

DIPLOMARBEIT

„Psycho Reloaded.
Eine Untersuchung der Transformation im
Psycho- Remake“

verfasst von

Agnieszka Lech- Azad

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. Otto Mörth

*„Bei Psycho lag der neue Reiz vor allem darin, dass die Hauptdarstellerin schon in den ersten zwanzig Minuten ermordet werden sollte. Er amüsierte sich köstlich darüber und fing immer wieder an, davon zu reden. >Das wird die Zuschauer wirklich kalt erwischen< , sagte er. Es machte ihm Spaß, das Publikum zu narren“.*¹

¹ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 152-153.

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort.....	<u>5</u>
2 Einleitung	<u>7</u>
3 Remakes.....	<u>9</u>
3.1 Definition	<u>9</u>
3.1.1 Original.....	<u>9</u>
3.1.2 Fälschung.....	<u>9</u>
3.2 Definition und Typologie Remake.....	<u>9</u>
3.3 Die Erstverfilmung und mehrere Neuverfilmungen.....	<u>11</u>
3.4 Remakes und Literaturverfilmungen.....	<u>12</u>
3.5 Remakes und Biographien.....	<u>12</u>
3.6 Remakes und Genre.....	<u>14</u>
3.7 Remake und Fortsetzungsfilme.....	<u>14</u>
3.8 Remakes und Parodien.....	<u>15</u>
3.9 Kinoremakes von TV- Serien.....	<u>16</u>
3.10 Remakes und verschieden sprachige Versionen.....	<u>17</u>
3.11 Remakes und das Copyright.....	<u>17</u>
4 Geschichte und Entwicklung des Films und des Remakes.....	<u>18</u>
4.1 Anfänge Stummfilm.....	<u>18</u>
4.2 Tonfilm.....	<u>19</u>
4.3 Farbfilm.....	<u>21</u>
4.4 Moral und Zensur.....	<u>22</u>
4.5 Der deutsche Film und Remakes.....	<u>23</u>
4.6 Der deutsche Film	<u>23</u>
4.7 Remakes in Deutschland.....	<u>25</u>
4.8 Amerikanische Remakes deutscher Filme.....	<u>27</u>
4.9 Amerikanische Remakes europäischer Filme.....	<u>28</u>
4.9.1 Italien.....	<u>29</u>
4.9.2 Frankreich.....	<u>29</u>
4.10 Japanische Originale.....	<u>31</u>
4.11 Remakes aus einer Hand.....	<u>31</u>
4.12 Gleiche Darsteller.....	<u>33</u>
4.13 Shot for Shot.....	<u>34</u>
5 Alfred Hitchcock.....	<u>36</u>
5.1 Biographie	<u>36</u>
5.2 Typisch Hitch	<u>42</u>
5.2.1 Suspense bei Hitchcock.....	<u>44</u>
5.2.2 MacGuffin.....	<u>45</u>
5.2.3 Cameo Auftritt.....	<u>47</u>
5.2.4 Kamera.....	<u>47</u>
5.2.5 Montage.....	<u>48</u>
5.2.6 Ton, Musik, Dialoge.....	<u>50</u>
5.2.7 Raumgestaltung und Requisite.....	<u>50</u>
5.2.7.1 Treppenhäuser	<u>50</u>
5.2.7.2 Unheimliche Häuser.....	<u>50</u>
5.2.8 Licht und Schatten.....	<u>51</u>
5.2.9 Schauspielerinnen.....	<u>51</u>

5.2.10 Mütter.....	<u>52</u>
6 Psycho 1960.....	<u>54</u>
6.1 Inhaltsangabe:.....	<u>54</u>
6.2 Ed Gein, Robert Bloch und Alfred Hitchcock. Eine Geschichte entsteht.....	<u>55</u>
6.3 Das Drehbuch.....	<u>57</u>
6.4 Filmcrew.....	<u>59</u>
6.5 Besetzung.....	<u>60</u>
6.6 Ausstattung.....	<u>64</u>
6.7 Kostüme.....	<u>64</u>
6.8 Maske.....	<u>65</u>
6.9 Die Dreharbeiten.....	<u>66</u>
6.10 Das Set.....	<u>67</u>
6.11 Postproduktion.....	<u>69</u>
6.12 Ton und Musik.....	<u>70</u>
6.13 Vorspann.....	<u>71</u>
6.14 Werbekampagne und Filmpremiere.....	<u>72</u>
7 Gus van Sant und Psycho.....	<u>76</u>
7.1 Biographie:.....	<u>76</u>
8 Untersuchungsaufbau:.....	<u>81</u>
8.1 Untersuchungsmethode	<u>82</u>
8.2 Untersuchungskriterien.....	<u>83</u>
9 Psycho 1998.....	<u>83</u>
9.1 Unterschiede	<u>84</u>
9.2 Transformationsprozesse.....	<u>85</u>
9.2.1 Schauspieler: Janet Leigh vs. Anne Heche.....	<u>85</u>
9.2.2 Anthony Perkins vs. Vince Vaughn.....	<u>91</u>
9.2.3 Vera Miles vs. Julian Moore.....	<u>92</u>
9.2.4 John Gavin vs. Viggo Mortensen.....	<u>93</u>
9.2.5 Kostüm.....	<u>96</u>
9.2.6 Ausstattung und Requisite:.....	<u>100</u>
9.2.7 Farbe:.....	<u>102</u>
9.2.7.1 Vorspann:.....	<u>102</u>
9.2.7.2 Eröffnungsszene:.....	<u>104</u>
9.2.8 Licht und Schatten.....	<u>106</u>
9.2.9 Mehr Blut und mehr nackte Haut in der Duschmordszene.....	<u>109</u>
9.2.10 Mordszene Arbogast.....	<u>116</u>
10 Anhang 1: Einstellungsprotokoll.....	<u>118</u>
10.1 Duschmord:.....	<u>118</u>
10.2 Arbogasts Tod.....	<u>148</u>
11 Zusammenfassung.....	<u>156</u>
12 Literaturverzeichnis.....	<u>159</u>
13 Filmografie.....	<u>161</u>

Danksagung:

Für die Unterstützung bei meiner Diplomarbeit möchte ich mich bei allen beteiligten Personen und dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft bedanken. Ganz besonderen Dank an meinen Betreuer, Mag. Dr. Otto Mörth, der oft sehr geduldig mit mir war.

Darüberhinaus danke ich meiner Familie und meinen Kindern, die mich stets unterstützt und motiviert hat, ich danke meinen Freunden, die an mich geglaubt haben und meinem Partner für die solidarische Unterstützung in der letzten Phase dieser Arbeit.

1 Vorwort

Mein Interesse zum Thema Remake liegt in der Bild- für- Bild Neuverfilmung von Hitchcocks *Psycho*. Gus van Sant drehte den Schocker 1998 eins zu eins nach und wurde viel kritisiert.

Hitchcock bricht mit diesem Film alle Tabus und Filmdogmen. Die Spannungsbögen der Handlung verlaufen nicht wie üblich, der Film steuert nicht auf das Ende zu, sondern erreicht schon im ersten Drittel seinen Höhepunkt mit dem Tod der Protagonistin. Das Publikum, welches sich zu seiner Figur emotional verbunden gefühlt hat, verliert nun seine Heldin auf tragische Weise.

Die Mordszene in der Dusche ist wohl eine der bekanntesten Szenen der Filmgeschichte, wurde oft kopiert und bis ins letzte Detail analysiert. Die 48 verschiedenen Kameraeinstellungen und die schnellen Schnitte, welche die Gewalt der Messerstiche fast spürbar machen, lassen einen schauern.

Unterstrichen von der bemerkenswerten Filmmusik von Bernhard Hermann, zeigt Hitchcock, wie aus banalen Alltagssituationen der pure Horror Realität werden kann. Der nette und scheue Norman Bates, von dem keiner denken könnte, er sei ein Mörder, ist in Wirklichkeit ein schizophrener Killer mit Ödipus Komplex.

Gus van Sants *Psycho* soll auch eine Hommage an Hitchcock sein und er versuchte den Referenzfilm so wenig wie möglich zu verändern und drehte in fast eins zu eins nach, was nur teilweise gelang.

Das weckte mein Interesse, denn so stellt sich mir die Frage, warum Gus van Sants Remake als schlecht abgestempelt wird? Ist jedes Remake eine billige Kopie? Warum werden Remake noch heute so zahlreich produziert?

Und ist es überhaupt möglich einen Film identisch nachzudrehen, ohne ihm seine ei-

gene Handschrift zu geben? Welche Faktoren spielen da eine Rolle?

2 Einleitung

In meiner Arbeit möchte ich mich mit der Neuverfilmung von Hitchcocks Psycho und ihren Schwächen beschäftigen. Das Remake wurde viel kritisiert und als sinnlos abgetan. Ich werde dem näher auf den Grund gehen und mich umfassend mit dem „Wiedermachen“ von Filmen, also Remakes beschäftigen. Zusammenfassend möchte ich beide Filme, das Original und das Remake, gegenüberstellen.

Meine Forschungsfrage lautet:

- Welche Kriterien muss eine Neuverfilmung aufweisen um als Remake zu gelten?
- Welche Transformation entsteht bei der Neufassung? Welche Abweichungen, Varianzen ergeben sich daraus?
- Wie unterscheidet sich das Remake vom Originalfilm?

Ich unterteile mein Arbeit in vier wesentliche Kapitel. Im ersten Kapitel setzte ich mich mit dem Thema Remake auseinander. Wie definiert sich ein Remake? Wie sind Remakes entstanden und warum werden immer wieder Stoffe neu verfilmt? Hierfür blicke ich auf die Geschichte des Films und ihre Anfänge.

Mein zweites Kapitel befasst sich mit der Person Alfred Hitchcock. Es ist interessant einen genaueren Blick auf sein bewegtes Leben zu blicken, umso die Person Hitchcock und seine Entwicklung besser zu verstehen. Was machte Hitchcock so einzigartig? Was hat er in der Geschichte des Films bewegt und teilweise erregt? Was zeichnete ihn als Technik-Freak aus?

Gus van Sant möchte ich im dritten Kapitel behandeln, leider musste ich feststellen, dass es wenig Informationen über den Regisseur, Autor, Musiker und Fotograf gibt. Er ist dafür bekannt, nicht viel über sein Privatleben zu sprechen und lebt etwas zurückgezogen, abseits von Hollywood.

In den beiden letzten Kapitel erkläre ich kurz meine Untersuchungsmethode und vergleiche das Remake mit dem Original.

Schauspieler, Kostüm, Make- Up, Maske, Ausstattung und Requisiten werden verglichen und teilweise mit Abbildungen veranschaulicht.

Bei meiner Untersuchung und These beziehe ich mich auch auf Michael Schaudig, der Remakes als nicht „interpretationsfrei“ versteht und, wie er sagt, eine Neuverfilmung stets einer Transformation unterzogen ist. Hier gilt es zu herauszufinden, welche Transformationen das in diesem konkreten Beispiel sind.

Die beiden Mordszenen von Marion und dem Detektiven untersuche ich anhand eines Einstellungsprotokolls. Dabei stelle ich, tabellarisch, beide Filme im Vergleich gegenüber mit Angabe von: Abfolge, Zeit, Ort, Handlung, Schauspieler, Kameraeinstellungen, Schnitt, die Dialoge/Geräusche und den Ton.

Ziel meiner Untersuchung ist herauszufinden welche Transformationsprozesse, im Remake, entstanden sind.

3 **Remakes**

Was ist eigentlich ein Remake? Wie definiert es sich als solches? Sind somit fast alle Filme Remakes? Wie oder was unterscheidet das Remake von einem Plagiat? Bei meiner Recherche bin ich auf wenig oder zu undeutlichen Definitionen gestoßen. Erstaunlich wenig lässt sich zum Thema Remake lesen. Jedoch werde ich mich im nächsten Kapitel mit einer näheren Definition des Remake beschäftigen. Hierfür setze ich mich vor allem mit Jochen Marderbachs *Studie und Theorie der Remakes* auseinander.

3.1 **Definition**

3.1.1 **Original**

“ Im Hinblick auf Beschaffenheit, Ursprung oder Herkunft echt und unverfälscht, nicht imitiert. In seiner Art eigenständig und schöpferisch. Im Hinblick auf die Umstände ursprünglich, unmittelbar.”²

3.1.2 **Fälschung**

“ Kopie, Nachahmung, Nachbildung, Falsifikat“³

3.2 **Definition und Typologie Remake**

Bei genauerer Betrachtung zur Definition des Remakes stößt man schnell an ihre Grenzen. Oft ist bei intensiver Auseinandersetzung zu erkennen, dass die genaue Begriffsdefinition zu kurz oder zu relativ ist. Teilweise ist sie widersprüchlich, oder schließt sich selbst aus.

² <http://www.duden.de/rechtschreibung/original#Bedeutung>

³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Faelschung#Bedeutung>

Erstmals beschäftigte sich Michael B. Druxman ausführlich mit seiner Abhandlung *Make it again Sam, Surtsey oft Roadmovie Remakes* mit dem Thema und versucht sich an eine Begriffsdefinition. Sie besagt, dass *“Originalfilm und Remake nicht bloß den gleichen Stoff behandeln, sonder auf derselben literarischen Vorlagen basieren.”*⁴

Darüber hinaus gibt er anhand von etwa dreißig Beispielen auch einen Überblick über die Produktionen, Entstehungsjahr und Erscheinungsformen. Jedoch begrenzen sich die Produktionen auf den inneramerikanischen Markt. Anderen Filmnationen wie Deutschland, Frankreich, England oder Japan schenkt er keine Beachtung.

Bei James L. Lambachers *Remakes, Serie, And Sequenz In Film And Television* ⁵ finden sich detaillierte Angaben und alle Kategorien von allen gedrehten Filmen bis 1970. Er gibt in seiner Auflistung literarische Vorlage, Entstehungsjahr, Produktionsland, Besetzung und Regie an. Daraus lassen sich Rückschlüsse ziehen, wie und wann das Remake durch den jeweiligen wirtschaftlichen und technischen Zustand boomte oder nicht.

Auch die Definitionen in diversen Film- Enzyklopädien sind oft nicht befriedigend und finden mitunter nur wenig Worte. Für Manfred Hoesch *Mach's noch einmal!* ⁶ ist laut *International Film Enzyklopädie* *“ ...nicht der dem Remake zugrunde liegende Stoff oder die literarische Vorlage entscheiden, sonder die Tatsache, dass dieses die neue Version eines bereits existierenden Films darstellt. Dabei besteht jedoch die Gefahr, dass Neuverfilmungen, die eine Geschichte aktualisieren, an einem neuen Schauplatz verlagern oder in ein anderes Genre übertragen, außen vor bleiben.”*⁷

In Buches *Enzyklopädie des Films* spielt der Erfolg und die Aufführung eine wichtige Rolle.

Der Filmtheoretiker James Monaco findet vergleichsweise eine knappe Definition.

*“ Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes.”*⁸

4 Druxman, Michael (1975): *Make it again Sam: A Survesy of Movie Remakes*, S. 9.

5 Limbacher, James L. (1970): *Remakes, Series And Sequels On Film And Television*, S. 29.

6 Hobsch, Manfred (2002): *Mach's noch mal! Das große Buch der Remakes- über 1300 Filme in einem Band*, S. 11.

7 Hobsch, Manfred (2002): *Mach's noch mal! Das große Buch der Remakes- über 1300 Filme in einem Band*, S. 12.

8 Monaco, James (2000): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films*,

Damit definiert Monaco weder den Begriff „Stoff“, ob er diesen gleichermaßen auf Drehbücher, Romane, Legenden und Historische Ereignisse bezieht, noch deutet er an, wie groß die Parallelitäten zwischen der alten und der neuen Fassung sein müssen”,⁹ wie es Jochen Manderbach in seiner Studie zu Theorie und Praxis des Remakes kritisiert. Manderbach lehnt sich bei der nachfolgenden Definition wesentlich an *Buchers Enzyklopädie des Films* an.

*“ Die Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes. Als Remakes bezeichnet man nur solche Filme, die eine Vorläufer mehr oder weniger detailgetreu nachvollziehen meist aktualisiert, bisweilen in andere Genres übertragen, gelegentlich auch in andere Schauplätze und Zeiten versetzt. ”*¹⁰

Manderbach thematisiert auch das Problem der Stoff-Äquivalenz bei Neuverfilmungen, wie sie bei Film-Biographien und Literaturverfilmungen bestehen. Das sei nur zu lösen, indem *“... der Lebenslauf einer Person genauso zu schildern (beziehungsweise einen Roman genauso in Szene setzen ist), wie dies bereits in einem frühen gedrehten Film geschehen ist”*.¹¹

3.3 Die Erstverfilmung und mehrere Neuverfilmungen

Wie schon erwähnt, gibt es einfach unverwüstliche Stoffe, welche immer wieder neu verfilmt werden. Häufig sind das Literaturverfilmungen, doch nicht jede Neuverfilmung ist zwingend ein Remake. Wie bereits aus der Definition hervorgeht, steht hier der Bezug zur Erstverfilmung an erster Stelle. Hier wird die Problematik jedoch wieder prägend, die für die eine Definition „Remake“ steht. Denn oft kann man Herkunft und Entstehungsjahr eines Originals nicht mehr nachvollziehen. So ist es oft schwierig zu erkennen, welcher Film die Vorlage der Neuverfilmung war.

S. 229.

9 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 7.

10 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 13.

11 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 13.

Viele Klassiker wie *Romeo und Julia* oder *Nosferatus alias Dracula* oder *Frankenstein* haben unzählige Fassungen erhalten, und werden heute noch neu erzählt. Welche davon Remakes und welche None Remakes sind, lässt sich oft schwer sagen, jedoch ist hier die literarische Urform maßgeblich,

3.4 Remakes und Literaturverfilmungen

Bei Literaturverfilmungen stoßen Kritiker und Filmtheoretiker wieder an ihre Grenzen. Gemäß Druxman, ist ein Remake eine Verfilmung eines Originalstoffes nach literarischer Vorlage, doch das schließt die künstlerische Eigenständigkeit aus.

Wesentlich ist, wie weit die Neuverfilmung vom Original abweicht. Theaterstücke werden häufig verfilmt, hier kommt es auf das Filmoriginal an. Liegen die Abweichungen in Rahmen der angeführten Grenzen, ist es als Remake anzusehen. Oft jedoch werden Literaturverfilmungen, die auf Romane oder Theaterstücke basieren, unterschiedlich interpretiert und weichen massiv vom Original ab. Dies liegt bei literarischen Klassikern wie zum Beispiel *Romeo und Julia*, *Ben Hur* oder *Macbeth* vor.

“ Sowohl Fassungen von Orson Welles (1948), Akira Kurosawa (1961), *Throne of Blood* und Roman Polanski (1977) nehmen für sich in Anspruch, Bearbeitungen des Shakespeare- Dramas zu sein, doch lassen sich ihre jeweiligen eigenwilligen Interpretationen nicht als Remake der Arbeit eines Vorgängers ansehen”.¹²

3.5 Remakes und Biographien

Die Filmindustrie greift regelmäßig zu Biographien von berühmten Personen und erfreut sich großer Beliebtheit bei den Zuschauern. Diese Biographien könnten überwiegend als Remakes gelten, da sich der Lebenslauf einer Person nicht wesentlich verändert, doch maßgeblich ist, inwieweit das Remake Bezug auf den Erst- Stoff nimmt. Durch die vielen verschiedenen Lebensschilderungen von lebenden, toten oder fiktiven Figuren entsteht ein großes Spektrum an Interpretationen. Es gibt unzählige Film-

¹² Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 11.

Biographien von bekannten Personen, wie *Kleopatra*, *Robinson Crusoe* oder *Robin Hood*, die unter verschiedenen Blickwinkel neu verfilmt werden. Allan Dwans *Robin Hood* (1922) konzentriert sich auf die Machtkämpfe zwischen König Richard und dem Outlaw ,während für Michael Curtiz und William Keighleys in *The Adventures of Robin Hood* die Abenteuer im Sherwood Forrest bedeutend sind.

Remakes sind auch von Fortsetzungsfilmen zu unterscheiden. 1979 verfilmte Richard Lester die Geschichte *Robin und Marian* und zeigte einen alten von den Kreuzzügen heimkehrenden Robin, der am Ende mit seiner Geliebten Selbstmord begeht. Hier ist die Äquivalenz sehr deutlich und diese Filmbiographien können somit nicht als Remake gelten.

“ Obgleich also jeweils Robin Hood im Mittelpunkt der Filme steht, variieren diese seinen Lebenslauf so grundlegend beziehungsweise konzentrieren sich auf völlig unterschiedliche Aspekte, dass von einem Remake des Originalfilms nicht die Rede sein kann”.

3.6 Remakes und Genre

Das Remake ist an kein Genre gebunden, es gibt zahlreiche Neuverfilmungen in den Bereichen der Komödien, des Horrors oder bei Liebesfilmen. Einige frühere Gangsterfilme wurden zu Western, oder Spielfilme zu Musicals. Remakes werden hauptsächlich von Genre zu Genre verfilmt, aber der Referenzfilm muss nicht zwingend im selben Genre stattfinden.

Bei der Recherche zum Thema fiel mir auf, dass Trickfilme von Filmtheoretikern zur Gänze ignoriert werden. Auch Trickfilme werden immer wieder neu verfilmt, wie zum Beispiel Disney's *Bongo und Perikarditis*, der 1996 unter *101 Dalmatiner* als Real-Film- Remake verfilmt wurde.¹³

3.7 Remake und Fortsetzungsfilme

Fortsetzungsfilme oder Sequels genannt, sind keine Remakes. Auch wenn die Hauptfigur oder Schauplätze hier beibehalten werden, sind es die Fortsetzungen, die auf der vorangegangenen Story aufbauen. Manchmal variieren die Handlungen nur geringfügig, sodass diese Fortsetzungen als Verfilmung eines bereits bekannten Stoffes anmuten. Diese Art von Story- Recycling lassen auch die Filmkritiker verzweifeln, denn hier liegen unterschiedliche Meinungen im Bezug auf Remakes vor.

Dazu gehört etwa *Psycho II*, wobei *II* als Weiterentwicklung des Referenzstoffes von *Psycho* dient. Norman Bates wird zwanzig Jahre später aus der Anstalt entlassen und fällt einer Intrige zum Opfer. Und dann *Psycho III*, wo Bates langsam seinen alten Wahnsinn verfällt und wieder zu morden beginnt.

¹³ Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverfilmung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „ Rendez-vous nach Ladenschluss“*, S. 18.

*“ Die Fortsetzung der Geschichte des psychopathischen Mörder Norman Bates beansprucht Eigenständigkeit. In dieser Beanspruchung der Eigenständigkeit liegt denn auch das Hauptargument für eine Ausgrenzung der Fortsetzung. ”*¹⁴

Weitere Beispiele wären die Fortsetzungen von *Jaws* (Der weiße Hai), die Boxer-Saga *Rocky*, *Die Hard* (Stirb langsam), oder die Weltraum-Trilogie *Star Wars*, wo die Bezeichnung Remake nicht zutrifft, da kein filmischer Vorläufer besteht, sondern die Geschichte weitererzählt wird.

*“ Sowohl Psycho II und III, Jaws II, III und IV als auch Porcky’s II und III sind eben keine Neuverfilmungen eines schon einmal verfilmten Stoffes, sonder eigenständige Werke, die, wenn auch unter Beibehaltung gewisser Topoi (Personen, Schauplätze, usw.), auf originalen Drehbücher basieren. ”*¹⁵

3.8 Remakes und Parodien

Auch Parodien lassen anmuten, das es sich hier um Remakes handelt, denn die Hauptfiguren und Schauplätze sind meist identisch. Jedoch sind die Abweichungen der Handlung zu groß, um als Remake zu gelten. Filmszenen werden humoristisch in Szene gesetzt, die eher einer Persiflage dienen. Der Stoff gilt hier lediglich als Ausgangspunkt für eine Neuinterpretation. Schon in den frühen fünfziger Jahren wurden Filme komödiantisch nachgedreht, wie zum Beispiel *A Night in Casablanca* von den Marx Brothers. Regisseur Pat Proft drehte in *Hot Shots* berühmte Szenen aus *Der Unsichtbare Dritte*, *Das Kartell*, *Auf der Flucht* und *Titanic* parodistisch nach.¹⁶ Ivory Wanyans zog 2000 mit *Scary Movie* die Teenie- Horrorfilme ins Lächerliche.

“ ... sind die Parallelitäten zwischen dem Original und Parodie nicht von der Hand zu weisen, doch unterscheiden sie sich letztlich dank der künstlerischen Freiheiten, die sich die Regisseure bei ihren komödiantischen Adaptionen genommen haben, derart

14 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 15.

15 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 15.

16 Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverfilmung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „Rendezvous nach Ladenschluss“*, S. 21.

von ihren Vorläufer, dass von einem Remake nicht mehr die Rede sein kann.“¹⁷

3.9 Kinoremakes von TV- Serien

Das Verfilmen von erfolgreichen Serien ist sehr beliebt und keine Seltenheit. Remakes von TV Serien sind allerdings, wie schon angeführt, von Fortsetzungen oder Sequels zu unterscheiden. Bei Fortsetzungsfilmen handelt es sich nicht um Remakes, da die Geschichte an eine vorhergegangenen Handlung aufbaut.

Wie sind dann Remakes von TV- Serien, wie *Drei Engel für Charlie*, *Mit Schirm, Charme und Melone* oder *Maverik*, zu behandeln ?

Entscheidend sind hier wieder die Kriterien einer Neuverfilmung im Sinne des Remakes, das heißt, inwieweit Plot und Hauptfiguren übernommen werden, beziehungsweise wurden. Ob Kinofilme von gesamten TV-Serien Remakes sind oder weiterführend erzählen, kann nicht definitiv ermittelt werden.

Bei *Drei Engel für Charlie* wurden alle TV- Produktionsrechte erworben, die Figuren wurden namentlich verändert und die Handlung in die Neunziger-Jahre versetzt, was kaum noch dem Original entspricht. Hier kann kaum von einem Remake gesprochen werden. Die Filmemacher und Produzenten sehen *Drei Engel für Charlie* trotzdem als Remake der TV-Serie an, was zu großen Teil an der Vermarktung liegt. Bei Neuverfilmungen, die TV-Serien als Vorlagen haben, ergibt sich die alte Problematik der genauen Definition.

3.10 Remakes und verschieden sprachige Versionen

Durch technische Errungenschaften, wie dem Tonfilm, entstand ein wahrhaftiger Remake- Boom. Die Tonfilme, die beliebte Stummfilme als Vorlage hatten, wurden, teils mit neuer, teils mit alter Besetzung, neu gedreht. Schnell entdeckte man, welchen in-

¹⁷ Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 15.

ternationalen wirtschaftlichen Nutzen das neue Medium hatte. So wurden Filme in verschiedenen Sprachen, wie auf italienisch, auf französisch oder auf deutsch, als weitere Fassung kopiert. Alles konnte wieder verwendet werden, wie die Kulissen, Kostüme, Schauplätze und die Besetzung der Crew.

*“ Die Frage allerdings, ob es sich bei einem Film wie “Tumultes”, der französischsprachigen Fassung der deutschen Produktion “Stürme der Leidenschaft” (beide 1933 von Robert Silomais inszeniert), um ein Remake, handelt, muss verneint werden, da es sich hierbei lediglich um eine exakte Kopie eines Vorläufers handelt, nicht aber um einer, der Definition gemäß, eigenständige Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes ”.*¹⁸

Diese aufwändigen Kopien erübrigten sich spätestens mit der Synchronisation.

3.11 Remakes und das Copyright

Remakes sind keine exakten Kopien, sondern Verfilmungen als eigenständige Neuverfilmungen. In der frühen Filmgeschichte waren diese Kopien, wie schon erwähnt, sehr gängig. Diese sprachlich unterschiedlichen Fassungen sind keine Remakes, denn hier spielt der Kauf der Rechte eine wesentliche Rolle. Als das neue Medium Film in die mediale Welt Einzug hielt, wollten viele Filmemacher, Künstler, Zauberer dies für sich nutzen und kopierten in Eigendynamik bereits bekannte Stoffe. Das löste enorme Konkurrenz aus, und bald wurde das Copyright, das Urheberrecht, festgelegt.

Im nächsten Teil beschäftige ich mit genauer mit der Geschichte und Entwicklung des Remakes und des Films. Auf den ersten Blick lässt sich erkennen, dass Remake so alt wie der Film selbst sind. Aus unterschiedlichen Gründen werden Geschichten wieder und wieder erzählt. Viele Neuverfilmungen übernehmen große Teile des Originals, wie zum Beispiel Dialoge, Musik oder den Handlungsverlauf. Aber auch durch kulturelle, ökonomische oder gesellschaftliche Veränderungen werden Filme neu verarbeitet. Diese Faktoren werde ich erklären.

¹⁸ Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 14.

4 Geschichte und Entwicklung des Films und des Remakes

4.1 Anfänge Stummfilm

Die Geschichte des Films beginnt mit den Brüdern Louis und Auguste Lumière aus Paris. Zwar experimentierte man schon länger mit bewegten Bildern, aber die Brüder Lumière sahen in der Kinematografie und ihren technischen Möglichkeiten eine Bereicherung der Fotografie. Schon bald hielten sie kleine, alltägliche Szenen aus dem privaten oder politischen Leben auf Filmstreifen fest. Es folgten *Larroseur arrose* (der begossene Rasensprenger) und Ankunft eines Zuges *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, die großes Interesse und Begeisterung bei den Zuschauern auslösten.

“Der Zuschauer, der oftmals mit Bestürzung die sich nähernde Lokomotive sah, wurde eins mit der Filmkamera. Er sah den Zug mit den Augen der Kamera. In der Identifizierung des Zuschauers mit der Kamera steckte eine neue Art des Betrachtens, eine neue Art, die Umwelt zu beobachten, wie sie in anderen Medien unbekannt war.”

Zu Beginn gab es nur Stummfilme, und die Filmindustrie entwickelte sich rasant. Die Stummfilmära dauerte von 1895-1929, zwar wurde Ton als begleitende Musik mitgespielt, doch der wesentliche Umbruch kam um 1927, als Warner Brothers und Fox Film begannen ihre Filme zu vertonen.¹⁹

Die Brüder Lumière machten aber kaum Kurzfilme, eher Reportagefilme, und sahen den Film nicht als Inszenierungsinstrument. Anders Georges Méliès, der ein Illusionist war. Anfänglich sah er im Kinematographen eine Erweiterung und Ergänzung seines Theaterrepertoires, doch schon bald fing er an sich für den Film zu begeistern. 1897 richtete er sich eine Filmwerkstatt her, begann mit dem Film zu experimentieren, und schuf *Le Voyage dans la Lune* (Reise zum Mond, 1902), *Le Voyager à travers l'Impossible* (Die Reise durch das Unmögliche, 1904), *À la Conquête du Pôle* (Die Eroberung des Pols, 1912).²⁰

¹⁹ Toeplitz, Jerzy (1972): *Geschichte des Films 1895-1928*, S. 16-21.

²⁰ Toeplitz, Jerzy (1972): *Geschichte des Films 1895-1928*, S. 23.

Méliés war Handwerker und Künstler zugleich. Er baute seine Kulissen selbst, schrieb die Szenen, führte Regie und stand hinter der Kamera. Er war auch der erste, der Schauspieler einsetzte und so auch Gründer der Schauspielerei. Méliés ungewöhnliche Fantasie und die Kunst der Inszenierung beeinflusste viele nachkommende Filmmacher.²¹

4.2 Tonfilm

Die Entwicklung und Einführung des synchronen Tons revolutionierte den Film nachhaltig und ging um die ganze Welt. Das löste den ersten großen Remake-Boom aus, denn die neuen Möglichkeiten verändern die Filmkunst und Filmbranche grundlegend. Plötzlich gab es mehr Realitätsnähe und Gestaltungsmöglichkeiten, Regisseure und Schauspieler erhielten ein neues Werkzeug. Dramaturgen und Autoren nahmen an Bedeutung zu. Am 26. Oktober 1929 zeigt Warner Brothers den ersten synchronisierten Spielfilm: *The Jazz Singer* von Alan Crosland.²²

Nun wurden die Archive der Stummfilme durchsucht und alte Hits neu, mit Ton, verfilmt. Der Stummfilm-Klassiker *Der Student von Prag* (1913/1926) wird von Arthur Robinson als Tonfassung gedreht. Es folgt ein Tonfilm-Remake von Max Macks *Der Andere* (1913) und *L'Atlantide* (1932) von G. W. Pabst.²³

Auch in den USA erkennt man den wirtschaftlichen Nutzen der Neuverfilmung, vor allem mit Ton, und es wurden viele Remakes gedreht, wie etwa *Charley's Aunt* (USA 1930/1925), "*The Awful Truth* (USA 1929/1925) oder *Rain* (USA 1932/ Sadie Thompson" 1928).²⁴

Doch mit dem Tonfilm kam ein neues Problem auf: um die Spielfilme in die ganze Welt zu verkaufen, mussten sie in verschiedenen Sprachen vertont werden. Es war üblich, dass Filme in italienisch, französisch oder deutsch gedreht wurden, wie etwa zum

²¹ Toeplitz, Jerzy (1972): *Geschichte des Films 1895-1928*, S. 22-26.

²² Nowell-Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S. 193.

²³ Hobsch, Manfred (2002): *Mach's noch mal! Das große Buch der Remakes- über 1300 Filme in einem Band*, S. 7.

²⁴ Oltmann, Kartin (2008): *Remake/ Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960*, S. 59.

Beispiel Greta Garbos Film *Anna Christie* (1930), den es in drei verschiedenen Versionen gab. So wurden Film- Kopien angefertigt, mit gleicher Kulisse, Kostümen, Darstellern und machte Regie. Dies erwies sich jedoch als sehr kostspielig und aufwändig. Hinzu kam, dass sich herausstellte, dass einige Stars des Stummfilms keine geeigneten Stimmen hatten. Diese Kopien sind keine Remakes, doch die Remakes ersetzen die aufwändige Arbeit des Kopierens. Ab 1932, mit dem Aufkommen der Nachsynchronisation, erübrigte sich dieses Verfahren, und die Hollywood- Studios entwickelten bis 1933 die Synchronisationstechnik.²⁵

Trotzdem werden Filme bis heute wegen der Sprache neu verfilmt, vor allem in der USA. Einerseits, weil es sich herausstellte, dass englische Untertitel keine großen Kinoerfolge bringen, andererseits aus kulturellen Gründen. Auf das komme ich später noch einmal zurück.

4.3 Farbfilm

Mit der Entwicklung von Technicolor, hierfür werden zwei farbige Filmstreifen aufeinander geklebt und laufen durch einen Projektor, entstand der zweite große Remake-Boom. Der berühmte Klassiker *Ben Hur* (1925) von Fred Niblo als Stummfassung gedreht, wurde von William Wyler 1959 in Farbe neu verfilmt.²⁶

Wylers Remake bekam elf Oskars verliehen und sicherte sich damit einen Platz in der Filmgeschichte. Obwohl die Verwendung von Farbe bei manchen Regisseuren und Kameralenten auf Kritik stieß, war das Publikum vom neuen Farbfilm begeistert und verlangte mehr Einsatz von Farbe.

Der Komponist Giorgio Moroder wagte sich 1985 an Fritz Langs Klassiker *Metro- polis* (1927) heran. Er stöberte alle Originale auf und koloriert die Filmstreifen mit greller Farbe und unterlegte den Film mit Disco-Musik. Doch die Kritiker waren nicht begeistert.

*„Seine künstlerischen Ambitionen stoßen aber in der Mehrzahl auf Ablehnung“.*²⁷

25 Nowell- Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S.200.

26 Bawden, Liz- Anne (1977): *Buchers Enzyklopädie des Films*, S. 230.

27 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 20.

Durch die Beliebtheit beim Publikum werden bis heute Schwarz-Weiß-Filme nachkoloriert. Dabei werden die Filmstreifen mit einem Computer gescannt und dieser erkennt die ursprüngliche Farbe und färbt sie dementsprechend.

*“ Obwohl dieses Verfahren ebenso aufwendig wie kostspielig ist, lohnt sich die Investition, setzt man die in Relation zu den finanziellen Mitteln, die für die Produktion eines vergleichbaren normalen Spielfilms aufgewendet werden müssten. ”*²⁸

4.4 Moral und Zensur

Mit den Jahren vollzog sich auch ein gesellschaftlicher Wechsel. Themen, die in den 20er und 30er- Jahren noch tabuisiert waren, wurden langsam gesellschaftsfähig. Moral und Zensur spielten bei Filmautoren eine entscheidende Rolle. Themen, die in der Vergangenheit zu heikel waren, wurden Jahrzehnte später neu erzählt. Die häufigste Zensur erlitten Tabus wie Sexualität und Gewalt, aber auch politisch und religiöse Themen wurden geschnitten.

*“ Jede Änderung an einem fertig gestellten Film seitens nicht am Produktionsprozess Beteiligter bedeutet im weitesten Sinne einen Zensurakt, gleichgültig, ob er zum Besten oder zum Schaden des Filmes wirkt ”.*²⁹

Mit dem Aufkommen der Hippie-Bewegung und der sexuellen Revolution lockerten sich die gesellschaftlichen Ansichten allmählich. Auf diese gesellschaftspolitische Entwicklung reagierte auch die Filmbranche.

Dahinter lag wohl auch ein kommerzielles Kalkül. In den sechziger Jahren entstanden Rassenunruhen in den USA, und die Filmindustrie machte sich den Konflikt zu nutzen. *“ Statt jedoch der aktuellen Situation angemessene Drehbücher in Auftrag zu geben, greift sie auf bereits vorliegende, ebenfalls einen politischen Konflikt behandelnde Werke zurück ”.*³⁰

William Wyler wagt sich erst fünfzig Jahre nach seiner Erstverfilmung *These Three* an

28 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 20.

29 Bawden, Liz- Anne (1977): *Buchers Enzyklopädie des Films*, S. 881.

30 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 22.

ein Remake heran. Die Geschichte erzählt von zwei lesbischen Internatslehrerinnen, die von einer Schülerin erwischt werden und sich daraufhin beide das Leben nehmen. Doch 1936 wurden diese Szenen herausgeschnitten, dass der Kern der Geschichte vollkommen verfälscht wurde.

Mit *Children's Hour* (1961) und der Starbesetzung von Audrey Hepburn und Shirley MacLaine, wurde das Thema gleichgeschlechtlicher Sexualität wieder in die Öffentlichkeit gerückt.³¹

Viktor und Viktoria (1935) von Reinhold Schünzel erzählt die Geschichte von Viktor und seiner Frau. Als Viktor krank wird, übernimmt seine Frau die Rolle des "Viktors" in einem Vorstadttheater. Sie beginnt Gefallen an dem Rollentausch zu entwickeln und wird immer überzeugender. Sie verdreht Frauen als "Viktor" den Kopf, bis sich schließlich auch ein Mann in "Viktor" verliebt. Der Rollenwechsel bekam viel Kritik, gerade in den 20er Jahren. Später wurde *Viktor und Viktoria* von Blake Edwards neu verfilmt.

4.5 Der deutsche Film und Remakes

Bei näherer Betrachtung zum Thema Remakes ist Deutschland und seine Filmgeschichte sehr interessant. Durch die Zensur und den zweiten Weltkrieg litt die deutsche Filmkunst besonders. Viele Filmemacher sind aus Deutschland emigriert und nicht mehr zurückgekommen. Nach dem Krieg wurden viele Filme wieder neu verfilmt, und es entstand ein regelrechter Remake-Boom. Diese Entwicklung möchte ich hier näher untersuchen.

4.6 Der deutsche Film

"Der in langer nationalistischer Zeit in Deutschland gepflegte Anspruch, der Film habe die Wiege in diesem Lande gehabt, basiert vor allem auf der Tatsache, dass der Welt erste Filmaufführung vor einem zahlenden Publikum am 1. November 1895, also

31 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 23.

einige Wochen vor der Lumerischen Premiere am 28. Dezember dieses Jahren, im Rahmen eines Varieteprogramms im Berliner Wintergarten stattfand“.³²

Deutschland war schon von Beginn der Filmgeschichte sehr am neuen Medium Film interessiert. Schnell entwickelten sich viele Produktionen, auch ausländische, und die Konkurrenz zwang die Wanderkinobesitzer zu einem raschen Aufbau eines Verleihsystems. Neben den ausländischen Produktionsfirmen etablierten sich zwei Große in Deutschland: Oskar Meßters Firma, die die erste deutsche Wochenschau, die Meßter-Woche, herausbrachte, und die Paul Davidson Projektion-AG Union. Langsam entstanden die ersten Verfilmungen von Theaterstücken, wie *Die Insel der Seligen* (1913) und *Venezianische Nacht* (1914) von Max Reinhardt. Der deutsche Film war Anfangs eng mit dem Theater verknüpft. Es folgten weitere Theaterverfilmungen wie *Der Andere* (1913) von Max Macks, *Der Student von Prag* (1913) oder *Golem* (1914). Mit Beginn des ersten Weltkrieges stieg die Zahl der inländischen Produktionen rasant an, von 25 auf 250 Filmproduktionen, da Importe aller Art auf ein Minimum begrenzt wurden. Unter anderem entstand die deutsche Lichtspiel-Gesellschaft, Meßters, Davidsons und der von Nordsik entstandene Universum Film-AG (Ufa), die vor allem Propagandafilme herstellen sollten.

In diesem Zeitraum etablierten sich viele deutsche Filmemacher, unter ihnen die bekanntesten von ihnen: Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Erich Pommer.

Durch die vorübergehende Lockerung der Zensur entwickelte sich ein neues Genre des Aufklärungsfilms, wie zum Beispiel Richard Oswalds “Prostitution I und II”, und neue Formen des deutschen Ausstattungsfilms, wie Ernst Lubitschs “Madame Dubarry”. Eine neue Bewegung des Expressionismus im Film durch ambitionierte Filmemacher entstand in den zwanziger Jahren und erreichte seinen Höhepunkt mit dem expressionistischen Film: *Der letzte Mann*.³³

Als Hitler 1933 an in Macht kam, ernannte er Joseph Goebbels zum Propagandaminister.

“ Adolf Hitler und Propagandaminister Joseph Goebbels waren sich der Möglichkeiten des Films zur Mobilisierung von Gefühlen und Lähmung von Gedanken und der

32 Bawden, Liz- Anne (1977). *Buchers Enzyklopädie des Films*. Edition der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy. Oxford University Press: London. S. 177

33 Bawden, Liz- Anne (1977): *Buchers Enzyklopädie des Films*, S. 177-178.

Schaffung von Illusionen bewusst. Als kalkulierende Inszenatoren nutzten sie modernste Technologie, um Festspiele, Lichtfeiern und Massenveranstaltungen zu inszenieren.”³⁴

Viele Filmemacher, Regisseure, Darsteller, Drehbuchautoren und Produzenten sind aufgrund der politischen Lage emigriert, und sie kehrten auch nicht mehr aus dem Exil zurück. Dadurch hat Deutschland viele Talente eingebüßt, und die Entwicklung des deutschen Films erlitt eine immense Stagnation.

*„Deutsche Filmkunst wird fortan nicht mehr in Deutschland, sondern in Frankreich, Großbritannien und den Vereinigten Staaten geschaffen.“*³⁵

Anders als vielleicht vermutet legte das Nazi-Kino seinen Fokus auf Gefühle und Jubel. Die Mehrheit der Filme waren eher seichte Unterhaltung, wie Komödien, die eine gewisse Unbeschwertheit vermitteln sollten. Es galt, eine gelungene Ablenkung zum Krieg zu vermitteln.

*“.. Figuren tanzen schwungvoll, singen vom lustvollen, sorgenfreien Leben, feiern und konsumieren große Mengen Spirituosen”.*³⁶

Mit Ausbruch des Krieges erlebten die Nazi-Filme einen Aufschwung, wie der UFA-Farbfilm *Münchhausen* (1943). Für den Film gab es ein Millionen- Budget und große Film premiere.

Nach Kriegsende musste der deutsche Film theoretisch von vorne anfangen.

Folglich musste die deutsche Filmindustrie, in den Nachkriegsjahren wiederbelebt werden, und eine große Anzahl von erfolgreichen, frühen Filmen wurde neu gedreht. Daraus ergab sich der große Remake- Boom in Deutschland.

34 Nowell- Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S. 338.

35 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S.30.

36 Nowell- Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S. 342.

4.7 Remakes in Deutschland

Vor allem die fünfziger und sechziger Jahren stehen im Zeichen des Remakes. Filme, wie *Die drei von der Tankstelle* (1930/1955), *Der Kongress tanzt* (1931/1955) oder *Grün ist die Heide* (1932/1951) ließen die Kinokassen klingeln.³⁷

Die Tendenz zur seichten Unterhaltung, wie in Heimatfilmen, bleibt im deutschen Kino allgegenwärtig. Viele dieser Neuverfilmungen entpuppen sich, trotz großem Staraufgebots, als künstlerisch wertlos.

Wolfgangs Staudtes Neuverfilmung der *Dreigroschenoper* (1963) und Helmut Käutners neue Fassung des *Schinderhannes* (1958) erwiesen sich als aufwändige, aber filmisch enttäuschende Starvehikel für Curd Jürgens, Hildegard Knef und Maria Schell.

38

Filme, wie *Der letzte Mann* und *Mädchen in Uniform*, mit Romy Schneider und Christine Kaufmann, die der Wiederherstellung der deutschen Filmkunst dienen sollten, waren Verfilmungen von Klassikern aus der Weinmarer Zeit.

Einige sogar nach den Vorbildern aus dem Dritten Reich, wie *Bel Ami* oder *Kitty und die große Welt*. 1955 drehte Wolfgang Liebeneiner Remakes von *Ritters Urlaub auf Ehrenwort* und 1957 von Helmut Käutners *Auf Wiedersehen Fanziska*.³⁹

Bei der Neuverfilmung dieses NS-Films aus dem Jahre 1941 *Auf Wiedersehen Franziska* geht es weniger um die Story, als um das Verhalten des Helden zu seiner wartenden Frau. Das weibliche Rollenbild soll einer Identifikation für sein Publikum dienen. Zwischen diesen beiden Filmen aus den Jahre 1941 und 1957 lässt sich ein unterschiedliches Frauenbild erkennen. In Käutners Erstverfilmung ist Franziska eine schöne, intelligente, selbständige Frau, während sie in der Fassung von Liebeneiner als abhängig und vom Mann geleitete Frau dargestellt wird. Die verschiedenen Darstellungen der Frau spiegeln auch die gesellschaftliche Lage in Deutschland dar. War die

37 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 31.

38 Nowell- Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S. 31.

39 Nowell- Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S. 346.

Frau in der NS Zeit – faktisch zwangsweise - organisiert, selbständig und wichtig als eine Arbeiterin, die in weiterer Folge ihr Land aus den Trümmern wieder aufbaut, so wandelte sich das Frauenbild in der Zeit des zunehmenden Aufschwungs der fünfziger Jahre wieder zurück auf „typische weibliche“ Beschäftigungen, wie Haushalt und Kinder.

Die Verarbeitung der Vergangenheit des deutschen Films ging nur zaghaft vonstatten. *„Stattdessen jedoch ignoriert die Filmindustrie den politischen Aspekt dieses dunklen Kapitels deutscher Filmgeschichte und degradiert die unbewältigte Vergangenheit zum mal spannend, mal sentimentalen, aber immer bloß unterhaltenden Kinostoff. Heldenepen, die wie >Die grünen Teufel von Monte Casino<, und betuchte Werke, wie >Mein Schulfreund<, zeigen deutlich, wie wenig man an einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus interessiert ist“.*⁴⁰

Helmut Käutner dreht *Der Hauptmann von Köpenick* (1955) in sehr grellen Tönen und Farben und macht daraus eine “deutsche Kabarett- Revue”.

1967 verfilmt Fritz Umgelter das Remake *Die letzte Kompanie*, wo es um den harten Überlebenskampf preußischer Soldaten gegen die Armee Napoleons geht, auch ganz im Sinne der Ideologie der Nationalsozialisten. Drehbuchautor Hermann Kosterlitz und Hauptdarsteller Conrad Veidt mussten das Land verlassen, als Hitler an die Macht kam. Umgelter ignoriert diese heiklen Umstände bei seinem Remake völlig, stattdessen setzt er dem Ideal der Opferbereitschaft ein Denkmal. Auch das Remake von Wolfgang Liebeneiner “*Urlaub auf Ehrenwort*” (1955) ist nicht fähig den geistigen Hintergrund seiner Vorlage zu verdeutlichen. Das Original von Kurt Ritter (1937) ist eine Hommage an die deutschen Soldaten, den seine Kampfmoral und unerschütterliche Pflichterfüllung auszeichnet. Die Geschichte erzählt von einer Gruppe von Soldaten, die kurz vor dem Appell an der Front, wo der sicher Tod auf sie wartet, Urlaub auf Ehrenwort bekommen.

Solche und ähnliche Stoffe sind jedoch für die fünfziger Jahre unpassend, da eine Aufarbeitung der Vergangenheit der deutschen Filmgeschichte so nicht möglich war.

⁴⁰ Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 32-33.

4.8 Amerikanische Remakes deutscher Filme

Hollywoods Filmindustrie versuchte sich stets die nationale und internationale Monopolstellung zu sichern. Das geschah meistens auf zwei Wegen, entweder sie lockte die Filmemacher in eigene Produktionen, oder es wurde ein amerikanische Remake gedreht.

Die Neuverfilmungen von deutschen Filmen sind vielleicht nicht die Regel, aber ebenso wenig eine Ausnahme. So werden „*..oftmals deutsch- amerikanische Koproduktionen direkt für den globalen Markt hergestellt*“.⁴¹

Die bekanntesten sind *Die unendliche Geschichte* oder *Der Name der Rose*.

Eines der ersten Remake war die Neuverfilmung von Fritz Langs *M- Mörder unter uns*, wonach ein Kindermörder von den Kriminellen der Stadt verfolgt und vor Gericht gestellt wird, und sich dabei als verzweifelter, von seinen Trieben verfolgter Mensch entpuppt. Langs Fassung imponierte durch die Verwendung eines subjektiven Tons, die überzeugende Darstellung der Schauspieler und die expressionistischen Lichtkontraste, während das amerikanische Remake unglaublich wirkt. Lang sagte selbst im Interview, dass *M - Mörder unter uns* nur durch gewissen Aspekte funktioniert, wie die Gebundenheit an das Berlin der dreißiger-Jahre.⁴²

Auch Joseph Losey versuchte sich 1951 an einem Remake und scheiterte, weil er mehr oder weniger gezwungen war sich an das Originaldrehbuch zu halten.

Der Zwang, sich an das unliebsame Drehbuch zu halten und die eigene Interpretation des Stoffes hinten anzustellen , schlägt sich auf der Qualität nieder.

Auch der Klassiker *The Blue Angel* mit Emil Jannings und Marlene Dietrich, in deren Rolle sie weltberühmt wurde, wurde in Hollywood neu verfilmt. Die schauspielerischen Leistungen und der Aufbau der Geschichte kommen dem Original jedoch nicht nahe. Was bleibt ist, eine banale Story über den gesellschaftlichen Verfall eines Kleinbürgers.⁴³

41 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 35.

42 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 35.

43 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 36.

4.9 Amerikanische Remakes europäischer Filme

Die Vereinigten Staaten bedient sich oft und gerne an europäischen Stoffen. Filme, die in Europa erfolgreich waren, füllen oft auch als amerikanisches Remake die Kinosäle. Anhand von Italien und Frankreich möchte ich hier nun einige Beispiele näher erläutern. Remakes aus Deutschland habe ich schon ausführlich erläutert und lasse sie deswegen bewusst aus.

4.9.1 Italien

Es gibt wenig italienische wie auch deutsche Produktionen, die für das amerikanische Publikum von großer Interesse wäre. So gibt es wenig US- Neuverfilmungen, die auf der Vorlage italienischer Filme basieren.

Eine Ausnahme ist Mario Camerini, seine bekanntesten Filme aus den dreißiger Jahren sind *Gli Uomini che mascalzone* (1935), *Daro un milione* (1935), *Batticuore* und *Crimen*, wurden für den amerikanischen Filmmarkt interessant. Camerini drehte über 40 Spielfilme, hauptsächlich Komödien, und er gab vielen jungen, unbekannten Schauspielern die Möglichkeit zu arbeiten.⁴⁴

Daro un milione wurde schon drei Jahren nach der Erstfassung in Amerika unter Walter Lang neu verfilmt. Camerinis 1939 entstandener Film *Batticuore* wurden 1964 unter Sam Woods neu inszeniert. Die dritte amerikanische Neuauflage erhielt *Crimen*, welche von Camerini selbst 1970 unter dem Titel *Io non vedo, tu non parli, lui non sente* neu gedreht wurde. Das amerikanische Remake lief erst zweiunddreißig Jahre später, 1992, über die Kinoleinwand.

Ein nicht weniger bekanntes Remake aus dem Jahre 1992 ist *Der Duft der Frauen* mit Al Pacino und Michelle Pfeiffer. Regisseur Martin Brest erhielt dafür den Oscar für die beste Regie und Al Pacino als bester Hauptdarsteller. Die Vorlage dazu lieferte die italienische Erstfassung von Dino Risi mit dem Titel *Profumo di donna*.

⁴⁴ Nowell- Smith, Geoffrey (1998): *Geschichte des internationalen Films*, S. 116.

4.9.2 Frankreich

Remakes aus französischen Filmen stehen in Hollywood auf der Beliebtheitsskala ganz oben. Mit Abstand ist Frankreich die populärste Filmnation, wenn es um US-Neuverfilmungen geht. Es wird gerne auf Stoffe wie Komödien, Thriller oder Kriminalgeschichten zurückgegriffen.

“ *Doch in den internationalen Erfolgen von Filmen wie >Der große blonde mit dem schwarzen Schuh< und >Drei Männer und ein Baby< lässt sich Hollywood nur ungern entgehen: Wenn sich eine Story in Europa an der Kinokasse bereits bewährt hat, wird sie in den USA noch einmal verfilmt*”.⁴⁵

Schon seit den dreißiger Jahren wurden französische Originale in den USA neu verfilmt, jedoch in kleinem Ausmaß. Erst mit den Achtzigerjahren kam eine regelrechter Remake Boom von französischen Filmen auf. Eines der ersten Remakes, das in Amerika neu inszeniert wurde, war *Le cross de bois*.

Es folgten viele Remakes des Film Noir, und amerikanische Regisseure machten sich an die Neuverfilmungen von Godard oder Truffaut. Jean-Luc Godards Film *A bout de Souffle* aus dem Jahre 1959 wurde in Amerika 1982 von Jim McBride unter dem Titel *Breathless* gezeigt. Godard erzählt in *Außer Atem*, so der deutsche Titel, die Geschichte eines Gangsters, verkörpert von Jean- Paul Belmondo, der einen Polizisten erschießt und von Paris an die Cote d’Azur flüchtet, und eine Studentin, gespielt von Jean Seberg , kennenlernt und sich in sie verliebt. Die beiden beginnen eine leidenschaftliche Affäre, bis sie ihn bei der Polizei verrät.

Ein sehr bekanntes Remake ist *The talented Mr. Ripley*, 1999 nach der französischen Vorlage *Plein Soleil* gedreht.

Die witzige und turbulente Komödie über zwei Transestiten in *La Cage aux folle*, die 1978 entstanden ist, wurde in Amerika zu *The Birdcage*. Robin Williams spielt in der US Version den exzentrischen Armand.

Ebenso hat der bekannte US-Kinohit mit Arnold Schwarzenegger, *True Lies*, eine französische Vorlage: *La Totale*. Die 1985 in Frankreich entstandene Komödie *Trois*

⁴⁵ Hobsch, Manfred (2002): *Mach’s noch mal! Das große Buch der Remakes- über 1300 Filme in einem Band*, S. 9.

Hommes et un couffin kam schon zwei Jahre später unter dem Titel *Three Men and a Baby* in die amerikanischen Kinos. Die amerikanische Fassung hatte so einen riesigen Erfolg, dass gleich drei Jahre später eine Fortsetzung folgte. Weiters wurde der sehr bekannte Thriller *Nikita* aus dem Jahr 1990, welcher nicht weniger erfolgreich war, in Amerika neu verfilmt.⁴⁶

Und so ließe sich die Liste weiter fortsetzen, denn der Erwerb „*von französischen Originalen für eine amerikanische Umsetzung setzt sich weiterhin fort und wird auch in Zukunft ein Boom bleiben*“.⁴⁷

Warum gerade französische Filme so eine beliebte Vorlage für das US Kino sind bleibt unbeantwortet, anzunehmen ist, dass es aufgrund des hohen Stellenwerts des französischen Filmes in der amerikanischen Filmindustrie ist.

4.10 Japanische Originale

Der japanische Film ist in dieser Arbeit nicht zu vernachlässigen, denn wie schon erwähnt, wurden viele japanische Vorlagen in Western- Genres verwandeln.

Diese bieten sich Hollywood, vor allem, als der Western Ende der fünfziger Jahre sich in einer Krise befand, an.⁴⁸ Einer der bekanntesten japanischen Regisseure ist Akira Kurosawa, der weltweit Anerkennung und viele Preise gewann. 1951 schuf er *Rashomon*, welcher zum japanischen „Jidaigeki“- Genre gehört, und US-Produzenten wurden auf den Film aufmerksam. Zum „Jidaigeki“- Genre gehören traditionelle Schwertkämpfe, und die amerikanische Filmindustrie erkannte schnell das Potenzial für attraktive Westernelemente und später für die so genannten Samurai-Filme.⁴⁹

46 Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverflimung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „ Rendez-vous nach Ladenschluss“*, S. 52-55.

47 Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverflimung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „ Rendez-vous nach Ladenschluss“*, S. 54.

48 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 7.

49 Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverflimung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „ Rendez-vous nach Ladenschluss“*, S. 47.

4.11 Remakes aus einer Hand

Dass Regisseure ihre eigenen Filme wieder neu verfilmen, ist durchaus keine Seltenheit, vor allem zu Beginn der Filmgeschichte in der Zeit des Überganges von Stumm- zum Tonfilm. Manche Regisseure waren wiederum nicht zufrieden mit dem Original und versuchten eventuell alte Fehler zu beheben.

Cecil B. DeMille drehte *The Ten Commandments* 1923 sowohl als Stummfassung, wie 1956 mit Ton und auch *Die zehn Gebote* verfilmte er nochmals.

Der Gangsterfilm von Raoul Walsh *High Sierra* (1941) wurde zu einem Western- Remake *Colorado Territorium* (1949), und Regisseur Howard Hawks verfilmte sein Western *Rio Bravo* (1959) gleich zweimal, *El Dorado* (1966) und *Rio Lobo* (1970).⁵⁰

Alfred Hitchcock drehte die Erstfassung seines Thriller *The Men Who Knew Too Much* 1934 in England. Die rasante Geschichte des Ehepaares, welches nach der Entführung ihres Kindes, auf mysteriöse Machenschaften der britischen Regierung stößt, wird in seinem Remake 1956 zu einem amerikanischen Familienfilm mit Starbesetzung: James Stewart und Doris Day. Die Neuverfilmung entsteht fast zwanzig Jahre später, und Hitchcock selbst begründet das Remake folgendermaßen:

“Sagen wir so, die erste Fassung hätte ein talentierter Dilettant gemacht und die zweite ein Professioneller”.⁵¹

Die Neufassung wurde weltweit ein großer Erfolg und zählt bis heute zu einen seiner berühmtesten Filme.

Nicht nur in den USA bedienen sich Regisseure ihres Stoffes ein weiteres Mal. Der deutsche Regisseur Friedrich Zelnik drehte *Die Försterchristl* (1929) fünf Jahre später als Tonfilm. Auch in der italienischen Filmgeschichte finden sich Eigenremakes, wie etwa *Crimen*, der 1960 entstand, und elf Jahre später unter den Titel *lo non vedo, tu non pari, lui non sente* erschien.⁵²

50 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 25.

51 Truffaut, Francois (2009): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht*, S. 83.

52 Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverfilmung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „Rendez-vous nach Ladenschluss“*, S. 67.

Ebenso wurde die holländisch- französische Koproduktion von *Spurlos* gedreht, sie bekam 1993 ihr amerikanisches Remake.

Vor allem junge, unbekannte Regisseur haben durch ihre Eigenremakes die Chance, im Filmgeschäft auf sich aufmerksam machen. In Hollywood kaufen die großen Filmproduktionen Filmrechte und vergeben den Auftrag, eine amerikanischen Neufassung zu inszenieren, und so verhelfen sie jungen Regisseuren zu weltweiten Bekanntheitsgrad.

Der Low- Budget Film *El Mariachi*, der zirka 7000 Dollar kostete, und vom dem damals unbekannten Regisseur Robert Rodriguez 1992 gedreht wurde, erregte bei den Filmfestivals viel Aufsehen. Daraufhin holte Columbia Company Rodriguez nach Hollywood und gab ihm ein Millionen Budget für die amerikanische Neuauflage. Rodriguez und sein Film *Desperado* ließen die Kinokassen klingen und machten den Regisseur weltberühmt. Die amerikanische Neufassung gehört heute zum Film-Kult.

4.12 Gleiche Darsteller

Die Filmindustrie bedient sich meistens aktueller Stars und Sternchen. Wer schon einmal die Kinokassen klingeln ließ, wurde weiter vermarktet. Deshalb ist es wohl keine Seltenheit, dass Remakes mit denselben Darstellern neu produziert wurden. Üblich waren solche Remakes in der Anfangszeit des Film. In der Übergangszeit von Stummfilm zum Tonfilm wurden öfters die Darsteller gleich besetzt. Heute ist es wohl eher üblich, den gleichen Stoff, aber einen anderen, aktuellen Darsteller zu übernehmen.

Trotzdem gibt es einige Darsteller, die bestimmte Figuren verkörpern, wie John Wayne, den das Publikum in der Rolle des Western- Helden sieht. Auch Sean Connery alias James Bond 007 hat sich in die Köpfe der Zuschauer gebrannt, und obwohl er die Figur des smarten Geheimagenten nicht mehr mimen wollte, drehte er das Remake *Never say Never*, was angeblich auch eine Anspielung auf seinen Entschluss war. Er verkörpert nicht einen jungen, frischen James Bond, sondern passte die Rolle einem al-

ternden Bond an. Damit spielte er sich wieder in die Herzen der Zuschauer.⁵³

Auch Gérard Depardieu, der mit seiner französischen Film *Mein Vater, der Held* 1991, der hauptsächlich in Frankreich bekannt war und bis dahin nur in französischen Produktionen spielte, wurde durch das amerikanische Remake *Green Card* weltberühmt. In Deutschland der Kriegszeit entstand die Komödie *So ein Flegel* 1934 und *Die Feuerzangenbowle* 1944 mit Heinz Rühmann. Sein Remake feierte damals große Erfolge.⁵⁴

4.13 Shot for Shot

Die Shot- for-Shot Remake erscheinen mir in meiner Arbeit einer näheren Betrachtung sinnvoll. Es lässt sich jedoch wiederum überraschend wenig Literatur dazu finden. Nach näherer Recherche und Betrachtung bin ich zu dem Schluss gekommen, das ohne näheres Wissens vielleicht doch viele Filme Sho-for-Shot Produktionen sind. Oft werden Dialoge, Drehbücher, Sequenzen, Musik und Stil eines schon existierenden Filmes übernommen und oft geschickt versteckt.

Shot fort Shot Remakes sind keine Seltenheit, wie man glauben könnte. Oft werden Sequenzen, ganze Dialoge oder Drehbücher komplett übernommen. Die absichtliche Verschleierung ist eine Marktstrategie und spielt somit vor allem eine wirtschaftliche Rolle.

Das Shot-fort-Short Remake ist wohl ein Mix aus allen den oben genannten Gründen oder Veränderungen in der Filmgeschichte. Zu einem lag es am technischen Fortschritt, wie Technicolor, Cinemascope (Wild Screen), Tricktechnik, zum anderen an den gesellschaftlichen Veränderungen.⁵⁵

Shot for Shot Remakes wie *The Barretts of Wympole Street* (1934, 1957), *The four Feathers* und *The Prisoner of Zenda* wurden fast 1:1 nachgedreht. *The four Feathers* (1939), der auf den Roman von AEW⁵⁶ Mason basiert, wurde in der Remake-Version

53 Manderbach, Jochen (1998): *Das Remake- Studien zu seiner Theorie und Praxis*, S. 25.

54 Altmann, Claudia (2002): *Das REMAKE- Original versus Neuverflimung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „ Rendez-vous nach Ladenschluss“*, S.70.

55 Heckelen, Malte (2011): *Auf Nummer sicher gehen mit Shot for Shot*, <http://www.moviepilot.de/news/auf-nummer-sicher-gehen-mit-shot-for-shot-113472>. Stand: 24.6.2014.

56 Alfred Edwar Woodley Mason war ein britischer (Krimi)- Autor.

1955 zu *Strom over the Nile* und verwendete das gleiche Skript wie das Original. *The Prisoner of Zenda* wurde 1939 von Selznick International Pictures gedreht, 1952 erstand MGM Technicolor die Rechte von Selznick und produzierte ein gleiches Remake. *The Barretts of Wimpole Street* 1934 und 1957 wurden vom selben Regisseur Sidney Franklin gedreht. Die auffälligsten Unterschiede waren, dass einmal in Schwarz Weiß und einmal in Technicolor gedreht wurde. Die Besetzung war englisch-amerikanisch und in der zweiten Fassung nur aus England, bis auf Jennifer Jones.

Besonders beliebt sind aktuelle Darsteller oder kulturelle Anpassungen, die dem amerikanischen Markt angepasst werden. Neben Gus van Sants Remake von *Psycho* wurde auch *Das Omen* aus dem Jahre 1976 von Richer Donner nahezu identisch übernommen, es wurden nur einige Änderungen vorgenommen. Wie neue Szenen, die den amerikanisierten Horror ihre „Kitsch- Stempel“ aufdrückten.

Der amerikanische Filmmarkt bedient sich gern an schon verfilmten Stoffen und produziert daraus eigene Filme, so auch dem Horrorfilm *Ring, Das Original* (2003). Der Plot des Originals war jedoch so gut, dass kaum etwas verändert wurde. Der Film wurde nur an den amerikanischen Markt angepasst. Takashi Shimizus Schocker *The Grudge - Der Fluch* war in Japan ein großer Erfolg, und sollte es auch in den Staaten werden. Hollywood holten den Regisseur zu sich und ersetzte nur den Cast durch amerikanische Stars wie Sarah Michelle Gellar. Der spanische Zombiefilm *REC* (2007) wurde zum Shot- for-shot- Remake *Quarantäne*, welches nur ein Jahr darauf folgte. Auch die berühmte Geschichte von dem Waisenmädchen, das zur Killerin ausgebildet wird. *Nikita* von Luc Besson (1990), wurde zu großen Teilen in *Codename: Nina* 1993 von John Badham übernommen.

Der österreichische Regisseur Michael Haneke, wurde, wie Takashi Shimizu, verpflichtet seinen Film *Funny Games* (1997) als Shot-for-Shot Produktion in Amerika neu zu drehen, mit Naomi Watts und Tim Roth in den Hauptrollen.

Alfred Hitchcock ist einer der wohl bekanntesten Regisseure der Filmgeschichte. Er prägte den Film wie kein andere und entwickelte neue Techniken in Hinsicht auf Licht, Kamera und Montage. Begriffe wie Suspense und der McGaffin stehen bis heu-

te mit Hitchcock in Verbindung. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit Hitchcock, seinen Werdegang und seine Stilmitteln.

5 Alfred Hitchcock

“ Ich wünschte, ich müsste den Film nicht drehen. Wenn ich das Drehbuch fertig und den Film auf Papier entworfen haben, ist für mich der kreative Teil erledigt, und der Rest ist nur noch langweilig”.⁵⁷

5.1 Biographie

Alfred Hitchcock wurde am 13. August 1899 als Sohn eines Obst- und Gemüsehändlers in London geboren und seine Eltern William und Emma Hitchcock erzogen ihre drei Kinder streng religiös. Alfred war damals schon ein Einzelgänger und Mutter-söhnchen, essen galt als sein Seelentrost.

“ So ist es durchaus kein Zufall, dass in Hitchcocks Filmen Nahrungsmittel stets eine wichtige Rolle spielen und nicht selten mit Sexualität und Gewalt in Verbindung gebracht werden, etwa wenn der irre Frauenmörder in Frenzy nach der Strangulierung seines Opfers nichts Eiligeres zu tun hat, als hastig einen Apfel zu verschlingen.”⁵⁸

Schon früh interessierte sich Hitchcock für Detektivgeschichten, wie von Edgar Allen Poe und ging manchmal mit seinen Eltern ins Kino.⁵⁹

Einen entscheidenden Wendepunkt in Hitchcocks Leben brauchte sein zweiter Job als Zwischentiteltexter bei Hollywoods Firma Famous Layers Lasky, aus dem später Paramount Pictures hervorgehen sollte. Schon bald war Hitchcock für alles zuständig: das Texten, das Bühnenbild, die Produktion und als Regieassistent.

Beeinflusst von Regisseuren wie Fritz Lang und David W. Griffith drehte er mit 26 Jahren für die UFA Studios in Deutschland seine ersten Stummfilme, *The Plesure*

⁵⁷ Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 6.

⁵⁸ Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 13.

⁵⁹ Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 19.

Garten (1925) und *The Mountain Eagle* (1926), die gute Kritiken bekamen und Hitchcock zum gefeierten Regisseur machten.⁶⁰

*“Hitchcocks Aufenthalt in Deutschland trug wesentlich zu Entwicklung seines eigenen ästhetischen Konzepts bei, denn hier konnte er beobachten welche Vielfalt an kreativen Möglichkeiten die konsequente Anwendung der technischen und visuellen Mittel bot “*⁶¹

Bei den Dreharbeiten zu *Woman to Woman* lernte er die Cutterin Alma Reville kennen, der er 1924 einen Heiratsantrag machte.

The Lodger (1927) war der erste Suspens- Hitchcockfilm, der das Publikum fesselte und mitfiebern ließ. Zum ersten Mal trat er selbst im Film auf, in einer seiner berühmten Cameorolle. Im selben Jahr heiratet er die Cutterin Alma Reville, mit der er 1928 Tochter Patricia bekam.

Mit *The Ring* dreht Hitchcock seinen letzten Stummfilm, wo eine Frau zwischen zwei Männer steht. Diese Figurenkonstellation: ein Fremder, der Unheil in den Alltag der Figuren bringt, zieht sich wie ein roter Faden durch Hitchcocks Geschichten. Der Film bekam sehr gute Kritiken, wurde aber nicht zum Kassenschlager.

Mit der Zeit entwickelte Hitchcock eine genaue filmische Methodik. Er plante präzise das Set, zeichnete Storyborads und hatte jede Szene detailliert im Kopf. Diese rigorose Genauigkeit zeichnete Hitchcock in seiner Arbeitsweise aus, und er wurde dafür bekannt.

Hitchcock hatte nicht immer die Möglichkeit sich ganz zu entfalten, denn oft musste er widerwillig Filme drehen, die ihm gar nicht interessierten. So drehte er sich durch fast alle damaligen Genres, von der Komödie bis zu Theateradaptierungen.

Blackmail 1929 war sein erster Tonfilm und obwohl er noch an der schlechten Vertonung litt, war er ein großer Erfolg beim Publikum. Der Film handelt von Betrug, Verrat, Erpressung und einem Verwirrspiel, dass schließlich in einem Happy End für die Protagonistin endet.

Hitchcock benutzte die Methode der komplizierten Spiegelreflextechnik, die er sich

60 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 34.

61 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 29.

von Fritz Langs *Metropolis* abgeschaut hatte. So wurden Abbildungen von Gebäuden, Innen und Außenräumen ins Studio projiziert.⁶²

Hitchcock unterschrieb einen Vertrag bei Gaumont British. Damals erlebte der britische Film eine Hochphase, und es entstanden viele neue Produktionen. Das war die Rettung für Hitchcocks Karriere.

Eines der ersten Projekte mit Gaumont British war *The Men who Knew too much* (1934), welcher der Auftakt zum weiteren klassischen Spionagefilmen wurde.

The Thirty nine Stes (1935), *Secret Agent* (1939), *Sabotage* (1936), *Young and Innocent* (1937), *The Lady Vanishes* (1938) liefen teilweise sehr erfolgreich in den Kinos. Hitchcock entwickelte seine eigene Handschrift und konnte seine eigenen Vorstellungen realisieren, nämlich eine Verflechtung von Spannung und Schock mit Komik und Ironie.

Hitchcock erkannte die Wichtigkeit der Montage und entwickelte sie bis zu Perfektion. Hitchcock wollte sein Publikum fesseln und hypnotisieren und versuchte ihre Emotionen zu leiten. Um das zu erreichen, griff er zum Mittel der Suspense und dem McGaffin, raffinierte Schnitte und Kameraeinstellungen. Wichtig war ihm, durch die dramaturgische Handlung und die Konstellation der Figuren Spannung zu erzeugen und auch zu halten.

“ Charakteristikum von Suspense- man kann diesen Begriff nur unzugänglich mit dem deutschen Wort Spannung übersetzen - ist, den Zuschauer mehr wissen zu lassen als die Akteure auf der Leinwand. “⁶³

So entwickelte sich durch die Mitteln der Suspense ein eigenes Genre, der Thriller, der die Crime Story ablöste und zu Hitchcock's Steckpferd wurde.

Durch diese Spionagefilme vermittelte Hitchcock “.... eine Perspektive der Angst: der Angst vor der Bedrohung durch das Chaos, das hinter der Fassade der Ordnung lauert. “⁶⁴

62 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 5.

63 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 62.

64 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 65.

Diese Filme ähneln sich in ihrem Thema: Die Ordnung und die stabile Welt werden durch Chaos und dem Unabsehbarem bedroht, und der Held muss sich in den Schurken hineinversetzen und dessen bedenklichen Methoden benutzen, um ihn zu fassen.

Sein nächster Neubeginn startete 1938 in Hollywood. Er unterzeichnete bei David O. Selznick, einen ebenso leidenschaftlichen wie perfektionistischen Filmemacher, der durch den Film *Vom Winde verweht* weltberühmt war.

Das erste gemeinsame Projekt von Selznick und Hitchcock war *Rebecca* 1940, welches sehr erfolgreich in den Kinos lief, doch im Hintergrund gab es viele Spannungen zwischen Selznick und Hitchcock.

Hitchcock beschäftigte sich zu dieser Zeit auch intensiv mit der Psychoanalyse und das spiegelte sich in seinen nächsten Filmen wieder. War vor 1939 in seinen Filmen die materielle oder politische Motivation der Schurken vorrangig, sind es später eher die psychischen Abgründe der Figuren, die das bürgerliche geordnete Leben durcheinander bringen. Gut und Böse verschmelzen, und der Zuschauer muss entscheiden, wer eigentlich der Täter ist. In *Strangers on a Train* 1950 ging Hitchcock sogar soweit, dass der Täter die insgeheim unmoralischen Wünsche des Helden umsetzt, weil dieser zu feige und schwach ist.

Der Machtkampf von Selznick und Hitchcock zog sich auch durch die nächsten Filme, wie *Spellbound* 1945 und *Paradine Case* 1947.

Inspiziert durch die Psychoanalyse machte Hitchcock aus *Spellbound* seinen ersten "Psychoanalyse- Film" mit Ingrid Bergmannnn.⁶⁵

Die banale Liebesgeschichte wurde zum einem Kassenerfolg. Mit Ingrid Bergmannnn entwickelte Hitchcock erstmals seine große Affinität zu schönen Schauspielerinnen. Die meist blonden Damen weckten mit ihrer Distanz und Gefühlskälte Feuer und Leidenschaft in Hitchcock. *Notorious* mit Cary Grant und Ingrid Bergmannnn war "... eine filmische Liebeserklärung an die Bergmannnn."⁶⁶

65 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 79.

66 Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 80.

Paradine Cane (1947) war der letzte gemeinsame Film und wurde sehr aufwändig gedreht. Er floppte jedoch an den Kinokassen und wurde zum finanziellen Fiasko für Selznick.

1946 gründete er seine erste Produktionsfirma *Transatlantic Pictures* und schloss sich mit dem Kinokettenbesitzer Sidney Bernstein zusammen. Sein erster Farbfilm in Technicolor, *Rope*, entstand 1948 und kam bei Kritikern und Publikum nicht gut an. Er drehte weitere Filme wie *Under Capricorn* mit Ingrid Bergmann und *Stage Fright* 1949 mit Marlene Dietrich, von denen keiner erfolgreich war.

Hitchcock machte für ihn untypische Filme, wie den Kostümfilm für Ingrid Bergmann, von der er geradezu besessen war. Hitchcocks Suspense blieb hier auf der Strecke.

Seine Produktionsfirma *Transatlantic Pictures* musste aus finanziellen Gründen aufgelöst werden und er unterzeichnete einen neuen Vertrag bei der Warner Brothers Company.

Er drehte *Strangers on a Train* mit seiner Tochter Patricia, die in dem Film mitspielte, und *Dial M for Murder* mit Grace Kelly, die in vielerlei Hinsicht wichtig für ihn war. *Dial M for Murder* handelt von einem Ehepaar, das hinter der Fassade längst keines mehr ist. Sie betrügt ihren Ehemann, der sie umbringen will, jedoch nicht aus Rache, sondern aus Gier.

Auch wenn der Film ein Happy End hat, so zeigt er das düstere Verhältnis zwischen Mann und Frau.

Diese missliche zwischenmenschlichen Beziehungen, vor allem von Mann und Frau, griff Hitchcock in seinen späteren Filmen noch expliziter auf. Das spiegelte wahrscheinlich sein eigenes Bild der Ehe, denn mit seiner Frau Alma führte er ein eher freundschaftliches und berufliches Verhältnis.

Im Anschluss auf *Dial M for Murder* verpflichtete sich Hitchcock für neun weitere Filme bei Paramount Pictures und in den kommenden Jahren sollten seine besten Filme entstehen. *To catch a Thief*, *The Trouble with Harry*, *The Wrong Men*, *Psycho*, *Rear Window*, *Vertigo*, *North by Northwest* und *The Birds*. Behutsam wählte Hitch-

cock nun seine Themen aus und zeigte, was er in den letzten Jahrzehnten gelernt hatte und entwickelte mit *Psycho* ein neues Genre: des Horrorfilms.

Sein Team bestand nur aus den besten der Filmbranche, vor allem Schauspieler. Auch die Obsession zu seinen Hauptdarstellerinnen steigerte sich weiter und er drängte sich sogar in private Angelegenheiten.

“ Die fixe Idee, eine sexuell attraktive Frau ganz dem Willen eines Mannes auszuliefern, die sich in Vertigo noch hinter konventionellen Formen verbirgt, wird in späteren Filmen konsequent und radikal zu Ende gedacht: In Marnie präsentierte Hitchcock erstmals eine Vergewaltigungsszene, allerdings noch abgemildert durch den schamhaften Blick der Kamera, die im entscheidenden Moment von Ort des Geschehens abschwenkt. ” ⁶⁷

Sein wohl größter Erfolg und der Prototyp für ein neues Genre ist *Psycho*, der bis zum heutigen Tag mit Hitchcock in Verbindung gebracht wird. Der Film war eigentlich ein Ersatz-Projekt eines geplatzten Filmes, indem Audrey Hepburn spielen sollte. Mit einem schmalen Budget von ungefähr 800 000 Dollar ⁶⁸ und seinem Fernseh- Team, wurde *Psycho* in einem straffen Produktionsablauf gedreht.

In *Psycho* gelang es Hitchcock, die Zuschauer vollkommen hinters Licht zu führen. Er brach Regeln und Tabus und handelt gegen alle Filmdogmen.

Und auch sein nächster Film *The Birds* behandelte eine Mutter- Sohn- Verbindung, die durch eine Frau gestört wird.

Sein letzter Film *Marnie* 1963, vor einer zweijährigen Schaffenspause, war wieder ein Flop. Die Geschichte handelt von einer Frau, die psychisch abhängig von ihrer Mutter ist, von dieser loskommt und in eine neue Abhängigkeit zu einem Mann verfällt.

Marnie spielte nicht den gewünschten Erfolg ein, und Hitchcock zog sich verunsichert und gekränkt zurück.

⁶⁷ Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 105.

⁶⁸ Jendricke, Bernhard (2005): *Alfred Hitchcock*, S. 106.

Es sollte zwei Jahre dauern, bis er wieder arbeitete. Mit *Torn Curtain* erzählt er eine politisch motivierte Geschichte mit Paul Newman, der als Wissenschaftler in die DDR geschleust wird, um geheime militärische Formel zu stehlen. Hitchcock hoffte auf kommerziellen Erfolg durch die bekannten Schauspieler, doch die Handlung wurde als naiv und nicht glaubwürdig abgetan und von den Kritikern zerrissen. Hitchcock wurde Schlampigkeit, technische und dramaturgische Fehler vorgeworfen, denn die Erwartungen an ihn waren groß.

Hitchcock zog sich abermals zurück, drehte aber noch *Topaz*, *Frenzy* und *Family Plot*, die alle nicht an die Hochblüte seines filmischen Schaffens anschließen konnten. Die Ära Hitchcock ging zu Ende, und der Regisseur wurde mit Preisen (nur der Oscar blieb ihm verwehrt) überhäuft. Durch seine einzigartigen Inszenierungsstil stieg er letztendlich doch in den Olymp der Regisseure auf. Damals wie heute beeinflusst und inspiriert er viele Filmemacher. Am 29. April 1980 stirbt Hitchcock an Nierenversagen in seinem Haus in Los Angeles.

5.2 Typisch Hitch

Hitchcock lebte den Film seit Anbeginn seiner Entstehung mit, arbeitete in vielen Bereichen und konnte sich so viel Wissen und Erfahrung aneignen.⁶⁹

Die Bandbreite seiner stilistischen Mittel war lang und ging von verschiedenen dramaturgischen Elementen aus, um Spannung aufzubauen. Den Hintergrund, das Dekor bis hin zur Ausstattung, die beim Zuschauer ein bestimmtes Bild erzeugen sollten. Ebenso experimentierte er viel mit Licht und Schatten, das die Schauspieler besser oder eben schlechter ins Bild setzen sollte.

Das wichtigste jedoch war, dass Hitchcock die Kraft des Bildes erkannte. Deshalb ist es auch nahe liegend, dass er in der Stummfilmzeit große Erfolge feierte, und ihn der Stummfilm immer mehr faszinierte. In seinen Anfängen beim Film hilfreich war wohl auch die Arbeit mit Ausstattung und Requisiten, die Hitchcocks Auge für das Bild und

⁶⁹ Klingholz, Friederike (2010): *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption*, S. 18.

die Übertragung in bestimmte Emotionen schärfen.

Hitchcock lernte mit Objekten und Formen zu spielen um im Zuschauer Emotionen zu füllen. Er versuchte stets die emotionale Vorstellungskraft zu wecken. Die Bilder entstanden so im Kopf des Publikums und führten gleichzeitig in das Geschehen ein. In *Rear Window* zeigte er Gegenstände wie eine Fotoausrüstung, Objektive und Jeffs Gipsbein in einem Kameraschwenk. Als der Zuschauer die Zeitung mit dem Unfallbericht sieht, wird gleich klar, dass er Jeff ist und was ihm widerfahren ist. Hier benutzt Hitchcock nicht die Rückblende um die Vorgeschichte zu erzählen, sondern erzählt die Geschichte anhand von Requisiten.

*“Handlungstragende Objektive stellen in Form von indexikalischen Zeichen ein besonders geeignetes Mittel dar, um Bilder zu erzeugen, die nicht auf der Leinwand, sondern nur in der Vorstellung des Zuschauers ablaufen.”*⁷⁰

Hitchcock erzeugt beim Zuschauer Spannung und Angst durch die stetige Vorführung der Bedrohung in Form von Objekten, Licht und Ausstattung. Im Gegensatz zum klassischen Kriminalfilm, wo die Zeichen zu suchen sind. Durch diese Gemütsanregung der Zuschauer wird nicht nur Spannung erzeugt, es wird damit gekonnt gespielt und manipuliert. So wird die Geschichte geschickt verschleiert, um am Ende noch einen Spannungspunkt aufzubauen und einen Überraschungseffekt zu erzeugen.

In *Suspicion* wird ein Glas Milch von innen ausgeleuchtet und im Close Up gezeigt, dass der Zuschauer in seinem Misstrauen geweckt ist. Der Verdacht eines Giftes kommt sofort auf und die Milch wirkt bedrohlich.⁷¹

In *Psycho* stehen die ausgestopften Vögel in vielen Bildkompositionen und die Figuren werden unterschiedlich beleuchtet. Die Vögel, oft in einer Ecke oder am Bildrand zu erkennen, erzeugen beim Rezipienten ein Unbehagen. Hitchcock assoziierte angeblich die Eule als Tier der Nacht, welches gerne beobachtet und stellte es in Verbindung zu Norman Bates als Voyeur und Masochist.

⁷⁰ Klingholz, Friederike (2010): *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption*, S. 19.

⁷¹ Klingholz, Friederike (2010): *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption*, S. 20.

Hitchcock griffte mit einzelnen Einstellung in die vergangenen oder zukünftigen Beziehungen ein, somit sind alle Bilder als Ganzes ineinander verstrickt.⁷²

Hitchcocks stilistische Mitteln waren aber auch die Mise en Scene, sowie Kameraführung und die Montage, mit deren Hilfe die Suspense ermöglicht wurde, die ich nun weiter erläutern werde.

5.2.1 Suspense bei Hitchcock

Definition Suspense:

Suspense wird oft mit Spannung oder Ungewissheit bezeichnet, lässt sich aber in die deutsche Sprache nur schwer übersetzen. Als allgemeiner Begriff kommt Spannung am nächsten. Suspense ist Spannung mit einem Wissensvorsprung. Der Zuschauer weiß mehr als der Protagonist, wodurch die Spannung steigt und anhält.

Hitchcock beschreibt es in seinem Interview mit Truffaut so:

" Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach, ich habe das oft erklärt. Dennoch werden diese Begriff in vielen Filmen verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt ha. Das Publikum weiß, dass die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55- man sieht eine Uhr- . Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!"

⁷² Klingholz, Friederike (2010): *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption*, S. 21.

Durch diese Emotionalisierung des Zuschauers wird die Figur, bei welcher der Zuschauer mitfiebert, zur zentralen Bedeutung, und nicht das Motiv. Werden sie die Bombe bemerken? Wird es dem Protagonist gelingen den richtigen Täter zu fassen? Wird der Held die geheimen Dokumente finden? Was in den Papieren geschrieben steht, ist in dem Moment für den Zuschauer nicht wichtig. Der Zuschauer konzentriert sich auf den Handlungsverlauf und weniger um das Motiv, wo wir zu einem weiteren hitchcockschen Mittel kommen, den MacGuffin.

5.2.2 MacGuffin

Der MacGuffin wurde durch den Drehbuchautor Angus MacPhail geprägt und von Hitchcock bevorzugt und geschickt angewendet.

“ Der MacGuffin ist ein diegetisches Element- ein Ding, eine Figur, eine Information, eine Fähigkeit- , das zwar der unmittelbare Anlass für die im Vordergrund stehende Handlung ist, jedoch wenig bis keinen Einfluss auf deren konkreten Verlauf hat. “

73

Beim MacGuffin handelt es sich um einen Gegenstand, der die Geschichte vorantreibt, aber im Grunde für den Zuschauer bedeutungslos ist. Während der Zuseher nur wenig vom besagten Objekt erfährt, ist es für den Protagonisten von großer Wichtigkeit.

Der MacGuffin kann aufgrund seiner Bedeutungslosigkeit beliebig ausgetauscht werden und erzeugt gleichzeitig eine gewisse Spannung in der Story.

Angenommen die Figuren jagen einen Schatz und sind auf der Suche nach der Schatzkarte. Würden sie jetzt aber Geheimakten eines Feindes suchen, würden sich die Kämpfe, Täuschungsmanöver, Verfolgungsjagden oder Schießereien im Grunde nicht großartig ändern. Der Ablauf der Geschichte wäre noch als Kern gleich geblieben. Der MacGuffin dient im Grunde als eine Art Täuschung, ein Trick oder eine Finte.

73 Fuxjäger, Anton (2006): *Film und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie*, S. 44.

In *Psycho* sind es die 40 000 Dollar, die Janet Leigh ihrem Chef stiehlt. Nach ihrer brutalen Ermordung wird sie mit dem Geld im Sumpf ertränkt, und das Geld wird nie wieder erwähnt. In *Rope* bringen zwei Studenten einen dritten um und verstecken ihn in einer Truhe. Später werde die Partybrötchen darauf gestellt und niemand interessiert sich mehr für den toten Mann in der Kiste, sondern für eine mögliche Entdeckung. In *Notorious* zieht das Uran, welchen von den Nazis geschmuggelt wird, das Interesse auf sich, es könnten aber ebenso geheime Dokumente sein.

5.2.3 Cameo Auftritt

Am Anfang des Film wurden die Mitarbeiter einer Filmcrew, aus finanziellen Nöten, auch als Statisten eingesetzt. So auch Hitchcock, doch er machte den Cameo-Auftritt zu seinem Markenzeichen. Seine Präsenz zieht sich wie ein roter Faden durch jeden seiner Filme.

In *The Lodger* hatte Hitchcock sogar zwei Cameo- Auftritte. Einmal sitzt er am Nachbartisch im Nachrichtenraum, einmal ist sein Gesicht in der Menge zu beobachten. Bei *Easy Virtue* überquert er eine Tennisplatz und in *Murder* wird er bei einem Spaziergang zum Zeugen eines Mordes. In *The 39 Steps* zeigt er sich als Müllmann und in *Young and Innocent* steht er mit einer Kamera vor Gericht. Häufig spaziert Hitchcock vorbei oder macht irgendwas belangloses.

5.2.4 Kamera

Hitchcock benutzt die Kamera als manipulatives Auge, durch welches der Zuschauer sich sein eigenes emotionales Bild schafft. Die Kamera bei Hitchcock leitet auch die Darsteller. Denn laut Hitchcock zeigt der Mensch auch im realen Leben nicht immer seinen Gemütszustand. Durch die kinematographischen Mittel, wie Großaufnahmen, Beleuchtung und Requisite wird die Emotion des Zuschauers gesteuert und die wahre Absicht verschleiert. Durch die genaue Abfolge der Bilder erzeugte Hitchcock die emotionalen und wichtigen Momente.

Durch das Close Up erlaubte Hitchcock seinem Zuschauer eine gewisse emotionale Beteiligung und wies gleichzeitig auf die Dinge hin, die seiner Meinung nach wichtig sind.

Diese Vorgehensweise erzeugte viele Interpretationsraum für den Rezipienten. Die Aufmerksamkeit fällt auf bestimmte Artefakte, Gedanken von Figuren, auf Dinge die im ersten Blick belanglos sind.

Mit bestimmten Kameraeinstellungen wie Großaufnahmen und Totale konnte er bestimmte Zeit und Raumempfindungen hervorrufen und die Anteilnahme der Zuschauer verstärken.

*“ Mit der bei Hitchcock häufig eingesetzten Großaufnahme vollzieht sich eine Loslösung von Raum Zeit Koordinaten, so dass diese Art der Aufnahme die Narration durchbricht und sich “offensichtlich” nicht an die Situation und die Figuren richtet, sonder ausschließlich an das verführte Publikum. “*⁷⁴

Durch die Totale weist Hitchcock anstelle der Großaufnahme auf den Schauplatz und versucht durch Dekor die Anteilnahme und Dramatik zu erhöhen.

Hitchcock setzte die Kamera in zwei verschiedenen Blickwinkeln ein. Die objektive Perspektive, die den Zuschauer wichtige Informationen in Form von Elementen verschafft, um einen Wissensvorsprung zu schaffen, der für die Suspense erforderlich ist. Und die subjektive Perspektive, die als Mittel zur Einfühlung des Zuschauers in das Geschehen und die Welt der Figuren dient.

5.2.5 Montage

Die Kameraeinstellungen sind nur ein Stilmittel bei Hitchcock, um Suspense zu erzeugen. Zum anderen ist es die Montage, in der Regel reich an Einstellungen, die wieder zu emotionaler Bindung des Zuschauers dient. Eine der berühmtesten ist wohl der

⁷⁴ Klingholz, Friederike (2010): *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption*, S. 23.

Mord in der Duschszene von *Psycho*, bei welcher Hitchcock viele, schnelle und harte Schnitte macht.

Um den Informationsfluss des Zuschauers und damit den Wissensvorsprung zu halten, bedient sich Hitchcock manchmal der Parallelmontage und legt so die Ereignisse nebeneinander.

Für die objektive und subjektive Perspektive nutzt Hitchcock das 180-Grad-System, eine Art Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Der Handlungsstrang und die Anordnung der Figuren bewegt sich in einer 180-Grad Achse, die sich in zwei Halbkreisen definiert, wobei die Kamera diesen Bereich nach Möglichkeit nicht verlassen sollte.

Zu Etablierung des Wissensvorsprungs und der narrativen Anordnung des Erzählten folgt Hitchcock einer chronologischen Erzählweise.

Hitchcock war auch ein Verfechter des “unsichtbaren Schnitts”, der zur Ermöglichung von nahtlosen Übergängen von Einstellungen dienen sollte, und in Hollywood sehr beliebt war. Durch den “unsichtbaren Schnitt” sollte eine bessere Konzentration auf die Handlung gewährleistet werden.

Häufig bedient sich Hitchcock des Kuleshov-Effekts ⁷⁵, bei dem die Konzentration auf ein Objekt des Protagonisten verschärft wird. Dadurch können viele Emotionen, Gedanken und Spannungen erzeugt werden, und ein Gefühl kann vom Zuschauer auf die Figur übertragen werden, ohne dass es im Bild vorhanden ist. Nach dem Kuleshov-Effekt verwendet Hitchcock die schnelle Bildabfolge vieler Schnitte, um Dialoge hitziger zu gestalten. ⁷⁶

5.2.6 Ton, Musik, Dialoge

Die Geräusche und die diegetische Musik unterliegen bei Hitchcock oft einer drama-

⁷⁵ Kuleshov kombinierte eine Aufnahme eines bekannten Schauspielers, Ivan Mozhukhin mit verschiedenen kurzen Einstellungen unterschiedlichen Inhalts. Quelle: <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/illusion.htm>. Stand 12.01.2015.

⁷⁶ Klingholz, Friederike (2010): *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption*, S. 27.

turgischen Funktion. So werden die Gefühle der Protagonisten oft mit wenig Dialog, aber mit akustischen Mitteln erzeugt, welches wiederum Suspense erzeugt. Eine Gefahr wird nicht ausgesprochen, ist aber offensichtlich.

Hitchcocks Kino ist in erster Linie visuelle, Dialoge werden unter anderem als Geräusche wahrnehmbar.

5.2.7 Raumgestaltung und Requisite

Für Hitchcock ist die Gestaltung von Hintergründen auch gleichzeitig die Verbreitung von Information, wie zum Beispiel in *Rear Window*. Hitchcock lässt durch das Zeigen bestimmter Objekte, den Beruf und die Geschichte einer Figur erraten.

5.2.7.1 Treppenhäuser

Durch dunkle Treppenhäuser und enge schräge Korridore transportiert Hitchcock Ängste an den Zuschauer. Diese Ängste schürt Hitchcock mittels, vertikalen und horizontalen Achsen, Schatten oder Türen, die zu dunkle Geheimnisse führen.

In *Psycho* werfen die Geländer sogar Schatten, irritieren den Zuschauer und führen in zeitgleich in die nächste Szene. Wie zum Beispiel den Keller zur Mumie von Bates Mutter.

In *Vertigo* schaut John die Stiege des Kirchturm hinunter, und bei *The Birds*, schwenkt die Kamera mit, als Melanie die Stiegen hinaufsteigt.

5.2.7.2 Unheimliche Häuser

Bei Hitchcock vermittelt die Umgebung schon Angst und Ungewissheit bestimmter Situationen und wirkt beklemmend, auch die Häuser bei Hitchcock sind unheimlich. Ein Haus, welches Schutz bieten sollte, wird bei Hitchcock zum puren Horror. Kein Haus zeigt das so „schön“ wie das Bates-Haus bei *Psycho*. Der unheilvolle Kerker,

der einen verschlingt, wird zum stillen Grab. Auch das Haus der Brenners bei *The Birds* wird zum Schrecken- Haus, welches von der Mutter dominiert wird.

Die eigene Wohnung des Fotografen Jeff bei *Rear Window* wird zum Gefängnis, aus dem kein Entkommen möglich scheint.

5.2.8 Licht und Schatten

Die innere Zerrissenheit, die Verzweiflung oder Angst einer Figur lässt Hitchcock gekonnt durch Licht und Schatten umsetzen. Dies wird bei *Psycho* ganz deutlich, wo die Angst durch Schatten symbolisiert wird und auf den Zuschauer übertragen wird. Plötzlich fühlt er sich in einer bedrohten Situation, was durch ein Schwarz- Weiß Bild verstärkt wird. Mit dieser Zerrissenheit arbeitet schon der Vorspann von Saul Bass, der Buchstaben und Namen in schwarze Streifen zerfetzt.

In *The Birds* wird der Käfig durch Schattenstreifen der Bilder symbolisiert. Die Figuren befinden sich, so wie die Vögel, in einem golden Käfig.

5.2.9 Schauspielerinnen

Hitchcocks problematische Einstellungen zu Frauen zeichnet sich schon früh ab. Die perfekte Frau ist für ihn eine Mischung aus Diva, Edeldame, Hure und Mörderin.

Es begann mit der Produktion zu *The Men Who Know Too Much*, wo Nova Pilbeam seine Aufmerksamkeit und den Hang zu schönen Frauen weckte. Sie hatte einen gewissen Glamour und verkörperte die britische Frau für Hitchcock. Mit den Jahren stieg die Anzahl der Stars, mit welchen Hitchcock drehte und es entwickelte sich eine Hassliebe zu bestimmten Schauspielerinnen, wie Ingrid Bergmann oder Grace Kelly. Das lag wohl daran, dass Hitchcock sich zu ihnen angezogen fühlte, aber diese Anziehung von keiner der Frauen erwidert wurde. Hitchcock's Verhalten steigert sich ins Unermessliche und er ging sogar soweit, dass er sich in ihr privates Leben einmischte, ihnen ihren Kleidungsstil und Frisur vorschreiben wollte. So auch bei Tippi Hedren, der er extra, für ein Jahresgehalt, eine eigene Garderobe schneiden ließ.

Speziell die kühle, blonde Frau hatte es Hitchcock angetan. Dabei verdrehte ihm Ingrid Bergmannnn völlig den Kopf. Bei *Under Capricorn* wurde seine Eitelkeit, sich mit Ingrid Bergmannnn zu schmücken, zum finanziellen Desaster seiner eigenen Produktionsfirma.

Andere Avancen machte er auch Grace Kelly oder Tippi Hedren, die allesamt seine Gefühle nicht erwiderten. So entwickelte sich wohl auch diese Hassliebe zu seinen weiblichen Schauspielern. In der Öffentlichkeit drehte er stets den Spieß um, indem er behauptete seine Schauspielerinnen würden ihn sexuell bedrängen.

In Hitchcocks Filmen ist Gewaltanwendung gegen Frauen, die sexy und begehrenswert sind, stets im Vordergrund. Die Angst- und Lustphantasien des Zuschauers (und Regisseurs ?) werden geweckt, und durch die Tötung wieder verdrängt und überwältigt. Deswegen sind die meisten Opfer in Hitchcocks Filmen auch Frauen.

5.2.10 **Mütter**

Die eigene Beziehung zu seiner Mutter zeigt sich oft in Hitchcocks Filmen. Die Mutter hat einen festen Platz. Das resultiert aus seiner eigenen Erziehung, die streng, beherrschend und strafend war. Auf der anderen Seite war seine Mutter die engste Person in seinen jungen Jahren. Er wurde regelrecht verhätschelt und von der dominierenden Mutter abgeschottet. Hitchcock erinnert sich nicht einen Spielkameraden gehabt zu haben, wie er später im Interview mit Truffaut erzählt.

".... Bei Familientreffen saß ich in meiner Ecke und sagte nichts. Ich schaute mich um und beobachtete viel. So war ich immer und bin es heute noch. Ich war alles andere als mitteilksam. Ich war immer allein. Ich kann mich nicht erinnern, einen Spielgefährten gehabt zu haben. Ich amüsierte mich ganz allein und erfand mir meine eigenen Spiele." ⁷⁷

⁷⁷ Truffaut. S. 21

Die Mütter verkörpern eine allgegenwärtige Institution, die ihre Söhne beeinflussen und herumkommandieren. Eifersucht spielt eine große Rolle.

Die Mütter in Hitchcock's Welt dringen in die Gefühlswelt ihrer Kinder ein, sind misstrauisch anderen Beziehungen gegenüber und versuchen, diese zu kontrollieren und zerstören. Die Söhne behandeln sie wie kleine Kinder und ahnen oftmals, was ihren Kindern droht.

In *The Birds* ist Mitch für seine Mutter der Vater-Ersatz, und sie lebt in ständiger Angst ihn an eine andere Frau zu verlieren. Deshalb misstraut sie Melanie von Anfang an und versucht ihren Sohn zu manipulieren. Auch Melanie hat eine schwierige Beziehung zu ihrer Mutter, durch welche sie starke Bindungsängste hat.

In *Marnie* wird die Hassliebe zu Mutter auf einen Mann übertragen.

In *Psycho* treibt Hitchcock diese Hassliebe zwischen Mutter und Sohn auf die Spitze: Norman tötet seine Mutter, ist durch seine Schizophrenie noch immer von ihr besessen, und stopft sie aus wie einen seiner Vögel. Immer wenn eine Frau auftaucht weckt sie die Seite der eifersüchtigen Mutter, die Herr über Norman wird. In ihrer Gestalt tötet er jede Konkurrentin und lässt diese daraufhin im Sumpf verschwinden.

Der Sohn wird zu Mutter, oder die Mutter wird zum Sohn. Dieser Identitätswandel oder die Verschmelzung von Mutter und Sohn wird hier ganz stark deutlich.

Die Schreie Marions in der Dusche sind den meisten Kinobesucher unvergesslich geblieben und *Psycho* löste damals eine regelrechte Hysterie aus. Der dritte Teil der Arbeit beschreibt die Entstehung *Psycho's* vom Drehbuch, Cast, Crew bis hin zum Set und der Postproduktion.

6 Psycho 1960

Filmdaten:

Deutscher Titel: Psycho, **Originaltitel:** Psycho. **Produktionsland:** USA,

Originalsprache: Englisch, **Erscheinungsjahr:** 1960, **Länge:** 109 Minuten

Stab:

Regie: Alfred Hitchcock, **Drehbuch:** Joseph Stefano, **Produktion:** Alfred Hitchcock,

Musik: Bernhard Herrmann, **Kamera:** John L. Russell, **Schnitt:** George Tomasini

Besetzung:

Anthony Perkins: Norman Bates, **Janet Leigh:** Marion Crane,

Vera Miles: Lila Crane, **John Gavin:** Sam Loomis, **Martin Balsam:** Milton Arbogast, **John McIntire:** Sheriff Al Chambers, **Simon Oakland:** Dr. Fred Richman

6.1 Inhaltsangabe:

Marion Crane möchte mit ihrem Liebhaber ein neues Leben beginnen und veruntreut Geld aus ihrer Firma. Sie verlässt die Stadt und möchte zu ihrem Geliebten. Auf dem Weg wird das Wetter schlecht und sie entscheidet sich in einem Motel zu übernachten. Sie hält beim abgelegenen Bates- Motel, das fernab der neuen Autobahn liegt. Das Motel betreibt der schüchterne und unscheinbare Norman Bates und lebt mit seiner kranken Mutter im Haus nebenan. Nach dem Abendessen mit Norman beschließt Marion das Geld zurück zu geben. Doch soweit kommt es nicht, denn sie wird unter der Dusche ermordet. Als Marion nach dem Wochenende nicht am Arbeitsplatz erscheint und es sich herausstellt, dass sie das Geld bei der Bank nicht eingezahlt hat, beginnt sich ihre Schwester Lila Crane Sorgen zu machen. Sie macht sich mit Sam Loomis, Marions Liebhaber, und einen Privatdetektiven auf die Suche nach Marion. Der Detektiv Arbogast landet schließlich bei Norman Bates, der versucht ihn abzuwimmeln. Doch der Detektiv lässt nicht locker und fährt zurück, nachdem er Lila informiert hat. Arbogast möchte die Mutter befragen und geht heimlich ins Haus, wo er auch ermordet wird. Daraufhin möchten Sam und Lila selbst nach Indizien suchen und checken als Ehepaar im Motel ein. Sam lenkt Norman ab während Lila das Haus

durchsucht. Sie findet „Mutter“ im Keller und muss feststellen, dass sie eine ausgestopfte Leiche ist. Norman will sich von hinten auf sie stürzen und wird von Sam überwältigt. Es stellt sich heraus, dass Norman schizophren ist und die Persönlichkeit der Mutter angenommen hatte.

6.2 Ed Gein, Robert Bloch und Alfred Hitchcock. Eine Geschichte entsteht.

Alles begann mit dem unscheinbaren Farmer und Gelegenheitsarbeiter Ed Gein, der sich 1957 als einer der grausamsten Serienmörder der Welt entpuppte. In seinem Haus fand man Leichenteile, menschliche Lippen an einer Schnur, Totenköpfe, Geldbörsen aus menschlicher Haut und andere verstörende Leichenteile. Interessanterweise lebte er zurückgezogen in einem kleinen Dorf auf einer Farm, die er, nach dem Tod seiner Mutter verkommen ließ, nur das Zimmer seiner Mutter war in seinem alten Zustand. Ed Gein, so grausam seine Taten waren, inspirierte wohl einige Autoren und Filmemacher, denn auch *Das Schweigen der Lämmer* basiert auf dem Serienmörder. So war auch ein relativ unbekannter Autor namens **Robert Bloch** von der Geschichte angezogen.

“Die blanken Fakten ergriffen Bloch dermaßen, dass er sofort anfang, fieberhaft Notizen zu machen. Der Schriftsteller erzählt: Ich frage mich, wie dieser Mann, der nie irgendeinen Verdacht erregt und zudem in einer Stadt gelebt hatte, wo, sobald jemand im Norden niest, jemand im Süden > Gesundheit < sagt, sich plötzlich als Massenmörder herausstellte. Ich war auch verblüfft darüber, wie bereitwillig die Nachbarn Auskunft über diese Verbrechen gaben. Ich sagte mir: >Hier ist eine Story<.”⁷⁸

Im Sommer 1959 veröffentlichte der Verlag Simon & Schuster, zwei Jahre nach den Enthüllungen zu Ed Geins Gruseltaten, *Psycho*.

⁷⁸ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 38.

In Blochs Roman wird Gein zu einem dicken, von seiner Mutter dominierenden Besitzer eines Motels, der abgeschieden lebt. Er ist besessen von Pornographie und dem Alkohol verfallen als er in einer verregneten Nacht auf die hübsche und verletzt wirkende Mary Crane trifft. Mary Crane ist auf der Flucht, weil sie ihrem Chef 40 000 Dollar gestohlen hat, um mit ihrem Liebhaber ein neues Leben aufzubauen. Doch es sollte anders kommen und der Rest ist Geschichte. Blochs Roman verkaufte sich gut, den er war abseits des Mainstreamkrimis.

Blochs Agent schickte im Winter 1959 einige Abdrücke von *Psycho* an verschiedene Studios und eine typische Antwort war die vom Drehbuchlektor William Pinckard. Am 25. Februar gab er den Studioboss seine Einschätzung: *„Zu abschreckend für einen Film, schockierend auch für einen ziemlich abgebrühten Leser. Es besteht gar kein Zweifel, dass der Autor den Leser gekonnt in die irreführt und bis zum Ende nicht preisgibt, dass die Mutter des Bösewichts in Wahrheit eine ausgestopfte Leiche ist. Schlau konstruiert, ziemlich Furcht erregend am Ende, und eigentlich sehr glaubwürdig.“*

Einige Monate später staunte Robert Bloch nicht schlecht, als er erfuhr, dass der große Alfred Hitchcock die Rechte für zirka 7500 Dollar gekauft hatte.⁷⁹

Warum gerade *Psycho*, diese Frage kann man wohl schlüssig nicht beantworten. Im Jahre 1959 lief es gut für Hitchcock, er war einer der bekanntesten Regisseure der Welt und konnte hohe Gagen verlangen. Immer auf der Suche nach außergewöhnlichen Stoffen stieß er auf Blochs Roman *Psycho*.

Angeblich wollte er sich damals eine alte Verpflichtung für Universal vom Hals schaffen und entschloss sich *Psycho* zu drehen. Er wollte die Produktionskosten so gering wie möglich halten und holte sich seine damalige Fernsehcrew.

*“ Was mich anzog und mich letztlich dazu brachte, den Film zu machen, war der Mord unter der Dusche, weil der so plötzlich erfolgte, wie aus heiterem Himmel. Das war es eigentlich auch schon. ”*⁸⁰

⁷⁹ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 54 – 58.

⁸⁰ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 72.

Die Chef der Paramount, bei dem Hitchcock noch unter Vertrag war, gefiel die Idee *Psycho* zu drehen gar nicht, und Hitchcocks Co-Produzent soll gesagt haben, dass er auf keinen Fall Geld für dieses Projekt bekäme, was Hitchcock nicht sonderlich beeindruckte, und er sich entschloss den Film auf seine Kosten trotzdem zu drehen. Die Frage nach großen Stars und Technicolor erübrigte sich damit jedoch.⁸¹

Hitchcock war gezwungen Abstriche zu machen und entschied sich für billige Drehzeiten, einen genauen Produktionsplan und die günstige Crew von “*Alfred Hitchcock presents*”.

6.3 Das Drehbuch

Die erste Zusage, das Drehbuch zu *Psycho* zu drehen, erhielt der Drehbuchautor James Cavanagh, aus der Kartei der MCA-Drehbuchschreiber.

Doch Cavanaghs Entwurf war allenfalls eine Skizze die noch vieles offen ließ, ihm mangelt die Dichte an Details die sich üblicherweise in den Drehbüchern zu Hitchcocks Spielfilmen finden.”⁸²

Enttäuscht bezahlte Hitchcock Cavanagh und wollte das Projekt schon ganz streichen. Trotzdem fanden am Ende viele Einzelheiten, die Cavanagh mit Hitchcock besprochen haben, einen Platz im fertigen Film.

Wieder empfahl die MCA jemanden aus ihrer Kartei, und die Wahl fiel auf den Songschreiber und Komponisten **Joseph Stefano**. Obwohl er noch nie ein Drehbuch geschrieben hat, und Begriffe wie „Innen“ oder „Außen“ nicht kannte, bekam sein Erstlingswerk *The Black Orchid* viel Beachtung und wurden von Paramount verfilmt, in den Hauptrollen mit Sophia Loren und Anthony Quinn.

Sein Agent bekam die Nachricht von Lew Wasserman, dass Hitchcock dringend einen Autor suchte. Doch als sein Name fiel, lehnte Hitchcock ab. Letztendlich und mit viel Zuspruch aller traf sich Hitchcock mit Stefano, und sie entwickelten neue Ideen. Nach

81 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 183.

82 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 101.

vielen Treffen erkannte Stefano, dass sich Hitchcock nicht im geringsten für die Figuren, für deren Konstellation oder den Handlungsstrang interessierte, denn das war die Arbeit des Autors.

Während sich dieser mit den Charakteren herumschlug, sprach Hitchcock nur davon, wie er welche Szenen drehen möchte, von den Kameraeinstellungen bis hin zum Licht.⁸³

Stefano hatte von Anbeginn die Motivation den versoffenen, dicken und unsympathisch wirkende Norman Bates anders darzustellen. Letztlich ist Anthony Perkins in der Rolle des Norman Bates so sympathisch, das er einem schon fast Leid tut.

Aus Mary wurde Marion, die schön ist aber unzufrieden mit ihrem Leben und mit ihrem Job ist. Stefano wusste die Absicht des Meister zu erkennen, nämlich das Publikum zu schocken und zu manipulieren. Hitchcock engagierte sogar einen technischen Berater, der sein Büro mit Informationen fütterte, die für die Geschichte interessant waren. Man sprach über alles, von den Gepflogenheiten in einem Gebrauchtwagenhandel der Gegend über Zimmerpreise in Motels, die Route 99 und ihren Streckenverlauf, wie Strafzettel bei Geschwindigkeitsübertretung aussehen, über Studien und Aufsätze von Mutterbindungen und Fixierungen, bis hin zu Anweisungen von der Herstellung von Tierpräparaten.⁸⁴

Was Hitchcock den größten Spaß machte, wären jedoch die langen Gespräche mit Stefano über den Aufbau der Mordszene in der Dusche gewesen.

Angeblich soll mal Hitchcock's Frau Alma ins Zimmer gekommen sein, als sie eine dieser Besprechungen hatten, und beiden seinen fast vom Stuhl gefallen vor lauter Schrecken.⁸⁵

83 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 121.

84 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 123.

85 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 24.

6.4 Filmcrew

Um die Kosten niedrig zu halten, entschied sich Hitchcock für seine Fernsehcrew, die für die TV Reihe *Hitchcock presents* mit ihm arbeitete. Hitchcock mochte keine Veränderungen, so mochte er auch keine Unbekannten am Set. **Hilton Green**, sein erster Regieassistent, sagte damals, dass, “... *neue Gesichter im Team zu sehen, waren ihm unangenehm*”.⁸⁶ Green erhielt den Auftrag, eine kleines Team zusammenzustellen, um zu zeigen, dass man auch mit wenig Geld einen qualitativ guten Film zustande bringen kann. Von Vorteil war auch, dass ein Fernshteam kürzere Drehzeiten gewohnt war.

Er streichte auch den geplanten Flug mit dem Helikopter über der Stadt Phoenix und verzichtete auf einige Kameraeinstellungen, die er zuvor aufwendig ausgearbeitet hatte.

Hitchcock beauftragte sein Team mit Motivsuche, die alles ausführlich fotografieren sollten. Von psychiatrischen Anstalten über Sümpfe, wie Häuser in Phoenix Arizona aussehen, wie sich die Menschen dort kleiden, er wollte eine detaillierte Route von Kalifornien bis Phoenix und das alles möglichst detailliert und ausführlich.

Für die Filmmusik von *Psycho* fasste Hitchcock **Bernhard Hermann** ins Auge, der bereits für Hitchcocks *The Men Who Knew tot Much* komponierte und auch für Orson Welles *Citizen in Kane* außerordentlich gut komponierte. Hermann war ein durchaus temperamentvoller Geselle, und ein Dickschädel obendrein. Das machte die Einigung und die Verhandlungen mit Hitchcock nicht leichter. Außerdem stimmte Hermann dem niedrigen Honorar nicht zu und ließ Hitchcock zappeln.

Darauf hin schrieb Hitchcock ein Telegramm mit den Worten: “ *Erwarte ganzen Donnerstag vergebens Ihren Rückruf. Unnötig geworden, da ich Ihren Bedinungen für 17500 Dollar Gesamthonorar zustimme. Voraussichtliche Filmfertigstellung bis circa Mitte Januar. Endgültige Abgabe nicht später als 22. Februar. Mit sonnige Grüßen* ”

⁸⁶ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 148.

Hitch “. ⁸⁷

Der Rest ist Filmmusikgeschichte, denn Hermann komponiert seine beste Filmusik überhaupt.

Für die Grafik war **Saul Bass** zuständig, der sein Können bereits unter Beweis stellte und einige Preise gewonnen hatte. Die Filmkritiker behaupteten anfänglich sogar: “*Das Beste am Film ist der Vorspann von Saul Bass*”. ⁸⁸

Saul Bass erinnerte sich: “*Hitch war für gewöhnlich als schwer durchschaubar angesehen. Er pflegte in der Tat eine neugierig - distanzierte und nüchterne Sicht der Dinge. Aber unser Verhältnis zueinander war extrem warmherzig. Natürlich war er dabei der große >Patron< und ich der eifrige, interessierte, begabte Schüler. Doch bei Psycho richtete er ehrgeizig seine Erwartungen an mich. Er wollte natürlich, dass ich den Vorspann mache, darüber hinaus sollte ich aber auch noch >irgendwas< mit der Duschszene anstellen, mit dem Mord an Arbogast, mit der Enthüllung der vertrockneten Leiche der Mutter und mit dem >Spuckhaus<. Darin sah er Schlüsselemente, die besonderer Zuwendung bedurften* “. ⁸⁹

6.5 Besetzung

Hitchcock engagierte gerne große Stars für seine Filme, doch bei *Psycho* war er fest entschlossen, sich selbst und die Story zum Star zu machen.

Außerdem hatte Hitchcock ein durchwegs zwiespältiges Verhältnis zu seinen Schauspielern. Er äußerte sich oft vor der Presse und seinem persönlichen Umfeld schlecht über seine Schauspieler und verhöhnte sie gerne, wie etwa Ingrid Bergmann oder James Stewart, dem er den finanziellen Misserfolg von *Vertigo* zuschrieb, weil er angeblich so alt ausgesehen habe. ⁹⁰

⁸⁷ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 155.

⁸⁸ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 154.

⁸⁹ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 156-157.

⁹⁰ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 158.

Den ersten Vertrag unterschrieb **Anthony Perkins**, der mit einigen Filmen, wie *The Actress*, *Friendly Persuasion* oder *Fear Strikes Out*, auf sich aufmerksam machte. Darüber hinaus hatte er noch eine Verpflichtung bei Paramount Pictures und konnte für 40 000 Dollar (im Vergleich bekam zu damaligen Zeit Cary Grant um die 450 000 Dollar Gage) engagiert werden, was dem geizigen Hitchcock natürlich sehr passte.⁹¹

Paul Jasmin, ein Freund erinnert sich über die Entscheidung Perkins:

*“ Obwohl Tony und ich Freunde waren, war sie mir ein völliges Rätsel. Tony glaubte damals, den Karriereschritt seines Lebens zu machen. Und er hatte recht damit ”.*⁹²

Die Rolle der blonden Mary Crane, *“ die so prominent wie möglich sein sollte, um den Schock des Zuschauers durch den Mord auf der Leinwand aufs Äußerte zu steigern ”*⁹³, gestaltete sich schwieriger als gedacht und nach endlos vielen Castings mit den bekanntesten, blonden Schauspielerinnen dieser Zeit waren viele sehr erstaunt, als Hitchcock’s Wahl auf **Janet Leigh** fiel. Die damals 32- jährige stand für einige Kostümfilme vor der Kamera, war bei MCA unter Vertrag und galt als sehr verlässlich und fleißig. So wurde sie für eine Gage von 25000 Dollar für Hitchcocks Film verpflichtet. Durch ihre Hochzeit mit Tony Curtis wurde sie in Hollywood zu A-Liga gehoben, was *Psycho* mehr Publicity verschaffen sollte.

Jede Position und Bewegung der Kamera stand für Hitchcock schon im Vorhinein fest und er gab Leigh die Anweisung alles nach seinem Plan zu machen. Er gab Leigh Pläne vom Hotel, Stoffproben und Bilder von ihrer Kleidung, ihrem Koffer und dem Auto. Er gab die Anweisungen so natürlich wie möglich zu spielen, damit er nicht viel schneiden musste.

Als das alles feststand, sagte er zu Leigh, *“ das hier ist jetzt Ihr Stück vom Kuchen. Was Sie Mary darüber hinaus mitgeben, ist Ihre Sache. Auch wenn Sie es anders machen, als ich mir gedacht habe, ist es in Ordnung. Solange Sie innerhalb meines Konzeptes bleiben, werde ich nicht dazwischen gehen. Sie können fast alles tun ”.*⁹⁴

91 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 172.

92 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 160-161.

93 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 162.

94 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 165.

Für die Rolle der Lila Crane gab er **Vera Miles** den Vorzug, die er schon von einigen Produktionen, wie etwas *The Wrong Men*, kannte. Er war von Anfang an sehr fasziniert, wenn nicht besessen, von Vera Miles. Das ging teilweise soweit, dass er ihr nachstellen ließ und versuchte, sie in ihrem Privatleben zu diktieren. Vera Miles war aber nicht nur sehr hübsch, sondern auch intelligent und ließ sich von Hitchcock's Bemühen nicht beeindrucken. Das Verhältnis wurde immer angespannter und so flogen auch oft die Fetzen zwischen Miles und Hitchcock. Letztendlich verpflichtete auch sie sich für 1750 Dollar die Woche.⁹⁵

In Stefano's Drehbuch war Sam Loomis der Liebhaber von Mary Crane, „*.. ein gut aussehender Mann mit warmen, humorvollen Augen und einem gewinnenden Lächeln*“.⁹⁶ Und weil auch hier Hitchcock einsparen wollte, entschied er sich für **John Gavin**, der ebenfalls bei MCA unter Vertrag stand.

Für die Verkörperung der Mutter, im wahrsten Sinne des Wortes, waren gleich eine ganze Gruppe von Schauspielerinnen engagiert worden: Margo Epper, eine Stuntfrau, die die mordende Mutter der Duschszene mimte, Anne Dore oder ein Double Namens Mitzi, die den Körperkontakt mit dem Detektiven Arbogast hatte, als sie ihn die Treppe hinab stupste.

“ *Für jede war etwas dabei, mal hier eine Zeile, mal dort ein paar mehr* „, amüsierte sich später Anthony Perkins“.⁹⁷

Die Nebenrollen, wie den Detektiv Arbogast, übernahm **Martin Balsam**, und **Simon Oakland** wurde für die Rolle des Psychiaters engagiert, der dem Zuschauer die Welt von Norman Bates und Sigmund Freud's Psychoanalyse näher bringt. Alle auf Empfehlung von Drehbuchautor Joseph Stefano. Sogar **Hitchcocks Tochter Patricia** spielte eine kleine Rolle, die der Kollegin von Mary Crane, und sie erhielt für zwei Drehtage 1000 Dollar Gage.⁹⁸

95 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 170-174.

96 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 174.

97 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 177.

98 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 160.

6.6 Ausstattung

Für das Szenebild nahm Hitchcock **Joseph Hurley** unter Vertrag, der **Robert Clatworthy** als Assistenten forderte. Zusammen leisteten sie enorm gute Arbeit. Hitchcock überließ ihnen fast freie Hand und ließ ihre Ideen ins Projekt einfließen. Clatworthy erinnert sich, dass Hitchcock stets äußerte, wenn ihm etwas nicht gefiel, und umgekehrt. Gegen alle Behauptungen wurde das Bates-Haus von Grund auf neu geplant und auf dem Studiogelände, abseits der großen Hallen, gebaut.

Das Bauen der Bühne nahm Wochen in Anspruch, und obwohl es eines der aufwendigsten und teuersten Sets war, die für den Film vorbereitet worden sind, kostete der Szenenbau gerade mal 15000 Dollar. Viele fertige Bauteile aus anderen Produktionen und Altbau-Materialien wurden dafür verwendet, vom Bates-Haus bis zum Eisenwarenladen oder Gefängnis, in dem Norman Bates letztendlich landet.

Wenn Hitchcock andererseits sehr flexibel mit den Ideen und Vorstellungen anderer umging, war er auf der anderen Seite sehr pingelig und eigensinnig. So wollte er das Bad unbedingt in einem strahlenden Weiß erstrahlen sehen, Norman Bates Zimmer sollten mit vielen möglichst grausam aussehenden ausgestopften Vögeln ausgestattet sein, und im Zimmer der Mutter verlangte er eine kitschige Figur mit betenden Händen.⁹⁹

Während der Bauarbeiten zum Szenebild wurden einige rechtliche Fragen geklärt, und ein Assistent stellte fest, dass in Phoenix Arizona zwei Frauen lebten, die einen ähnlichen Namen wie Mary Crane trugen, so wurde aus Mary Marion Crane und aus dem Psychiater Dr. Simon wurde Dr. Richman.

⁹⁹ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 182-185.

6.7 Kostüme

Die Kostüme hatten die Kostümbildnerinnen **Helen Colvig** und **Rita Riggs** zusammengestellt. Auch hier hatte Hitchcock ganz spezielle Vorstellungen, und so gab es viele lange Gespräche mit den Kostümbildnerinnen. Ein Beispiel war das Thema: sollte Janet Leigh weiße oder schwarze Unterwäsche tragen?

Es entstanden lange Diskussionen darüber, bis sich Hitchcock für die weiße Unterwäsche für die Eröffnungsszene, und die schwarze nachdem Marion das Geld gestohlen hatte, entschied. Ganz nach seinem Motto vom >braven< zum >bösen< Mädchen.

Die Kleidung der Mutter musste ebenso gut durchdacht werden, da so viele unterschiedliche Darstellerinnen in die Rolle schlüpfen, die kleinste war gerade mal 120cm groß. Riggs und Colvig entschieden sich für ein markantes Blumenmuster, welches den Zuschauer von der teilweise unterschiedlichen Statur der Darstellerinnen ablenkte. Anders erging es Vera Miles, die Hitchcock, wohl absichtlich, in altmodischer Kleidung erscheinen ließ. Sie trug immerzu dasselbe Kleid und einen mausgrauen, unscheinbaren Mantel. Hitchcock war so enttäuscht von Miles, die geheiratet hatte und sogar schwanger wurde, während er sie für *Vertigo* vorbereiten wollte, dass er sie dauernd von hinten filmte oder in einem schlechten Licht zeigte.

Bei den männlichen Schauspielern war Hitchcock nicht weniger fixiert, denn auch hier hatte er seine genauen Vorstellungen. Nur Perkins überließ er freie Wahl bei der Kleidung.

Die heikelste und wichtigste Szene war die Duschszene, denn es war für die damalige Zeit sehr viel Haut und Blut zu sehen. Hitchcock plante ein Double ein, da er sich nicht sicher sein konnte, ob Leigh sich tatsächlich ausziehen würde. Trotzdem wies er seine Kostümbildnerinnen ein alles dafür notwendige vorzubereiten. Ob Leigh tatsächlich nackt war oder ein Double benutzt wurde, bleibt jedoch offen.

6.8 Maske

Eine großer Herausforderung stellte sich für den Maskenbildnern **Jack Barron** und **Robert Dawn**, die für die Gestaltung der Mumie der Mutter zuständig waren. Hitchcock recherchierte schon im Vorfeld bei einem Auszubildenden einer Fachschule für Leichenbestattung. Dazu wollte er genau wissen, wie eine Leiche um die vierzig Jahre aussieht, wenn sie vergiftet, begraben und wieder exhumiert und einbalsamiert wurde. Er beschäftigte sich intensiv mit Leichen und deren Verwesungszustand und ließ sich alle Informationen dazu geben. Barron und Dawn ließen verschiedene Schädel herstellen und Hitchcock nahm sie mit nach Hause um eine Nacht darüber zu grübeln, und um sie Alma zu zeigen.

Auch echte Totenschädel wurden mit Gummi überzogen, und Hitchcock hatte Freude daran seine Mitarbeiter damit zu erschrecken. Janet Leigh soll erzählt haben, dass Hitchcock sie mal fast zu Tode erschreckt hat, als er die Mutter heimlich in ihrer Garderobe versteckt habe, und diese wählte er dann für den Film.¹⁰⁰

6.9 Die Dreharbeiten

Der Dreh begann am 30. November 1959 und wurde auf 36 Tage angesetzt. Die Dreharbeiten gingen ziemlich schnell und unspektakulär von sich.

Obwohl schon im Vorfeld viel über das neue Projekt von Hitchcock gesprochen worden war und alle sehr neugierig waren, was er nun wieder im Schilde führte, drang kaum etwas nach außen, und der Regisseur wies auch das gesamte Team an, keine Informationen preiszugeben und nicht über den Film zu sprechen. Teilweise wusste nicht einmal die Crew das Ende der Geschichte, weil Hitchcock die letzten Seiten des Drehbuchs nicht frei gab.

Er legte großen Wert auf die Geheimhaltung während des gesamten Drehs und der Postproduktion.

¹⁰⁰ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 199.

Der Dreh verlief reibungslos, und obwohl Hitchcock gerne viel Zeit mit Geschichten über Politik, Kunst oder anderen Dingen verstreichen ließ, wurde der kurze Zeitplan eingehalten.

John Russell, der Kameramann, war ein Wegbegleiter Hitchcocks und hatte schon mit ihm gedreht. Die beiden waren ein eingespieltes Team, und Russell erinnert sich daran das Gefühl gehabt zu haben, dass Hitchcock dachte, dass er wüsste, was er denkt. Doch auch Russell war überrascht, als er bemerkte, dass Hitchcock in Schwarz-Weiß drehen wollte.

Hitchcock drehten den Film, als wäre es eine TV Serie, und sie kamen auf 14-18 Einstellungen am Tag, was für einen Spielfilm viel ist.¹⁰¹

Die Eröffnungsszene und die Duschszene waren für Hitchcock sehr wichtig, da sie den Film in seinem Voyeurismus andeuten. Im pruden Amerika der 50er und 60er Jahre war nackte Haut und Erotik im Film nicht zu sehen, oder wurde raus geschnitten. Janet Leigh war es damals schon bewusst, wie sie später in einem Interview sagte, dass diese Szene für großen Wirbel sorgen würde, da sie nur in Unterwäsche im Bett mit dem halb nackten John Gavin zu sehen ist. Damals sehr gewagt, von der Duschszene gar nicht zu sprechen.

Wohl deswegen war Hitchcock auch sehr bedacht darauf dem Film so anzüglich wie möglich zu drehen¹⁰²

6.10 Das Set

Die Eröffnungsszene sollte Probleme schaffen, abgesehen von der fast nackten Janet Leigh, gab es Probleme mit John Gavin, der Sam Loomis spielte.

Hitchcock war mit dem Spiel von Gavin gar nicht angetan, und die Szene musste wieder und wieder gedreht werden. Schließlich bat er Leigh das Kommando zu übernehmen.

¹⁰¹ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 206-218.

¹⁰² Hitchcock hatte oft Probleme mit der Film- Zensur und musste Änderungen vornehmen.

men und nannte Gavin im geheimen nur noch "Der Steife".

Im Gegensatz zu Leigh, die sich im Vorfeld oft mit Hitchcock traf, hatte Perkins kaum Kontakt zu Hitchcock. Er war gegenüber Hitchcock sehr schüchtern und gab später zu vor dem Dreh keine Ahnung gehabt zu haben was er mit Norman Bates anfangen soll. Das änderte sich mit Beginn der Dreharbeiten und langsam taute auch Perkins auf, der seine Sache sehr ernst nahm und sie ehrgeizig anging. Nach und nach fühlte sich Perkins in Norman Bates ein und entwickelte eine gewisse Affinität zu seiner Figur. Dass Norman, wenn er nervös ist, an Süßigkeiten kaute war seine Idee und er war stolz drauf.

Perkins erinnert sich:

Perkins: "Mr. Hitchcock, wegen meines Texts in der morgigen Szene".

Hitchcock (ohne von einer Londoner Times- Zeitung aufzusehen): "Ja".

Perkins: "Ich hätte da ein paar Ideen, die Sie vielleicht hören möchten".

Hitchcock: "Na gut".

Also fing Perkins an zu erzählen.

Hitchcock. "Oh, die sind okay".

Perkins: "Aber, aber, aber, vielleicht gefallen sie Ihnen gar nicht".

Hitchcock (er legte die Zeitung ab): "Haben Sie viel darüber nachgedacht? Ich meine, Sie haben das wirklich durchdacht? Gefallen Ihnen die Änderungen, die Sie gemacht haben?"

Perkins: "Ja, ich glaube, die sind richtig".

Hitchcock:" Gut, dann machen wir es also so". ¹⁰³

Sie drehten die Szene, wie von Perkins vorgeschlagen, und er meinte, dass Hitchcock nicht einmal in das Originaldrehbuch geschaut hatte.

Hitchcocks ganze Aufmerksamkeit lag jedoch auf Janet Leigh und in seiner alten Manier bedrängte er sie wo er nur konnte, mit seinen makabren und sexistischen Witzen. Er brachte sie oft in Verlegenheit, doch ging Leigh das Arbeiten mit Hitchcock, im

¹⁰³ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 225-226.

Gegensatz zu den anderen Schauspielern, leicht von der Hand.

Leigh hatte noch dazu viele Szenen, in denen sie ganz alleine spielte und keine Dialoge hatte. So konzentrierte sich Hitchcock ganz auf ihr Gesicht und die Emotionen die sie transportiert, so zum Beispiel in der Szene, als sie im Auto mit dem Geld flüchtet und auf der Straße ihrem Boss und Cassidy dem Ölmagnet begegnet. Hitchcock sprach aus dem OFF zu ihr, als hörte sie ihre Gedanken. So schafft Leigh eine großartig Preformance, und auch, wenn Hitchcock sie unterstützt hat, war es ihre Arbeit.

Mit der Zeit spaltete sich das Set in die Gruppe der Schauspieler des “ersten” Teils des Filmes, wie Janet Leigh und Anthony Perkins und des „zweiten“ Teils, Vera Miles und John Gavin.

Miles sagte später, dass es schwierig war mit Hitchcock, er wollte sie formen und sie war zu stur.¹⁰⁴

Hitchcock war ein Technikfreak, würde man heute sagen, und stets hatte er einen kleinen Block und Bleistift bei Hand. Wenn er etwas erklären wollte, zeichnete er schnell eine Skizze, um dem Kameramann oder dem Schauspieler sein Bild zu vermitteln. Er konzentrierte sich bei *Psycho* ganz auf das sehende Auge des Zuschauers. Die Kamera wurde zum Auge, und der Zuschauer somit zum Voyeur, “>kalte Augen, die dich studieren<, wie Norman Bates es ausdrückt”.¹⁰⁵

Die Dreharbeiten gingen zügig und unkompliziert voran und wurden am 1. Februar 1960 abgeschlossen, nach 30 Tagen. Statt der üblichen großen Abschiedsparty gab es nur eine nette Umarmung und Händeschütteln zum Abschied. Jeder ging wieder seine Wege, die Schauspieler Perkins und Leigh, die schon in den nächsten Projekten steckten, waren wieder am Drehen und die Crew konzentrierte sich wieder auf die Fernseh-sendung *Hitchcock Presents*.

104 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 232.

105 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 236-237.

6.11 Postproduktion

Auch die Postproduktion lief teilweise reibungslos, vor allem der Schnitt, da Hitchcock schon im Vorfeld alles so geplant und gedreht hatte, dass es kaum viel Arbeit machte, es nach seinen Vorstellung zu schneiden.

Mit Saul Bass feilte er an der Gestaltung des Hauses, von dem er wollte, dass es düster und nicht einladend ist. Bass experimentierte mit verschiedener Beleuchtung und kam schließlich auf die Idee, den Hintergrund bewölkt und im Mondscheinlicht, in Zeitraffer zu zeigen.

Weiteres musste eine Stimme für „Mutter“ gefunden werden, was sich als schwierig erwies, da Hitchcock die Zuschauer nicht so offensichtlich belügen wollte. Schließlich musste die Stimme der „Mutter“ der von Norman Bates ähneln. Tony Perkins schlug vor, die Stimme selbst einzusprechen, doch Hitchcock war dagegen. Perkins vermittelte daraufhin den Schauspieler und Komiker Paul Jasmin. Als Hitchcock das Band mit seiner Aufnahme hörte, rief er an und sagte: „*Kommen Sie her und machen Sie es.*“¹⁰⁶

Zusätzlich wollte Hitchcock das Publikum verwirren und ließ auch Schauspielerin und Emmy- Gewinnerin Jeanette Nolan ein paar Textzeilen einsprechen. Sie erinnerte sich später kaum an die Arbeit mit Hitchcock aber, dass sie viel schreien musste. Ihre Schrei wurden hauptsächlich für den Mord in der Dusche und die Kellerszene verwendet. Und Hitchcock wäre nicht Hitchcock, wenn er, um das Verwirrspiel zu steigern, nicht noch eine Idee gehabt hätte, nämlich die Vermischung verschiedener Stimmen, einschließlich der von Tony Perkins.

6.12 Ton und Musik

Wie es eben Hitchcocks Perfektionismus nicht anders zuließ, hatte er auch genaue Vorstellungen wie der Ton und die Geräusche zu erklingen haben. Er konzentrierte sich auf viele Details, wie den Straßenlärm in der Eingangsszene, der durch das Hoch-

¹⁰⁶ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 318-319.

ziehen der Jalousie lauter und dann wieder leiser wird. Oder die Motorgeräusche von Marions Auto und ihre Fahrt durch Regen und Nacht zum Bates Motel. Auch als Arbogast das Haus durchsucht und die Treppe hochsteigt, sollte sein Atem hörbar sein, die tickende Uhr, die knarrende Treppe, all das sollte die Anspannung verstärken.

Auch in der Duschszene wollte Hitchcock dem Schema treu bleiben, doch Bernard Hermann war ein sturer Kopf und ein Perfektionist obendrein. Und obwohl er Hitchcocks Anweisungen genau folgte, widersprach er bei der Duschszene und schlug vor die Filmmusik nur aus Streichern zu komponieren. Hitchcock war von der Idee anfangs nicht begeistert, aber Hermann konnte ihn letztendlich doch überzeugen. Der Rest ist Filmmusikgeschichte.

Hermanns Meisterwerk besteht aus Cello, Violine und Geige und sollen die menschlichen Abgründe vermitteln.

6.13 Vorspann

Für den berühmten und aufwändigen Vorspann war Saul Bass verantwortlich. Bass verwendete horizontale und vertikale Balken, die sich hektisch in verschiedene Richtungen bewegen. Die Linien oben und unter waren animiert, und die schwarzen Balken wurden vor die Kamera platziert. Daraus ergaben sich dreißig parallele Balken pro 24-Inch-Feld.¹⁰⁷ Für die Belichtung wurden die Balken dann von Hand in einer geraden Linie hin und her geschoben und gefilmt. Die Balken waren alle genau festgelegt, denn sie mussten exakt in die Bildfrequenz passen. Die verschobenen Balken wurden dann auf der Leinwand festgebunden und gefilmt.

Das war sehr aufwändig und es mussten viele Einstellungen gedreht werden, ehe alles im Kasten war. Damals gab es noch keine Grafik für Filme und so wurden die Titel von Hand gezeichnet. Harold Adler, der mit Saul Bass zusammenarbeitete, fertigte drei Fotokopien von dem Titel an und zerschnitt sie in verschiedenen Horizontalen. Jeder dieser Teile filmte er dann in einer unterschiedlichen Geschwindigkeit und so entstand der Schriftzug, der sich in verschiedene Richtungen und Geschwindigkeit be-

¹⁰⁷ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 474-475.

wegt.

Es gab zwei Vorführungen, und Hitchcock war teilweise nicht zufrieden mit seinem Film, er schimpfte oft über das Projekt. Die Reaktion des Teams war aber durchwegs gleich, eine Mischung aus Erstaunen und Schock.

Hitchcock hatte auch mit der Zensur zu kämpfen und musste seinen Film so immer weiter kürzen, auf 109 Minuten und ganze Szenen herausschneiden. Doch er spielte klug mit der Zensur und wusste, dass Nacktheit und der BH Janet Leighs Probleme machen könnten.

Die Zensur wollte auch Szenen der Duschmordszene schneiden, weil die Szenen angeblich zu blutrünstig sind. In Wirklichkeit berührt das Messer kein einziges Mal den Körper von Janet Leigh.

6.14 Werbekampagne und Filmpremiere

Hitchcock und Lew Wassermann, der MCA Marketing-Chef und später ein Freund Hitchcocks, entwickelten einen ausgeklügelten Plan, um Psycho zu vermarkten. Erstens riet Wassermann Hitchcock den Film gleich nach der Vorpremiere landesweit an andere Kinos zu verleihen, und zweitens ließ sich Hitchcock eine neuartige Vermarktung einfallen. Er ließ Filmplakate ohne viele Hauptdarstellern drucken, und er verteilte sie nur rar. Den Kinoverleiher wies er an, keine Kinobesucher nach Beginn der Vorstellung in den Kinosaal zu lassen, und er legte allen nahe, sie mögen das Ende nicht verraten. Er ging so weit den sogenannten “sorgsamem Umgang mit Psycho” zu schreiben, indem er darin bat, sich an seine Anweisungen zu halten.

“Während Sie diesen Artikel lesen... beachten Sie bitte, dass mein fester und doch wohlwollender Standpunkt bezüglich der strengen Geheimhaltungspolitik sogar von der mächtigen Times in der redaktionellen Zusammenarbeit anerkannt wurde. Ich darf vielleicht hinzufügen, dass ebendieser piktorialisierte Pastiche sicherlich die

Neugier von Millionen von Menschen zwischen beiden Küsten geschürt haben muss.”¹⁰⁸

Er produzierte Vorfilme, Trailer und drei Filmvorschauen, um die Neugier zu steigern. Und dann wandte er sich direkt ans Publikum oder wies Kinobesitzer an diese und ähnliche Nachrichten im Lautsprechern laufen zu lassen.

“ Wie geht’s es Ihnen, meine Damen und Herren? Ich muss mich dafür entschuldigen, Ihnen solche Unannehmlichkeiten zu bereiten. Doch dieses Herumstehen in der Schlage ist gut für Sie. Sie werden dadurch die Sitzplätze im Inneren umso mehr zu schätzen wissen. Auch Psycho werden Sie zu schätzen wissen. Wissen Sie, Psycho lässt sich am besten genießen, indem man sich den Beginn zu Beginn ansieht und dann bis zum Ende fortführt. Ich weiß, dass ist ein revolutionärer Ansatz, wir haben jedoch herausgefunden, dass Psycho, anders als die meisten Kinofilme, nicht besser wird, wenn man ihn sich verkehrt herum ansieht.”¹⁰⁹

Das machte viele auch stutzig, vor allem die Filmkritiker, die sich jetzt mit dem normalen Kinobesucher in einem Kinosaal setzten mussten. Was auch einer der Gründe war warum *Psycho* von ihnen zerrissen wurde.

Die Anerkennung blieb gemischt und kam erst zwanzig Jahre später. Kenneth Tynan schrieb 1978 im *London Observer*, dass *“Hitchcocks größte Sünde war, dass er die Kritiker gegen sich aufbrachte, bevor sie den Film überhaupt gesehen haben. Er hatte sie schriftlich gedrängt, das Ende nicht zu verraten, und verkündet, dass niemand nach Filmbeginn ins Kino gelassen würde. Also gingen sie bereits eingeschnappt und verärgert zur Pressevorführung; und was sie rezensierten, war weniger der Film selbst als vielmehr die Wirkung seiner Vermarktung auf ihr Ego.*”¹¹⁰

Die Resonanz war gemischt, zum Beispiel .. *“ Schandfleck seiner ansonsten achtbaren Karriere”*, der New York Times von Bosley Crowther, der später seine Meinung revidiert hatte. Später nahm er *Psycho* in die Liste der zehn besten Filme auf.

108 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 359.

109 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 361.

110 Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 388-389.

Die Filmpremiere wurde am 16. Juni in den New Yorker Kinos DeMille und Baronet gefeiert. Eine Woche später reiste das Ehepaar Hitchcock weiter nach Chicago, Boston, Philadelphia. *Psycho* wurde am 13. September in Europa vermarktet und spielte in London, München, Berlin, Frankfurt und Paris.¹¹¹

Damals ahnte noch niemand welchen enormen Erfolg *Psycho* einspielen würde und das Leben aller Beteiligten für immer verändern sollte.

Die 60er Jahre waren eine Zeit des Umschwungs, die Gesellschaft veränderte sich, so auch das Kinopublikum. So langsam erkannten Hitchcock und die großen Studiobosse, dass *Psycho* sich zu einem wahren Publikumsmagneten entwickelt. *Psycho* erreichte Zuschauerrekorde, und die Resonanz ging von lauten Gelächter, Geschrei bis zu Bewusstlosigkeit der Kinobesucher. Die Schlagen vor der Kinokasse waren von zehn Uhr Vormittags bis abends nicht weniger geworden. Die Menschen strömten ins Kino, um *Psycho* zu sehen. Es entstand eine regelrechte Hysterie, und das Team wurde in den Himmel gelobt. Leigh konnte sich öffentlich noch kaum bewegen und scharrte Fanmassen um sich.

*“Zum Erfolg an den heimischen Kinokassen- der Film brachte durch seine ersten 13000 Verleihverträge 9,5 Millionen ein- kamen noch einmal sechs Millionen Dollar aus internationaler Verwertung hinzu.”*¹¹²

Somit war *Psycho* nach *Ben Hur* der erfolgreichste Film dieser Zeit, doch im Vergleich zu *Ben Hur* deutlich günstiger, der welcher 16 Mal mehr gekostet hat.

Auch wenn sich wenig über die Person Gus van Sant finden lässt, ist ein Blick auf sein Werdegang durchaus interessant. Gus van Sant ist ein vielseitiger Künstler und für das Mainstreamkino hat er wenig übrig. Das nächste Kapitel stellt den Regisseur, Maler, Autor, Fotograf und Sänger vor.

¹¹¹ Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 375.

¹¹² Rebello, Stephen (2013): *Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, S. 386-387.

7 Gus van Sant und Psycho

7.1 Biographie:

Gas Van Sant ist bekannt als Querdenker in der Filmszene. Er spezialisierte sich auf Themen abseits der Gesellschaft und ihre Randfiguren. Vor allem Jugendliche die vom Weg abkommen sind, oder Menschen die „anders“ sind. Er balanciert gekonnt und mühelos zwischen dem Avantgardekino und dem Hollywooy- Mainstream hin und her. Nebenher ist er Fotograf und Schriftsteller.

Van Sant ist am 24. Juli 1952 in Louisville geboren und mit seinen Eltern, Betty und Gus Greene Sr. oft umgezogen. Früh begann er sich für die Malerei zu interessieren und fing mit ersten Filmaufnahmen an. Nach der High School ging er auf die renommierte Designschule Rhode Island School und wechselte von der Malerei zum Film. Pop-Art Künstler wie Andy Warhol beeinflussten ihn dabei.

1976 zog er nach LA und arbeitete als Produktionsassistent für den Regisseur Ken Shairpo. Schon damals interessierte ihn das Mainstream-Kino Hollywoods nicht, und er beschäftigte sich lieber mit tragischen Geschichten.

Sein erster Spielfilm *Mala Noche* (1985) handelt von der unglücklichen Liebe eines Verkäufers und einem illegal eingereisten Mexikaner.

In seinen zweiten Werk zeigt er eine Bande Jugendlicher am Rande der Gesellschaft, die durch Amerika ziehen und Apotheken und Spitäler plündern, damit sie ihre Drogensucht finanzieren können, mit Matt Dillon in der Hauptrolle. Der Film ist geprägt von Machtkämpfen innerhalb der Gruppe und den verzweifelten Wunsch nach Stabilität. Beide Filme gewinnen zahlreiche angesehene Preise wie zum Beispiel den *Independent Spirit Award*.

My Private Idaho handelt von dem Sohn eines Bürgermeisters, der von der Spießigkeit seines Umfeldes angeödet und auf der Straße landet. Dort lernt er den an Schlafphasen leidenden Mike kennen. Zusammen suchen sie Mikes Mutter und unterstützen sich gegenseitig im harten Leben auf dem Straßenstrich. Letztendlich landen sie in Italien, wo Mike zwar seine Mutter nicht findet, aber Scott dafür die Liebe seines Lebens. Van Sant zeigt weite Landschaften und schildert mit viel Hingabe eine besondere Männerfreundschaft.

Drei Jahre später entsteht *Even Cowgirls get the Blues* (1993) nach dem gleichnamigen Roman von Tom Robbins, der mit großen Namen, wie Uma Thurman und John Hurt, glänzt. Die Roadmovie über eine Tramperin, die auf einer von Lesben geführten Schönheitsfarm ladet, floppt an den Kinokassen.

Der nächste Film, *To Die For* (1995) handelt von einer karrierebesessenen Wettermoderatori. Nicole Kidman bekam für die Rolle den Golden Globe Award. Das Staraufgebot und die glaubwürdige Darstellung perspektivloser Teenager, die sich vom Glanz des Films verführen lassen, wurde gut angenommen.

1997 gelingt ihm sein Meisterwerk *Good Will Hunting*, wo ein Uni-Professor die Talente eines Hausmeister entdeckt. Der Rest ist Filmgeschichte. Van Sant wird für einen Oscar nominiert und Robin Williams erhält in der Nebenrolle als Psychotherapeut Sean McGurie den begehrten Preis. Zwar vermisst der Zuschauer hier die experimentierfreudige Bildsprache Van Sant's, belohnt aber durch die interessante Geschichte und die gute Darstellung.

Kritiker zerpfücken den zweiten gedrehten Film *Finding Forrester*, wo Sean Connery als Pulitzerpreis-Gewinner den Analphabeten Rob Brown das Lesen und Schreiben beibringt. Und auch das Remake *Psycho*, das Van Sant eins zu eins nachgedreht hat, bekam sehr schlechte Kritiken und wurde sogar mit dem *Razzie-Award*, als "Worst Director" ausgezeichnet. Die antiquierten Charaktere passen nicht in die moderne Umgebung der Neuverfilmung, hieß es von Seiten der Kritiker.

Danach wendet sich Van Sant ab vom der typischen Hollywoodkarriere und wendet sich experimentellen Projekten zu. *Gerry* entsteht mit nur zwei Schauspielern, Matt Damon und Cassey Afflek. Die zwei Freunde suchen im Nirgendwo nach einem mysteriösen „Ding“ und verlaufen sich dabei. Am Ende müssen sie um ihr Überleben kämpfen und scheitern fast.

Der Film wurde viel diskutiert, da er nur mit zwei Schauspielern arbeitet, wenig Dialoge hat und viele Geräusche bietet.

Elephant (2003) erhält wieder sehr gute Kritiken und wird zahlreich ausgezeichnet. Er erzählt die Geschichte eines Amoklaufes, angelehnt an das Columbine-Massaker. Die Geschichte ist leicht anzusehen aber schwer verdaulich und lief erfolgreich in den Kinos.

Last Days basiert auf der Geschichte des Rockstars Kurt Cobain, der sich das Leben genommen hat. Er zeigt sensibel die Etappen eines zerrüttenden Menschen und belohnt mit beeindruckenden Bildern. Van Sant versuchte hier die Verzweiflung Cobains einzufangen und dem Zuschauer näher zu bringen.

2006 drehte Van Sant noch seine Kurzfilme *Le Marrias* und *Je T'aime*, als Hommage an verschiedene Filmemacher und die Stadt Paris. *Paranoid Park* 26 ist sein bisher letzter Spielfilm, in dem ein junger Skateboardfahrer einen Wachmann erschlägt.

Weiteres produziert Van Sant Filme, schreibt Songs und ist Musiker. Mit seiner Band *Destroy all Blondes* hat er schon zwei Alben herausgebracht.

Er brachte zwei Bücher und ein Fotoband heraus, drehte Musikvideos für Elton John und den Red Hot Chili Peppers.

Über das Privatleben des Fotografen, Musikers und Regisseurs ist wenig bekannt. Er lebt in Portland US mit seinem Partner.

Im Interview mit *The guardian online* erklärt Gus van Sant Briyon Hanson sein Shot for Shot- Remake folgendermaßen:

Briony Hanson: Straight after this, when presumably you had the cream of the crop of scripts coming your way after the Oscar success, you could have done anything. And you chose to do a kind of formal exercise: the [Psycho](#) shot-for-shot remake. What was your interest in that? Was it a project that you'd been wanting to do for a long time and then suddenly you were able to get money for it?

Gus Van Sant: With *Psycho*, I was sort of angry at Hollywood trying to remake movies, because it seemed like they would rob the screenplay and forget all the other inputs, whatever else existed. For instance, in a movie like *Casablanca*, they would take the script and they would actually change the script. So I said, "Why don't you just shoot it exactly the way it is, because it's a great movie?" This was my sort of anti-remake statement. And it wasn't until after *Good Will Hunting* that they were willing to let me do that. Universal was the company that I would go to for meetings, and every time they'd ask me what I wanted to do. The first time I said something like, "Why don't you remake something like *Psycho* without changing it?" And subsequently, after they laughed at me that time, I'd bring it up again the next year, and the next year, until finally, when *Good Will Hunting* was up for awards, they wanted me to do something at Universal. And I said the *Psycho*-don't-change-anything shoot, and their response was, "We think that's a really brilliant idea." [audience laughs] So then they were willing to do it and the ball was in my court, to decide whether I wanted to do it. Danny Elfman said the critics would kill me, which they did. But I still thought that it was worthy of experimentation, even though I was at a weird point, with the nominations and everything.

Briony Hanson: And was it what you expected?

Gus Van Sant: No, no, I expected it to be a huge blockbuster.

Briony Hanson: No, no, not the reception, but the film itself.

Gus Van Sant: The actual film itself, yes. We tried. But if I look at it now, I see that it's almost impossible. Even if you try to copy a film shot by shot, you still can't. It's still your own film. I'm not really the same type of person as Alfred Hitchcock, and you really need that thing that he was in order for *Psycho* to work in the way that it should. ¹¹³

¹¹³ <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/19/guardian-interview-gus-van-sant>.

Weiters erläutere ich kurz im nächsten Kapitel meinen Untersuchungsaufbau.

8 Untersuchungsaufbau:

In diesem Kapitel meiner Arbeit möchte ich mit der Darstellung der Transformation von der Erst- und Neuverfilmung befassen, beide Filme somit vergleichen.

Der Begriff **Transformation** lässt sich mit: Umwandlung, Umformung, Umgestaltung übersetzen.

Durch die Transformation kommt es zu einer Übertragung von einem Ausgangstext (der Erstverfilmung) in einen Zieltext, das Remake.¹¹⁴

„Bei dieser Übertragung kommt es zu Varianzbereichen“, so Schaudig, die ich im Kapitel „Definition Remakes“ bereits erklärt habe.

So sind die wesentlichen Varianzbereiche oder Transformationsformen, „... medientechnologische Varianz, topographische Transposition, Zeitkonzeption, Replikenvarianz, Figurenkonstellation und Handlungskonzeption“, so Schaudig weiter.¹¹⁵

Die Variation hängt von dem „... Transformationsmodus, d.h. die Art und Weise, wie die Neuverfilmung ihre Vorlage gemäß eines individuellen >interpretativen Selektionsverfahren< adaptiert ist“, ab.¹¹⁶

Schaudig erklärt in seinem Aufsatz, „Recycling für den Publikumsgeschmack“, dass der Transformationsprozess beim Remake „... dem Modus eines >interpretativen Selektionsverfahren< verpflichtet ist.“

Demzufolge ist laut Schaudig, „... das Remake als Bearbeitung einer filmischen Vorlage nie interpretationsfrei, wie dies grundsätzlich nur eine werkidentische Vervielfäl-

114 Schaudig, Michael (1996): *Positionen der deutschen Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, S. 280.

115 Schaudig, Michael (1996): *Positionen der deutschen Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, S. 300-308.

116 Schaudig, Michael (1996): *Positionen der deutschen Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, S. 307.

tigung (Kopie) sein kann.“¹¹⁷

So stellt sich auch die Frage: Wie interpretationsfrei ist Gus van Sants Werk?

Der Fokus dieser Reproduktion war als Hommage an Alfred Hitchcock gedacht. Für Gus van Sant, wie er in einem Interview sagte, sollte das Remake so wenig wie möglich verändert oder an die Zeit angepasst werden.

Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob und wie weit es möglich ist, einen Film zu produzieren, ohne ihm seine individuelle Handschrift zu geben. Denn laut Schaudig ist eine filmische Bearbeitung nie interpretationsfrei, da sie einem interpretativen Selektionsverfahren verpflichtet ist, und sonst als „werkidentische Vervielfältigung“, eine Kopie, gilt.

Meine zentrale Frage ergibt sich nun folgendermaßen:

Welche auffälligen Unterschiede weist das Remake zum Original auf?

Bei der folgenden Untersuchung möchte ich anhand von Beispielen und Bildern die Übertragung des Transformationsprozesses von Erstverfilmung und Neuverfilmung veranschaulichen.

Anhand einer Filmanalyse werde ich konkret verdeutlichen, welche Unterschiede das Remake aus dem Jahre 1998 zu seinem Original aufweist. Weiters möchte ich betonen, dass es sich hier nur um Beispiele handelt und ich den Film nur in zwei Szenen, den beiden Morden, anhand eines Einstellungsprotokolls, analysieren werde.

8.1 Untersuchungsmethode

Als Untersuchungsmethode dient mir die Filmanalyse. Hier werde ich einen direkten Vergleich, anhand von bestimmten Untersuchungskriterien, ziehen.

¹¹⁷ Schaudig, Michael (1996): *Positionen der deutschen Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, S. 297.

Meine Untersuchungskriterien sollen sich auf meine Forschungsfrage beziehen, die für den Vergleich von Original und Remake von Bedeutung ist.

Welche Unterschiede ergeben sich aus der Transformation einer Erstfassung?

Inwieweit unterscheiden sich Original und Remake?

8.2 Untersuchungskriterien

Dafür ist es notwendig folgende Kriterien, anhand der Filmanalyse, zu untersuchen:

- Unterschiede beim Handlungsablauf
- Unterschiede Figurenkonstellation, Darsteller
- Kamera, Schnitt, Montage
- Kostüm
- Ausstattung und Requisiten
- Farbe (Vorspann und Eröffnungsszene)

Untersuchungsmethode:

- Vergleich anhand von bestimmten Unterschieden:
Figuren/ Schauspieler, Licht/ Farbe: Vorspann/ Eröffnungsszene, Kostüm
Ausstattung und Requisite
- Einstellungsprotokoll:
Schnitt, Zeit, Handlungsort, Handlung, Gestik, Mimik, Kamera, Montage, Kostüm, Requisite

Dieses abschließende Kapitel beinhaltet die genaue Filmanalyse im direkten Vergleich, dazu habe ich einige Bilder ausgewählt um es besser zu veranschaulichen.

9 Psycho 1998

Filmdaten:

Deutscher Titel: Psycho, **Originaltitel:** Psycho. **Produktionsland:** USA, **Originalsprache:** Englisch, **Erscheinungsjahr:** 1998, **Länge:** 109 Minuten

Stab:

Regie: Gus Van Sant, **Drehbuch:** Joseph Stefano, **Produktion:** Gus Van Sant, Brain Grazer, **Musik:** Bernhard Hermann, **Kamera:** Christopher Doyle

Schnitt: Amy E. Duddelston

Besetzung:

Vince Vaughn: Norman Bates, **Anne Heche:** Marion Crane, **Julianne Moore:** Lila Crane, **Viggo Mortensen:** Sam Loomis, **William H. Macy:** Milton Arbogast, **Philip Baker Hall:** Sheriff Al Chambers, **Robert Forster:** Dr. Fred Simon

9.1 Unterschiede

Gus Van Sant geht in seiner originalgetreuen Neuverfilmung, für sich, neue Wege. Van Sant's Intention war eine detailgetreue Kopie als Hommage an Alfred Hitchcock, den er sehr bewundert. So arbeitete Van Sant mit dem Originaldrehbuch, allen ursprünglichen Kameraeinstellungen, der Originalmusik von Bernard Hermann und sogar den Cameo Auftritt Hitchcocks.¹¹⁸

Die große Ähnlichkeit und der detaillierte Nachdreh geben jedoch auch viel Raum für Kritik und machen den Film sehr angreifbar, denn einige Unterschiede werden auf den ersten Blick sehr deutlich:

- Der Film wurde in Farbe gedreht
- Van Sant dreht die Kamerafahrt über Phoenix, mit welcher der Film beginnt, in einer Plansequenz

¹¹⁸ so ist er zu Beginn des Films zu sehen, als er in der Nähe von Marions Arbeitsstelle mit einem Mann redet, der Hitchcocks Statur sehr ähnelt.

- In der Neuverfilmung unterschlägt Marion 400 000 statt 40 000 Dollar
- Zeitgemäße Ausstattung und Requisite: die Geschichte wird in die 90er Jahre versetzt, doch die Schauspieler tragen Kleidung wie aus den Original der 60er Jahren. Ein Walkman, den Lila Crane trägt, auffällige Silberringe sind ebenso ein Stilbruch.
- Norman Bates masturbiert, während er Marion durch ein Guckloch in seiner Wand beobachtet, was im Original nicht vorkommt
- In den beiden Mordszenen, jene in der Dusche und Arbogasts Tod, werden rätselhaft Motive eingeblendet, wie Gewitterwolken und eine Frau in lasziver Pose oder eine Kuh auf der Landstraße
- In der Duschmordszene sieht man mehr nackte Haut und mehr Blut, da es mehr Einstellungen gibt (siehe Einstellungsprotokoll)
Schnitte in der Dusche: H: 51 Schnitte, G: 62
Schnitte bei Arbogast: H: 8 Schnitte, G: 16
- Anrühige Bemerkung von Marions Chef: die einzige Spielwiese, die Las Vegas schlägt, sei das Bett, wurde aus dem Originaldrehbuch entfernt, kommt bei Van Sant wieder vor
- Sam gibt Lila einen Abschiedskuss, als er nach Arbogast sucht und umarmt sie als sie im Bates- Motel einchecken
- Lila findet ein Erotik- Magazin als sie Normans Zimmer durchsucht
- Die Szene nach dem Gottesdienst vor der Kirche, wo Sam und Lila mit dem Sheriff sprechen, fehlt im Remake. Es ist nur die Anfahrt zum Bates Motel zu sehen.
- Norman und Sam kämpfen im Keller um das Messer und Lila verpasst Norman Tritte ins Gesicht. Bei Hitchcock überwältigt Sam alleine Norman
- Maske der Mutter läuft ein Spinne über das Gesicht
- Dr. Richmond heißt im Remake Dr. Simon (Wie in der Erstfassung vom Originaldrehbuch)

9.2 Transformationsprozesse

9.2.1 Schauspieler: Janet Leigh vs. Anne Heche

Schon die Eröffnungsszene unterscheidet sich. Während Leigh und Gavin sehr vertraut und verliebt wirken, geht es bei Heche und Mortensen eher distanzierter zu. Sie küssen und liebkoosen sich zwar im Bett, aber Marion verlässt relativ schnell das Bett und geht zum Spiegel um sich anzuziehen. Bei Hitchcock steht Sam neben dem Bett und setzt sich dann wieder zu Marion aufs Bett. Am Ende landen sie wieder kuschelnd im Bett. Diese Szene zeigt die Gefühle der beiden zueinander sehr gut. Man hat das Gefühl sie lieben sich. Im Remake kommt es einem so vor, als ob die zwei einfach nur eine Affäre haben. Zwar liebkoosen und küssen sich Heche und Mortensen auch, doch wirken nicht so gefühlsbetont.

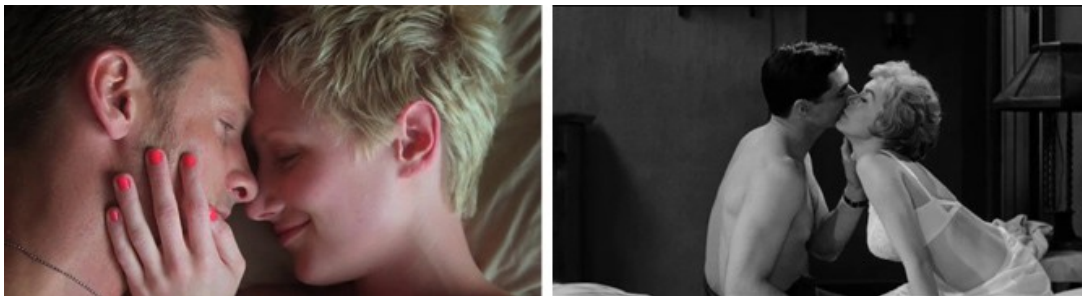


Abbildung 1: Eröffnungsszene: Marion und Sam im Hotelzimmer



Abbildung 2: Eröffnungsszene: Marion und Sam im Hotelzimmer

Nachdem Marion von dem Schäferstündchen mit ihrem Liebhaber Sam Loomis ins Büro zurückkehrt und später auf ihren Chef und den Ölmagnaten Cassidy stößt, wirkt Anne Heche viel offensiver, fast schon aufdringlich.

Janet Leigh hingegen wirkt angewidert von Cassidy, als ob sie ihn abstoßend findet. Ihre Körperhaltung ist sehr defensiv und zugeknöpft, fast desinteressiert.



Abbildung 3: Marion's Arbeitsstelle: Marion und Cassidy



Abbildung 4: Marion's Arbeitsstelle: Marion und Cassidy

Cassidy flirtet mit ihr und beugt sich zu ihr und als er ihr das Geld vor die Nase hält, steckt Heche lasziv den Finger in den Mund. Leigh hingegen tut so als ob es sie gar nicht interessiert. Sie schaut ernst und hält sich die Hand nur auf das Kinn. Hier wird im Remake schon sehr deutlich, dass Marion am Geld interessiert ist, wobei im Original noch keine Anzeichen dafür zu sehen sind. Das wird dem Zuschauer erst später klar und man das Gefühl, dass sie mit ihrem Gewissen kämpft und sich ihrer Tat nicht sicher ist. Heche hingegen signalisiert, durch diese Geste (Finger im Mund, große Augen auf das Geld), dass sie an dem Geld interessiert ist, was bei Leigh nicht zutrifft. Somit ist auch der Überraschungseffekt größer, denn man traut ihr im ersten Moment nicht zu so ein „böses Mädchen“ zu sein.



Abbildung 5: Marion's Arbeitsstelle: Cassidy zeigt Marion das Geld

Gegenüber ihrem Chef ist Leigh in ihrer Körpersprache professionell aber distanziert, Heche hingegen hat eine eher lockere Art hat mit dem Chef zu reden. Das ist an Leighs Körpersprache deutlich zu erkennen. Sie schränkt die Arme vorne zusammen und wirkt dadurch schüchtern, fast schon etwas ängstlich oder nervös. Heche bewegt ihre Arme ganz selbstbewusst beim Reden mit ihrem Chef. Durch ihr hellrosa Kostüm wirkt die ganze Atmosphäre auch freundlicher.

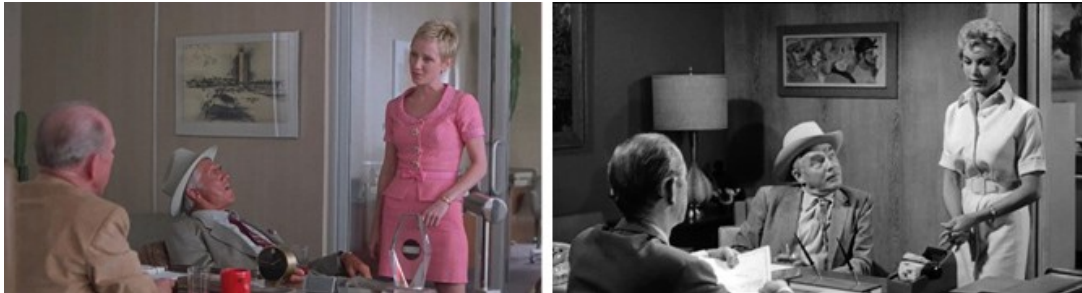


Abbildung 6: Marion's Arbeitsstelle: Marion bittet früher nach Hause gehen zu dürfen

Marion hat das Geld bei sich und hat den Entschluss gefasst es zu stehlen um mit Sam ein neues Leben zu beginnen. Zu Hause packt sie ihre Sachen und Leigh ist dabei total angespannt und nachdenklich. Es ist ihr deutlich anzumerken, dass sie Gewissensbisse hat und mit ihrer Entscheidung hadert. Heche hingegen wirkt als ob sie sich freut, fast schon fröhlich ist. Sie huscht im Zimmer auf und ab und hat ein kleines Lächeln auf dem Gesicht. Das nimmt der Situation den Gewissenskonflikt den Marion hat und auf den Zuschauer überträgt.



Abbildung 7: Marion's Wohnung: Sie packt ihre Sachen und möchte mit dem Geld aus der Stadt



Abbildung 8: Marion's Wohnung: Marion packt ihre Sachen

Marion verlässt die Stadt, wobei sie unterwegs noch auf ihren Chef und Cassidy trifft. Während Heche ihrem Chef irritiert zuwinkt, steht Leigh der Schrecken ins Gesicht geschrieben.



Abbildung 9: Mario's "Flucht": Sie trifft unterwegs auf ihren Chef und Cassidy

Leigh ist ihre Zerrissenheit und Unsicherheit anzumerken. Sie ist hin und her gerissen, ob sie das richtige tut oder nicht und das ist ihr am Gesicht deutlich anzumerken. Anne Heche hingegen wirkt weniger nervös, eher nachdenklich. Leigh hat richtig Angst und fühlt sich offensichtlich sehr unwohl, hat man das Gefühl.



Abbildung 10: Autofahrt: Marion ist nachdenklich



Abbildung 11: Autofahrt: Marion ist nachdenklich



Abbildung 12: Autofahrt: Marion wird müde

Als Marion im Bates- Motel ankommt und allein in ihrem Zimmer ist, fällt ihr das Geld ein und sie sucht ein passendes Versteck.

Während Anne Heche im Zimmer auf und ab geht um einen passenden Ort zu finden, um das Geld zu verstecken, grinst sie wieder und wirkt nicht, als ob sie auf der Flucht ist oder Angst hat. Heche macht merkwürdige Dinge mit dem Geldkuvert, mal reibt sie es über ihren Kopf, mal steckt sie es in den Mund. Leigh ist in dieser Situation viel fokussierter und ernster.



Abbildung 13: Bates- Motel Zimmer Nr. 1: Marion sucht ein Versteck



Abbildung 14: Bates- Motel Zimmer Nr. 1: Marion sucht ein Versteck

Leigh ist in ihrer Art zu spielen durchgehend auf einer Linie, freundlich, aber trotzdem kühl und distanziert, auch gegenüber Norman. Beim Abendessen mit Norman wirkt Anne Heche amüsiert, neugierig und aufgeschlossen, während man bei Leigh das Gefühl hat, dass sie die Nervosität und Unsicherheit von Norman spürt. Leigh scheint Norman trotzdem eigenartig zu finden.



Abbildung 15: Bates- Motel Büro: Marion und Norman essen zu Abend

9.2.2 Anthony Perkins vs. Vince Vaughn

In der Szene wo Marion mit Norman zu Abend isst und mit ihm plaudert wirkt Anthony Perkins sehr schüchtern, fast schon kindlich. Er beginnt zu stottern und ihm ist eine gewisse Nervosität, die er allen Anschein nach bei Frauen hegt, anzumerken. Vince Vaughn wirkt zwar auch nervös wenn er mit seinen Finger spielt, kommt im Großen und Ganzen aber mehr maskulin und selbstbewusst rüber. Perkins wirkt fast schon zerbrechlich und Leigh so als ob er ihr leid tut.



Abbildung 16: Bates- Motel: Norman ladet Marion ein mit ihm zu Abend zu essen



Abbildung 17: Bates-Motel: Norman erzählt von seinem Hobby



Abbildung 18: Bates- Motel Büro: Norman erzählt von seinem Hobby

Wenn Perkins von den ausgestopften Vögeln spricht, die sein Hobby sind, hält er sanft einen seiner ausgestopften Vögel, links von seinem Platz. Das symbolisiert die Affinität, die er zu den Vögeln hat. Es ist mehr als ein Hobby für ihn. Durch diese Geste kommt das stärker zum Vorschein, und man hat das Gefühl, er liebt seine Vögel und verbringt mehr Zeit mit ihnen als mit Menschen.



Abbildung 19: Bates- Motel Büro: Norman erzählt von seinem Hobby

9.2.3 Vera Miles vs. Julian Moore

Julian Moore erscheint von der ersten Szene an sehr jugendlich, sieht aber sehr reif und erwachsen aus. Da mag wohl auch am Kostüm liegen, sie trägt Jeans, ein T- Shirt und einen Lederrucksack, dazu gelbe Kopfhörer und viel Schmuck.



Abbildung 20: Sam Loomis Geschäft: Lila, Sam und Detektiv Arbogast unterhalten sich über Marion

Sie ist in ihrer Rolle im Gegensatz zu Vera Miles auch viel aufdringlicher und offensiver. Vera Miles lässt zwar nicht locker, um ihre Schwester zu finden, wirkt jedoch zurückhaltender und ernster. Und obwohl Hitchcock sie oft in schlichte und graue Kleidung steckte, wirkt Miles viel eleganter und erwachsener in der Rolle der Lila Crane. Julian Moore schafft es nicht, in der Rolle authentisch zu sein.



Abbildung 21: Bates- Motel: Lila will ins Bates- Haus und die Mutter sprechen

Während Sam mit Norman spricht, als er im Hotel eincheckt, zwinkern Julianne Moore und Vince Vaughn einander zu, als ob sie gleich übereinander herfallen würden. Es wirkt billig und sexistisch und passt gar nicht zur Szene, denn schließlich steht der vermeintliche Ehemann neben ihr.

9.2.4 John Gavin vs. Viggo Mortensen

Viggo Mortensen ist in seiner Rolle zurückhaltend, so, als würde er gar nicht zum Film gehören. Neben Julian Moore geht er als sorgender Liebhaber eher unter.

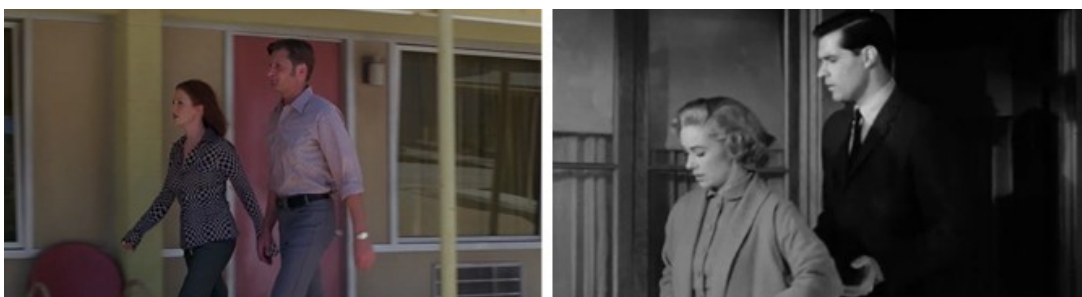


Abbildung 22: Bates- Motel: Lila und Sam suchen nach Idizien



Abbildung 24: Sam Loomis Geschäft: Sam und Lila



Abbildung 25: Sam Loomis Geschäft: Lila und Sam

Während Sam und Lila bei Hitchcock ganz auf die Suche von Marion konzentriert sind und sich eher wie Fremde verhalten, was sie ja sind, wirken die beiden bei Gus van Sant vertrauter. Sam gibt Lila einen Kuss auf die Wange, als er Arbogast suchen geht, und als sie sich als Paar ausgeben und im Motel einchecken, umarmt Sam Lila. Bei Hitchcock nimmt Sam Lila am Oberarm, als sie mit Norman sprechen.



Abbildung 26: Sam Loomis Geschäft: Sam geht Arbogast suchen und verabschiedet sich von Lila

Auch als Mortensen versucht auf Norman Druck auszuüben, und wissen will ob er von Marion bestochen wurde, wirkt er neben Vaughn unterlegen und emotionslos.



Abbildung 27: Bates- Motel: Rezeption

9.2.5 Kostüm

Schon in der Eröffnungsszene trägt Marion nach dem Treffen mit Sam einen grellen rosa Zweiteiler, der an die sechziger Jahre erinnern soll. Der Zweiteiler ist hat eine sehr auffällige Farbe.



Abbildung 28: Eröffnungsszene Hotelzimmer: Sam und Marion



Abbildung 29: Marion's Büro: Marion kommt von der Mittagspause zurück

Auch später, als sie sich umzieht, ist Heche viel zu bunt. Hitchcock hat für Marion bewusst in der Eröffnungsszene einen weißen BH und wohl auch ein weißes Kleid gewählt, und nachdem sie das Geld nicht zur Bank bringt, trägt sie einen schwarzen BH und ein dunkles Kleid. Das symbolisiert das gute Mädchen, welches zu einem schlimmen wird. Van Sant hat das völlig ignoriert und auch eine sehr auffällige Farbe gewählt. Heche trägt giftgrüne Unterwäsche (mit Unterrock) und ein buntes, auffälliges oranges Kleid.





Janet Leigh sieht in der Rolle der Marion Crane immer elegant, aber doch zugeknöpft aus, sie trägt ein helles Hemdkleid mit Knöpfen. Anne Heches Kostüm sieht eher aus wie ein Kopie der Mode der damaligen Zeit, und es wirkt nicht sehr authentisch. Sie trägt einen rosa Schirm aus Bambus, der etwas asiatisch aussieht. Das passt wieder nicht in die sechziger Jahre, aber auch nicht die neunziger. Leigh trägt nur ihr helles

Hemdkleid und später ihr dunkles Hemdkleid, eine elegante Tasche, und hat keinen Schirm.



Abbildung 30: Marion's Arbeitsstelle: Marion kommt von der Mittagspause mit Sam zurück



Abbildung 31: Autohaus: Marion möchte ihren Wagen tauschen



Abbildung 32: Autohaus: Marion sucht einen neuen Wagen

Marions Kollegin trägt bei Van Sant ein silber- metallic Kleid in bunten Farben, das in die achtziger Jahre passen würde. Bei Hitchcock trägt sie ein dunkles, zugeknöpftes Kleid und sieht eher nach Schulmädchen aus. Die Kollegin bei Van Sant hat einen sexy Ausschnitt und wirkt wesentlich älter.



Abbildung 33: Marion's Arbeitsstelle: Kollegin von Marion

Der Autoverkäufer bei Hitchcock trägt ein weißes Hemd mit Masche, wobei er bei Gus van Sant mit buntem Hemd, wieder nicht zeitgemäß aussieht.



Abbildung 34: Autohaus: Marion verhandelt mit Verkäufer



Abbildung 35: Autohaus: Marion verhandelt mit Verkäufer

Wie schon erwähnt hegte Hitchcock einen Groll gegenüber seiner Schauspielerin Vera Miles, weil er sich eingebildet hat, dass sie ihn im Stich gelassen hat, als sie sich für eine Familie entschieden hat und von Tony Curtis schwanger geworden war. So hat er sie ständig in einem schlechten Licht gedreht, oft ihren Rücken gezeigt, und bei der Wahl ihrer Kleidung hat er entschieden, sie ständig in mausgrauer Kleidung zu zeigen. Als sie zu Loomis ins Geschäft kommt, trägt sie einen grauen Zweiteiler und hat einen Koffer dabei, schließlich wurde schon vorher im Film erwähnt, dass sie über das Wochenende weggefahren ist.

Doch wirkt sie in der Rolle als Lila Crane sehr reif und erwachsen. Ihre Kleidung passt zu der damaligen Zeit und ist trotz allem noch elegant.

Van Sant hat sich in der Rolle der Lila Crane für die berühmte Julianne Moore entschieden. Zu diesem Zeitpunkt war Moore 39 Jahre alt und eine erwachsene reife Frau. Als sie bei Psycho erstmals im Laden auftaucht, trägt sie einen Rucksack, einen Walkman und gelbe Kopfhörer.

Ihre Finger sind voller großer, silberner Ringe und ihr Gang wirkt wie der von einem Teenager.



Abbildung 36: Sam Loomis Geschäft: Lila Crane sucht ihre Schwester

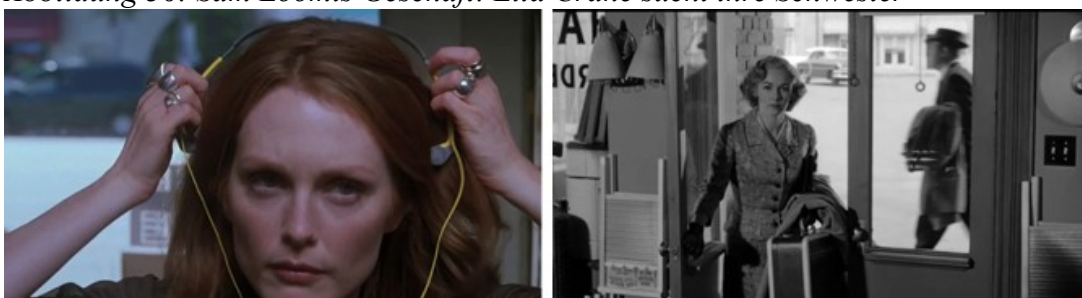


Abbildung 37: Sam Loomis Geschäft: Lila kommt ins Geschäft

Arbogast trägt bei van Sant einen dunkelgrauen Anzug mit Hut und Krempe, was sehr nach sechziger-Jahren aussieht, neben ihm sieht Sam in seiner Kleidung eher aus wie ein Cowboy denn wie ein Ladenbesitzer dieser Zeit.



Abbildung 38: Sam Loomis Geschäft: Arbogast, Lila und Sam unterhalten sich über

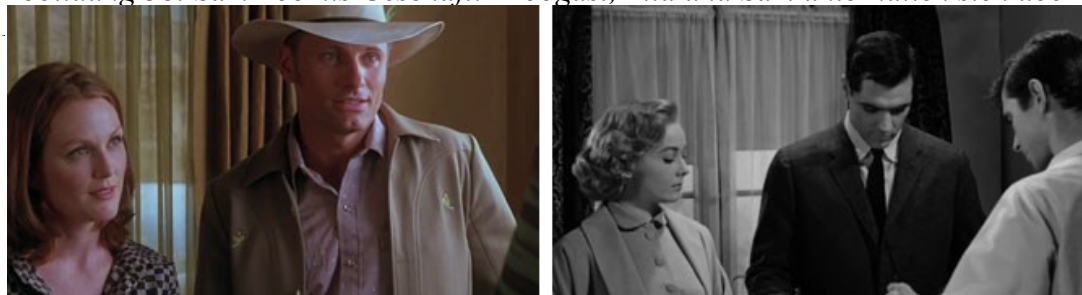


Abbildung 39: Bates- Motel Rezeption: Sam und Lila checken als Ehepaar im Motel ein

9.2.6 Ausstattung und Requisite:

Als Norman alle Spuren des Mordes an Marion beseitigt, fährt er mit Marions Wagen vor, um alles im Kofferraum zu verstauen und das Auto im Sumpf zu versenken. Bei van Sant sieht Marions Auto eher nach den siebziger oder achtziger Jahren aus.



Abbildung 40: Bates- Motel: Norman parkt Mario's Auto vor Zimmer Nr. 1



Abbildung 41: Bates- Motel: Norman parkt Mario's Auto vor Zimmer Nr. 1

Nachdem Arbogast nicht zurückkommt, fährt Sam zum Bates-Haus. Sein Pick- Up ist wieder im sechziger- Jahre- Stil, nicht wie Marions Auto.



Abbildung 42: Bates- Motel: Sam sucht Arbogast

Auch die Maske von „Mutter“, an der Hitchcock solange und detailliert gearbeitet hat unterscheidet sich zu „Mutter“ von Gus van Sant. Während die Mumie bei Hitchcock ein geblümtes Kleid mit einer dunkelbraunen Perücke, streng zu einem Knoten zusammengebunden, trägt, ist die „Mutter“ bei Gus van Sant blond und trägt ihr Haar offen. Der Keller ist bei Van Sant heller und freundlicher, „Mutter“ sitzt in einem gut belichteten Raum, hinter einem rosa Vorhang und Vögeln in Käfigen rundherum. Bei Hitchcock sitzt sie in einem alten Stuhl, in einem alten, dunklen Kellerabteil. Das Licht kommt nur von oben und wirft große, bedrohliche Schatten.



Abbildung 43: Bates- Haus Keller: "Mutter" im Keller

Lila entdeckt die Mumie im Keller und als sie sie umdreht und man das tote Gesicht einer Frau erkennt, läuft der Totenmaske noch ein Spinne über das Gesicht.



Abbildung 44: Bates- Haus Keller: "Mutter" Totenschädel

9.2.7 Farbe:

9.2.7.1 Vorspann:

Schon im Vorspann hat sich Gus van Sant für eine andere Farbe entschieden, nämlich Grün. Das Bild beginnt in einem grellen Grün. Die grünen Balken bewegen sich von links nach rechts und von oben nach unten auf schwarzem Hintergrund. Der Titel ist in Weiß gehalten. Die grüne Farbe sticht ins Auge und wirkt freundlich. Warum hat sich Gus van Sant für Grün entschieden? Grün ist die Farbe der Natur und der Umwelt, wird mit Leben und Lebendigkeit assoziiert und steht in Verbindung mit Zufriedenheit, Toleranz und Ausdauer, sie wirkt auch beruhigend und wird in der Medizin als Heilfarbe verwendet. Diese Eigenschaften stehen in keinem Kontext zum Film, der von Mord, Krankheit und Betrug erzählt. Nach dem Mord an Marion läuft Norman aus dem Haus und schreit: „ Mutter, Blut, überall Blut!“ So wäre eine rote Farbwahl naheliegender gewesen. Rot ist zwar auch die Farbe der Liebe und der Leidenschaft, sie wird jedoch vor allem auch mit Blut und Aggressivität in Verbindung gebracht.



Abbildung 45: Vorspann



Abbildung 46: Vorspann

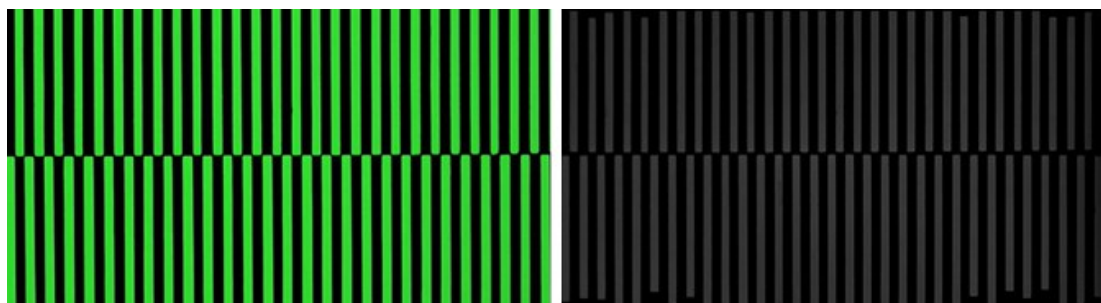


Abbildung 47: Vorspann

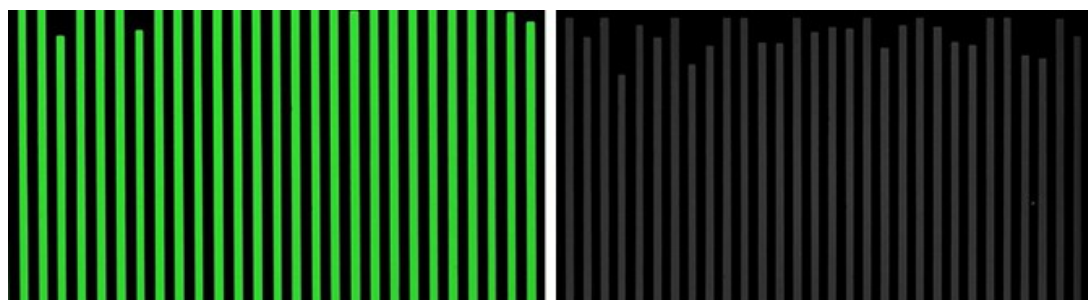


Abbildung 48: Vorspann

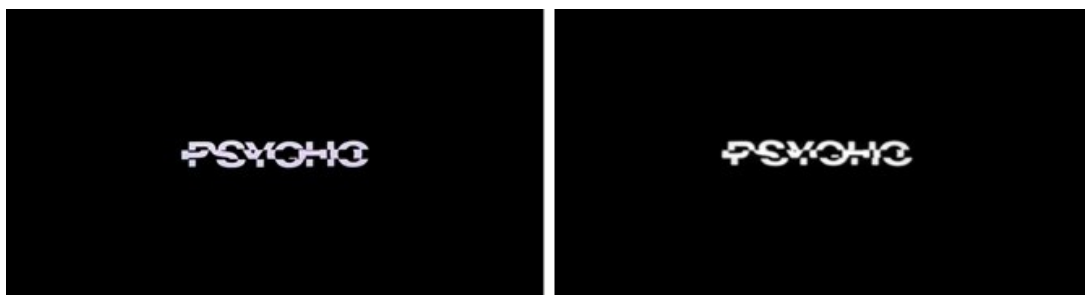


Abbildung 49: Vorspann

9.2.7.2 Eröffnungsszene:

Die Kamerafahrt über Phoenix beginnt mit dem Blick auf die Stadt und ihre Skyline. Die Stadt schimmert im Sonnenaufgang, und die Atmosphäre wirkt nicht so zerhackt wie im Schwarz-Weiß des Originals.

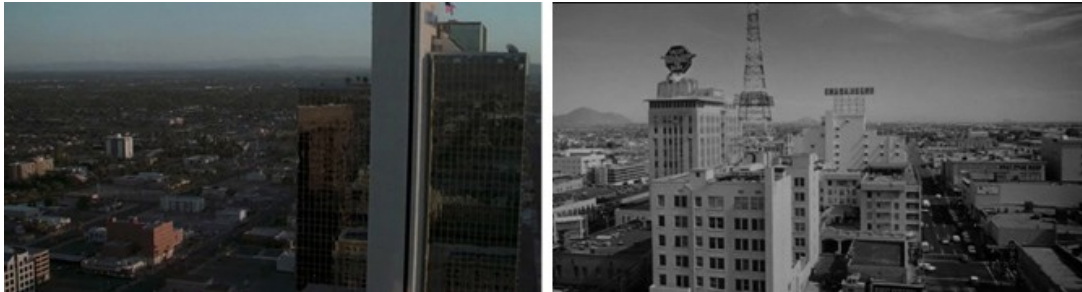


Abbildung 50: Eröffnungsszene: Kamerafahrt über Phoenix Arizona

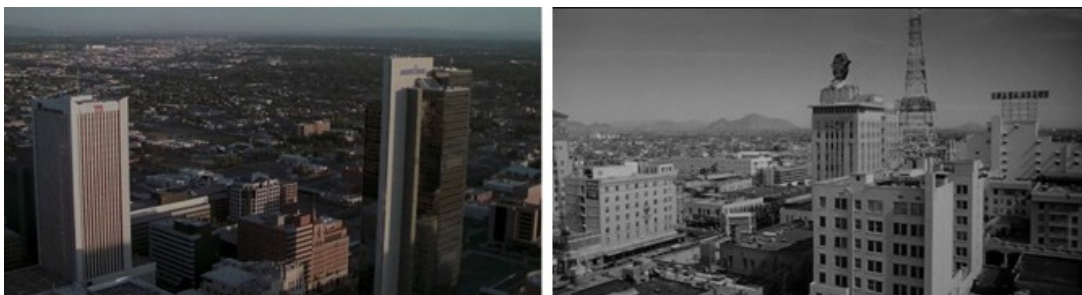


Abbildung 51: Eröffnungsszene: Kamerafahrt über Phoenix Arizona

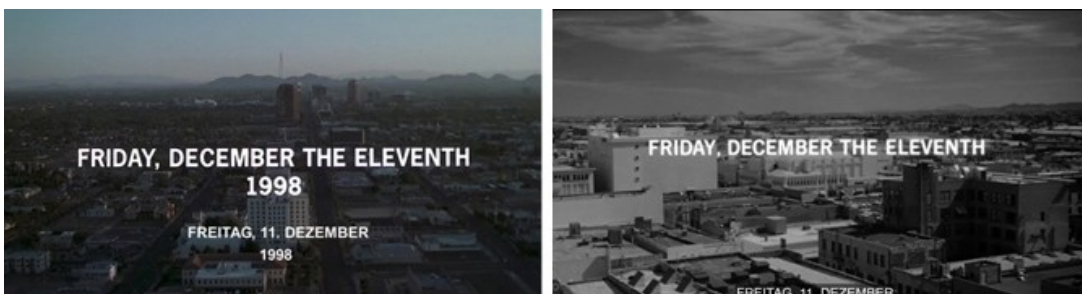


Abbildung 52: Eröffnungsszene: Kamerafahrt über Phoenix Arizona

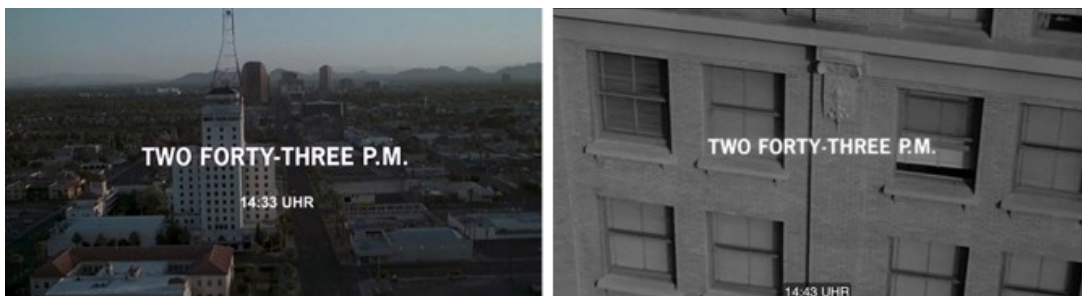


Abbildung 53: Eröffnungsszene: Kamerafahrt über Phoenix Arizona

Durch die Farbauswahl, das Motel ist mit lila Neolicht und neon Schildern beleuchtet, wirkt da druch nicht so düster.



Abbildung 54: Bates- Motel: Arbogast kehrt zurück zum Motel



Abbildung 55: Bates- Motel: Marion und Norman essen zu Abend

9.2.8 Licht und Schatten

Durch das Schwarz–Weiß Bild bei Hitchcock und die direkte und aggressive Beleuchtung der Schauspieler und der Requisiten entstehen viel Schatten, der immer hinter der Person zu stehen scheint. Das wirkt viel bedrohlicher und deutet auch auch den Voyeurismus an, der sich durch den ganzen Originalfilm zieht. Als Marion mit Norman im Wohnzimmer seines Motels zu Abend isst, ist immer ein übergroßer Schatten hinter Norman zu erkennen, und auch die ausgestopften Vögel thronen auf der Wand und beobachten sie. Die Vögel werfen viel Schatten und machen das Gesamtbild dadurch bedrohlicher. Bei Gus van Sant kommt diese Bedrohung nicht so zur Geltung, da das bunte Bühnenbild davon ablenkt. Wie schon erwähnt ist die Farbauswahl sehr grell und ins Auge stechend, sodass die Farbe von anderen Dingen ablenkt. Andererseits versucht auch Gus van Sant die beobachtende Stimmung durch die Vögel aufzugreifen.



Abbildung 56: Bates- Motel: Wohnzimmer Norman



Abbildung 57: Bates- Motel: Wohnzimmer Ausgestopften Vögel



Abbildung 58: Bates- Motel Wohnzimmer: Norman

Als Marion aufsteht und sich von Norman nach dem Abendessen verabschiedet, thront im Hintergrund eine schwarze Krähe hinter ihrem Kopf und es scheint, als würde der Vogel sie genau beobachten.

Bei Hitchcock ist ein ausgestopfter, schwarzer Rabe zu sehen, doch wirft er keinen Schatten, es scheint eher als wolle der Vogel sie mit seinem Schnabel piksen.



Abbildung 59: Bates- Motel Wohnzimmer: Marion verabschiedet sich von Norman

Dieses Licht-Schatten- Prinzip funktioniert bei Van Sant aber nicht in jeder Szene. Als Marion duscht, öffnet sich im Hintergrund die Badezimmertüre und es ist ein Schatten einer Gestalt zu erkennen. Das steigert wieder die Spannung. Man kann genau erkennen, dass sie die Gestalt Marion nähert und der Zuschauer weiß, dass nun etwas Furchtbares geschehen wird. Durch die anderen Lichtverhältnisse und den gemusterten Duschvorhang kann man bei Van San keine Schatten erkennen. Keine Gestalt, die sich Marion nähert.



Abbildung 60: Bates- Motel Badezimmer: Eine Gestalt nähert sich

9.2.9 Mehr Blut und mehr nackte Haut in der Duscharmordszene

Anne Heche duscht in der Szene länger und die Szene hat mehr Schnitte (siehe Einstellungsprotokoll). Dadurch ist sie öfter nackt zu sehen als im Original. Auch ihr Oberkörper hat eine etwas größere Kameraeinstellung, da durch ist mehr von ihrem Oberkörper zu sehen.

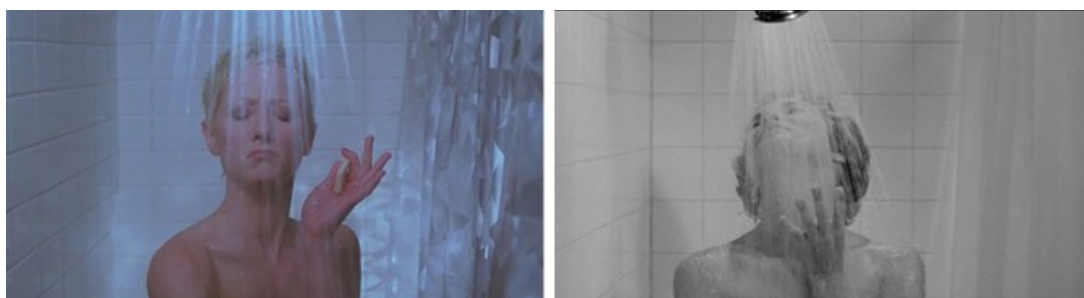


Abbildung 61: Bates- Motel Badezimmer: Marion duscht

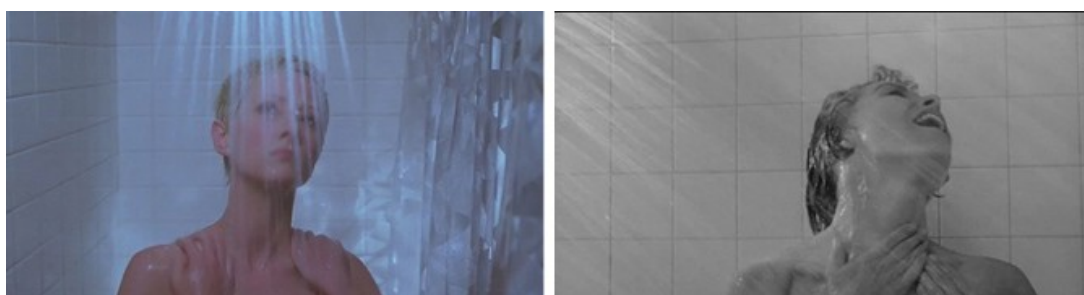


Abbildung 62: Bates- Motel Badezimmer: Marion duscht



Abbildung 63: Bates- Motel Badezimmer: Marion wird mit einem Messer attackiert

Das Blut tropft auf den Badewannenboden, und man sehen, wie es aus ihrem Körper läuft. Es fließt langsam Richtung Abfluss.

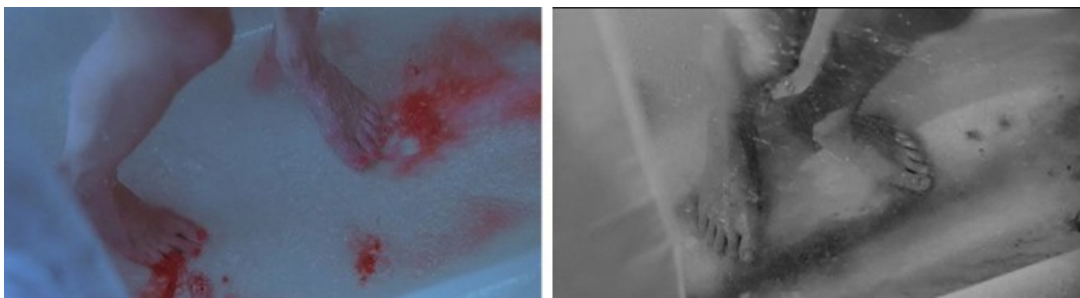


Abbildung 64: Bates- Motel Badezimmer: Marion wird mit einem Messer attackiert

Bei Gus van Sant läuft das Blut über die weißen Fliesen als Marion zu Boden rutscht.



Abbildung 65: Bates- Motel Badezimmer: Marion ist am Ende ihrer Kräfte



Abbildung 66: Bates- Motel Badezimmer: Marion fällt tot über die Wanne

Durch die Farbe wirkt es natürlich, als ob mehr Blut flösse, und es kommt einem viel unheimlicher vor als auf einem Schwarz-Weiß-Bild, auf dem man nur eine dunkle Flüssigkeit erkennen kann.

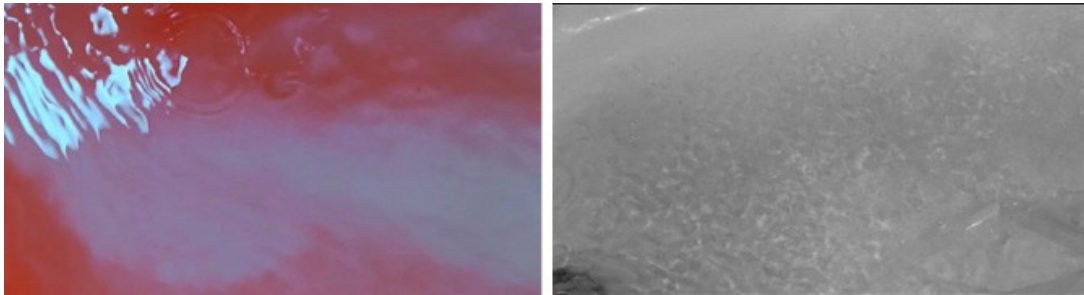


Abbildung 67: Bates- Motel Badezimmer: Marion's Blut fließt in den Abfluß

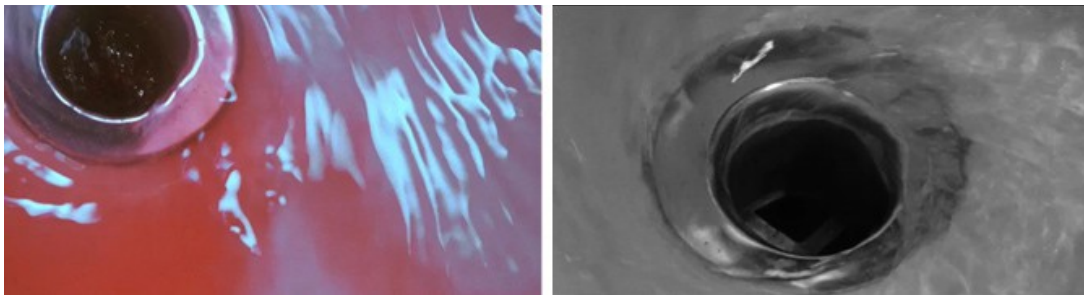


Abbildung 68: Bates- Motel Badezimmer: Marion's Blut fließt in den Abfluß

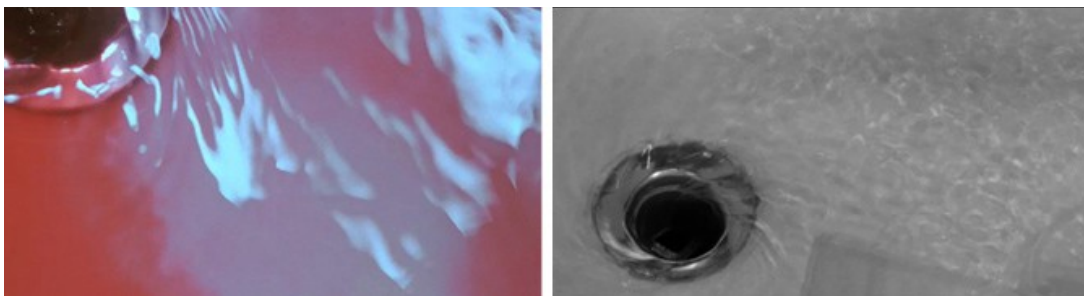


Abbildung 69: Bates- Motel Badezimmer: Marion's Blut fließt in den Abfluß

Außerdem zeigt Van Sant während des Mordes in der Dusche zweimal Wolken, die vorüberziehen.

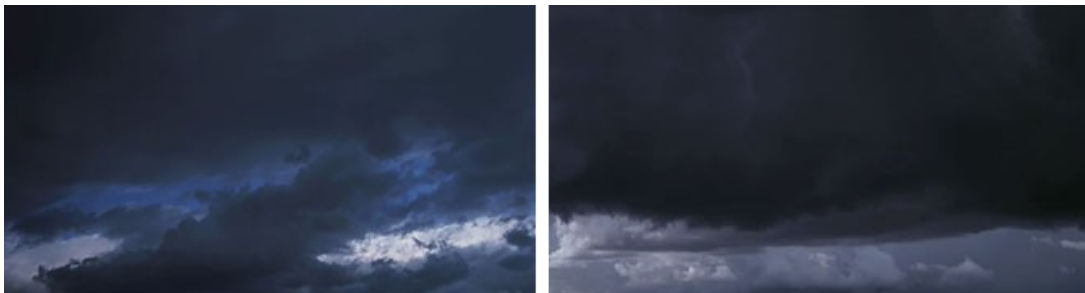


Abbildung 70: Duschmord: Gewitterwolken

Nach dem Mord, als Norman das Bad putzt, um alle Spuren zu beseitigen, wird bei van Sant beim Wischen der weißen Fliesen am Boden auch mehr Blut gezeigt. Hitchcock hingegen zeigt Perkins in der amerikanischen Einstellung, und vom Boden ist nicht mehr viel zu sehen ist.



Abbildung 71: Bates- Motel Badezimmer: Norman putzt das Bad

9.2.10 **Mordszene Arbogast**

Der Mord an Arbogast hat auch mehr Schnitte und er bekommt drei Messerstiches ins Gesicht. Zwischen den Stichen wird mal eine nackte Frau und mal eine Kuh, auf einer verregneten Landstraße, rein geschnitten. Bei Hitchcock erwischt das Messer Arbogast nur einmal und er fällt gleich die Treppe hinunter.



Abbildung 72: Bates- Haus: Arbogast wird mit meinem Messer attackiert



Abbildung 73: Bates- Haus: Arbogast wird mit meinem Messer attackiert



Abbildung 74: Bates- Haus: Arbogast wird mit meinem Messer attackiert



Abbildung 75: Bates- Haus: Arbogast wird mit meinem Messer attackiert

Der letzte Teil der Filmanalyse beinhaltet ein Einstellungsprotokoll.

Bei einem Einstellungsprotokoll wird jede einzelne Szene eines Films protokolliert. Folgende Punkte sollte das Protokoll aufweisen: die Nummer der Einstellung, die Zeit, den Handlungsort, den Handlungsablauf, die Kameraeinstellung, Gestik, Mimik, Schauspiel, den Schnitt, Dialog, Musik und Geräusche.¹¹⁹

Einen ganzen Film zu protokollieren ist eine mühsame und aufwendige Arbeit und würde viele Seiten umfassen, die den Rahmen hier sprengen würden. Da solche Protokolle viele Seiten aufweisen, habe ich mich für nur die beiden Mordszenen entschieden: Tod von Marion in der Dusche und Arbogast Mord im Bates- Haus.

¹¹⁹ Vgl. Korte, Helmut (1999): *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 32.

10 Anhang 1: Einstellungsprotokoll

10.1 Duschmord:

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	1	1
Zeit	00:46:56- 00:47:06	00:44:23- 00:44:32
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion steht in der Badewanne, bückt sich und dreht das Wasser auf Das Wasser läuft und sie wäscht ihren Hals	Marion bückt sich und dreht das Wasser auf
Gestik/Mimik	Sie schaut ohne viel Mimik	Sie schaut verärgert
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	direktes Licht, kein Schatten	Wenig Licht, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusche Wasser	Geräusche Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackt Durchsichtiger Duschvorhang	Nackt Vorhang mit geometrischen Muster, silber- blau- schimmernd
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	2	2
Zeit	00:47:06- 00:47:08	00:44:32 - 00:44:33
Ort	Duschkopf	Duschkopf
Handlung		
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Duschkopf wirft links Schatten	Wirft kein Schatten Blau- Metalic- schimmernd
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung		

Schlüsselsymbole		
------------------	--	--

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	3	3
Zeit	00:47:08-00:47:10	00:44:33- 00:44:35
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion wäscht sich Rubbelt sich mit Seife	Marion wäscht sich und rubbelt sich ein
Gestik/Mimik	Wirkt erleichternd, Mund offen	Mund geschlossen, ernste Mine
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Marion steht mittig im Bild Vor Kamera	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Direktes Licht, leichter Schatten hinter Marion	Wenig Licht, Wasser blau, fast leuchtend, Duschvorhang blau
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackt Weiße Fliesen	Nackt Bläulich wirkende Fliesen
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	4	4
Zeit	00:47:10- 00:47:14	00:44:35- 00:44:39
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion wäscht sich die Arme mit Seife	Wie H
Gestik/Mimik	Marion verzieht das Gesicht, Mund offen	Marion schaut ernst, verzieht Keine Mine, Mund geschlossen Augen geschlossen
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Marion von Profil, steht rechts im Bild, Arme nach vorne gesteckt	Nahaufnahme Marion von Profil, steht rechts im Bild, Arme nach vorne gesteckt
Licht/Farbe	Marions Schatten auf Fliessen	Wenig Licht, kleine Lichtquelle von rechts, Bläulich, kein Schatten
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	5	5
Zeit	00:47:15- 00:47:21	00:44:40- 00:44:46
Ort	Dusche	
Handlung	Marion wäscht sich mit Seife Wäscht Körper und Hals Und Arme	Marion wäscht sich mit Seife Wäscht Körper und Hals Und Arme
Gestik/Mimik	Sie lächelt	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Direktes Licht, kein Schatten	Licht kommt von oben auf Marions Gesicht , bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
--	------------------	---------------------

Schnitt	6	6
Zeit	00:47:21- 00:47:23	00:44:46- 00:44:48
Ort	Duschkopf	Duschkopf
Handlung		
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Großaufnahme Duschkopf im Profil	Großaufnahme Duschkopf im Profil
Licht/Farbe	Direktes Licht, kein Schatten	Licht von oben, kein Schatten
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Duschkopf	Duschkopf
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	7	7
Zeit	00:47:23- 00:47:25	00:44:48- 00:44:50
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion wäscht sich	Marion wäscht sich
Gestik/Mimik	Marion steht zu Kamera, Mund offen, Augen geschlos- sen	Marion steht mit Rücken zu Kamera, dreht sich
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Direktes Licht, kein Schatten	Wenig Licht', bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	8	8
Zeit	00:47:25- 00:47:41	00:44:50- 00:44:53
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion duscht Sie dreht sich zum Wasser Wäscht ihren Hals Im Hintergrund geht die Bade- zimmertür auf und Nähert sich Marion Gestalt ist zu erkennen Sie reißt den Vorhang auf	Marion duscht, steht direkt un- ter Wasserstrahl Wäscht sich Kopf und Gesicht

	Und hält ein Messer in die Höhe	
Gestik/Mimik	Marion Mund offen, Augen zu, Hände Vor Duschstrahl	Marion Mund und Augen geschlossen Hände im Gesicht
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Steht im rechten Bildrand Zoom auf Gestalt im Hintergrund	Nahaufnahme Steht rechts im goldenen schnitt
Licht/Farbe	Lichtquelle oberhalb Marions Kopf	Blaues Licht kommt von oben rechts
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackt Duschvorhang Messer	Nackt

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	9	9
Zeit	00:47:42- 00:47:42	00:44:53- 00:44:54
Ort	Dusche	Duschkopf
Handlung	Marion dreht sich um als der Vorhang weggezogen wird Und sieht die Gestalt mit dem Messer	Duschkopf von oben , Wasser spritzt raus, wenig bläuliches Licht
Gestik/Mimik	Offener Mund, geschockt	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme Froschperspektive
Licht/Farbe	Schatten hinter Marion auf Weißer Fließe	Blaues Licht Von unten
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser

Kostüm/ Ausstattung	Nackt Mutter in Perücke und Kleid Messer	nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	10	10
Zeit	00:47:42- 00:47:43	00:44:54- 00:45:02
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion schreit	Marion duscht und wäscht sich weiter, schrubbt sich Hals und Arme, dreht sich mit Rücken zu Kamera
Gestik/Mimik	Schockiert, weit geöffneter Mund	Auge geschlossen, konzentriert auf das Duschen
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Gesicht	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Schatten hinter Marions Kopf	Licht von Seite, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung		Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	11	11
Zeit	00:47:43- 00:47:43	00:45:02- 00:45:04
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion schreit	Duschkopf
Gestik/Mimik	Weit geöffneter Mund	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme offener Mund Marion	Duschkopf leicht von Froschperspektive, Licht seitlich von oben, bläulich, Duschkopf von Profil
Licht/Farbe	Wenig Licht	Licht von oben, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
--	------------------	---------------------

Schnitt	12	12
Zeit	00:47:43- 00:47:44	00:45:04- 00:45:22
Ort	Badezimmer	Dusche
Handlung	Mutter hebt das Messer Und sticht zu	Marion duscht mit Rücken zum Duschvorhang, wäscht ihren Kopf Im Hintergrund ist Schatten zu erkennen Vorhang wird weggezogen, Frau mit Messer in der linken Hand steht vor Marion
Gestik/Mimik		Offene Augen, geschlossener Mund
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme von Marion Zoom auf Hintergrund Halbnahe von Mutter
Licht/Farbe	Mutter ist komplett im Schatten Gesicht nicht zu erkennen	Blaues Licht seitlich, oben Mutters Gesicht im Schatten, Licht von rechts oben
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusche Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Messer	Messer, blonde Perücke (Haare offen), rosa- weißer (Seiden)- Mantel
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	13	13
Zeit	00:47:44- 00:47:45	00:45:22- 00:45:23
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion versucht die Messerstiche abzuwehren Bekommt ersten Stich	Marion dreht sich zu Kamera Und sieht Mutter
Gestik/Mimik	Sie schreit, hat Angst	Sie schaut überrascht, noch nicht ängstlich
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Leichter Schatten auf Fliesen	Wenig Licht, bläulich

Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Musik, Wasser, Schrei	Geräusch Wasser, Marion hechelt
Kostüm/ Ausstattung	Messer	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	14	14
Zeit	00:47:45- 00:47:45	00:45:23- 00:45:23
Ort	Badezimmer	Badezimmer
Handlung	Mutter sticht ein weiteres Mal Hebt ihr Messer	Mutter mit Messer in ihrer Hand
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Lichtquelle von Lampe rechts Im Bild, Mutter dunkel von Schatten	Licht von oben rechts Mutters Gesicht im Schatten
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke, Kleid	Messer, Perücke, Mantel
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	15	15
Zeit	00:47:45- 00:47:46	00:45:23- 00:45:24
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion wehrt sich, Bekommt zweiten Stich	Marion realisiert das die Mutter gleich auf sie zustecht Schreit auf
Gestik/Mimik	Bauch, Brust	Offener Mund, aufgerissenen Augen, faltige Stirn, schaut geschockt- überrascht
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme Bauch und Brust	Nahaufnahme
Licht/Farbe		Wenig Licht von Seite, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Stöhnen Marion
Kostüm/ Ausstattung	Nackte Brust und Bauch	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	16	16
Zeit	00:47:46- 00:47:47	00:45:24- 00:45:24
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Mutter sticht ein drittes Mal Auf Marion ein, sie hält ihre Arme schützend vor Oberkörper, Mutter sticht von oben auf sie ein	Mutter steht noch mit Messer in gehobener Hand
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Vogelperspektive	Nahaufnahme
Licht/Farbe		Licht von seitlich oben, schwach
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung	Nackter Körper von Marion	Messer, Perücke, Mantel
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	17	17
Zeit	00:47:47- 00:47:48	00:45:24- 00:45:25
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion wehrt sich	Marion schreit vor Angst, Jetzt erst hat sie begriffen was gerade passiert
Gestik/Mimik	Sie schreit	Sie schreit
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht, seitlich, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	18	18
Zeit	00:47:48- 00:47:49	00:45:25- 00:45:25
Ort	Dusche und Badezimmer	Badezimmer

Handlung	Marion wehrt sich Hält Mutters Handgelenk mit dem Messer	Mutter hebt den Arm mit dem Messer und holt wieder aus
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Vogelperspektive	Nahaufnahme rechte Hand mit Messer
Licht/Farbe		Wenig Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusche Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Nackt, Messer	Messer , Perücke
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	19	19
Zeit	00:47:49- 00:47:50	00:45:25- 00:45:26
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion schreit um ihr Leben	Marion schreit um ihr Leben
Gestik/Mimik	Angst, Hilflosigkeit, Verzweiflung in ihrem Gesicht	Augen geschlossen, Mund weit aufgerissen, sie schreit
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Marions Gesicht Kameraschwenk	Nahaufnahme Zoom auf untere Gesichtshälfte Zoom auf schreienden Mund Detailaufnahme Bild unscharf
Licht/Farbe		Wenig Licht, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	20	20
Zeit	00:47:50- 00:47:51	00:45:26- 00:45:27

Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marion wehrt sich	Mutter sticht weiter ein Holt aus mit dem Messer
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Bild verschwommen Kamera dreht sich Vogelperspektive	Nahaufnahme Mutter Mittig im Bild
Licht/Farbe		Unscharfes Bild, Mutters Gesicht im Schatten
Ton/Musik/Geräusche	Geräusche Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Nackter	Messer, Perücke, Mantel
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	21	21
Zeit	00:47:51- 00:47:52	00:45:27- 00:45:28
Ort	Badezimmer	
Handlung	Mutter hebt wieder das Messer und sticht weiter auf Marion ein	Mutter sticht ins etwas (Fleisch?)
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Detailaufnahme Hand mit Messer im Vordergrund durchsticht, Hintergrund unscharf die Mutter
Licht/Farbe	Lampe links von Mutter Mutters Gesicht weiter im Schatten	Wenig Licht, bläulich

Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke, Kleid	Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	22	22
Zeit	00:47:52- 00:47:52	00:45:28- 00:45:29
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion kann sich langsam nicht mehr wehren Sie versucht auszuweichen Und bewegt sich nach links	Mutter holt aus mit dem Messer in der Hand, Marion Sieht schockiert zu ihr rüber
Gestik/Mimik	Sie schreit weiter	Weit aufgerissene Augen und Mund, rechte Hand nach oben Ausgestreckt, Gesicht geschockt
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Schatten von Marion auf Fließe	Licht von links oben, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Musik, Mari- ons Stöhnen
Kostüm/ Ausstattung		Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	23	23
Zeit	00:47:52- 00:47:53	00:45:29- 00:45:29
Ort	Badezimmer	Badezimmer
Handlung	Mutter sticht weiter ein, Lässt das Messer wieder auf Marion herab	Mutter holt wieder aus
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Lampe rechts im Hintergrund Mutter im Schatten	Bild unscharf Mutters Gesicht im Schatten Wenig Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche	Geräusche Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Musik, Mari- ons Stöhnen

Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke, Kleid	Messer, Kleid
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	24	24
Zeit	00:47:53- 00:47:53	00:45:29- 00:45:30
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marion wehrt sich, versucht Dem Messer auszuweichen	Hand (Faust) mit Messer sticht durch den Wasserstrahl
Gestik/Mimik	Sie schreit	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Marions Gesicht	Detailaufnahme Faust mit Mes- ser in der Hand Im Hintergrund Mutters Kopf unscharf
Licht/Farbe	Wenig Licht, kein Schatten	Wenig Licht, Lichtquelle von der Seite, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	25	25
Zeit	00:47:53- 00:47:54	00:45:30- 00:45:30
Ort	Badezimmer	Dusche
Handlung	Mutter attackiert Marion weiter Sticht wieder auf sie ein	Marion wehrt sich, versucht dem Messer auszuweichen Aber sie bekommt einen Stich ab
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Mutters Gesicht Bild unscharf	Detailaufnahme Seitlich auf Brust und Körper
Licht/Farbe		Wenig Licht, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Musik, Schrei
Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	26	26
Zeit	00:47:54- 00:47:55	00:45:30- 00:45:31
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion schreit und versucht weiter auszuweichen Hält Hand vor das Gesicht	Marion wird oberhalb der Brust mit dem Messer gestochen, sie greift die Hand Mit dem Messer Mutter steht am linken Bildrand und sticht zu
Gestik/Mimik	Schreit, bewegt die Arme	Sie hält die Hand mit dem Messer, lehnt an der Fliesenwand
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Gesicht Marion Hand	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht	Licht von Oben, Marion wirft Schatten auf Fliesen
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Musik, Mari- ons Söhnen
Kostüm/ Ausstattung		Marion: nackt Mutter: Mantel, Perücke, Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	27	27
Zeit	00:47:55-00:47:55	00:45:31- 00:45:32
Ort	Badezimmer	Dusche
Handlung	Mutter hebt wieder das Messer Und sticht zu	Marion schreit und versucht sich zu schützen und steckt ihre Arme vor das Gesicht
Gestik/Mimik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Sie schreit, bewegt sich von links nach rechts
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt

Kamera	Nahaufnahme Mutters Gesicht, Messer (zerschneidet den Duschstrahl) Bild unscharf	Detailaufnahme: Marions Mund und Gesicht
Licht/Farbe	Mutters Gesicht im Schatten	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	28	28
Zeit	00:47:55- 00:47:56	00:45:32- 00:45:33
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion wehrt sich weiter	Marion wehrt sich weiter
Gestik/Mimik	Geschlossene Augen, offener Mund, Verzweiflung, sie schreit	Sie lehnt an der Wand und ver- sucht sich mit Armen zu schüt- zen
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Gesicht Marion	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	29	29
Zeit	00:47:56- 00:47:56	00:45:33- 00:45:33
Ort	Badezimmer	Dusche
Handlung	Mutter sticht weiter ein, hebt Den Arm	Marion wehrt sich und schreit
Gestik/Mimik		Schockierter Gesichtsausdruck
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Gesicht Mutter Detailaufnahme Mutters Hand Mit Messer in der Hand Scharf im Bild, Hintergrund unscharf	Nahaufnahme Marions Gesicht und Kopf Unscharfes Bild

Licht/Farbe	Gesicht im Schatten Hintergrund unscharf, Lampe	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	30	30
Zeit	00:47:56- 00:47:56	00:45:33-
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Messer stich in Marions Bauch	Marion wehrt sich Hält schützend Hand vor Kopf
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Marions Bauch Und Messer zum Bauch	Nahaufnahme Unscharfes Bild
Licht/Farbe	Licht von der Seite	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	31	31
Zeit	00:47:56- 00:47:57	00:45:35- 00:45:35
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marion schreit Versucht Messer aufzuweichen	Mutter holt aus und sticht zu
Gestik/Mimik	Verzweifelter Blick von Marion	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Gesicht Marion	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht direkt von oben, bläulich
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		Messer, Perücke, Mantel
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	32	32
Zeit	00:47:57- 00:47:57	00:45:35- 00:45:35
Ort	Badezimmer	Dusche
Handlung	Messer in Hand sticht von oben auf Marion ein	Sie schreit, hält schützend Hand vor Gesicht und Oberkörper
Gestik/Mimik		Mund offen, geschockter Blick
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Hand mit Messer	Nahaufnahme Gesicht Unscharfes Bild
Licht/Farbe		Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	33	33
Zeit	00:47:57- 00:47:57	00:45:36- 00:45:36
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marion wehrt sich	Mutter holt aus und sticht zu
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Oberkörper Marion und Mutters Hand Mit Messer Kamera dreht sich	Unscharfes Bild mit Detailaufnahme Faust mit Messer, schneidet den Wasserstrahl Zoom out auf Gesicht von Mutter, scharfes Bild, Nahaufnahme Detailaufnahme auf zustehende Faust
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht Gesicht der Mutter im Schatten, Nur Augen sind zu sehen
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer	Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	34	34
Zeit	00:47:58- 00:47:58	00:45:36- 00:45:37
Ort	Dusche	Wannenboden
Handlung	Marion schreit	Blut tropf entlang ihren Beinen und strömt Richtung Abfluss Ihre Beine drehen sich, Blut tropft von oben
Gestik/Mimik	Offener Mund, Augen geschlossen , streckt hilflos Arm nach oben	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Großaufnahme Gesicht Marion	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Marions Stöhnen, Musik
Kostüm/ Ausstattung		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	35	35
Zeit	00:47:58- 00:47:59	00:45:38- 00:45:38
Ort	Badewanne	Dusche
Handlung	Marion tropft das Blut in die Wanne und fließt zum Abfluss	Marion wehrt sich
Gestik/Mimik		Offener Mund, aufgerissene Augen , schockierter Blick
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Beine/ Füße	Großaufnahme, Gesicht
Licht/Farbe	Licht von der Seite	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	36	36
Zeit	00:47:59- 00:48:00	00:45:38- 00:45:39
Ort	Dusche	Himmel

Handlung	Marion schreit, wehrt sich	Dunkle Gewitterwolken ziehen vorbei, von links nach rechts
Gestik/Mimik	Geschlossene Augen, verzerrter Mund	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Gesicht Marion	Halbtotale
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	37	37
Zeit	00:48:00- 00:48:00	00:45:39- 00:45:40
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marion versucht sich immer Noch zu wehren und den Messer auszuweichen Sie dreht sich mit Rücken Mutter zu Messer sticht ihr in den Rücken	Mutter holt aus, sticht zu
Gestik/Mimik	Hände vor Körper als Abwehr	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Detailaufnahme Faust mit Messer , unscharfer Hintergrund
Licht/Farbe	Schatten auf weißen Fliesen	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer	Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	38	38
Zeit	00:48:00- 00:48:01	00:45:40- 00:45:40
Ort	Badewanne	Dusche
Handlung	Blut fließt auf den Wannenboden, Richtung Abfluss	Marion schreit schockiert

Gestik/Mimik		Offener Mund und Augen
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Beine/ Füße	Detailaufnahme Gesicht Marion
Licht/Farbe	Wenig Licht, Beine werfen Viel Schatten	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Schrei, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	39	39
Zeit	00:48:01- 00:48:03	00:45:40- 00:45:41
Ort	Dusche, Wandfließen	Himmel
Handlung		Dunkle Gewitterwolken ziehen von links nach rechts
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme Hand, Wand- fließen, Marions Hinterkopf Bild unscharf	Halbtotale Himmel
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	40	40
Zeit	00:48:03- 00:48:04	00:45:41- 00:45:41
Ort	Badezimmer/ Türe	Dusche
Handlung	Mutter verlässt das Bad	Marion wehrt sich Sie hält Hände vor Gesicht
Gestik/Mimik		Offener Mund, offene Augen,
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Rücken Mutter	Detailaufnahme Gesicht Marion

Licht/Farbe	Direktes Licht, Lampe rechts	Wenig Licht von Seite
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Messer, Perücke, Kleid	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	41	41
Zeit	00:48:04- 00:48:10	00:45:41- 00:45:42
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marions Hand auf Fließe	Mutter holt aus, sticht zu
Gestik/Mimik	Hand von Marion auf der Fließe, gleitet langsam hinunter	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme gespreizte Hand von Marion auf der Fließe	Nahaufnahme Mutters Hand mit Messer, teil von Haare
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		Messer, Perücke
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	42	42
Zeit	00:48:10- 00:48:29	00:45:42- 00:45:43
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion verliert die Kraft, rutscht langsam die Fliesen hinunter, dreht sich zu Kamera Sie streckt die rechte Hand Raus um nach etwas zu greifen	Marion wehrt sich und versucht auszuweichen, sie dreht ihren Kopf in beide Richtungen
Gestik/Mimik	Offener Mund, müder Blick Atmet schwer	Offener Mund, schockiertes, ängstliches Gesicht
Schnitt	Harter Schnitt	
Kamera	Nahaufnahme Zoom- out Nahaufnahme	Detailaufnahme Gesicht Marion
Licht/Farbe	Schatten von Marions Gesicht Auf Fließe direkt neben ihrem	Wenig Licht von der Seite

Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	43	43
Zeit	00:48:29- 00:48:35	00:45:43- 00:45:43
Ort	Dusche	Badezimmer
Handlung	Marion greift nach dem Vorhang und drückt ihn	Messer sticht zu
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme Hand Duschvorhang Bild unscharf	Detailaufnahme Messerklinge Unscharfes Bild
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Duschvorhang	Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	44	44
Zeit	00:48:35- 00:48:36	00:45:43- 00:45:43
Ort	Dusche	Dusche
Handlung	Marion versucht sich am Duschvorhang festzuhalten , Kniet in der Wanne Sie kippt langsam nach vorne Richtung Wannenrand	Messer sticht in den Bauch
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Vogelperspektive	Detailaufnahme Bauch und Messer am Bauch
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Musik	Geräusch Wasser, Musik, Schrei
Kostüm/ Ausstattung	Nackter Körper Marion Duschvorhang	Nackter Bauch Marion Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	45	45
Zeit	00:48:36- 00:48:37	00:45:43- 00:45:44
Ort	Badezimmer	Badezimmer
Handlung	Duschvorhang reißt	Mutter holt aus und sticht zu
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme Duschvorhang- Hacken	Detailaufnahme Hand mit Messer
Licht/Farbe	Direktes Licht, kein Schatten	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Geräusch Von reißenden Vorhang	Geräusche Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Duschvorhang, Duschstange	Messer
Schlüsselsymbole		
	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	46	46
Zeit	00:48:37- 00:48:39	00:45:44- 00:45:45
Ort	Badezimmer	Dusche
Handlung	Duschvorhang ist gerissen und Marion fällt über Wannenrand	Marion wehrt sich, Messer sticht auf sie ein
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Toilette Marion Kopf und Arme Duschvorhang	Nahaufnahme von Marions Oberkörper, im Hintergrund Arm mit Messer
Licht/Farbe	Wenig Licht	Wenig Licht, viel Schatten auf Fließen
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser, Geräusch etwas fällt zu Boden	Geräusch Wasser, Stöhnen, Geräusch Messerstich, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Toilette, Duschvorhang	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	47	47
Zeit	00:48:39- 00:48:40	00:45:45- 00:45:46
Ort	Dusche/ Duschkopf	Badewannenboden
Handlung	Wasser läuft weiter aus Duschkopf	Blut fließt entlang Marions Beinen auf den Boden und fließt Richtung Abfluss
Gestik/Mimik		

Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Duschkopf	Nahaufnahme Beine/Füße
Licht/Farbe	Licht von der Seite Duschkopf wirft Schatten	Wenig Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser, Stöhnen, Geräusch Messerstiche, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Duschkopf	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	48	48
Zeit	00:48:40- 00:48:58	00:45:46- 00:45:46
Ort	Badewanne	Dusche
Handlung	Marion liegt tot in der Wanne Blut fließt in den Abfluss	Marion wehrt sich
Gestik/Mimik		Geschockter Blick, offener Mund und aufgerissene Augen
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme liegende Füße Abfließendes Blut Kamera bewegt sich mit Blut Zum Abfluss Zoom auf den Abfluss Und den Strudel Detailaufnahme Abfluss	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Direktes Licht, kein Schatten	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser, Schrei, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Abfluss	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	49	49
Zeit	00:48:58-00:49:29	00:45:46- 00:45:47
Ort	Abfluss	Dusche
Handlung	Blut läuft den Abfluss hinunter Auge überblendet mit Abfluss Wasser bewegt sich im Strudel Marion liegt am Boden	Marion wehrt sich, ihre Kräfte schwinden langsam

Gestik/Mimik	Offener Mund, aufgerissene Augen	Schockierter Blick, offener Mund, Augen aufgerissen
Schnitt	Überblendung	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme Auge Marion Zoom-. Out Auge dreht sich Von rechts nach links Zoom Out auf Marions Kopf Auf den Fließen liegend	Nahaufnahme Gesicht
Licht/Farbe	Direktes Licht	Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser, Stöhnen, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Nackt	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	50	50
Zeit	00:49:29- 00:49:30	00:45:457- 00:45:47
Ort	Duschkopf	Dusche
Handlung	Wasser strömt aus Duschkopf	Marion bekommt Stich in den Rücken
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Duschkopf Von Seite	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht, kein Schatten	Wenig Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser	Geräusch Wasser, Stöhnen, Musik , Geräusch Messerstich
Kostüm/ Ausstattung	Duschkopf	Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	51	51
Zeit	00:49:30- 00:50:04	00:45:47- 00:45:48
Ort	Badezimmer, Boden	Badewannenboden

Handlung	Marion liegt tot am Boden Kamera fährt durch das Bad Ins Zimmer zu der Zeitung Mit dem Geld auf Kommode Weiter fährt sie zum Fenster Und dem Bates- Haus, Norman spricht mit Mutter und rennt Aus dem Haus	Blut fließt auf den Wannenbo- den und rinnt Richtung Abfluss
Gestik/Mimik	Offener Mund, starre Augen	
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Kopf Marion Kameraschwenk nach rechts	Nahaufnahme Beine/ Füße
Licht/Farbe	Licht von Seite, Kopf wirft Schatten	Wenig Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche	Geräusch Wasser Norman: „Mutter, mein Gott Blut! Mutter wie kommt das Blut hierher, Mutter!“	Geräusch Wasser, Stöhnen, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Toilette, Bademantel, Zeitung Bates- Haus	
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		52
Zeit		00:45:48- 00:45:49
Ort		Badzimmer
Handlung		Mutter zieht das Messer raus
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Medium Shot
Licht/Farbe		Wenig Licht, oben seitlich
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		52
Zeit		00:45:49- 00:45:51

Ort		Fließe
Handlung		Marions Hand auf der Fliesenwand
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Detailaufnahme Hand
Licht/Farbe		Wenig Licht, von Seite
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		54
Zeit		00:45:51- 00:45:54
Ort		Dusche
Handlung		Marion hat ihre Kraft verlassen Sie dreht sich zu Kamera
Gestik/Mimik		Müder Gesichtsausdruck
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme
Licht/Farbe		Wenig Licht, Kopf von Marion Wirft Schatten auf Fliesen
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		Nackt
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Szene		55
Zeit		00:45:54- 00:45:56
Ort		Auge/ Pupille
Handlung		Pupille erweitert sich
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Detailaufnahme Pupille
Licht/Farbe		Licht von der Seite, blau
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		56
Zeit		00:45:57- 00:45:58
Ort		Badezimmer
Handlung		Mutter verlässt Badezimmer
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme Hintergrund unscharf, Vordergrund Wasserstrahl scharf
Licht/Farbe		Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		57
Zeit		00:45:58- 00:46:14
Ort		Dusche
Handlung		Marion ist am Ende ihrer Kräfte, sie lehnt an der Wand und gleitet langsam zu Boden, Sie streckt ihre rechte Hand aus
Gestik/Mimik		Müder Blick
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme
Licht/Farbe		Wenig Licht, Schatten neben Marions Kopf
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Geräusch rutschen , Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		
	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		58
Zeit		00:46:14- 00:46:20
Ort		Duschvorhang
Handlung		Marion greift nach den Vorhang

Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Detailaufnahme, Hand/ Faust
Licht/Farbe		Viel Licht
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		Duschvorhang
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		59
Zeit		00:46:20- 0:46:24
Ort		Dusche
Handlung		Marion greift nach dem Vorhang und reißt ihn hinunter, sie fliegt über den Badewannenrand u bleibt liegen
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Halbtotale, Vogelperspektive
Licht/Farbe		Viel Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Musik
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		60
Zeit		00:46:24- 00:46:27
Ort		Duschkopf
Handlung		
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Froschperspektive auf Duschkopf
Licht/Farbe		Wenig Licht von untern, bläulich
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser
Kostüm/ Ausstattung		Duschkopf
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		61
Zeit		00:46:27- 00:46:45
Ort		Badewanne
Handlung		Marion liegt tot in der Wanne, Das Blut fließt den Abfluss hinunter
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme Beine/Füße
Licht/Farbe		Wenig Licht von oben
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Wasser, Geräusch Abfluss
Kostüm/ Ausstattung		
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		62
Zeit		00:46:45- 00:47:49
Ort		Badezimmerboden
Handlung		Marion tot liegt am Boden Kamera
Gestik/Mimik		starrer Blick, offener Mund
Schnitt		Überblendung
Kamera		Kamera dreht sich mit Strudel von links nach rechts Nahaufnahme Gesicht Marion Zoom- out Kamerafahrt durch Bad ins Zimmer zur Zeitung mit Geld und weiter durchs Fenster zum Bates- Haus
Licht/Farbe		Viel Licht von oben Bates- Haus wenig Licht, viel Schatten
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Abfluss Geräusch Grillen Musik Norman: „Mutter, oh Gott Blut, Blut, Blut, Blut, Blut, Blut!“

Kostüm/ Ausstattung		Zeitung
Schlüsselsymbole		

	Alfred Hitchcock	Gus van Sant
Schnitte	51	62

10.2 Arbogasts Tod

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	1	1
Zeit	01:17:02- 01:17:04	01:13:27- 01:13:29
Ort	Treppe Bates- Haus T	Treppe Bates- Haus
Handlung	Arbogast steigt die Treppe hoch	Arbogast steigt die Treppe hoch
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Detailaufnahme Kniekehle Arbogast	Detailaufnahme Kniekehle Arbogast
Licht/Farbe	Wenig Licht, viel Schatten auf Beine und Treppe Auf Be	Wenig Licht, viel Schatten auf Beine und Treppe Auf Be
Ton/Musik/Geräusche	Musik, Geräusche Treppe	Musik, Geräusche Treppe
Kostüm/ Ausstattung	Graue Hose, schwarze Schuhe	Schwarzer Anzug, Hut mit weißer Kreppe
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	2	2
Zeit	01:17:04- 01:17:13	01:13:29- 01:13:37
Ort	Treppe Bates- Haus	Treppe Bates- Haus
Handlung	Arbogast steigt langsam die Treppe hoch Er schaut hinauf Richtung Schlafzimmertüre Mutter	Arbogast steigt langsam die Treppe hoch Er schaut hinauf Richtung Schlafzimmertüre Mutter

	Er dreht sich um schaut Nach hinten	Er dreht sich um schaut Nach hinten
Gestik/Mimik	Er schaut neugierig	Er schaut ernst, aber freundlich
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht, Kopf wirft kleinen Schatten	Wenig Licht, Brauntöne
Ton/Musik/Geräusche	Geräusche Treppe, Musik	Geräusch Treppe, Musik
Kostüm/ Ausstattung	Dunkelgrauer Anzug, weißes Hemd, schwarze Krawatte	Dunkelbrauer Anzug, beiges Hemd, beiges Krawatte mit Muster
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	3	3
Zeit	01:17:13-01:17:21	01:13:37- 01:13:41
Ort	1. Stock, Schlafzimmer Mutter	1. Stock, Schlafzimmer Mutter
Handlung	Die Schlafzimmertür geht einen Spalt auf	Die Schlafzimmertür geht einen Spalt auf
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Boden/ Tür	Nahaufnahme Boden/ Tür
Licht/Farbe	Türe im Schatten, der beim Öffnen durch das Eindringen von Licht gespalten wird	Türe im Schatten, der beim Öffnen durch das Eindringen von Licht gespalten wird
Ton/Musik/Geräusche	Musik	Musik
Kostüm/ Ausstattung	Türe	Türe
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	4	4
Zeit	01:17:21- 01:17:23	01:13:41- 01:13:45
Ort	Treppe	Treppe
Handlung	Arbogast steigt Treppen hoch	Arbogast steigt Treppen hoch

Gestik/Mimik	Er schaut ernst und nachdenklich	Er schaut ernst
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Direktes Licht auf Arbogast	Wenig Licht, viel Schatten auf Arbogast
Ton/Musik/Geräusche	Musik	Musik, Geräusche Treppe
Kostüm/ Ausstattung	Grauer Anzug, weißes Hemd, schwarze Krawatte	Dunkelbrauer Anzug, beiges Hemd, beige Krawatte mit Muster
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Szene	5	5
Zeit	01:17:23- 01:17:26	01:13:45- 01:13:47
Ort	1. Stock Bates- Haus	1. Stock Bates- Haus
Handlung	Arbogast kommt oben an, Türe geht auf Mutter mit Messer stürmt aus dem Zimmer, hebt die Hand Sticht von oben zu	Arbogast kommt oben an, Türe geht auf Mutter mit Messer stürmt aus dem Zimmer, hebt die Hand Sticht von oben zu
Gestik/Mimik		
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Vogelperspektive Halbtotale	Vogelperspektive Halbtotale
Licht/Farbe	Wenig Licht im Flur Licht kommt aus Schlafzimmer der Mutter Mutter Schatten hinter und vor ihr	Wenig Licht, Brauntöne
Ton/Musik/Geräusche	Musik	Musik
Kostüm/ Ausstattung	Anzug Arbogast, Messer, Kleid, Perücke	Anzug Arbogast, Messer, Kleid, Perücke
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	6	6
Zeit	01:17:27- 01:17:32	01:13:48- 01:13:50
Ort	1. Stock Treppenabgang	1. Stock Treppenabgang

Handlung	Arbogast wird mit dem Messer Im Gesicht erwischt. Das Messer durchschneidet seine rechte Gesichtshälfte Er fällt die Treppe hinunter, Bewegt die Arme, der Mund steht offen, als ob er schreit, aber nichts zu hören	Arbogast wird mit dem Messer Im Gesicht erwischt. Das Messer durchschneidet seine rechte Gesichtshälfte
Gestik/Mimik	Arbogast wird überrascht Er reißt Augen und Mund weit auf, schaut schockiert	Arbogast realisiert den Schnitt spät, er blinzelt 3x mit dem Auge, Mund geschlossen, ernster Blick
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Halbnahe Kamerafahrt	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht, von der Seite, Arbogasts Kopf wirft Schatten	Wenig Licht, seitlich
Ton/Musik/Geräusche	Musik, Stolper- Geräusche Treppe	Musik
Kostüm/ Ausstattung	Anzug	Anzug
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	7	7
Zeit	01:17:32- 01:17:35	01:13:50- 01:13:50
Ort	Treppen Ende Erdgeschoss	Keller ??
Handlung	Arbogast landet am Boden Gefolgt von Mutter, die Sich neben ihn kniet und das Messer ausholt	Frau nackt, liegender, laszive Pose, mit schwarzer Augen- maske, sie dreht ihren Kopf von links nach rechts und Schaut in die Kamera
Gestik/Mimik		Ernstes Gesicht
Schnitt	Harter Schnitt	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme Treppenende, Füße Arbogast	Halbtotale
Licht/Farbe	Wenig Licht	Viel Licht, von oben
Ton/Musik/Geräusche	Musik, Stolper- Geräusche	Musik
Kostüm/ Ausstattung	Anzug, Schuhe, Messer, Perücke, Kleid	Unterhose ? Schwarze Augenmaske
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt	8	8
Zeit	01:17:35- 01:17:38	01:13:50- 01:13:51
Ort	Erdgeschoss Boden	1. Stock Bates- Haus
Handlung	Mutter hebt die Hand mit dem Messer	Nach dem ersten Stich ins Gesicht , bekommt Arbogast Einen zweiten Stich auf die rechte Gesichtshälfte
Gestik/Mimik		Arbogast völlig überrascht, Augen weit aufgerissen, Mund leicht geöffnet
Schnitt	Harter Schnitt, Ende: Blende	Harter Schnitt
Kamera	Nahaufnahme, Arm mit Messer in der Hand	Nahaufnahme
Licht/Farbe	Wenig Licht, Lichtquelle Wandlampe	Wenig Licht, von der Seite
Ton/Musik/Geräusche	Musik, Geräusch von Messerstichen, Keuchen und Stöhnen Arbogast	Musik
Kostüm/ Ausstattung	Kleid, Messer	Anzug, Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		9
Zeit		01:13:51- 01:13:52
Ort		Landstraße
Handlung		Kuh oder Kalb steht auf Landstraße, Blick aus dem Auto, es regnet, Scheibenwischer arbeiten
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Zoom auf Kuh
Licht/Farbe		Wenig Licht, Nebel und Regen Verwischen das Bild, starkes, blaues Licht
Ton/Musik/Geräusche		Musik
Kostüm/ Ausstattung		Kuh/ Kalb
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		10
Zeit		01:13:52-01:13:53
Ort		1. Stock Treppenabgang
Handlung		Arbogast hat zweit Schnitte ins Gesicht abbekommen, er steht am Treppenabsatz und verliert das Gleichgewicht
Gestik/Mimik		Augen aufgerissen, Mund leicht geöffnet
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme Gesicht, Wunden
Licht/Farbe		Wenig Licht, von der Seite
Ton/Musik/Geräusche		Musik
Kostüm/ Ausstattung		Anzug
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		11
Zeit		01:13:53- 01:13:54
Ort		1. Stock
Handlung		Mutter holt aus und sticht zu
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme Messer in der Hand
Licht/Farbe		Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche		Musik, Geräusch Messerstich
Kostüm/ Ausstattung		Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		12
Zeit		01:13:54- 01:13:58
Ort		1. Stock Treppenabgang
Handlung		Arbogast bekommt einen weiteren Stich ins Gesicht, kommt ins Strudeln und fällt die Treppe hinunter

Gestik/Mimik		Arbogast schaut überrascht, zwinkert wieder mit Auge, Augen aufgerissen, Mund leicht geöffnet
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme Gesicht Arbogast Kamerafahrt
Licht/Farbe		Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche		Musik, Geräusch Messerstich, Arbogasts Schreien
Kostüm/ Ausstattung		Anzug, Messer
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		13
Zeit		01:13:58- 01:13:59
Ort		Treppenende
Handlung		Arbogast stürzt die Treppe hinunter und landet am Boden
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme Beine/ Treppe
Licht/Farbe		Wenig Licht, Brauntöne
Ton/Musik/Geräusche		Musik, Schrei
Kostüm/ Ausstattung		Anzug, beige Schuhe
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		14
Zeit		01:14:00- 01:14:01
Ort		Erdgeschoss/ Boden
Handlung		Mutter beugt sich über Arbogast
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt

Kamera		Froschperspektive, Mutter Gesicht (im Schatten) Bild unscharf
Licht/Farbe		Wenig Licht, Brauntöne
Ton/Musik/Geräusche		Musik, Schrei
Kostüm/ Ausstattung		Messer, Perücke, Mantel
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Szene		15
Zeit		01:14:01- 01:14:02
Ort		Erdgeschoss/ Boden
Handlung		Arbogast liegt am Boden, Mutter kniet neben ihm und holt mit dem Messer aus
Gestik/Mimik		Blende, schwarz
Schnitt		
Kamera		Halbtotale
Licht/Farbe		Wenig Licht ,von der Seite, Brauntöne
Ton/Musik/Geräusche		Musik, Geräusch Boden / Knarren
Kostüm/ Ausstattung		Anzug, Messer, Kleid
Schlüsselsymbole		

	Hitchcock	Gus Van Sant
Schnitt		16
Zeit		01:14:02- 01:14:06
Ort		Erdgeschoss/ Boden
Handlung		Mutter holt mit dem Messer aus Hebt 3x das Messer und sticht zu
Gestik/Mimik		
Schnitt		Harter Schnitt
Kamera		Nahaufnahme auf Hand mit Messer
Licht/Farbe		Wenig Licht
Ton/Musik/Geräusche		Geräusch Messerstich, Stöhnen Arbogast , Musik

Kostüm/ Ausstattung		Messer, Kleid
Schlüsselsymbole		

	Alfred Hitchcock	Gus van Sant
Schnitte	8	16

11 Zusammenfassung

Die Neuverfilmung weist viele, kleine Transformationen auf, obwohl der Film auf den ersten Blick fast identisch ist. Im kulturellen und zeitlichen Vergleich, nämlich die Ausstattung, Kostüm und Requisiten, lassen sich Unterschiede erkennen.

Der wohl auffälligste Unterschied ist, dass Van Sant in Farbe gedreht hat. In den sechziger Jahren hat sich der Farbfilm schon längst durchgesetzt, und Hitchcock drehte davor schon einige Farbfilme. Hitchcock drehte bewusst in Schwarz- Weiß, vielleicht auch aus ästhetischer Motivation, aber vor allem aus finanziellen Gründen. Van Sant verwendet bunte, auffällige Farben für sein Remake, wie zum Beispiel bei der Kleidung der Darsteller. Vieles ist in Orange und Rot gehalten, was eine eher warme Atmosphäre erzeugt.

Warum sich Van Sant für Farbe entschieden hat, bleibt offen, vielleicht um sich den zeitlichen Wandel und den Zuschauergewohnheiten anzupassen.

Zwischen dem Referenzfilm und der Neuverfilmung liegen schließlich 38 Jahre. Auch wenn Gus van Sant versucht hat der damaligen Zeit (sechziger Jahre) treu zu bleiben, bleiben viele Einzelheiten ein Zugeständnis der Gegenwart, wie bestimmte Requisiten.

Wie etwa die gelben Kopfhörer, die Lila ständig trägt. Jedoch unterstützten die Kopfhörer die vorantreibenden Geschichte überhaupt nicht und werden so unbedeutend für den Zuschauer. Und so bleibt dem Zuschauer die Erinnerung an die Kopfhörer ohne inhaltlichen Verknüpfung.

Der Film wird zwar auf die neunziger Jahre festgelegt, doch in Bezug auf Ausstattung und Architektur fehlt eine konsequente Umsetzung, immerhin sind die Charaktere vierzig Jahre alt. Kurios wird es, wenn Lila mit einem Walkman auftaucht, aber ein antiquiertes Telefon abgehoben wird, um eine Verbindung herzustellen. Wie in der Szene mit dem Sheriff. Immer wieder wird das Bemühen deutlich sich nicht völlig vom äußerlichen Ambiente des Originals zu trennen, was etwa in der altmodischen Ja-

cke von Marion Crane sichtbar wird.

Der wohl markanteste Unterschied, neben der Farbe, ist die Gucklochszene.

Norman Bates beobachtet Marion Crane durch ein Guckloch und masturbiert schließlich, was wohl in Van Sant's Augen dem Zeitgeist entsprach, das Resultat fiel jedoch unbefriedigend aus.

Wie Dr. Richmond am Ende erklärte, hatte die Persönlichkeit von Norman immer viel von seiner Mutter: *„Er war nie ganz Norman, aber häufig seine Mutter.“*

Norman Bates hat die Verwandlung zu Mutter immer auf ein Minimum reduziert, und so lässt Hitchcock offen, ob die duschende Marion von Norman oder von seiner Mutter getötet wird. Bei Van Sant wird dieses Verwirrspiel ignoriert, da er im Vorfeld schon masturbiert, doch wenn Norman nie ganz Norman ist, aber häufig seine Mutter, wie kann er sich dann seines Penis bewusst sein?

Eine der wohl berühmtesten Filmszene der Filmgeschichte ist der Mord in der Dusche, auch hier weicht Van Sant leicht vom Original ab. Van Sants Szene in der Dusche weist mehr Schnitte auf und dadurch ist mehr von Marions Blut und nackter Haut zu sehen. Das erscheint auf den ersten Blick für den Zuschauer wohl blutrünstiger. Die mysteriösen Bilder, wie Gewitterwolken, eine Frau in lasziver Pose, und eine Kuh, die Van Sant rein schneidet, irritieren und geben dem ganzen wenig Sinn.

Vielleicht wollte Van Sant die Mordszenen dadurch düsterer gestalten, was jedoch im Lächerlichen endet und teils unfreiwillig komisch wirkt.

Die Untersuchung zeigt, dass sich beide Filme in ihren Varianzbereichen bei der Transformation, auf verschiedene Arten, unterscheiden. So weist die Neuverfilmung zum Referenzfilm viele bedeutende Unterschiede.

12 Literaturverzeichnis

- Altmann, Claudia (2002): Das REMAKE- Original versus Neuverfilmung. Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von „Spurlos“ und „Rendezvous nach Ladenschluss. Universität Wien.
- Arend, Wolfgang (2002): Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern. Mediensoziologische Bausteine zu einer Theorie des Remakes am Beispiel von Hexenfilmen. Band 1: Filmforschung. Mainz.
- Bawden, Liz- Anne (1977).: Buchers Enzyklopädie des Films. Edition der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy. London. University Oxford
- Chandler, Charlotte (2005): Hitchcock. Die persönliche Biographie. München. Herbig Verlag.
-
- Druxman, Michael (1975): Make it again Sam: A Survesy of Movie Remakes. New York.
- Fründt, Bodo (1986): Alfred Hitchcock und seine Filme. 4. Auflage. München. Heyne Verlag.
- Fuxjäger, Anton (2006): Film und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie. Lehrnbehelf zur Lehrveranstaltung. Universität Wien.
- Hendricke, Bernhard (2205): Alfred Hitchcock. 3. Auflage. Hamburg Rowohlt. Taschenverlag.
- Hobsch, Manfred (2002): Mach's noch mal! Das große Buch der Remakes- über 1300 Filme in einem Band: Von >Anna Karenia< bis >William Shakespear's Romeo und Julia, von >Bram Stocker's Dracula< bis >Mary's Frankeinstei

n. Berlin. Schwarzkopfverlag.

- Jendricke, Bernhard (2005): Alfred Hitchcock. 3. Auflage. Hamburg. Rowohlt.
- Klingholz, Friederike (2010): Alfred Hitchcock oder Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Suspendierung des Wissensvorsprungs- Suspense als visuelle Kozeption. Würzburg. Verlag Königshausen und Neumann.
- Licht, Konrad (1999): Psycho- Ein Vergleich Original & Remake. In: Fachbereich Germanistik und Kulturwissenschaft. Marburg.
- Manderbach, Jochen (1998): Das Remake Studien zu seiner Theorie und Praxis. Band 53. Veröffentlichung des Forschungsschwerpunktes Massenmedien und Kommunikation an der Universität, S. 69.
- Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft(2000): Pulp Fiction und andere Remakes Hrs. Rainer Köppl/ Penninger Johannes Böhlau Verlag wien. Berlin. Köln. Weinmar. Band 34
- Mayerhofer, André (2004): Recycling als moderne Kultur- und Medientechnik. Das Remake im intermedialen Blockbusterkino. Diplomarbeit. Wein.
- Monaco, James (2003): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films. 2 Auflage. Hamburg. Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Nowell- Smith, Geoffrey (1998): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weinmar. Metzler Verlag.
- Oltmann, Kartin (2008): Remake/ Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender- Diskurse 1930-1960. Bielefeld. Transcript Verlag.
- Rebello, Stephen (2013): Alfred Hitchcock und die Geschichte von Psycho.

München. Heyne Verlag

- Schmitt, Johannes (2001): Spielfilme im Vergleich. Hitchcocks „Psycho“ und die Tradition der rollensubjektiven Perspektive. Erlangen- Nürnberg.
- Toeplitz, Jerzy (1972): Geschichte des Films 1895-1928. Band1. Berlin. Henschelverlag.

Internetquellen:

- www.filmrezension.de/filme/psycho_1998. Stand 02.09.2014.
- <http://www.duden.de/rechtschreibung/original#Bedeutung1>
- http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/psycho_clayton.pdf. Stand 02.09.2014.
- Heckelen, Malte (2011): Auf Nummer sicher gehen mit Shot for Shot.
<http://www.moviepilot.de/news/auf-nummer-sicher-gehen-mit-shot-for-shot-113472>. Stand: 24.06.2014.
- <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/19/guardian-interview-gus-van-sant>. Interview in: The Guardian online. Mit Brioyon Hanson.
- <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/illusion.htm>. Stand 12.01.2015

13 Filmografie

Filmografie Alfred Hitchcock

1976 **Family Plot**

1972 **Frenzy**

1969 **Topaz**

1966 **Torn Curtain**

1964 **Marnie**

1963 **Die Vögel**

1962 **Alfred Hitchcock zeigt** (TV Serie) (1 Episode)

- - I Saw the Whole Thing (1962)

1955-1961 **Alfred Hitchcock präsentiert** (TV Serie) (17 Episoden)

- - Bang! You're Dead (1961)
- - The Horse Player (1961)
- - Mrs. Bixby and the Colonel's Coat (1960)
- - The Crystal Trench (1959)
- - Arthur (1959)

1960 **Psycho**

1960 **Startime** (TV Serie) (1 Episode)

- Incident at a Corner (1960)

1959 **Der unsichtbare Dritte**

1958 **Aus dem Reich der Toten**

1957 **Suspicion** (TV Serie) (1 Episode)

- Four O'Clock (1957)

1956 **Der falsche Mann**

1956 **Der Mann, der zuviel wußte**

1955 **Immer Ärger mit Harry**

1955 **Über den Dächern von Nizza**

1954 **Das Fenster zum Hof**

1954 **Bei Anruf Mord**

1953 **Ich beichte**

1951 **Der Fremde im Zug**

1950 **Die rote Lola**

1949 **Sklavin des Herzens**

1948 **Cocktail für eine Leiche**

1947 **Der Fall Paradin**

1946 **Weißes Gift**

1945 **Ich kämpfe um dich**

1945 **Watchtower Over Tomorrow** (Kurzfilm, Dokumentarfilm)

1944 **Aventure malgache** (Kurzfilm)

1944 **Bon Voyage** (Kurzfilm)

1944 **The Fighting Generation** (Kurzfilm)

1944 **Lifeboat**

1943 **Im Schatten des Zweifels**

1942 **Saboteure**

1941 **Verdacht**

1941 **Mr. und Mrs. Smith**

1940 **Foreign Correspondent**

1940 **Rebecca**

1939 **Riff-Piraten**

1938 **The Lady Vanishes**

1937 **Young and Innocent**

1936 **Sabotage**

1936 **Secret Agent**

1935 **Die 39 Stufen**

1934 **The Man Who Knew Too Much**
1934 **Waltzes from Vienna**
1932 **Number Seventeen**
1931 **Rich and Strange**
1931 **Geheimnis der Nacht**
1931 **The Skin Game**
1930 **Murder!**
1930 **An Elastic Affair** (Kurzfilm)
1930 **Elstree Calling** (Sketch)
1929 **Sound Test for Blackmail** (Kurzfilm, Dokumentarfilm)
1929 **Juno and the Paycock**
1929 **Erpressung**
1929 **The Manxman**
1928 **Champagne**
1928 **Easy Virtue**
1928 **The Farmer's Wife**
1927 **Downhill**
1927/I **Eines starken Mannes Liebe**
1927 **Der Schrecken von London**
1926 **The Mountain Eagle**
1925 **Der Garten der Lust**
1923 **Always Tell Your Wife** (Kurzfilm)
1922 **Number 13** (unfinished)

Quelle: http://www.imdb.com/name/nm0000033/?ref_=nv_sr_1

Filmografie Gus van Sant:

2015 **The Sea of Trees**

2012 **Promised Land**

2012 **My Own Private River** (Dokumentarfilm)

2011 **Boss** (TV Serie) (1 Episode)

– Listen (2011)

2011/**I Restless**

2008/**I Milk**

2008 **8**

2007 **Paranoid Park**

2007 Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence

2006 **Paris, je t'aime**

2006 **Best of Chris Isaak** (Musik- Video "San Francisco Days")

2005 **Last Days**

2003 **Red Hot Chili Peppers: Greatest Videos** (Video Dokumentarfilm) (Video "Under the Bridge")

2003 **Elephant**

2002 **Best of Bowie** (Video Dokumentarfilm)

2002 **Gerry**

2000 **Finding Forrester**

1998 **Psycho**

1997 **Good Will Hunting**

1997 **Ballad of the Skeletons** (Kurzfilm)

1996 **Understanding** (TV Kurzfilm)

1996 **Four Boys in a Volvo** (Kurzfilm)

1995 **To Die For**

1993 **Even Cowgirls Get the Blues**

1993 **Bowie: The Video Collection** (Musik- Video)

1991 **Thanksgiving Prayer** (Kurzfilm)

1991 **My Own Private Idaho**

1989 **Drugstore Cowboy**

1988 **Ken Death Gets Out of Jail** (Kurzfilm)

1987 **Five Ways to Kill Yourself** (Kurzfilm)

1987 **My New Friend** (Kurzfilm)

1986 **Mala Noche**

1982 **The Discipline of D.E.** (Kurzfilm)

Quelle: http://www.imdb.com/name/nm0000033/?ref_=nv_sr_1

Lebenslauf

Angaben zur Person:

Name: Agnieszka Lech-Azad
Geburtsdatum/ -ort: 12.01.1978, Krakau/PL
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulausbildung:

1994 - 1995 Gymnasium; Henriettenplatz, 1150 Wien
1995 - 1998 Modeschule; Michelbeuern, 1090 Wien
(Abschluss der Fachschule Schneider)

Seit September 2007 Studium: Theater,- Film und
Medienwissenschaft, im 11. Semester

Weiterbildung:

1999 - 2000 Kurs für Reiseleiter und Gästebetreuer, Bifi Wien
20.08. - 21.09.12. Basiskurs für Film und Videoschnitt (Final Cut Pro7)
03.05. - 07.06.13. Basiskurs für Videojournalismus

Berufstätigkeit:

März - Sep. 2013 **Filmkoordinator**
Golden Girls Filmproduktion, 1070 Wien
*Aufgaben: administrative Tätigkeiten, Koordination der
Filmprojekte, Planung, Einreichung der Filmförderun-
gen*

März 2013 **Produktionsassistentin**
Film & Co Filmproduktion, 1010 Wien
*Aufgaben: Werbespot Spar Rabattmarken, Regelung des
Ablaufs am Set (Projektassistenz)*

Sep. - März 2013 **Assistentin**
Whooz Media Werbeagentur, 1100 Wien
*Aufgaben: Werbekampagnen, Sponsoring, Marketing-
Aufnahmeleitung*

Mai 2013 **Aufnahmeleitung**
Moritz Winkler Filmproduktion, 1010 Wien
Musikvideo RAF, Camora, Album 3.0, Titel: Phantom,
Träumer, schwarze Sonne
*Aufgaben: Planung des Drehs: Organisation der Crew,
Cast,
Location, Drehgenehmigung u.s.w.*

Apr. 2013	Produktionsassistentin Sabotage Filmproduktion, 1010 Wien Werbeproduktion: Rotes Kreuz, Mömax <i>Aufgaben: Regelung des Ablaufs am Set</i>
März/April/Mai. 2012	Produktionsassistentin PPM Filmproduktion, 1010 Wien Diverse Werbeproduktionen (Billa, Rotes Kreuz)
Sept./Okt./Nov. 2011	Produktionsassistentin, Setaufnahme Filmproduktion Coop 99, 1090 Wien Regie und Drehbuch: Barbara Albert „Die Lebenden“ - Spielfilm/Sozialdrama <i>Aufgaben: Regelung des Ablaufs am Set, Planung des Drehs</i>
Mai 2011 - Juli 2011	Produktionsassistentin Sabotage Filmproduktion, 1010 Wien Pearl, T-Moblie <i>Aufgaben: Regelung des Ablaufs am Set</i>
Jun. 2011 - Okt.2011	Produktion eines eigenen Kurzfilms: Titel: „Wehrlos“
Sept.2007 - Mai 2011	Studium: Theater,- Film und Medienwissenschaft (1.Semester) und 2.Karenz

Abstract

Hitchcock's Psycho ist einer der bekanntesten Film überhaupt. Er wurde oft analysiert und in vielen Büchern thematisiert. Alfred Hitchcock inspirierte viele Filmschaffende, so auch den Regisseur Gus van Sant.

In seinem Remake Psycho 1998 versucht Gus van Sant die hitchcocksche Ästhetik beizubehalten und dreht den Film Shot für Shot nach.

Die Frage die sich mir stelle war, ob eine Transformation von Erst zu Neuverfilmung entstanden ist. In meiner Arbeit beschäftige mit den Unterschieden von Original Psycho und dessen Remake und möchte herausfinden welche prägnanten Unterschiede das sind.

Das erste Kapitel behandelt das Remake in seiner Entstehung und Entwicklung und bedarf einer genauen Definition, die ich versuche genauer zu erläutern.

Der zweite Teil der Arbeit taucht in die Welt von Alfred Hitchcock ein. Sein Leben war dem Film gewidmet und es ist wohl ein interessanter Zufall, dass er zeitgleich mit dem Film geboren wurde. Hitchcock hatte eigene Vorstellungen zum Film und experimentierte mit Farbe, Licht und Schatten, Kameraeinstellungen und der Montage. Er prägte Begriffe wie Suspense und dramaturgische Stilmittel wie den McGaffin.

Als Privatperson galt Hitchcock als eher schwierig und unnahbar. Seit Kindheit an war er ein Einzelgänger und hing an seiner strengen Mutter. So war sein Verhältnis zu Frauen stets zwiespältig.

Gus van Sant stelle ich im dritten Teil der Arbeit vor. Über den Regisseur, Musiker, Autor und Fotograf ist nicht viel bekannt. Gus van Sant lebt abseits Hollywood und dessen Gesellschaft und interessiert sich kaum für große Blockbuster, obwohl er mit Good Will Hunting viele Oscar- Nominierungen erhielt.

Der letzte und abschließende Teil der Arbeit ist eine Filmanalyse. Dabei stelle ich beide Filme im Vergleich gegenüber. Anhand von bestimmten Kriterien wie: Schauspieler, Kostüm, Requisite und Ausstattung und der Farbe. Abgerundet wird das Kapitel mit einem Einstellungsprotokoll von den beiden Mordszenen im Film.