werden muss. Filme sind teure und daher wohlkalkulierte Texte für ein Tagesgeschäft, das im Fall der Kinoauswertung oft genug zwei Publikationswochen nicht übersteigt.

Und dann? Was bleibt von diesem kostspieligen Kunstprodukt nach wahrscheinlich kurzem Leinwandleben? Nicht viel, muss man sagen. Gelingt es einigen Filmen über die Erstauswertung hinaus, einen gewissen Glanz zu bewahren, so sind nur wenige davon nach einer Dekade noch relevant. Handverlesen schließlich ist der verbleibende Rest, der entweder filmgeschichtlich von Bedeutung ist oder es geschafft hat, generationenübergreifend wirksam zu sein. Kanon und Publikumszuspruch: Die so genannten »Klassiker« sind der sichtbare Teil des Eisbergs. Und es ist nicht schwer zu erraten, warum nur diese eine fürsorgliche Behandlung erfahren. Auch hier sind Auswahlkriterien für die Aufnahme in die filmische Backlist – d.h. digitale Publikation, Restauration des Originalfilms, Wiederaufführung im Kino und somit Zuspruch eines Erinnerungswerts – oft genug Zahlenspiele, selten künstlerische Aspekte. Dies mag man bedauern. Ändern wird man es nicht. Jedoch: Überraschungen kommen vor.

Alfred Hitchcock zum Beispiel. Denn in dieser Genese des Vergessens ist Hitchcock so etwas wie eine Rarität. Das mag im ersten Moment irritieren – sind da doch einige Texte, die das Prädikat »Klassiker« redlich verdient haben! –, wird aber zweckmäßig, wenn man sich vor Augen hält, dass nicht nur jene Filmperlen der Öffentlichkeit zugänglich sind, sondern inzwischen eine komplette Hitchcock-Werkschau auf digitalen Medien vorliegt. Er ist damit einer der wenigen noch in Stummfilmzeiten aktiven

Regisseure, dessen komplettes Werk¹ (immerhin 53 Langfilme) zu erwerben ist. Das überrascht schon. Denn besonders im Früh-, vereinzelt auch im Spätwerk des Briten sind Schwächen festzustellen, kommt es zu Schlampereien und Schludrigkeiten, weshalb eine Publikation dieser Filme unter normalen Umständen wohl ausbliebe. Die Umstände sind aber nicht normal. Der Mann ist mehr als nur ein Regisseur von erfolgreichen Filmen. Er ist ein umfangreich ausgestatteter Bedeutungsraum, ein Wahrzeichen (nicht nur) des Kinos.

Schon der Name, die Lautfolge »Hitchcock« führt ein Eigenleben. Seit gut einem dreiviertel Jahrhundert ist dieser Zweisilber ein gängiges Synonym für Spannung und Überraschung, existentielle Bedrohungen, anziehende und zugleich abstoßende Phantasmagorien, unverschuldeten Identitätsverlust und dergleichen mehr. Allein die Bezeichnungen im alltäglichen Sprachgebrauch – und da liegt vieles vor, was »à la Hitchcock« gestaltet oder im Ganzen ein »echter Hitchcock« ist – machen deutlich, dass Person und Werk nicht zu trennen sind, das eine ins andere übergeht, mit diesem verschmilzt. Und beiden – oder soll man sagen der Symbiose, der Einheit? – gelingt die vom Film versprochene und durch das mediale Speichermodul ohnehin garantierte Unsterblichkeit. Keine Filmgeschichte ohne Positionierung des Briten, keine Generation ohne (offenes oder verstecktes) Hitchcock-Bild, kaum ein Werk eines relevanten Regisseurs ohne direkte oder indirekte Auseinandersetzung mit seinem Erbe. Hitchcock ist längst zum Multiplikator, zum Superzeichen geworden: Ikonisch vielfach reproduziert und gegenwärtig ist das Zeichen auch eines mit deutlicher Verweis- sowie gesetzter Bedeutungsfunktion. Ist es demnach Index und Symbol zugleich, vielleicht sogar eine Marke, die in ihrem Stellvertreterdasein das Attraktionsprinzip des Kinos stimmig widerspiegelt. Wer über Filme schreibt, schreibt immer auch ein wenig (gelegentlich viel) über ihn. Wer sich in irgendeiner Form dem Erzählphänomen der Spannung widmet – und wer mag schon darauf verzichten? –, trägt Hitchcock im Gepäck und nicht selten als Bürde mit sich. Wer sich schließlich dem un-

1 Mit einer Ausnahme: Die zweite Regiearbeit – THE MOUNTAIN EAGLE (1926) – gilt als verschollen.

sterblichen Metagenre des Thrillers annähert, muss nach all den Jahren noch immer einen Vergleich mit ihm fürchten. Er ist nicht wirklich zu ignorieren, ist irgendwie immer mit dabei. Das hätte dem Egomane in ihm sicherlich gefallen.

Aber nicht nur im filmischen Feld findet eine Auseinandersetzung mit dem katholischen Briten statt. Durchaus vergleichbar mit Franz Kafka, dessen Werk die Literaturwissenschaft zu immer neuen Auslegungsanstrengungen treibt, ist auch die schriftliche Auseinandersetzung mit Hitchcock inzwischen zu einer riesigen Materialfülle angewachsen und wird stetig fortgesetzt. Die Interpreten werden nicht müde, sich ihm und seinen (Film-)Ideen zu widmen. Und sie werden dabei auch immer wieder fündig. Möglicherweise liegt ja mit diesem Werk so etwas wie ein kulturelles Rätsel vor, dem auf die Schliche zu kommen nie so ganz gelingt, das zu erklären, zu deuten aber manche Anstrengung rechtfertigt. Unter der Oberflächenmaische einfach gestrickter Handlungen gärt es bei Hitchcock. Und jener angestoßene Prozess der Wandlung setzt sich nach der Filmsicht im Betrachter fort oder, wie Georg Seeßlen so schön formuliert: »Wer einmal in einem Hitchcock Film war, kommt nie ganz wieder heraus.« Endlosschleife Hitchcock? Dafür spräche auch jene Auslegung von Gerhard Bliersbach, der Hitchcockfilmen traumatisches Überwältigungspotential zuschreibt und einen Wiederholungszwang, »eine Art rituelle[n] Kinobesuch« als zwingende Folge benennt.

Nun gut. Natürlich kann man solche Perpetuum-Mobile-Tendenzen belächeln; man kann sie allerdings auch als Hinweis lesen, dass hier eine Schöpfung vorliegt, die die Menschen antreibt und beschäftigt, sie demnach wohl betrifft und angeht. Womöglich beschreibt ja diese Filmsammlung die Weltwahrnehmung der Zuschauer stimmig und löst so zwangsläufig Bestrebungen nach Erklärung und Sinndeutung aus. Ist Hitchcock mit seinen Thrillern vielleicht ein Vexierbild der Moderne gelungen? Fest steht: Unter dem allzu gefälligen Entertainment-Kostüm der Filmhandlung liegt das Unbehagen des modernen Menschenzoos – Neurosen, Ängste, Sehnsüchte, Gelüste, Möglichkeiten und zugleich Grenzen des Handelns – kaum wirklich versteckt. Auch sind die Wirkungsattribute jenes

Kosmos erstaunlich farbenfroh: neben solchen der Bedrängung wie Orientierungsverlust, Bedrohung und Verzweiflung flackern auch manche des Glücks, die man etwa mit Klarheit, Lust und Komik umschreiben kann. Soviel wird deutlich: Eine monochrome Betrachtung führt nicht zum Ziel. Aber vielleicht ist hier ein ›Ziel‹ auch nicht zu finden. Wäre das doch eine Form der Generalaussage, eine Art Weltformel, die uns Hitchcock natürlich schuldig bleibt. Hier gibt es vielmehr einen großen Deutungsraum – nicht eines, sondern viele Ziele, nicht eine Sichtweise, sondern ganz unterschiedliche Optionen des Sehens werden angeboten. Das Labyrinthische hinter den simplen Storyfassaden ist irritierend verzweigt und nicht jeder Weg darin erforscht. Ergo ist eine Auseinandersetzung mit Hitchcock auch weiterhin gefragt und die Verbindung mit dem anderen großen Angstautor des 20. Jahrhunderts, Franz Kafka, in mancher Hinsicht gerechtfertigt.

Dichtung, Wahrheit, Wahrscheinlichkeitskrämer

Denn Angst und Furcht, Orientierungsnöte und Identitätsverlust sind sowohl beim einen als auch beim anderen Schlüsselthemen des Werks. Das ist wohl kein Zufall. Wenn man also annimmt, dass eine solche Themenwahl eine Form der Ich-Spiegelung ist, dann liegt die Frage nahe, ob denn Hitchcock ein furchtsamer Mensch war. Auf jeden Fall. Ängste, Unsicherheiten bis hin zu panischen Ausfällen kannte er durchaus. Und nicht zu knapp, wenn man den Biografen² glauben kann oder, was noch komplizierter ist, ihm selbst. Schließlich hat sich der in mancher Hinsicht zu-

2 Zwei Biografen – John Russell Taylor und Donald Spoto – prägen hier den Blick auf das Leben des britischen Filmemachers in Art und Weise einer ›Differenz im Gleichen‹. Taylors von Hitchcock autorisierte Biografie (1978) nennt die Lebensdetails (auch die unangenehmen), die Spoto fünf Jahre später erneut aufgreifen und in speziellen Teilen erweitern wird. Dabei verschiebt sich Taylors freundliche und verständnisvolle Betrachtung der Hitchcock'schen Verschrobenheiten unter den Händen Spotos zur ohne Zweifel spannenden, aber auch reichlich spekulativen Suche nach der »dunklen Seite des Genies«.

rückhaltende Hitchcock gar nicht so selten biografisch geäußert und war gerade im Hinblick auf seine Ängste erstaunlich redselig. Allerdings waren es immer dieselben Geschichten, die, selbst im Wortlaut nahezu identisch vorgebracht, das Gefühl der Inszenierung nie ganz abwegig erscheinen ließen. Man konnte und kann sich nicht sicher sein über den Wahrheitsgehalt dieser Stories. Muss jedoch zugeben, dass sie, wenn schon, alles in allem gute Erfindungen sind und die Fantasie der Zuhörer beflügeln. Also Dichtung oder doch Wahrheit? In gewisser Weise ist das eine unstatthafte Frage. Wer könnte schon über einen Einzelgänger wie Hitchcock verlässlich Auskunft geben? Und überhaupt: Was hätte man davon, wenn man einen Selbstdarsteller der Lüge bezichtigte? Somit glaubt man den biografischen Fragmenten, wie man auch den reichlich unzuverlässigen Erzählern seiner Filme glaubt. Bedingungslos. Dies aber aus gutem Grund. Weiß man doch: Das kann amüsant werden. Und enttäuscht wird man selten.

Da ist z.B. jene Schlüsselerzählung über den wohl fünfjährigen Alfred, der, mit einem Brief seines Vaters ausgestattet, zur örtlichen Polizeistation geschickt und vom dortigen Wachtmeister nach der Lektüre für fünf Minuten in eine Gefängniszelle gesperrt wird. Den (erzieherischen?) Hinweis des Polizisten, so mache man es mit unartigen Buben, wollte Hitchcock noch in den letzten Interviews auf seinem Grabstein geschrieben sehen: »That's what we do to naughty boys!« Ohne Zweifel ist das eine erstaunliche Geschichte. Und ein Plot, wie er sein muss: abhängiges Kind, schwarze Pädagogik, grauenhafte Pointe. Der Ich-Erzähler hat sofort unser Mitgefühl, das Publikum ist emotional involviert. Präsent sind die Richtlinien der Hitchcock'schen Vermittlung: Keine Erklärung des unerhörten Handelns stört die Wirkung der Ereigniswendung, keine Schilderung der Gefühle des Kindes behindert die individuelle Lesergestaltung. Und ganz nebenbei wird mit diesem biografischen (?) Einblick auch noch eine nachvollziehbare Ursache für die lebenslange Panik des Regisseurs vor der Polizei geliefert.

Man muss Hitchcocks Vorgehen gewissermaßen in praxi erleben und kann das mit Hilfe des Netzgedächtnisses auch, wenn man sich z.B. diese Gefängnisgeschichte im berühmten Interview mit François Truffaut anhört. Anders als in der publizierten Buchausgabe ist der Originalwortlaut weit ausführlicher, wirkungsspezifisch unmittelbarer und durch die Vergegenwärtigung der sonoren, auf Effekte bedachten Stimme Hitchcocks natürlich ein Ereignis von besonderem Unterhaltungswert. Was ist zu hören? Truffaut beginnt das Gespräch mit der Erwähnung der Gefängnisgeschichte und stellt zum Einstieg eine Frage, die ihm Hitchcock wohl nicht zugetraut hätte. Ob das denn eine wahre Geschichte sei, möchte Truffaut wissen. Und Hitchcock – gekränkt ob der Forderung eines Regiekollegen nach Wahrheit im Showbusiness – schweigt zunächst hörbar und gibt erst nach einem erneuten Anlauf Truffauts einige Hinweise zu diesem und jenem. Die unstatthafte Frage – fact or fiction? – beantwortet er selbstverständlich nicht. Zudem, so Hitchcock weiter, könne er sich nicht mehr erinnern, was er denn angestellt habe, um eine solche Behandlung zu verdienen. Im Gegenteil: Zur heiteren Verwirrung der Anwesenden trägt er im Folgenden bei, wenn er seinen Vater zitiert, der ihn doch immer als »little lamb without a spot« bezeichnet habe. Truffauts abschließender Versuch, durch die Behauptung, der Vater sei wohl sehr streng gewesen, mehr zu erfahren, verfängt wieder nicht, da Hitchcock kommentarlos bejaht und damit der Episode einen abrupten, freilich offenen Schluss erteilt.

Man kann dieses Vorgehen als ein Paradebeispiel effektiven Erzählens bezeichnen. Dem Hörer wird jenseits der pointierten Plotbasis nichts wirklich Wesentliches zur Ausschmückung und Erklärung geboten. Vielmehr sorgt das erwähnte »fleckelose Lämmchen« für Ratlosigkeit. Zum einen ob der grausamen Strafe, zum anderen ob der Wahrhaftigkeit sowohl in Bezug auf die Storydetails als auch auf den historischen kleinen und großen Alfred. Die geradezu törichte Anschlussfrage Truffauts nach dem »strengen Vater« wird von Hitchcock beiläufig abgenickt. Wohlwis-

send, dass er damit alle Möglichkeiten der Zu- und Umschreibung erneut befeuert, den Spekulationen Tür und Tor öffnet, im Ganzen die Ratlosigkeit des Publikums noch steigert.

Dabei ist das Paradoxe an dieser Inszenierung, dass sie sowohl viel als auch wenig Hitchcock enthält. Das Potentielle als Unsicherheitsfaktor für den Wahrheitssucher lässt sich kaum ignorieren, das Werk als anleitende Größe ist durchweg präsent. Dagegen wird der dahinter stehende Mensch allenfalls angedeutet. Gekonnt spielt Hitchcock mit den Erwartungen Truffauts, lässt er ihn im Ungewissen und lenkt von einer möglichen Frustration ab, indem er durch eine humorvolle Bemerkung Heiterkeit auslöst. Es ist aber nicht jene Form des Humors, die einer aufbietet, der sich in die Enge getrieben fühlt und deshalb sein Heil in distanzierender Ablenkung sucht. Vielmehr dient der Spaß dem Spiel selbst, das Hitchcock hier mit Truffaut und also auch mit uns treibt: Er steigert die Unsicherheit des Wahrheitssuchenden durch das Kontrastpaar Strafe-Lämmchen so enorm, dass dieser – spät, aber nicht zu spät – einsieht, welch kuriosem Trugbild er aufgefressen ist. Ein Gespräch über Hitchcock handelt von Effekten, Manipulationen oder emotionaler Massenpsychose, niemals von der Wahrheit. »It's only a movie«, machte der Brite frustrierten Mitarbeitern immer wieder klar. Nichts wirklich Wichtiges geschieht, keine Wahrscheinlichkeit ist zu berücksichtigen, keine Wahrheit oder Wahrhaftigkeit soll verkauft werden – nur ein Film. Aber immerhin auch nicht weniger als das.

Truffaut begreift und, was bleibt ihm übrig, lässt sich im Folgenden auf die Spielregeln ein. Wenn der kleine Hitchcock nun nicht in der Gefängniszelle gesessen haben und eigentlich sein Vater auch ein ganz umgänglicher Mensch gewesen sein sollte, so ist das überhaupt nicht von Belang, da der Werk-Person-Symbiose die Gefängnisgeschichte in der vorliegenden Form dient. Truffauts Funktion ist die des Berichterstatters, nicht des zweifelnden Kritikers, denn die höhere Wahrheit, die »Wahrheit des Werkes« benötigt keinen Beglaubigungsbeleg der begrenzten Realität. Und die auf Letzteres beharrenden kleingeistigen »Wahrscheinlichkeitskrämer« – eine beinahe liebevolle Aburteilung all derjenigen, die sich um das

Wirkliche hinter dem Werk, also um Unwichtiges, kümmern – sind ohnehin für Hitchcock verloren und sollen, wie Goethe einmal riet, ruhig *verdreißlich sein / Und lebenslang verdreißlich bleiben*.

Nun sind wir hoffentlich alle keine *Philister* in unserem Blick auf den Briten. Übellaunige Besserwissererei scheint kein sinnvoller Klärungsansatz zu sein beim Umgang mit einem Regisseur, der in Dramaturgien dachte und auch seine Lebensdarstellung solchen Form- und Wirkungsgesetzen komplett unterordnete. Ist also das, was wir von ihm wissen, alles Lug und Trug? Vielleicht. Und wenn schon. Spielfilme sind bunte Märchen mit mehr oder weniger Tiefgang, sind Traumgeografien für 90 Minuten, deren Unmöglichkeiten als künstlerische Freiheit bezeichnet werden können und in denen eine Anderswelt dargestellt wird, so dass ein Spiel mit der Realität beginnt ohne allzu große Rücksicht auf deren Regeln. Ein Filmmacher hat gefälligst erfinderisch zu sein, und Hitchcocks mögliche biografische Ausweitung dieser goldenen Regel macht nur deutlich, dass er immer Regisseur bleibt, auch im Leben, das das Werk spiegelt bzw. von diesem gespiegelt wird. Wen kümmern schon langweilige Wahrscheinlichkeiten? Krämerseelen eben.

Ein Kuchenstück – ein Kinderspiel

Hitchcock hat jenes Prinzip auf den Punkt gebracht: »For me, cinema is not a slice of life, but a piece of cake.« Kein Stück Leben, sondern ein Stück Kuchen wird auf die Leinwand geworfen. Einerseits! Denn die englische Wendung, *a piece of cake*, bezeichnet auch das variablen Gesetzmäßigkeiten folgende Kinderspiel. Nicht das Leben mit all seinen Routinen und langen Weilen ist wahrhaftig darzustellen, sondern das Interessante, das dramaturgisch Gebeugte und Wirkungsvolle daraus oder, wie Hitchcock meint: »Drama is life with the dull bits cut out.« Natürlich ist die Wirklichkeit im Film immer präsent, um dann allerdings als Ausgangsmaterial für allerlei Drehungen und Wendungen genutzt zu werden. Einfüh-

lung und Teilnahme am Film sind einem Publikum ja nur dann möglich, wenn auf der Textebene Erfahrungen angesprochen werden, die dem Zuschauer vertraut sind und also zu einem persönlichen Anliegen werden können. Dann aber sind die langweiligen »Reste des Alltags« (und das ist keine Kleinigkeit) zu entfernen, ist das Material zu dramatisieren, wird ein Stück Kuchen oder ein nicht allzu kompliziertes (Kinder-)Spiel produziert.

Es ist nicht ohne Reiz, beim spielerischen Teil des »Kuchenstücks« zu bleiben und sich einige Erkenntnisse der Spieltheorie ins Gedächtnis zu rufen. Wenn der Mensch nach Friedrich Schiller »nur da ganz Mensch [ist], wo er spielt« und dieser Spieltrieb eben die beiden ständig im Kampf miteinander liegenden Triebe (Stoff und Form bzw. das egoistische Gefühl und die moralische Norm) in gewisser Weise ästhetisch auflöst, dann wird die menschliche Existenz im Spiel sowohl physisch als auch moralisch in Freiheit gesetzt. Ein freier Mensch ist ein Spieler, einer, der sich in der Spielhandlung selbst verliert und zugleich findet, »denn der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist«. Stoff- und Formstreben des Einzelnen kooperieren hier zum Zweck der »lebenden Gestalt«, der »Schönheit« des freien Seins.

Wie hat man sich das vorzustellen? Der Erziehungswissenschaftler Hans Scheuerl benennt einige *Momenten des Spielerischen*: das von irgendeinem anderen Zweck losgelöste Handeln der Akteure (*Freiheit*), die offene zeitliche Struktur bei permanenten Wiederholungsabläufen innerhalb der Spielhandlung (*Innere Unendlichkeit*), das illusionäre Als-ob des Spiels (*Scheinhaftigkeit*), das dem Spielenden einen Ausbruch aus dem Alltagseinerlei ermöglicht, wobei bestimmte Regeln natürlich notwendig sind (*Geschlossenheit*), damit die gestaltete Zeit unmittelbar erlebt werden kann (*Gegenwärtigkeit*). Hinzu kommt noch eine besondere Motivation. Spannungsmomente des Spielens sind nämlich Folgen der offenen Handlungskonstruktion, wodurch eine anregende Kombination aus Ungewissheit und Hoffnung den Spieler erfüllt und an das Spiel bindet (*Ambivalenz*).



PSYCHO, 1960

Thank you, Norman

»We all go a little mad sometimes«, meint Norman Bates – Besitzer eines Motels fernab der Hauptstraße – zu seinem einzigen Übernachtungsgast. Gerade noch hatte er sich über einen Einwurf dieser »Marie Samuels« (es ging um seine Mutter) sekundenschnell erregt, aber inzwischen ist das schon wieder abgeflaut. Ruhiger, indes mit Nachdruck, legitimiert er die kleinen Verrücktheiten des Lebens, nickt sich dabei innerlich zu und beglaubigt die These alleine und faktenlos. Allerdings könnte eine beifällige Unterstützung durch die hübsche Dame – die eigentlich Marion Crane heißt, momentan aber aus Gründen eines Gesetzesübertritts unter Pseudonym reist – nicht wirklich schaden. Also fragt er sie freundlich, ob es ihr denn nicht auch schon einmal so ergangen sei. Ja, meint Marion nachdenklich und plaudert zwanghaft weiter: »Sometimes just one time can be enough!« Für eine Bekanntschaft von gerademal 20 Minuten enthält das viel Bekenntnis. Somit beschließt Marion ihren Rückzug und bedankt sich höflich bei ihrem Gastgeber – für den kleinen Snack, das Gespräch mit ihm, seine Offenheit, möglicherweise auch für den letzten Anstoß zur Wiedergutmachung der eigenen »Verrücktheit«. »Thank you!« Heiter präzisiert der Motelbesitzer: »Thank you, Norman!«, was Marion dann auch akzeptiert.

Da sitzen sie beieinander. Zwei Berühmtheiten der Filmgeschichte: Norman Bates und Marion Crane. Der eine ist sicherlich die bekannteste und auswirkungsstärkste Filmfigur aller Zeiten. Ein Name, der Geflügelte-Wort-Qualitäten besitzt und im Moment seines Auftretens schon jegliche Unschuld verloren hat. Die andere kann da zwar mithalten, allerdings in der eher passiven Rolle eines unvergesslichen Zelluloidopfers. Hier, in ihrem

Ausgangstext lernen sich die ›Unsterblichen‹ kennen und sprechen über jene Dinge, die diesem Film seine merkwürdige Aura verleihen: ausgestopfte Vögel, kranke Mütter, Fallen des Lebens, Irrenhäuser – eben all die kleinen Verrücktheiten, die auch den Zuschauer Schritt für Schritt verrücken, verrückt machen, seiner Selbstsicherheit entledigen. Noch verläuft alles ganz ordentlich und vertraut. Beide verstehen sich, passen (nicht nur namentlich) gut zusammen und kommen dann auch nicht mehr voneinander los.

Denn schon Minuten später steht das nächste und letzte Zusammentreffen an: unter der Dusche. Jedem, der die folgende Blitzmontage zum ersten Mal sieht, sei's gesagt, dass er in diesem Moment heiligen Kinogrund betritt. Es ist die Prägungsszene für Generationen von Kinogängern, zugleich eine Abstraktionsorgie der besonderen Art, zweifellos einzigartig in Hitchcocks Werk und ganz nebenbei ein Quantensprung des Spielfilms hinein in die Moderne. Die Bewegung der *PSYCHO*-Erzählung hin zur Duschszene – und damit paradoxerweise zu ihrem Ende, obwohl der Film noch eine ganze Weile weitergeht – ist aber auch so etwas wie ein Schluss- oder Höhepunkt des Hitchcock'schen Schnittmusters, das ausgehend von *SABOTAGE* über all die Jahre erweitert und verfeinert wurde. *PSYCHO* kann als sein finaler Musterschnitt bezeichnet werden: eine zwar immer wieder angekündigte, aber doch wohl nicht so überwältigend erwartete Spielvariante des Thrills für die Zuschauer. Denn das ist eine Form, deren Erzählmaschinerie die gar nicht schmeichelhafte Entlarvung mancher Publikumsbegierde im Text offenlegt, weshalb man eventuell von einem ironischen Reflexionswerk des Autors, einem bösen Scherz oder großen labyrinthischen Unterhaltungsspaß mit dem konditionierten Publikum ausgehen sollte. Der *PSYCHO*-Zuschauer gelangt in eine neue Zelle der Kinoerfahrung, wird darin, wie Norman sagt, ein bisschen verrückt und verlässt die zentrale Duschszene wohl kaum unberührt, vielleicht sogar dauerhaft geschädigt. Da sollen, so heißt es, doch tatsächlich manche Zuschauer im Anschluss an das Kinoerlebnis monatelang ihre Dusche gemieden haben. Der Hygieneort hatte mit diesem Film seine Reinheit eingebüßt.

Und es bleibt schmutzig in *PSYCHO*. Schmutzig und klar. Oder aufklärend. Denn gleichsam verrückt ist da noch ein anderes Detail der Erzählung. Die Kinosituation selbst! Denn die Hauptfiguren sehen urplötzlich das Publikum direkt an. Nicht kurz und zufällig, sondern lange, konzentriert und lächelnd.

Bedeutsam. Erschreckend! Zuerst handelt Marion gegen den üblichen Inszenierungsweg. Lange sieht sie, während man auf der Tonebene ihre Gedanken hört, ins Publikum. Da kommen dann all jene Figuren ihres Vorlebens zu Wort, die sie mit der Geldunterschlagung vor den Kopf gestoßen hat. Insbesondere der letztlich bestohlene Klient ihres Arbeitgebers, der chauvinistische Ölmann Cassidy, will ihr verbal an ihr »fine, soft flesh«. Das wird ihm allerdings nicht mehr gelingen. Flink lächelt sie sardonisch ins Publikum. Und Norman? Der lässt sich Zeit für seinen großen Publikumsdurchbruch. Bis zum Ende des Films. Dann aber schaut er, begleitet von der Mutterstimme aus dem Off (die offenbar seine ist), in die Kamera und lächelt ob seiner Maskerade überlegen und selbstbewusst dem Zuschauer entgegen. Kurz darauf endet der Film.

Hauptakteure sehen ihr Publikum. Sie sehen und lächeln, scheinen zu erkennen und zu verweisen. Und sie handeln im Jahr 1960 recht spektakulär, denn im Illusionsraum Spielfilm ist solche Kontaktaufnahme durchaus unüblich. Warum also? Zum Hinweis auf Rollen und deren Durchbrechung? Auf das Kinosehen selbst, jenes begehrliche Träumen im Dunkel des Saals? Vielleicht auch nur zur Übermittlung des Spotts ihres Regisseurs, der die Darsteller natürlich zu dieser Spielart aufgefordert haben muss? Fest steht, dass hier etwas Verräterisches in den Film einkehrt, eine Form der Spielauflösung oder neuen Regelkunde für den Betrachter durch die Hauptfiguren. Seht her, scheinen die zu sagen, das ist nicht so ernst zu nehmen, das ist vielleicht sogar eine verkappte Komödie, ein Spiel im Spiel und eigentümlicher »Putsch« gegen alle Genreerwartungen.

Bizarr ist das schon. Nennen wir es doch ein Experiment, das zwar im Thriller-Regelspiel platziert ist, dieses aber gleichsam zu zerstören scheint. PSYCHO ist ein Versuch mit und rund um die Funktions- und Ambivalenzträger des Genres: die Hauptfiguren, die für und gegen uns zu spielen scheinen, letztlich mit uns spielen und die uns damit – böse oder nicht böse, hinterhältig oder offenbarend – unterhaltsam demaskieren. Dafür Dank, Norman; thank you, Marion.