

Körte, Helmut, Johannes Zahlten, Marija Dragica Anderle, edd.,
Kunst und Künstler im Film. Hameln: Niemeyer, 1990.
Stelzner-Large, B. "Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks
Psycho." pp. 121 - 133.

Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks PSYCHO¹

»Obwohl es den Hitchcock-Thrillern an Tiefe mangelt, enthalten sie eine Fülle zwar embryonaler, aber virtuell bedeutungsreicher Stories.«

(Siegfried Kracauer, 1960)²

Alfred Hitchcock und sein Oeuvre waren schon immer willkommener Gegenstand der Filmgeschichtsforschung. Seine Werke sind voller visueller Leckerbissen (einige von ihnen Innovationen), versteckter Ironie, glamouröser Blondinen und Geschichten, denen Freuds Psychoanalyse Modell gestanden hat. Darüber hinaus lieferte der Regisseur mit seinen Publicityauftritten, in denen manch' makabrer Scherz enthalten war, genügend Stoff für Kommentare und schließlich auch für die - in letzter Zeit so in Mode gekommenen - Publikationen, in denen die »dunkle Seite« von Filmemachern, Stars und Produzenten »enthüllt« wurde.

Die meisten Veröffentlichungen über Hitchcock beschäftigen sich mit der Cinematographie (Kameraführung, Licht, Farbe etc.) des Regisseurs oder psychoanalysieren Stories und Charaktere seiner Filme.

Dies ist auch bei der Literatur zu PSYCHO, dem meistbesprochenen Film Hitchcocks, der Fall (in den Anmerkungen zu diesem Aufsatz sind die wichtigsten Untersuchungen aufgeführt).

Sträflich vernachlässigt wurden in der Hitchcockforschung bislang unter anderem die Hintergrunddekorationen, obwohl sie - wie bei einem Regisseur mit der Detailbesessenheit

eines Hitchcock auch nicht anders zu erwarten - zahlreiche »Schmuckstücke« verbergen.

PSYCHO hat hier wahrscheinlich am meisten zu bieten. Die Handlungsschauplätze enthalten eine Reihe von (teilweise bekannten) Gemälden und Skulpturen, die in der bisherigen Hitchcockforschung praktisch ignoriert wurden. Doch gerade in diesem Film besteht ein thematischer Zusammenhang zwischen den, auf den Bildern dargestellten, Sujets und der Handlung.

Genau davon wird in diesem Aufsatz die Rede sein; um welche Bilder handelt es sich, welche Funktionen erfüllen sie und warum stehen sie so sehr im Hintergrund, daß sie der Zuschauer kaum wahrnimmt, obwohl sie doch einen so eindeutigen Bezug auf das Geschehen in PSYCHO haben?

»Mit diesem primitiven Grusel-Ödipus ist Hitchcock unter die Kirmes-Ausrufer gegangen«, so ein Kritiker in Hamburgs »Die andere Zeitung« am 1. November 1960 über PSYCHO.

Ein englischer Journalist hatte bereits im August desselben Jahres jedem gratuliert, der ein Opfer von Hitchcocks Überzeugung geworden war, man solle nach Beginn der Vorstellung keine Zuschauer mehr ins Kino einlassen, da der Film nur in seiner Ganzheit zu verstehen sei. Der gute Zeitungsmann behauptete, es schade überhaupt nichts, den Anfang des Films zu verpassen, da einem dadurch das Ende erspart bliebe.³

Kein Zweifel: Die Presse liebte PSYCHO nicht.

1. Mein Dank gilt Gerd Bauer, Thomas Heyden, den Mitarbeitern der Witt und Conway Libraries und der photographischen Abteilung im Courtauld Institute London, sowie den Mitarbeitern des British Film Institute London, ohne deren Hilfe der Aufsatz nicht in dieser Form zustande gekommen wäre.

2. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1985, S. 362. (Die amerikanische Originalausgabe "Theory of Film. The Redemption of Physical Reality" erschien 1960 in New York).

3. Vgl. Paul Dehr: Don't worry if they don't let you in. In: News Chronicle v. 05.08.60.

4. Anon.: Neue Filme, ja und nein. In: Die andere Zeitung (Hamburg) v. 1.11.60.

5. Ein lohnendes Nachschlagewerk ist: Hans Jürgen Wulff: All about Alfred Hitchcock Bibliographie. Münster 1983.

6. Vgl. dazu u.a. Robin Wood: Psychoanalyse de Psycho. In: Cahiers du Cinéma 10, 1960, 113, S. 1-6 - Raymond Durgnat: Inside Norman Bates. In: ders.: Films and Feelings. London 1967, S. 209-220 - Jean Douchet: Alfred Hitchcock. Paris 1960, S. 69-107 - Raymond Bellour: Psychosis, neurosis, perversion. In: Camera Obscura 3-4, 1979, S. 104-132.

7. Dt. Fassung: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1973. Ich zitiere im folgenden aus der 6. Auflage von 1982.

8. William Rothman: Hitchcock - The Murderous Gaze. Cambridge (Mass.), London 1982.

9. Truffaut: Mr. Hitchcock (Vgl. Anm. 7), S. 264.

Dabei räumten die meisten Kritiker ein, daß Hitchcock in cinematographischer Hinsicht ein weiteres Meisterstück abgeliefert hatte; nur der Inhalt lag vielen schwer im Magen, zählten sie sich doch nicht zu den »Parkett-Armeen der vielen kleinen Amateur-Psychologen (...), die ihren Freud aus der Illustrierten kennen.«⁴

Angesichts dieser massiven Ablehnung von seiten der Presse ist es um so erstaunlicher, daß in der umfangreichen Literatur zu PSYCHO⁵ psychoanalytische Interpretationsansätze mit weitgehender Außerachtlassung der spezifischen filmischen Komponente lange Zeit dominierten und teilweise überraschende Erkenntnisse über das doch sehr subtile Geflecht an psychologischen Beziehungen im Film zutage förderten.⁶

Es bedurfte allerdings eines François Truffaut, um den Kritikern deutlich zu machen, daß es (wie Kracauer richtig bemerkt hatte) bei Hitchcock weniger um tiefgehende inhaltliche Aussagen als vielmehr um bahnbrechendes handwerkliches Können ging. Truffauts 1966 publiziertes Interview »Le Cinéma selon Hitchcock« vermittelt einen Einblick in das visuelle Vorstellungsvermögen des »Meisters der Suspense«, das die intensive Auseinandersetzung mit den cinematographischen Mitteln des Regisseurs geradezu herausfordert.⁷ Truffaut gelang es (gehörte er eben nicht zu den Schreibtischtätern, die noch nie eine Kamera in der Hand gehalten hatten) zu verdeutlichen, mit welcher Detailbesessenheit Hitchcock operierte, mit welcher Akribie er winzige, scheinbar nebensächliche Einzelheiten ausarbeitete, um die größtmögliche Publikumswirksamkeit seiner Werke zu garantieren.

William Rothman hat mit »Hitchcock - The Murderous Gaze« 1982 ein Buch im Sinne Truffauts geschrieben.⁸ Sein knapp hundert Seiten umfassendes Kapitel über PSYCHO enthält zwar viele offene Fragen, wartet aber dennoch mit einer Fülle kluger Beobachtungen zur Kameraführung, Ausleuchtung und

Bildkomposition auf. Rothman ist einer der wenigen Hitchcockforscher, die sich mit den Hintergrunddekorationen PSYCHOS auseinandergesetzt haben, und er verweist, zumindest am Rande, auf die mögliche Bedeutung, die den Bildern in der Innenausstattung zukommt.

Hitchcock hatte im Truffaut-Interview an mehreren Stellen betont, daß der ganze Reiz PSYCHOS für ihn darin bestanden habe, den Handlungsablauf so zu gestalten, daß der Mord an der Hauptdarstellerin so unerwartet wie möglich kommt: »Man dreht und wendet das Publikum und hält es möglichst weit von dem entfernt, was sich wirklich ereignen wird.«⁹

Die Faszination des Films liegt aber, wie Rothman richtig erkannt hat, eben darin, daß Hitchcock das Publikum in Wirklichkeit nicht sehr weit vom Geschehen entfernt hält, sondern, ganz im Gegenteil, in jeder Szene versteckte Hinweise auf das gibt, was im folgenden passieren wird; Hinweise, die sich nicht nur in den äußerst vielschichtigen Dialogen, sondern vor allem auch in Einzelheiten der Hintergrunddekoration manifestieren. Eine entscheidene Rolle kommt dabei den Bildwerken zu, die in fast allen Innenaufnahmen zu finden sind und mit den in ihnen enthaltenen, auf das Geschehen bezogenen, Motiven eine deutliche narrative Funktion erfüllen.

Diese narrative Funktion zu analysieren, ist Ziel unserer Untersuchung.

PSYCHO erzählt die Geschichte der Sekretärin Marion Crane aus Phoenix/Arizona (Janet Leigh), die 40.000 Dollar raubt, um die Heirat mit ihrem verschuldeten Geliebten Sam Loomis (John Gavin) finanziell absichern zu können. Auf dem Weg zu ihrem Freund, der in Fairvale/Kalifornien lebt, kehrt sie über Nacht in einem einsamen Motel ein, dessen Besitzer, Norman Bates (Anthony Perkins) dort anscheinend alleine mit seiner kranken, herrschsüchtigen Mutter lebt. Als Marion, während sie eine Dusche nimmt, von einer nur schatten-

haft erkennbaren Gestalt in Frauenkleidern brutal erstochen wird, beseitigt Norman die Leiche mit allen Indizien und versenkt sie in einem nahegelegenen Sumpf.

Wenig später machen sich Sam Loomis, Marions Schwester Lila (Vera Miles) und der Privatdetektiv Arbogast (Martin Balsam) auf die Suche nach der Vermißten. Auch Arbogast fällt Marions Mörder zum Opfer. Sam und Lila, die unterdessen erfahren haben, das Normans Mutter seit zehn Jahren tot ist, begeben sich nun ebenfalls zum Motel und enthüllen schließlich die Identität des Mörders. Es stellt sich heraus, daß Norman Bates schizophren ist, die ausgestopfte Leiche seiner Mutter im Haus aufbewahrt und zum pathologischen Killer wird, wenn immer der Geist seiner Mutter seine Persönlichkeit beherrscht.¹⁰

PSYCHO wurde von November 1959 bis Januar 1960 in Hollywoods Universal und Revue Studios sowie deren näherer Umgebung gedreht und am 16. Juni 1960 in den De Mille and Baronet Theatres, New York uraufgeführt. Unter der Regie von Alfred Hitchcock arbeiteten u. a. Joseph Stefano (Drehbuch), John L. Russell (Kamera), George Tomasini (Schnitt), Saul Bass (Titelgestaltung), Bernard Herrmann (Musik), Joseph Hurley und Robert Clatworthy (Art Direction) sowie George Milo (Sets).

PSYCHO ist Hitchcocks letzter in schwarz-weiß hergestellter Film. Er hat eine Gesamtlänge von 109 Minuten und besteht aus 35 Szenen, die an verschiedenen Schauplätzen zwischen Phoenix/Arizona und Fairvale/Kalifornien gedreht wurden.

Von den 25 Szenen PSYCHOS, die ganz oder teilweise aus Innenaufnahmen bestehen, spielen 15 am Hauptschauplatz des Films: Bates Motel.

Fast alle Interieurs sind mit Bildern ausgestattet, und zwar sowohl mit Photographien und Blumen- oder Tierdrucken als auch mit Reproduktionen mehr oder weniger bekannter

Ölbilder. Im Batesschen Wohnhaus befinden sich darüber hinaus mehrere Bronzeskulpturen.

Wir müssen im folgenden freilich zwei Gruppen von Bildwerken unterscheiden. Die eine Gruppe umfaßt rein dekorative Gegenstände, wie sie nicht nur in den meisten Filmen, sondern auch bei vielen Leuten zu Hause zu finden sind. Sie sind allgemeiner Ausdruck der kulturellen, sozialen und ökonomischen Umstände desjenigen, der sich mit ihnen umgibt. In diesem Zusammenhang kann beispielsweise ein Cézannestilleben mit Äpfeln und Orangen bedeuten, daß dem Besitzer die den Werken des französischen Malers eigene Farbigkeit zusagt; aber es bedeutet nicht unbedingt, daß der Kunstliebhaber auch besonders gerne Obst ißt.

Bilder mit in diesem Sinne rein dekorativem Charakter befinden sich in PSYCHO in nur geringer Anzahl. Ein Beispiel begegnet uns gleich in der ersten Szene: In dem schäbigen Hotelzimmer, das Marion und Sam aufsuchen, um miteinander zu schlafen, hängt ein Bild über dem Bett. Es wird jedoch in einem Teilausschnitt gezeigt, der es unmöglich macht, eine definitive Aussage über das auf ihn dargestellte Thema zu formulieren. Alles, was man guten Gewissens sagen kann, ist: In diesem spärlich möblierten Raum hängt ein Bild. Es mag die Funktion haben, das Ambiente etwas freundlicher zu gestalten.

Die andere, in PSYCHO größere, Gruppe besteht aus Photographien, Bildern und Skulpturen, die, inhaltlich oder formal, eine direkte Beziehung zum Filmgeschehen aufweisen. Sie verstärken mit ihrer Präsenz verschiedene, den Film wie ein roter Faden durchziehende Motive: sie kommentieren, bildhaft gesprochen, aus dem Hintergrund das sich im Vordergrund abspielende Drama.

Bereits in den Eingangssequenzen des Films, die Marions Konflikt mit Sam und den daraus resultierenden Diebstahl behandeln, befinden

10. Einen guten Überblick über den Film liefert: James Naremore: Filmguide to Psycho. Bloomington/London 1973.

Are there really 2 types of economic culture?

Phoenix looks picture unchangeable

type 2

excellent work to a point man to be done

11. Vgl. Donald Spoto: *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*. New York 1976, S. 362.

12. Die Dialoge können nachgelesen werden bei: Richard J. Anobile (Hrsg.): *Alfred Hitchcocks Psycho*. London 1974. Es handelt sich hierbei um ein Photoskript, das bei der Analyse Psychos durchaus hilfreich sein kann.

13. Vgl. Rothman: *The Murderous Gaze* (Vgl. Anm. 8), S. 257.

14. Zum Spiegelbildcharakter der Protagonisten in *Psycho* siehe: Bellour: *Psychosis* (Vgl. Anm. 6), S. 104-132.

15. Das Vogelmotiv spielt übrigens in der dem Film zugrunde liegenden Romanvorlage Robert Blochs keine Rolle. Protagonistin, dort Mary Crane, kommt bei Bloch aus Fort Worth! Ausgestopfte Vögel gibt es bei Bloch ebenfalls nicht, lediglich ein ausgestopftes Eichhörnchen - Vgl. Robert Bloch: *Psycho*. London, 12. Auflage 1982, S. 26.

sich zwei Bilder mit deutlicher narrativer Funktion.

Das erste ist eine Landschaftsmalerei im Büro Mr. Lowerys, Marions Arbeitgeber. Das Gemälde ist von weiteren Landschaftsdarstellungen und -photographien umgeben, die zunächst lediglich dokumentieren, daß wir uns bei einem Immobilien- und Grundstücksmakler befinden. Doch als Marion mit den 40.000 Dollar in der Handtasche das Büro verläßt, schwenkt die Kamera mit, folgt ihr dann aber nicht bis zur Tür, sondern verharret bei einem der trostlosen Bilder, während die Schritte der Protagonistin im Off verhallen. Dieses Aufmerksamkeit erregende, weil recht ungewöhnliche, Verhalten der Kamera hat - wie wir später erkennen können - Verweisungscharakter. Das Bild nämlich spielt auf die Fahrt der Protagonistin nach Fairvale an, die sie durch eine endlose öde Gegend in den Tod führt.¹¹

In der folgenden Szene sehen wir uns in Marions Schlafzimmer versetzt, in dem sich eine Photographie befindet, die bereits im Gespräch zwischen Marion und Sam (Eingangsszene) erwähnt wurde. Marion erklärte Sam, sie wolle sich nicht mehr in Stundenhäusern treffen, sondern »in my house with my mother's picture on the mantle and my sister helping me broil a big steak for three«, worauf Sam ironisch erwiderte: »And after the steak, do we send Sister to the movies? Turn Mama's picture to the wall?«¹²

Der Dialog offenbart, daß das Photo der Mutter für Marion einen autoritativen Wert hat, ja daß sie die Person auf der Photographie als real existierend annimmt und sich beobachtet fühlt¹³, eine Tatsache, die ihre Unsicherheit in dieser Szene zumindest teilweise erklären mag.

Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß das Bild der Mutter, trotz seiner Unscheinbarkeit im Hintergrund, nicht nur rein dekorativer Natur ist, sondern eben durch den Dialog

zwischen Marion und Sam Bedeutung erlangt. Der Dialog enthält den entscheidenden Hinweis auf Marions Vorstellung einer über sie wachenden Mutter und konstituiert damit eine erste Parallele zwischen der Heldin und dem Motelbesitzer Norman Bates (der auch glaubt, daß seine Mutter noch lebt und sich von ihr bewacht fühlt).¹⁴

Die beiden genannten Beispiele zeigen bereits, daß selbst relativ nebensächlich erscheinende Einrichtungsgegenstände mit ihrer Einbindung in ein sich aus Dialog und Handlung rekrutierendes Beziehungsgefüge erzählerische Bedeutung erlangen können.

In den dem Mord unmittelbar vorangehenden Szenen wird dies noch deutlicher:

Als Marion in Dunkelheit und strömendem Regen vom Weg abkommt, kehrt sie in Bates Motel ein, um sich vor der letzten Etappe ihrer Reise auszuruhen. Nachdem sie sich unter falschem Namen, »Mary Samuels«, im Rezeptionsbuch eingetragen hat, führt sie der Besitzer, Norman Bates, in das für sie vorgesehene Apartment, bevor er sich zum Wohnhaus begibt, um ein kleines Abendessen vorzubereiten.

Das Apartment enthält eine Reihe von Drucken, auf denen Vögel dargestellt sind. Als Norman Marion die Einrichtung zeigt, fallen erst der Schatten seines Kopfes, dann der Schatten seines Fingers auf eines der rechts neben dem Badezimmer hängenden Vogelbilder. Diese signifikante Einstellung ist das erste Glied in einer Kette von Anspielungen auf Vögel, die in *PSYCHO* eine bedeutende Rolle spielen. Der Schlüssel zur Erklärung des Vogelmotivs ist der Name der Protagonistin, Crane (=Kranich), die aus einer Stadt mit dem Namen eines mythologischen Vogels, Phoenix, kommt.¹⁵ Bedeutet die Tatsache, daß Norman so deutlich auf den Vogel an der Wand zeigt, daß er bereits weiß, daß Marion bei der Eintragung ins Rezeptionsbuch einen falschen Namen angab? Oder bedeutet es, daß er sie

gewissermaßen als Vogel betrachtet? Die ganze Tragweite des Motivs wird schon wenig später aufgeklärt.

Norman kehrt nach einem von Marion beäugelten Streit mit »Mrs. Bates« mit einem kleinen Imbiß zurück, den die Protagonistin in seinem Beisein verzehrt. Die Unterhaltung dreht sich im wesentlichen um Normans Lebensumstände mit seiner kranken Mutter, seine Abgeschnittenheit von der Welt, sein gestörtes sexuelles Selbstverständnis.

Schauplatz ist ein Wohnzimmer hinter der Rezeption des Motels. In diesem Raum befinden sich neben mehreren ausgestopften Vögeln neun Bilder, von denen vier Frauenakte enthalten, während ein fünftes eine Gruppe mit Engeln darstellt.¹⁶ Die übrigen Bilder sind kaum benennbar, da sie nur in ungünstigen Teilausschnitten zu sehen sind.

Eine Skizze mag die Position der Bilder im Raum veranschaulichen: Die Darstellung mit den Engeln erhält eine besonders raffinierte Note durch die neben ihr angebrachte Rabenkrähe. Der Schatten des Astes, auf dem der Vogel sitzt, fällt in das Bild und hat nach Bellour die Form einer Messerklinge oder eines Phallus.¹⁷ Das kleine Gemälde beherrscht den Hintergrund aller Einstellungen, die Marion zeigen, ist ihr also gewissermaßen als Attribut zugeordnet. In der Kombination mit dem bedrohlich wirkenden Schatten manifestiert sich ein erster Hinweis auf ihr späteres Schicksal.

Im Mittelpunkt der Szene stehen jedoch zwei andere Bildnisse, die wiederum Norman zugeordnet sind. In einer der markantesten Einstellungssequenzen des Films sehen wir ihn im Dreiviertelprofil in einer Nahaufnahme mit starker Untersicht. Der Hintergrund konstituiert sich aus zwei weiteren schattenwerfenden Vögeln sowie zwei Aktbildnissen, die deutlich zu identifizieren sind. Es handelt sich auf der linken Seite um Tizians »Venus vor dem Spiegel«¹⁸ (Abb. 1), auf der rechten Seite um Willem van Mieris »Susanna und die bei-

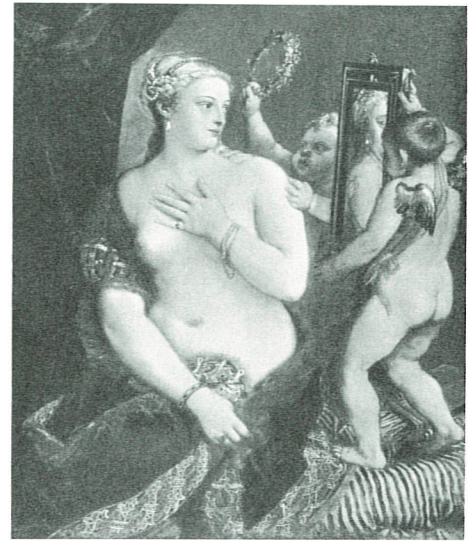


Abb. 1

den Alten«¹⁹ (Abb. 2), zwei Gemälde, in denen die Frau eindeutig als Sexualobjekt dargestellt ist. Zunächst einmal fungieren sie natürlich als Dekoration.

Wir sind nun aber zu diesem Zeitpunkt des Films bereits über Normans problematische Sexualität informiert. In einer der unmittelbar vorangegangenen Szenen wurden wir Ohrenzeugen einer Auseinandersetzung zwischen Norman und seiner »Mutter«, in der diese ihrem Sohn den Umgang mit Marion praktisch untersagte:

— (Mrs. Bates): »I won't have you bringing strange young girls in here for supper - by candlelight, I suppose, in cheap erotic fashion of young men with cheap erotic minds.«

In dem sich jetzt mit Marion entwickelnden Gespräch macht Norman eine ungewöhnliche Aussage über sein Verhältnis zum weiblichen Geschlecht: »A boy's best friend is his mother«. Und in dem Monolog, der genau den Einstellungen unterlegt ist, die die beiden Bilder zeigen, wird die Ursache für diese Haltung genauer formuliert und unzweideutig als ödipaler Konflikt im Sinne Freuds gekennzeichnet:

16. Die Anordnung der Bilder im Raum läßt sich nicht aus dieser Szene allein, sondern nur in der Zusammenschau mit nachfolgenden Sequenzen rekonstruieren.

17. Vgl. Bellour: *Psychosis* (Vgl. Anm. 6), S. 115 - »(...) the menacing shadow of the crow is projected onto the wall, penetrating the picture like a knifeblade or a penis.«

18. Um 1555. Öl auf Leinwand, 124,5 x 105,5 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, Mellon Collection.

19. 1731. Öl auf Leinwand, 45 x 31 cm. Kunstmuseum Perpignan.



Abb. 2

■ (Norman): »She (seine Mutter, Anm. d. Aut.) had to raise me all by herself, after my father died. I was only five and it must have been quite a strain for her (...) A few years ago, mother met this man. And he talked her into building this motel. He could have talked her into anything. And when he died, too, it was just too great a shock for her. And the way he died - I guess it's nothing to talk about while you're eating. Anyway it was just too great a loss for her.

She had nothing left.«

■ (Marion): »Except you.«

■ (Norman): »Well, a son is a poor substitute for a lover.«

Der Monolog ist Freud aus dem Bilderbuch: Das Alter des auf die Mutter fixierten Kindes, als der Vater (Rivale) stirbt. Das Auftauchen eines Liebhabers »a few years ago«, also wohl in Normans Jugend; ein Liebhaber, den Norman abschätzig beurteilt: »he could

have talked her into anything«. Die Unmöglichkeit, die auf die Mutter gerichtete Begierde zu befriedigen: »A son is a poor substitute for a lover.«²⁰

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Aktbildnisse freilich in einem anderen Licht.

Die »Venus vor dem Spiegel« ist in der Malerei ein gängiges Motiv für die Veranschaulichung weiblicher Schönheit. Ohne Zweifel ist bei Tizian die irdische Venus gemeint, die »Venus Naturalis«, die - im Gegensatz zur, die Keuschheit verkörpernden, »Venus Coelestis« - für sinnliche Reize und geschlechtliche Liebe steht.

Susanna bildet zu dieser ein Gegengewicht. Ihr Name bedeutet im Hebräischen »Lilie« (die Blume der Reinheit), und sie gilt von jeher als Inkarnation der aufgrund ihrer Standfestigkeit und Bescheidenheit vom Bösen geretteten Unschuld.

Bereits in der Gegenüberstellung von zwei Figuren, die Geschlechtlichkeit einerseits, Reinheit andererseits ausdrücken, manifestiert sich überraschend ein Bezug zum Charakter Marion Cranes: Die Heldin ist uns seit Beginn des Films als zwiespältige Persönlichkeit präsentiert worden, die sich einerseits nach einer »sauberen« Beziehung (einer gesetzlich legalisierten Ehe) sehnt, andererseits jedoch ihre sexuelle Begierde nicht zähmen kann und ihre Mittagspause nur dazu nutzt, um mit ihrem Freund zu schlafen. Hitchcock visualisiert ihre »gute« und ihre »böse« Seite u.a. dadurch, daß er sie einmal in weißer, ein anderes Mal in schwarzer Unterwäsche fotografiert.

Natürlich macht allein das Tragen von Unterwäsche, egal welcher Farbe, Marion zu einem Sexualobjekt und rückt sie damit in unmittelbare Nähe der »Venus«.²¹ Darüber hinaus teilt sie mit der Liebesgöttin das Attribut des Spiegels: Der Spiegel taucht nämlich in allen Szenen bis zu Marions Ankunft im Motel auf, und zwar immer im Zusammenhang mit der Protagonistin.²² In sieben dieser Szenen

schaute sie, wie Venus, direkt in den Spiegel, wobei sie sich in zwei Fällen vor dem Spiegel ankleidet (im Hotelzimmer mit Sam und in ihrem Schlafzimmer in Phoenix), in einem die Lippen schminkt (in Mr. Lowerys Büro), in anderen Worten, wie Venus, Toilette macht.

Die thematischen und motivischen Parallelen zwischen den Bildern und der Protagonistin sowie die zuvor gegebenen Ausführungen zu Normans problematischer Sexualität lassen eine erste Deutung der Gemälde im Wohnzimmer des Motels zu: Es ist zu diesem Zeitpunkt des Films möglich zu vermuten, daß die Bildnisse an den Wänden Normans sexuelle Phantasien widerspiegeln. In anderen Worten: Da Norman Bates die Befriedigung geschlechtlicher Begierde in der Realität, im Leben, verweigert wird, flüchtet er sich in die Fiktion, indem er sich mit toten Bildern umgibt, deren Thema Sexualität ist. Eines dieser Bilder, nämlich die »Venus«, die weibliche Schönheit und Geschlechtlichkeit, ist sozusagen zum Leben erweckt worden und tritt ihm nun in Gestalt von Marion Crane entgegen. Hitchcock spart nicht mit Hinweisen darauf, daß Marion auf Norman äußerst anregend wirkt; man denke nur an den Moment, als Marion und Norman sich vor dem Abendessen vor ihrer Apartmenttür treffen und die junge Frau, in weiches Licht getaucht, einen verführerischen Blick auf ihn wirft.

Doch es sind natürlich nicht nur die Bilder in diesem Wohnzimmer, die Normans Gefühle gegenüber Marion beeinflussen mögen. Die bizarr anmutende Kombination mit den schattenwerfenden Nachtvögeln muß einem ebenfalls zu denken geben. Versteht Norman diese nicht auch als Verkörperung der ihm gegenüberstehenden jungen Frau mit dem Vogelnamen, fiel doch der Schatten seines Fingers bereits auf das Vogelbild in ihrem Apartment?

Tatsächlich zieht der Protagonist bei der

20. Da bei Freud keine systematische Darstellung des Ödipuskomplexes vorliegt, seine Theorie vielmehr in mehreren, zeitlich auseinanderliegenden, Aufsätzen abgehandelt wurde, verweise ich der Einfachheit halber auf eine gute Zusammenfassung bei: J. Laplanche J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. TB-Ausgabe, Frankfurt/M. 1973. Band 2, S. 351-356.

21. Hitchcock ließ später verlauten, daß er Marion am liebsten ganz nackt gezeigt hätte; ein Vorhaben, das jedoch bei den Zensurbehörden gescheitert wäre. Vgl. Truffaut: Mr. Hitchcock (Vgl. Anm. 7), S. 262.

22. Vgl. Donald Spoto: The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock. New York 1983, S. 458.

7x
Marion
looks in
mirror

23. Vgl. Spoto: *The Art of Alfred Hitchcock* (Vgl. Anm. 11), S. 370.

24. Ebenda.

25. Die permanenten Anspielungen auf das Geld sollen den Zuschauer glauben machen, daß Norman beabsichtigt, Marion zur Wiedergutmachung ihrer Schuld zu bewegen. Vgl. Truffaut: *Mr. Hitchcock* (Vgl. Anm. 7), S. 264.

26. Das Vogelmotiv hat freilich eine noch viel weitreichendere Bedeutung und läßt sich auch mit der mumifizierten (=ausgestopften) Mutter sowie mit Norman selbst in Verbindung bringen. Ebenda, S. 275.

Ausführung seiner Lebensphilosophie zahlreiche Parallelen zwischen Menschen und den gefiederten Tieren. Er sagt, daß die Menschheit in Fallen gefangen sei - »We're all in our private traps, clamped in them«, und sich vergebens bemühe, freizukommen, wobei er die Terminologie aus der Vogelwelt verwendet: »We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never butch an inch.« Diese Bemerkung enthält eine ironische Anspielung auf seinen eigenen Namen, Bates, der beim englischsprachigen Publikum sofort die Assoziation mit dem, in gleicher Weise ausgesprochenen, Wort »baits« (Köder) führt.²³ Ist Norman der Köder in der Vogelfalle, aus der sich Marion Crane nicht mehr wird befreien können? An anderer Stelle scheint er genau darauf anspielen zu wollen: »You eat like a bird«, sagt er zu Marion und bemerkt wenig später: »I think only birds look well stuffed.« Dieser Satz ist von ungeahnter Tiefe, enthält er doch drei verschiedene Lesarten: Oberflächlich gesehen, geht es natürlich um Normans Hobby, Vögel auszustopfen. Auf einer anderen Ebene aber bedeutet »stuffed« »gut genährt«, eine konkrete Anspielung also auf die essende Marion Crane; wie Donald Spoto sagen würde: Norman legt den Köder für Marion aus, füttert sie, bevor er sie umbringt.²⁴ Zu guter Letzt kann »stuffed« umgangssprachlich auch als »finanziell gut ausgestattet« gelesen werden. Angesichts dieser vielschichtigen Bedeutung eines einzelnen Wortes müssen wir uns natürlich fragen, inwieweit Norman tatsächlich von Marions wahrer Identität weiß, ja ob er möglicherweise sogar ahnt, daß sie »finanziell gut ausgestattet« (die 40.000 Dollar!) ist und ihr deswegen eine Falle stellt?

Es wird sich später herausstellen, daß zumindest ein Teil dieser Fragen verneint werden kann. Norman wird das in Zeitungspapier eingewickelte Diebesgut achtlos wegwerfen. In dieser Hinsicht müssen wir also den Dialog

als Irreführung verstehen, die Hitchcock nach eigenen Angaben für notwendig hielt, um den Zuschauer von den wahren Motiven des Mordes abzulenken.²⁵ Auf einer zweiten Ebene aber wird sich unsere Parallelsetzung der Vögel mit Marion als richtig erweisen. Marion enthüllt ihre Identität, ihren Namen, bevor sie in ihr Apartment zurückkehrt, worauf Norman bemerkt: »Crane. That's it.« Die Falle ist eingeschlappt, und von nun an nimmt Marions Schicksal seinen unaufhaltsamen Lauf. Die ausgestopften toten Vögel an den Wänden sind ein böses Omen.²⁶

Ein weiteres dunkles Vorzeichen stellt ohne Zweifel das sich zwischen den Vögeln befindende Gemälde der »Susanna und die beiden Alten« dar. Wie wir aus der Bibel (Dan. 13) wissen, handelt es sich bei der Susannaerzählung u.a. um eine klassische Version des Voyeurthemas. Nun ist aber bei van Mieris, anders als auf ähnlichen Beispielen des gleichen Sujets, nicht der Moment des Beobachtens, sondern des Angriffs der beiden Männer dargestellt. Weder Voyeurismus noch Attacke haben freilich im bisherigen Ablauf des Films eine Rolle gespielt, d.h. der konkrete Inhalt des Bildes hat bis zu diesem Zeitpunkt keine direkten filmimmanenten Bezüge, wenn man einmal von seinem allgemeinerotischen Gehalt und dessen vermuteten Auswirkungen auf Normans Gemüt absieht.

Ist nun - wie wir gesehen haben - die »Venus« gewissermaßen lebendig geworden, stellt sich natürlich die Frage, inwieweit auch das auf der Susannadarstellung gezeigte Geschehen eine Wiederholung in der filmischen Realität erfährt. Die Antwort auf diese Frage enthalten die folgenden Szenen.

Nachdem Marion in ihr, an das Wohnzimmer angrenzende, Apartment zurückgekehrt ist, erleben wir, wie Norman zunächst an der Wand horcht und dann ein Bild abnimmt, um Marion durch ein dahinter verborgenes Loch beim Auskleiden zu beobachten. Es ist dies

eine der berühmten Voyeurszenen in Hitchcocks Oeuvre, und natürlich ist das Gemälde, das Norman von der Wand nahm und das nur eine Sekunde lang, aber in Großaufnahme, gezeigt wird, kein geringeres als die »Susanna«.

Der Film greift also an dieser Stelle ein Thema, den Voyeurismus, auf, das zwar nicht konkret bei van Mieris beschrieben ist, das wir aber auf Grund unserer Bibelkenntnisse mit dem Sujet assoziieren können. Und da wir wissen, daß die Beobachtung der beiden Alten deren Begierde erweckte und sie zum Angriff führte, müssen wir nun eigentlich erwarten, daß Norman in ähnlicher Weise handelt.

Der folgende Duschmord ist Legende und bedarf keiner ausführlichen Beschreibung.²⁷ Es soll an dieser Stelle nur auf einen Aspekt hingewiesen werden, in dem sich der Zusammenhang zwischen dem Susannathema und Filminhalt verdeutlicht:

Es ist in der Hitchcockforschung zur Regel geworden, den Angriff auf Marion als Vergewaltigung bzw. Lustmord zu bezeichnen. Die Sexualsymbolik liegt in dieser Szene durchaus auf der Hand, wenn wir beispielweise an die kombinierten Einstellungen des (phallischen) Messers und des geöffneten Mundes denken.²⁸ In der vorletzten Szene des Films wird ein Psychiater erklären, daß Norman Marion sexuell begehrte (»he was touched by her, aroused by her, he wanted her«), daß ihn aber das von der »Mutter« ausgesprochene Verbot daran hinderte, seinen Trieb zu befriedigen. Er sah daher keine andere Möglichkeit, als seine aufgestaute Energie in destruktiver Zerstörungslust abzureagieren. Er mußte Marion töten, um Genugtuung zu erlangen.

Es ist verblüffend, daß die biblische Susannaerzählung einen ganz ähnlichen Sachverhalt enthält: Auch dort sehen die beiden Alten, denen die sexuelle Befriedigung verweigert worden ist, keine andere Kompensa-

tionsmöglichkeit, als Susanna zu verleumden und sie dadurch dem Todesurteil auszuliefern. Sie wird freilich, im Gegensatz zu Marion, gerettet.

Hitchcock entwickelt also, akzeptieren wir die gängige Interpretation des Duschmordes, in *PSYCHO* die nur in Andeutungen vorhandenen Elemente der Susannaerzählung weiter und bringt sie mit dem Tötungsakt zur Ausführung.

Zu guter Letzt sei auf ein weiteres Motiv hingewiesen, daß dem Susannabild und der Duschszene gemeinsam ist: Susanna streckt ihren rechten Arm in verzweifelter Geste aus, als suche sie Halt. Ihr Mund ist zum Hilfschrei geöffnet. Und genau diese Geste wird von Marion wiederholt, als sie, tödlich verwundet, mit letzter Kraft den rechten Arm ausstreckt, wie Susanna mit geöffnetem Munde, um sich am Duschvorhang festzuhalten, der dann - jeder Haken einzeln - abreißt.

Als Norman die Leiche entdeckt, wird noch einmal eines der in Marions Apartment hängenden Vogelbilder in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit gerückt. Der Protagonist weicht, von Ekel überkommen, in einer heftigen Bewegung von der Badezimmertür zurück und reißt dabei mit seinem linken Arm genau das Vogelbild von der Wand, auf das nicht lange zuvor der Schatten seines Fingers fiel. Das Bild landet zu seinen Füßen: Der Vogel, Marion Crane, ist tot.

Es ist, nach dem bisher Ausgeführten, nicht von der Hand zu weisen, daß in *PSYCHO* eine deutliche Beziehung zwischen der Filmhandlung und den im Hintergrund hängenden Bildern vorhanden ist. Diese Beziehung manifestiert sich in erster Linie auf inhaltlicher Ebene, wobei aber auch gewisse motivische Parallelen zu erkennen sind.

Nun kann aber eigentlich keinem widersprochen werden, der sagt, daß man die Bilder eigentlich auch hätte weglassen bzw. gegen beliebige Motive hätte austauschen können.

27. Eine gute Analyse ist bei Rothman: *The Murderous Gaze* (Vgl. Anm. 8), S. 292-309.

28. Vgl. James F. Scott: *Film. The Medium and the Maker*. New York 1975, S. 290. Hitchcock sagte zu dieser Deutung: "Well, I mean you would get that in any case, with any sense of intimate nudity those thoughts would emerge naturally." - Vgl. Ian Cameron/V.F. Perkins: *Interviews with Film Directors*. Hg. v. Andrew Sarris. New York 1969, S. 203.

NO
Laocoön
Gefangene

Bird
paintings
in Psycho

deutliche
Beziehung
zwischen
Filmhandlung
den im Hintergrund
hängenden Bildern

29. Um 1570-80.
Öl auf Holz.
130,5 x 96,5 cm.
Paris, Louvre.

Schließlich ist es (und das wird fast jeder bestätigen, der den Film gesehen hat) relativ unwahrscheinlich, daß der unbefangene Kino- und Fernsehzuschauer diese beim ersten Betrachten überhaupt bewußt wahrnimmt. Obwohl man die beiden Gemälde im Wohnzimmer für insgesamt mehr als 1 Minute sehen kann, wird die Aufmerksamkeit des Publikums nicht nur durch den Dialog, sondern auch dadurch erheblich abgelenkt, daß Einstellungen auf die zuhörende Marion zwischen die Einstellungen auf Norman und die Bilder geschnitten sind, so daß eine kontinuierliche Perzeption gar nicht möglich ist.

Weniger noch als beim Tizian und van Mieris ist dies bei zwei anderen der insgesamt neun sich im Raum befindenden Bildern der Fall, die aber einen ebenso klaren Bezug zum Filmgeschehen aufweisen. Es wurde ja bereits erwähnt, daß noch mindestens zwei weitere Aktbildnisse im Wohnzimmer hängen. Das eine ist für ungefähr eineinhalb Sekunden in der Voyeurszene zu sehen, kurz bevor Norman zur Wand geht, um durch das Loch zu spähen. Man kann das Bildthema kaum festmachen, doch immerhin erkennen, daß auf ihm, wie bei dem Susannagemälde, eine bedrängte Frau dargestellt ist. Auch hier ist also eine Anspielung auf Marions Schicksal vorhanden.

Das andere Bild taucht erst in einer späteren Szene auf, als Marion schon längst tot ist. In dieser Sequenz durchsucht der Privatdetektiv Arbogast, der kurz darauf ebenfalls ermordet wird, das Wohnzimmer. Beim Betreten und Verlassen des Raumes erscheint, wieder nur für jeweils eine knappe Sekunde, neben ihm ein Gemälde, das nicht einmal ruhig zu betrachten ist, da die Kamera in diesem Moment schwenkt. Es handelt sich hier um die sogenannte »Allegorie der Liebe« aus der Schule von Fontainebleau²⁹ (Abb. 3). Mehrere Einzelheiten auf diesem Bild lassen sich mit Motiven im Film bzw. auf den anderen Bildnis-

sen in Verbindung bringen.

Erneut ist die Liebesgöttin Venus dargestellt, der eine Nymphe etwas ins Ohr flüstert. Im Hintergrund sehen wir die drei Grazien beim Bade (!), während der Vordergrund von Putten und Satyrn beherrscht wird. Der Putto am rechten Bildrand ist von einem Pfeil im Rücken getroffen.

Die Venus sowie das Bad der Grazien verweisen auf das Geschehen unmittelbar vor und während des Mordes an Marion, während der durchbohrte Putto auf Zukünftiges anspielen könnte: Ist es ein Zufall, daß im Wohnhaus auf dem Hügel unmittelbar neben der Eingangstür die Statue eines pfeilschießenden Amor steht? Und daß dieser Amor in Arbogasts Rücken stehen wird, als der Privatdetektiv die Treppe hinaufsteigt, auf der er dann ermordet wird (der Amor wird sich auch in Lilas Rücken befinden, als diese später das Haus durchsucht)?

Die Parallelen sind tatsächlich verblüffend und regen zum Nachdenken an. Erneut werden wir mit einem komplexen Beziehungsgefüge konfrontiert. Und dies ist um so erstaunlicher, als ja die beiden letztgenannten Werke, im Gegensatz zur »Venus« und »Susanna«, noch viel kürzer, beinahe nur einen Augenaufschlag lang, zu sehen sind. Von einer bewußten Wahrnehmung von seiten des Zuschauers kann in diesem Falle noch viel weniger die Rede sein.

Warum hat sich Hitchcock mit der Gestaltung der Hintergrunddekorationen so viel Mühe gegeben? Dafür mag es mehrere Gründe geben.

Zunächst einmal gilt es festzustellen, daß die im Film auftauchenden Bilder und Statuen - ein Tizian, ein van Mieris, ein Gemälde aus der Schule von Fontainebleau, an anderer Stelle ein trauernder Orpheus des französischen Bildhauers Verlet - qualitätsvolle Werke sind, die ein gewisses Interesse Hitchcocks an Kunst vermuten lassen. Tatsächlich las der Re-



Abb. 3

gisseur mit Vergnügen Künstlerbiographien und besaß eine erlesene Bildersammlung. Einer seiner ersten Einkäufe war Paul Klees »Seltsame Jagd«, das er Ende der dreißiger Jahre bei einer Londoner Ausstellung für den damals

stolzen Preis von 600 englischen Pfund erwarb.³⁰ Daneben gehörten ihm weitere Klees, eine Aquarellgruppe von Rowlandson, ein Sickert, eine Dalizezeichnung sowie Werke von Milton Avery, Bernard Buffet, Rouault, de

30. Vgl. John Russell Taylor: Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk. Frankfurt/M., 1982. S. 163.

31. Die Informationen über Hitchcock als Kunstfreund verdanke ich seiner Tochter, Patricia O'Connell, die mir freundlicherweise ein schriftliches Interview gab.

32. Dies bestätigt nicht nur seine Tochter, sondern auch einer der Art Directors Psychos, Robert Clatworthy, der ebenfalls für ein Interview zur Verfügung stand. Es sollte allerdings erwähnt werden, daß nach Clatworthy die Kopien der verwendeten Kunstwerke nicht eigens für den Film hergestellt wurden, sondern bereits in den Depots des Produktionsstudios vorhanden waren. Der Einwand, daß es wohl recht unwahrscheinlich sei, daß das Studio Bilder besaß, die so genau ins Filmgeschehen paßten, erübrigt sich, wenn man sich die Größe und Ausstattung eines solchen Depots vorstellt. Man denke an die Tausende von Kunstobjekten, die in den letzten Szenen von Orson Welles Citizen Kane zu sehen sind.

33. Vgl. Spoto: *The Art of Alfred Hitchcock* (Vgl. Anm. 11), S. 296.

34. Herb A. Lightman: *Hitchcock talks about Lights, Camera, Action*. In: *American Cinematographer* 48, 1967, S. 351.

35. Alfred Hitchcock: *Production Methods Compared*. In: *American Cinematographer* 30, 1949, S. 182.

Vlaminck und Utrillo, die er meist bei der James Vigoveno Gallery in Los Angeles erstand. Dabei ließ er sich lediglich von ästhetischem Empfinden leiten, kaufte, was sein Auge ansprach.³¹ Sein Interesse an Kunst hat ohne Zweifel dazu beigetragen, daß er die in PSYCHO sich befindenden Kunstwerke selbst vorschlug.³²

Das erklärt aber noch nicht deren minutiöse Abstimmung mit dem Filmgeschehen. Dafür gibt es einen anderen Grund, nämlich die sprichwörtliche Detailbesessenheit des Regisseurs.

Es ist beispielweise bekannt, daß Hitchcock bei einer der Straßenszenen in VERTIGO, die am Originalschauplatz in San Francisco gedreht wurde, das gesamte Drehgebiet polizeilich absperren ließ, um dann höchstpersönlich aus der Menge der vor den Barrieren wartenden Autos diejenigen nach Farbe und Form auszuwählen, die seiner Meinung nach am besten in seinen Film paßten.³³ Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die im Hintergrund vorbeifahrenden Autos sicher das geringste sind, wofür sich die Zuschauer angesichts des sich im Vordergrund abspielenden entscheidenden zweiten Auftretens Kim Novaks interessiert.

Hitchcock ist als Regisseur zu betrachten, der nichts, aber auch gar nichts dem Zufall überläßt:

»A rule that I've always followed is: Never use a setting simply as a background. Use it one hundred percent (...) You've got to make the setting work dramatically. You can't use it just as a background. In other words, the locale must be functional (...) It must be used according to its true function. All backgrounds must function.«³⁴

Und auch für diese Maxime gibt es einen Grund. Hitchcock hatte offensichtlich sehr konkrete Vorstellungen von bewußter und unbewußter Wahrnehmung:

»An audience is never going to think to

itself: what magnificent work with the boom« or »that dolly is very nicely handled«; they are interested in what the characters on the screen are doing, and it's a director's job to keep the audience interested in that. Technique that calls itself to the audience's attention is poor technique. The mark of good technique is that it is unnoticed.«³⁵

Aus dem Interview mit Truffaut geht hervor, daß Hitchcocks Interesse fast ausschließlich der technischen Seite des Filmens galt, also genau der Seite, die er vom Publikum nicht wahrgenommen haben will. Denn nur durch den subtilen, nicht wahrnehmbaren Einsatz der Technik kann er verhindern, daß der Zuschauer den Film intellektuell ganz durchdringt, und zwar sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Denn nur wenn die intellektuelle Durchdringung verhindert wird, ist der Zuschauer manipulierbar, und die totale Publikumsmanipulation war bekanntermassen Hitchcocks oberstes Ziel:

»Worauf es mir (in PSYCHO - Anm. d. Aut.) ankam, war, durch eine Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton, lauter technische Sachen, das Publikum zum Schreien zu bringen. Ich glaube, darin liegt eine große Befriedigung für uns, die Filmkunst zu gebrauchen, um eine Massenemotion zu schaffen.«³⁶

Als Publikumsmanipulation ist auch die Gestaltung der Hintergrunddekoration in PSYCHO zu betrachten. Es ist, wie gesagt, relativ unwahrscheinlich, daß der Zuschauer die Gemälde beim ersten Sehen überhaupt bewußt wahrnimmt. Und dabei enthalten die Susannadarstellung oder die »Allegorie der Liebe« ja entscheidende Hinweise auf nachfolgende Ereignisse, von denen Hitchcock sagte, daß sie für den Betrachter so überraschend wie möglich kommen sollten. Nähme der Zuschauer die Gemälde bewußt wahr, träfen ihn weder der Angriff unter der Dusche noch der Mord an Arbogast unvorbereitet. Mit anderen Worten: Hitchcock gibt dem Re-

zipienten wegweisende Informationen, verhindert aber, daß dieser es merkt.

Hier ergibt sich eine interessante Parallele zu Experimenten der amerikanischen Werbeindustrie, die nur drei Jahre vor PSYCHO weltweites Aufsehen erregten. Man versuchte nachzuweisen, daß Kinobesucher Reklameeinblendungen von der Dauer nur einer dreitausendstel Sekunde unbewußt wahrnahmen und ihr Kaufverhalten änderten. Abgesehen davon, daß die vorgestellten Experimente bei unzureichenden Versuchsbedingungen durchgeführt wurden und auch die Frage nicht beantwortet werden konnte, wann Wahrnehmung unschwellig ist und wo die Grenze zum Bewußten liegt, wurde zumindest einmal wieder klargestellt, daß das Auge mehr sieht, als wir wissen.³⁷

Hitchcock wird dieses Phänomen einkalkuliert haben, ob er von den Versuchen wußte oder nicht.

Er konnte davon ausgehen, daß die Bilder auf für den Zuschauer unberechenbare Weise auf ihn wirken, daß er Informationen aufnimmt, ohne dies kontrollieren zu können oder gar zu bemerken. So prägte Hitchcock ja auch im Zusammenhang mit PSYCHO jenen berühmten Satz: »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.«³⁸

36. Truffaut: *Mr. Hitchcock* (Vgl. Anm. 7), S. 275.

37. Zu den Experimenten und ihrer wissenschaftlichen Gültigkeit vgl. Horst W. Brand: *Die Legende von den "geheimen Verführern"*. Kritische Analysen zur unschwelligen Wahrnehmung und Beeinflussung. Weinheim/Basel 1978.

38. Truffaut: *Mr. Hitchcock* (Vgl. Anm. 7), S. 264.

Nachweis der Abbildungen:
Abb. 1: National Gallery of Art, Washington D. C., Mellon Collection.
Abb. 2,3: *Documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux*, Paris.