

Neue Perspektiven der Medienästhetik

RESEARCH

Karina Kirsten

Genresignaturen

Diskurshistorische Perspektiven auf das
Psycho-Universum von 1960 bis 2017

OPEN ACCESS



Springer VS

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Reihe herausgegeben von

Ivo Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projiziert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in der Reihe <https://link.springer.com/bookseries/13443>

Karina Kirsten

Genresignaturen

Diskurshistorische Perspektiven auf
das Psycho-Universum von 1960 bis
2017

Karina Kirsten
Universität Siegen
Marburg, Deutschland

Zgl. Dissertation an der Philipps-Universität Marburg, 2020



Förderung durch die Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung

ISSN 2524-3209

ISSN 2524-3217 (electronic)

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-36160-0

ISBN 978-3-658-36161-7 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-36161-7>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2022. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation. **Open Access** Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheneinhabers sind zu beachten. Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geographische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Stefanie Eggert

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Danksagung

Diese Monographie ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationschrift, die ich im April 2020 am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg eingereicht habe. Die Disputation erfolgte im Juli 2020.

Mein Dank gilt all den Personen, die mich auf den verschiedenen Etappen von der ersten Idee bis zur Fertigstellung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben. In erster Linie danke ich meinen Betreuerinnen Prof. Dr. Angela Krewani und Prof. Dr. Yvonne Zimmermann für ihre überaus motivierende und konstruktive fachliche Betreuung. Den Zuspruch und die Wertschätzung, die sie mir in den vielen Diskussionen entgegenbracht haben, bestärkten mich in meiner Forschung.

Die Arbeit hätte ohne den anregenden und bereichernden Austausch mit meinen Freund*innen und Kolleg*innen aus der Medienwissenschaft nicht in der Form entstehen können. Ein herzlicher Dank gebührt meinen Mitstreiter*innen aus dem DFG-geförderten Netzwerk *Genres und Medien: Perspektiven auf Strukturen, Diskurse und Kulturen medialer Genre-Konzepte* (Laufzeit: 2016–2019) für die kontinuierliche und produktive Zusammenarbeit, in der das gemeinsame Nachdenken mich immer wieder neue Aspekte entdecken ließ. Insbesondere bedanke ich mich bei Marie Krämer für die ausgiebigen Gespräche und ihren scharfen Blick, mit dem sie meine Arbeit lektorierte. Sie war mir auf allen Etappen eine große Hilfe.

Mein Dank gilt zudem der Marburg Research Academy, die es mir mithilfe eines sechsmonatigen Stipendiums ermöglichte, die Dissertation zum Abschluss zu bringen. Zudem danke ich der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung, die mich mit einem Druckkostenzuschuss für diese Publikation finanziell unterstützte.

Zuguterletzt ist es mir ein Anliegen meinen Eltern zu danken für die Geduld und Zuversicht, die sie mir haben zukommen lassen. Besonderer Dank gilt Marius für seine beständige Liebe und Jerry, meinem treuen Begleiter.

Marburg
im August 2021

Karina Kirsten

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Erkenntnisinteresse	1
1.2	Korpus der Arbeit	5
1.3	Aufbau der Arbeit	15
2	Diskursivität / Historizität von Genre	21
2.1	Theoriegeschichte	23
2.1.1	Felder der Genretheorie	23
2.1.2	Entwicklung von Genrekonzepualisierungen	25
2.2	Genres als diskursive Größen	40
2.2.1	Distributionsseitige Materialien und kritische Diskurse	42
2.2.2	Genreproduktion und Genrekonzept	47
2.2.3	Genremarkierungen im Kontext eines Genrebewusstseins	49
2.2.4	Wiederholung und Differenz	54
2.3	Genres als historische Phänomene	56
2.3.1	Genrebezeichnungen	56
2.3.2	Makrogeschichte(n)	61
2.3.3	„Exklusive“ Genrezyklen	64
2.4	Aus dem Baukasten der Genretheorie und im Spiegel der Genregeschichte: Genresignaturen	68
3	Diskursive Veränderungen in <i>Psycho</i> zwischen Horrorsensation und Autorenkino	75
3.1	Überblick und diskursanalytische Schwerpunkte	79
3.2	Horror, seriously? Filmkritik um 1960	88

3.3	Die <i>Psycho Policy</i> : Genrekino als <i>New Sensationalism</i>	97
3.3.1	Genre- und Produktionshintergrund	98
3.3.2	Hitchcocks Einlasspolitik im Kino	101
3.3.3	Trailer und Plakat: „The most horrible event“	108
3.3.4	Disziplinierungsmaßnahmen und Aufmerksamkeitsgeneratoren	114
3.4	<i>Psycho</i> im Spiegel seiner Genrediskurse und Genresignaturen	117
3.4.1	Generische Markierungen und Verwerfungen	120
3.4.2	Die Duschszene im Zentrum des Horrors	124
3.4.3	Der unheimliche Nachhall des Wahnsinns	133
3.5	Die antizipierenden und sensationsgeladenen Genresignaturen der Genrediskurse	140
4	Generisch-serielle Re-Lektüren in <i>Psycho II-IV</i> zwischen Interdependenzen und Slashergene	145
4.1	Zu Interdependenzen in Fortsetzungen	148
4.2	Die Rückkehr von Figuren und Orten	156
4.2.1	Die Wiederauferstehung von „Mother“	156
4.2.2	Norman Bates und die Wiederbelebung der Orte	160
4.3	Die Duschszene als ‚historische‘ Genresignatur	166
4.3.1	Der ‚originäre‘ Duscharmord in <i>Psycho II</i>	167
4.3.2	Abweichende und bleibende Gefahren in <i>Psycho II</i>	172
4.3.3	Das unüberwindbare Erinnerungsmoment in <i>Psycho III</i>	176
4.4	Messer, Blut und Körper: Die neuen Tötungsszenen der Sequels	182
4.5	Die generisch-seriellen Interdependenzen als generationenübergreifende Horrorversion	187
5	Generisch-serielle De-Konstruktionen in <i>Bates Motel</i> zwischen historischer Reimagination und seriengenetischer Neuperspektivierung	191
5.1	Zwischen zeitgenössischer Variation und nostalgischer Reimagination	196
5.1.1	Die zeitgenössischen Genrekonventionen in Teasern und Plakaten	196
5.1.2	Making-of-Trailer als generisch-serielle Selbstbefragung	203
5.1.3	Der nostalgische Rückbezug	210

5.2	Die Seriengenese als genderbezogene Dekonstruktion	213
5.2.1	Norma Bates als <i>survivor</i>	215
5.2.2	Der ‚andere‘ Schock im Duscharmord	221
5.3	Die generisch-serielle Fortschreibung als queere Genresignaturen	229
6	Zusammenführungen	233
6.1	Genresignaturen als Genregeschichte	233
6.2	Genresignaturen als integrative Methodik	239
6.3	Ausblick	240
	Literaturverzeichnis	245

Abbildungsverzeichnis

Abb. 3.1	<i>Alfred Hitchcock Presents</i> , „Hitchcocks Silhouette“, USA 1955–1965	102
Abb. 3.2a–d	<i>Press Book on Film</i> , „Die <i>Psycho</i> Policy“, USA 1960	106
Abb. 3.3a–f	Trailer zu <i>Psycho</i> , „Das <i>House of Horror</i> “, USA 1960	110
Abb. 3.4	Das zerrissene Titeldesign	112
Abb. 3.5	Plakat zu <i>Psycho</i> , 1960 Paramount	113
Abb. 3.6a–h	<i>Psycho</i> , „Das ‚illegale‘ Geld als generisches Objekt“, USA 1960	122
Abb. 3.7a und b	<i>Psycho</i> , „Normans voyeuristischer Blick auf Marion“, USA 1960	123
Abb. 3.8	<i>Psycho</i> , „Sams romantische Einsicht kommt zu spät“, USA 1960	124
Abb. 3.9	<i>Psycho</i> , „Das Motel als surrealer Ort der Beruhigung“, USA 1960	125
Abb. 3.10a–d	<i>Psycho</i> , „Marion in der Dusche“, USA 1960	126
Abb. 3.11a–h	<i>Psycho</i> , „Die ‚audiovisuelle Tötungssinfonie‘ der Duschszene“, USA 1960	127
Abb. 3.12a–d	<i>Psycho</i> , „Abfluss und totes Auge“, USA 1960	130
Abb. 3.13a und b	<i>Psycho</i> , „Die Verführung mit der ‚falschen‘ Seite“, USA 1960	130
Abb. 3.14a–d	<i>Psycho</i> , „Der Mord an Arbogast in der Treppenszene“, USA 1960	132
Abb. 3.15a und b	<i>Psycho</i> , „Das mumifizierte Leichengesicht und Normans Verkörperung von Mother“, USA 1960	133

Abb. 3.16	<i>Psycho</i> , „Mothers Inbesitznahme von Norman“, USA 1960	135
Abb. 3.17a und b	<i>Psycho</i> , „Das unheimliche Fratzengesicht und Marions Auto“, USA 1960	137
Abb. 3.18a und b	Plakate zu den Kino-Wiederaufführungen von <i>Psycho</i> , Paramount 1965 und Universal 1969	142
Abb. 4.1a–d	<i>Psycho II</i> , „Die Rückkehr von Mother“, USA 1983	158
Abb. 4.2a und b	<i>Psycho III</i> und <i>Psycho IV</i> , „Der mumifizierte Leichenkörper“, USA 1986 und 1990	159
Abb. 4.3a–d	<i>Psycho II</i> , „ <i>Haus und Motel</i> “, USA 1983	162
Abb. 4.4a–c	<i>Psycho III</i> , „ <i>Haus und Motel</i> “, USA 1986	163
Abb. 4.5a und b	<i>Psycho IV</i> , „Das Haus damals und heute“, USA 1990	164
Abb. 4.6a und b	<i>Psycho III</i> , „Das Fratzengesicht“, USA 1986	165
Abb. 4.7a–d	<i>Psycho II</i> , „Formatänderungen und Kürzungen der Duschszene“, USA 1983	168
Abb. 4.8	<i>Psycho II</i> , „Der Blick auf das Haus“, USA 1983 ...	170
Abb. 4.9a–c	<i>Psycho II</i> , „Transformation des Hauses“, USA 1983	171
Abb. 4.10a–j	<i>Psycho II</i> , „Die Variation der Duschszene“, USA 1983	173
Abb. 4.11a–d	<i>Psycho II</i> , „Die Entdeckung des ‚neuen‘ Gucklochs“, USA 1983	176
Abb. 4.12a–h	<i>Psycho III</i> , „Die Duschszene als Flashback“, USA 1986	178
Abb. 4.13a–d	<i>Psycho III</i> , „Die religiöse Umdeutung der Duschszene“, USA 1986	180
Abb. 4.14a und b	<i>Psycho II</i> und <i>Psycho III</i> , „Die Treppenmorde“, USA 1983 und 1986	181
Abb. 4.15a und b	<i>Psycho II</i> , „Mary als Mother verkleidet“, USA 1983	183
Abb. 4.16a–d	<i>Psycho II-IV</i> , „Das Messer“, USA 1983, 1986 und 1990	184
Abb. 4.17a und b	<i>Psycho III</i> und <i>IV</i> , „Geschlechterdifferenz“, USA 1986 und 1990	186
Abb. 5.1a–d	<i>Bates Motel</i> , Teaser und Plakat zur ersten Staffel, USA 2013	197

Abb. 5.2a–d	<i>Bates Motel</i> , Plakate der zweiten bis fünften Staffel, USA 2014–2017	198
Abb. 5.3a und b	<i>Bates Motel</i> , Teaser „Rihanna as Marion Crane“, USA 2013	200
Abb. 5.4	<i>Bates Motel</i> , Teaser „Norman Bates“, USA 2013	201
Abb. 5.5a–d	<i>Bates Motel</i> , Teaser, USA 2013	203
Abb. 5.6a–d	<i>Bates Motel</i> , Set-Aufnahmen im Trailer „Behind the Scenes“, USA 2013	205
Abb. 5.7	<i>Bates Motel</i> , Making-of „The Writer’s Room“, USA 2013	206
Abb. 5.8a–e	<i>Bates Motel</i> , Making-of „The Writer’s Room“, USA 2013	209
Abb. 5.9a–f	<i>Bates Motel</i> , Making-of „Designing <i>Bates Motel</i> “, USA 2013	211
Abb. 5.10a und b	<i>Bates Motel</i> , „First You Dream, Then You Die“ (S1E1), USA 2013	216
Abb. 5.11a und b	<i>Bates Motel</i> , „First You Dream, Then You Die“ (S1E1), USA 2013	217
Abb. 5.12a–d	<i>Bates Motel</i> , „Die weiße Weiblichkeit der Norma Bates“, USA 2013	219
Abb. 5.13	<i>Bates Motel</i> , „First You Dream, Then You Die“ (S1E1), USA 2013	220
Abb. 5.14a und b	<i>Bates Motel</i> , „The Vault“ (S4E6), USA 2016	222
Abb. 5.15a und b	<i>Bates Motel</i> , „Dark Paradise“ (S5E1) und „Marion“ (S5E6), USA 2017	224
Abb. 5.16a und b	<i>Bates Motel</i> , „Marion“ (S5E6), USA 2017	226
Abb. 5.17a–d	<i>Bates Motel</i> , „Marion“ (S5E6), USA 2017	227
Abb. 5.18a–j	<i>Bates Motel</i> , „Marion“ (S5E6), USA 2017	228
Abb. 6.1	<i>Scream Queens</i> , Tweet von Jamie Lee Curtis, USA 2015	243



1.1 Erkenntnisinteresse

Genres besitzen eine signifikante Sichtbarkeit, die uns unmittelbar erkennen lässt, um was für einen Film, eine Serie, eine Fernsehsendung, ein Buch oder ein Videospiel es sich handelt. Sie verfügen über eine alltägliche Evidenz, die uns zwischen medialen Texten Ähnlichkeiten annehmen lässt. „We all know a genre when we see one“, (27) beschreibt Rick Altman dieses Phänomen in seinem vielzitierten Aufsatz „A Semantic/Syntactic Approach“. Doch wodurch erscheinen Genres evident? Wie generieren sich spezifische Vorstellungen von einzelnen Genres? Was an den Filmen, Serien, Fernsehsendungen, Büchern und Videospielen macht das ‚Genre‘ aus? Wie erfasst ein Genre sich ähnelnde Texte? Genres scheinen ein kollektives Wissen zu konzentrieren, das sich sowohl über diverse mediale Muster konstituiert, die reproduzierbar und (wieder-)erkennbar sind, als auch in einer medialen Spezifik ausdrückt, die individualisierbar und variierbar bleibt. So markant Genres zwar in einzelnen Texten hervortreten, diverse Ähnlichkeitsverhältnisse herstellen und kulturelle Konventionen ausbilden, so komplex erweisen sich aber die Mechanismen, die all dies bewerkstelligen. In die unmittelbare Erscheinung von Genres greifen semantische Bezüge, kulturelle Normierungen und historische Kontexte ebenso ein wie individuelle Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen. Wie sich dieses Wissen in seinen Mustern und seiner Spezifik herstellt und wie uns Bezugnahmen, Kontexte und Erwartungen all dies als ‚Genre‘ wahrnehmen lassen, bildet den Fokus der vorliegenden Studie.

In materialnahen Untersuchungen geht die Arbeit der signifikanten Sichtbarkeit von Genres nach und erfasst ihre Wiedererkennbarkeit wie Differenzleistung über das Konzept der ‚Genresignaturen‘. Unter Genresignaturen werden dynamische Merkmale verstanden, die im Anschluss an den Signaturenbegriff von

Jacques Derrida („Randgänge“) einmalige und zugleich reproduzierbare Ereignisse bilden. Sie durchziehen semantisch-medial einzelne Produktionen und Gruppierungen sich ähnelnder Produktionen, lassen sich aber in ihrer Varianz erst über exemplarische Analysen beschreiben. Vor diesem Hintergrund erarbeitet die Studie in drei Fallanalysen Genresignaturen in Bezug zu einzelnen Genreproduktionen und anhand von Genregruppierungen: Alfred Hitchcocks Klassiker *Psycho* (1960), die Slasher-Sequels *Psycho II-IV* (1983, 1986 und 1990) und die zeitgenössische Prequel-Serie *Bates Motel* (2013–2017) formieren das Korpus der Untersuchung und gehen durch das geteilte Narrativ des Serienmörders Norman Bates zwar in einer gemeinsamen Genregeschichte auf, haben aber jeweils sehr unterschiedliche genrehistorische Diskursivierungen erfahren. Während *Psycho* in den Rang eines Klassiker des Genrekinos (und der Filmgeschichte wohlgermerkt) aufgestiegen ist, insbesondere des Horrorgenres und Psycho-Thrillers, sind die Sequels in Vergessenheit geraten. Auch die Prequel-Serie *Bates Motel* knüpft in erster Linie an *Psycho* an und bedient sich in Presse und Marketing vor allem der historischen Prominenz dieses Vorläufers, während die Sequel-Vergangenheit des Narrativs weitestgehend unerwähnt bleibt.

Die Produktionen bieten ideale Materialien, um die Komplexität von generischen Signifikationsprozessen sowohl im Detail als auch in einer historischen Perspektive zu beleuchten. Dafür setzen die Analysen bereits im ‚Vorfeld‘ der Produktionen an. Denn Genres sind nicht erst in der Filmvorführung – ob im Kino, Fernsehen, auf DVD oder bei Streamingdiensten – und auch nicht erst in Serienfolgen zu erkennen. Bereits im Vorfeld begegnen uns Genres, wenn wir im Kinoprogramm stöbern, die Fernsehzeitschrift aufschlagen, Filmkritiken im Feuilleton lesen oder die Angebotsliste der Streamingplattform durchgehen. Das Sehen eines Films oder einer Serie resultiert aus der vorherigen Sondierung des zur Auswahl stehenden Medienangebots, das mitunter nicht nur ein breites Genreangebot bereithält, sondern auch zu einer Entscheidung für oder gegen ein Genre zwingt. Gerade innerhalb der zusätzlich angebotenen Materialien – wie Programmhefte, Flyer, Plakate, Trailer und Internetseiten – treten Genres in einer ersten Signalwirkung in Erscheinung, der in der Genreforschung bisher zu wenig Beachtung zukam. Neben den spezifischen Bezeichnungen und Beschreibungen, die konkrete Bezüge zu einzelnen Genres wie Action, Komödie oder Horror aufweisen, rufen Bildmotive, Figurendarstellungen, Szenenausschnitte und weitere bildgestalterische Mittel (Titel, Farbe, Licht u. a.) ikonografische Konventionen auf und schüren Erwartungshalten hinsichtlich potentieller Seherlebnisse. Diese distributionsseitigen Markierungen und Semantiken generieren bereits ein erstes genrespezifisches Wahrnehmungsangebot, das die Vorführung im Kino oder die Sichtung auf mobilen Medien vorstrukturiert. Aus diesem Grund kommt

den distributionsseitigen Materialien in der vorliegenden Studie nicht nur eine Schlüsselposition zu; ihnen widmet die Arbeit auch ausführliche Analysen.

Neben dem ersten Wahrnehmungsangebot bestimmen ebenso Empfehlungen der Presse, Fandiskussionen und wissenschaftliche Diskurse, wie das ‚normale‘ Publikum oder auch das Fachpublikum die Texte generisch ‚sieht‘ beziehungsweise ‚liest‘. So spinnen sich um jede Produktion verschiedene Diskurse, die Bezüge, Ikonografien und Semantiken generieren und ein kulturelles Wissen über Genres und ihre iterativen Muster bedienen. Mit jeder neuen Produktion verschiebt sich zugleich das abgerufene Wissen und erweitert die Muster, Vorstellungen und Erfahrungen von einzelnen Genres, die dann in veränderter Form die Diskurse zukünftiger Produktionen prägen. Diese fortläufigen Wechselverhältnisse zwischen iterativen Mustern, medialen Praktiken und Diskursen gestalten Genres zu äußerst wandelbaren und dynamischen Phänomenen, die weder auf eindeutige Merkmale festgelegt noch passgenau auf Produktionen angewendet werden können. Ihre Merkmale, Abgrenzungen und Überschneidungen entstehen erst über die Diskurse, in denen sie besprochen, diskutiert und semantisiert werden. Zugleich unterliegen sie in diesen Diskursen steten Wandlungen und historischen Veränderungen. Die hier vorläufig skizzierten Zusammenhänge generischer Signifikations- und Transformationsprozesse verdeutlichen das anti-essentialistische Genreverständnis, das der Untersuchung zugrunde liegt und in dem Erkenntnisinteresse mündet, die diskursiven Verhältnisse und historischen Veränderungen von Genres in einer materialnahen Studie zu beleuchten.

Das ausgewählte Untersuchungskorpus aus *Psycho*, den 80er Sequels *Psycho II-IV* und der neueren Prequel-Serie *Bates Motel* bietet dafür eine ideale Materiallage, denn die sich in dieser Zusammenstellung spiegelnde 60-jährige mediale Beschäftigung mit dem *Psycho*-Narrativ besitzt mit ihrem auffälligen Veröffentlichungsrhythmus einen außergewöhnlichen erinnerungskulturellen Wert als Genregeschichte. Im Abstand von rund 20 Jahren erscheint jeweils eine ‚neue‘ *Psycho*-Geschichte, die einer jüngeren Publikumsgeneration eine aktuelle Version anbietet. Die Produktionen halten eine übergreifende Idee von *Psycho* im kulturellen Gedächtnis lebendig, die sich nicht auf Hitchcocks Film von 1960 reduziert, sondern vielmehr für jede Generation ihre ‚eigene *Psycho*-Version‘ bereithält. Von dieser Version setzt die jeweilige Generation die anderen erst in Bezug. Für die zweite und dritte Generation der Sequels und der Prequel-Serie nimmt *Psycho* einen historischen Referenzpunkt sekundärer und tertiärer Natur ein, während für die 1960er-Generation die Sequels und die Prequel-Serie nachfolgende Versionen bilden. Das bedeutet, dass sich Fragen des Primären und Sekundären und Konstruktionen von Originalität und Nachträglichkeit mit jeder Generation neu stellen und einer kritischen Auseinandersetzung bedürfen, da sie der eigentlichen

Produktionschronologie der Filme, die der filmhistorische Kanondiskurs häufig als ‚primäre, originäre Vorgänger‘ und ‚sekundäre, nachahmende Nachfolger‘ behandelt, zuwiderlaufen.

Diese Fragen und neuen Verkettungen tauchen erstmals mit der Fortsetzung *Psycho II* 1984 auf, der innerhalb der gesamten Sequel-Reihe von *Psycho II-IV* ein besonderer historischer Stellenwert zukommt. *Psycho II* hat erst für eine Öffnung der *Psycho*-Geschichte gesorgt, die bis dato als geschlossene Erzählung von *Psycho* existierte. Indem die *Psycho*-Sequels retrospektiv eine Serialisierung anlegen, ermöglichen sie nicht nur eine narrative Weiterführung, sondern zugleich eine generische Neuverhandlung und Wandlung vor dem Hintergrund des populären Slashergenres. Sie versprechen zwar, die gleiche Geschichte fortzuerzählen, erzählen aber letztlich eine Geschichte ihrer eigenen Zeit und nehmen genrespezifische Anpassungen vor. Während die Zitate, Referenzen und Hommagen zu *Psycho* eine historische, geschlossene Erzählung verweisen und darin eine einseitige Retrospektion entwerfen, begreifen die Sequels und die Serie *Psycho* gerade als eine offene Geschichte, die nicht nur fortführbar, sondern auch veränderbar ist.

Den Fokus auf *Psycho* und die Fortsetzungen zu legen, ist aus einer genretheoretischen wie genrehistorischen Perspektive also überaus erkenntnisreich. Nicht nur integriert die Untersuchung ‚vernachlässigte‘ Produktionen wie die *Psycho*-Sequels und holt diese aus dem diskurshistorischen Schatten ihres vermeintlich ‚vorgängigen Originals‘, sondern sie bezieht mit *Bates Motel* auch ein aktuelles Serienangebot ein.¹ Die gewählten Fallbeispiele ermöglichen außerdem, die historische Zeitspanne von 1960 bis 2017 auf drei spezifische Kontexte engzuführen und in ihren jeweiligen Genrepraktiken und -konventionen zu untersuchen. Dies entspricht einem historischen Ansatz, der die analytische Perspektive auf iterative Genremuster verengt, um diese im Wechselspiel mit externen wie internen Veränderungsprozessen als zentrale Akteure zu erfassen. Durch die Zuspitzung auf spezifische Produktionen und Kontexte gewinnt die vorliegende Arbeit so erkenntnisreiche Aussagen darüber, wie sich Genregeschichten in ihren diskursiven und historischen Dimensionen verändern ohne an wiedererkennbarer Signifikanz zu verlieren.

¹ Sowohl die Sequels als auch *Bates Motel* wurden noch nicht umfassend bearbeitet. Bisherige Arbeiten umfassen Kelleter, „Remake“; Kapsis 172–176; Loock; Scahill; Seeßlen, „Filmwissen: Thriller“ 195–202; Verevis, „For Ever Hitchcock“ 21 f. und Ziener.

1.2 Korpus der Arbeit

Mit *Psycho*, *Psycho II-IV* und *Bates Motel* umfasst die Untersuchung sowohl Sequels, die für Kino und Fernsehen produziert wurden, als auch ein Prequel, das als zeitgenössische Serie im Fernsehen und auf Streamingdiensten ausgestrahlt wird.

Psycho

Psycho folgt im ersten Drittel des Films der Figur Marion Crane (Janet Leigh), die als Büroangestellte in einem Maklerbüro in Phoenix, Arizona, arbeitet. Sie verbindet eine wenig aussichtsreiche Liaison mit Sam Loomis (John Gavin), dessen Scheidung und Schulden eine gemeinsame Zukunft verhindern und nur heimliche Treffen in kleinen Hotelzimmern erlauben. Als Marion auf ihrer Arbeitsstelle 40.000 Dollar in bar anvertraut werden, ergreift sie die Gelegenheit, sich ein besseres Leben mit ihrem Geliebten aufzubauen. Sie packt noch am selben Nachmittag ihre Sachen und verlässt samt dem Geld die Stadt Richtung Fairvale, Kalifornien, wo Sam lebt und arbeitet. Von den aufkommenden Schuldgefühlen und Reise Strapazen geplagt, nimmt sie für eine Nacht ein Zimmer im abseits gelegenen *Bates Motel*, wo sie der junge Motelbesitzer Norman Bates (Anthony Perkins) empfängt und ihr ein kleines Abendmahl anbietet. Während des freundlichen Gesprächs mit dem Motelbesitzer entschließt sie sich dazu, wieder nach Phoenix zurückzukehren und das Geld zurückzubringen. Doch bevor sie dies umsetzen kann, wird sie in der Dusche überraschend von einer fremden Frauengestalt brutal ermordet. Mit Marions Tod wechselt *Psycho* auf den Motelbesitzer Norman Bates, der im Glauben, dass seine Mutter die Tat beging, die blutigen Spuren im Badezimmer beseitigt und Marions Leiche sowie ihre Habseligkeiten und ihr Auto im Teich versenkt. Verwundert über Marions Verschwinden, begeben sich der von Marions Chef beauftragte Privatdetektiv Milton Arbogast (Martin Balsam) sowie ihre Schwester Lila (Vera Miles) und Sam auf die Suche nach ihr. Doch auch Arbogast wird bei seinen Ermittlungen von Normans Mutter ermordet. Derweil befragen Lila und Sam in der Kleinstadt den Sheriff und erfahren, dass Normans Mutter seit Jahren tot ist und er allein lebt. Auch sie suchen das Motel auf und finden Hinweise auf Marions Anwesenheit. Durch ein Ablenkungsmanöver gelingt es Lila, ins Haus zu kommen, wo sie im Keller die mumifizierte Leiche von Normans Mutter entdeckt. Nur knapp entgeht sie dem Angriff Normans, der – als seine Mutter verkleidet und mit einem Messer bewaffnet – auf sie einstürzt und von Sam noch überwältigt wird. Auf dem Polizeirevier erklärt der Psychiater (Simon Oakland) den Polizisten, Lila und Sam, dass nicht Norman die Morde begangen hat, sondern seine andere „Mother“-Persönlichkeit,

die nun ganz von Norman Besitz ergriffen hat.² Am Ende sitzt Norman still in der Polizeizelle, während die mütterliche Stimme über dem Bild erklingt und ihre Unschuld beteuert. Lächelnd blickt die Figur in der vorletzten Einstellung in die Kamera. Das Lächeln verzehrt sich zuerst in eine Fratze, in der sich Normans Gesicht mit dem mumifizierten Leichengesicht der Mutter überlappt, bevor es in das letzte Bild überblendet und Marions Wagen aus dem Sumpf gezogen wird.

Psycho II

23 Jahre nach *Psycho* und drei Jahre nach Hitchcocks Tod erfährt der inzwischen zum Genreklassiker avancierte Film mit *Psycho II* eine erste Fortführung, in der Norman Bates unter den lautstarken Protesten von Lila Crane/Loomis (erneut Vera Miles) als geheilt aus der psychiatrischen Anstalt entlassen wird. Im lokalen Diner beginnt Norman als Küchenhilfe und freundet sich mit der jungen Kellnerin Mary (Meg Tilly) an. Der Neuanfang in *Psycho II* gestaltet sich für Norman allerdings komplizierter als erwartet. In dem wiederbezogenen Wohnhaus über dem Motel kommt es zu unheimlichen Ereignissen und brutalen Morden, die an die Taten von „Mother“ erinnern. Norman glaubt zunehmend, dass seine Mutter zurück ist und er wieder in seinen mörderischen Wahn verfällt. Wie sich letztlich herausstellt, hat Mary die Ereignisse zusammen mit Lila, ihrer Mutter, aus Rache eingefädelt. Sie haben sich abwechselnd als Normans tote Mutter verkleidet, um Norman in seine alte Wahnvorstellung und zurück in die psychiatrische Anstalt zu treiben. Durch dieses Intrigenspiel schreibt die lokale Polizei ihnen auch die Morde zu. Allerdings stellt sich dies am Ende von *Psycho II* als falsche Annahme heraus: Ms. Spool (Claudia Bryar), eine Norman stets freundlich gesinnte, ältere Frau aus dem Diner, taucht bei Norman auf und offenbart ihm, die Schwester seiner Mutter und seine eigentlich leibliche Mutter zu sein und zu seinem Schutz die Morde begangen zu haben. Mit diesem *twist ending* führt *Psycho II* nicht nur eine neue Mutterfigur ein, sondern lässt Norman auch erneut den Muttermord begehen: Er vergiftet und erschlägt Ms. Spool. Als er ihre Leiche in das obere Schlafzimmer bringt, kehrt „Mothers“ dominante Stimme befehlend zurück: „Go downstairs and open the Motel!“ Dieser Anweisung kommt das zweite Sequel nur wenige Jahre später nach.

² Die Schreibweise von „Mother“ bezieht sich auf Normans psychopathologische Imagination und Verkörperung seiner (toten) Mutter als lebendige und mit ihm interagierende Persönlichkeit. Die doppelten Anführungszeichen referieren auf Normans Anrufung seiner Mutter als „Mother“.

Psycho III

In der zweiten Fortsetzung *Psycho III* führt Norman Bates (erneut Anthony Perkins) wieder routiniert das Tagesgeschäft im Motel, während im Ort das Verschwinden von Ms. Spool Rätsel aufgibt. Die 1986 von Universal in Eigenproduktion hergestellte Fortsetzung setzt aber zu Beginn an einem vom Motel weit entfernten Ort ein: In einem mitten in der Wüste liegenden Kloster fleht die junge Novizin Maureen Coyle (Diana Scarwid), von Glaubenszweifeln getrieben, eine Maria-Statue um ein göttliches Zeichen an. Ungehört will sie sich vom Kirchturm stürzen. Während die Ordensschwestern zu Hilfe eilen, stürzt eine von ihnen hinunter. Schuldbeladen verlässt Maureen das Kloster. Ihre Reise führt sie schließlich in das *Bates Motel*, in der Normans mörderisches Alter Ego „Mother“ wieder eine Reihe junger Mädchen ermordet und auch Maureen vorhat zu töten. In einer Umdeutung der Duschszene kann Norman dies abwenden und zwischen den beiden beginnt eine zarte Liebesgeschichte, die „Mothers“ Eifersucht schürt und letztlich den tragischen Unfalltod von Maureen bewirkt. Zugleich führen Recherchen über geisteskranke Mörder die Journalistin Tracy Vanable (Roberta Maxwell) in die Kleinstadt, wo sie Norman Bates zu seinen Morden und seiner Rehabilitation interviewt. Ihre Recherchen ergeben, dass Ms. Spool zwar die Schwester seiner Mutter war, aber nicht Normans leibliche Mutter. Mit diesem *twist ending* gelingt es Norman, sich seiner mörderischen „Mother“-Persönlichkeit kurzzeitig zu widersetzen und ihren mumifizierten Körper zu zerstören. Erneut von der Polizei verhaftet, endet *Psycho III* mit Normans bekanntem Lächeln, das bereits von einer weiteren Rückkehr kündigt.

Psycho IV – The Beginning

Die dritte und letzte Fortsetzung *Psycho IV – The Beginning* führt das Narrativ 1990 in eine neue Richtung und erzählt in Rückblenden von Normans Vorgeschichte. Den Ausgangspunkt bildet eine Radio-Talksendung zum Thema Matrizid, bei der Norman Bates (Perkins) anruft und von seinen ersten Morden und seinem Leben vor dem Mord an Marion Crane berichtet. Während Norman in der Gegenwart in einem neuen Haus lebt, verheiratet ist und seine Frau Connie (Donna Mitchell) ein Kind erwartet, zeigen die Rückblenden in achronologischer Reihung die ersten Morde, Ausschnitte aus seiner Kindheit und Jugend, etwa den frühen Tod des Vaters und das enge, inzestuöses anmutende Verhältnis zwischen Mutter (Olivia Hussey) und Sohn. Als der Einzug ihres neuen Liebhabers Normans Eifersucht schürt, vergiftet er beide, bewahrt den mumifizierten Körper der Mutter auf und entwickelt seine mörderische Persönlichkeit als „Mother“. In der Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart durchlebt Norman die Angst, seine mörderische Persönlichkeit an das ungeborene Kind weiterzugeben.

So kehrt er zu dem inzwischen verlassenen Wohnhaus zurück und lockt auch seine Frau. Doch statt sie zu töten, setzt er das Haus in Flammen, in der Hoffnung, sich von den Zwängen seiner Vergangenheit zu befreien. In den Flammen erscheinen Norman die Geister seiner Vergangenheit: die getöteten jungen Frauen (in *Psycho IV*), seine vergiftete Mutter und ihr Liebhaber. Zwar kann er sich aus dem brennenden Haus befreien, aber *Psycho IV* endet nicht versöhnlich, sondern abermals mit „Mothers“ drohenden Rufen: „Let me out of here! Norman! Do you hear me, boy? Let me out!“ Am Ende kündigt der Schrei eines Neugeborenen zwar die Wiederaufnahme der Geschichte an, aber ein weiteres Sequel bleibt aus.

Bates Motel

Erst 2013 kommt es mit *Bates Motel* zu einer erneuten Fortsetzung des Narrativs um Norman Bates und seiner Mutter. Die Serie wurde von Universal Pictures für A&E Television Networks produziert und kommt auf insgesamt fünf Staffeln, die in den USA meist von März bis Mai wöchentlich ausgestrahlt wurden.³ Die Serie versteht sich als „contemporary prequel“ (A&E), das zwar ikonische Motive aus *Psycho* aufgreift, aber die Vorgeschichte des 17-jährigen Norman Bates (Freddie Highmore) und seiner Mutter Norma Bates (Vera Farmiga) in die heutige Zeit des 21. Jahrhunderts verlegt. Nach dem Unfalltod des Vaters ziehen Mutter und Sohn von Arizona nach White Pine Bay, Oregon, einen beschaulichen kleinen Ort an der Westküste, wo Norma bei einer Zwangsversteigerung ein altes Wohnhaus samt Motel erworben hat. Multiple Figurenkonstellationen und Handlungsstränge erweitern die bekannte Geschichte zu einer typischen Serienerzählung: Neben Mutter und Sohn umfasst die Serie Normans Halbbruder Dylan (Max Thieriot), Normas Bruder Caleb (Kenny Johnson), die Freundinnen Bradley (Nicole Peltz) und Emma (Olivia Cooke) von Normans High School sowie den Sheriff Alex Romero (Nestor Carbonell), die alle das Mutter-Sohn-Verhältnis konfliktreich durchkreuzen. Der angestrebte Neuanfang birgt eine Reihe an Gefahren. Norman und seine Mutter sind nicht nur den Anfeindungen des ehemaligen Motelbesitzers Keith Summers (W. Earl Brown) ausgesetzt, die im Tod Summers und der heimlichen Beseitigung seiner Leiche enden; ihr neues Motel entpuppt sich auch als Umschlagplatz für Sexsklavinnen, den Summers zusammen mit dem lokalen Deputy Zack Shelby (Mike Vogel) betrieben hat (Staffel 1). Zudem beherrscht der lokale Marihuanahandel die idyllisch scheinende Kleinstadt. Als es zu Rivalitäten kommt, bricht zwischen den Drogenfamilien ein Bandenkrieg aus, in den

³ In Deutschland lief die Serie zuerst auf dem Bezahlsender Universal Channel, bevor sie anschließend auf Netflix verfügbar war. 2014 und 2015 wurden die erste Staffel und einige Folgen der zweiten Staffel kurzzeitig auf dem Privatsender Vox ausgestrahlt.

nicht nur Norma und Norman verwickelt werden (Staffel 2), sondern sich auch die korrupten Verstrickungen von Politik und Polizei offenbaren (Staffel 3 und 4). Im Angesicht dieser steten äußeren Bedrohungen und Gefahren gerät Normans problematischer psychischer Zustand, den die Serie bereits zu Beginn andeutet, zunehmend außer Kontrolle: Norman erleidet Blackouts, Halluzinationen und Bewusstseinsverschiebungen, in denen gegenwärtige und vergangene Ereignisse, Imaginationen, Erinnerungen und Gespräche zu assoziativen Bildern verschmelzen (Staffel 1–3). In dieser inneren Vorstellungswelt imaginiert er nicht mehr nur seine Mutter als Gegenüber, sondern verkörpert sie ganz (Staffel 4–5). Normans Wahrnehmungsstörungen verändern seine Bewusstseins- und Handlungsfähigkeit: Tötungen und Morde ist er sich weder bewusst, noch kann er sich an sie erinnern. So tötete er den Vater, um seine Mutter vor seinen Gewaltausbrüchen zu beschützen (Staffel 1), und ermordete seine High School-Lehrerin Ms. Watson (Staffel 2). Die Serie übersetzt Normans innere Wahrnehmungswelt in eine surreale Bildästhetik, in der Vorstellungen, Erinnerungen und Erscheinungen ineinanderfließen. Hier kehren auch vereinzelt Fragmente seiner unbewussten Handlungen zurück, ohne aber die Indifferenz zwischen real und unreal aufzulösen. Stattdessen gleiten mit dem Tod seiner Mutter am Ende der vierten Staffel Wirklichkeit und Imagination zunehmend ineinander und erzeugen in der 5. Staffel eine Parallelwelt, in der Normans Mutter fortlebt und weiterhin von der Schauspielerin Vera Farmiga verkörpert wird. Die letzte Staffel steuert schließlich auf die berühmte Duschszene zu, schreibt dieses aber um und lässt Norman anstelle von „Mother“ erstmals selbst töten. Doch nicht Marion Crane, gespielt von Rihanna, ist das Duschopfer, sondern ihr Geliebter Sam Loomis (Austin Nichols). Die Serie endet mit einem komplett in seine Parallelwelt zurückgezogenen Norman. Bis auf seinen Halbbruder Dylan und Emma sind alle Figuren tot, auch Norman stirbt schließlich am Ende. *Bates Motel* bietet erstmals den Tod der Figur, womit die Serie das Narrativ zu seinem (vorläufig) endgültigen Ende bringt.

Mit *Psycho*, den Sequels *Psycho II-IV* und der Prequel-Serie *Bates Motel* umfasst das Untersuchungskorpus Produktionen, die allesamt Teil des Psycho-Franchise von Universal Pictures sind. Damit entspringen sie zwar dem gleichen historisch-ökonomischen Kontext von Hollywood, weisen allerdings sehr verschiedene Produktionsumstände auf. Alfred Hitchcock produziert mit *Psycho* 1960 erstmals in Eigenproduktion, weil sein damaliges Vertragsstudio Paramount das Produktionsrisiko eines Horrorfilms nicht eingeht und nur als Verleih agiert. Für die Produktion engagiert Hitchcock einen Großteil des Teams seiner populären Fernsehreihe *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1965), um mit ca. 800.000 Dollar Produktionsbudget kostengünstig zu drehen (Rebello 53). Während das erste

Sequel *Psycho II* unter der Regie von Richard Franklin 1983 noch ein Kinoerfolg wird, läuft *Psycho III* 1986 bereits weniger erfolgreich, sodass die dritte und letzte Fortsetzung 1990 von Smart Money Productions in Kooperation mit Universal Television direkt für den Fernsehmarkt produziert wird. Da der Schauspieler Anthony Perkins, der in allen Sequels die Figur des Norman Bates verkörpert, 1992 stirbt, bleibt die Sequel-Reihe bis zur Entstehung von *Bates Motel* 2013 ohne weitere Fortführung. In dieser Zeit erscheinen zwei weitere Produktionen im Rahmen des Psycho-Franchise: Die Pilotfolge *Bates Motel* von 1987, die von Alex West (Bud Cort) erzählt, der Norman Bates in der psychiatrischer Heilanstalt kennenlernt und von ihm Anwesen samt Motel erbt, und das unter gleichem Namen veröffentlichte Remake von Gus Van Sant aus dem Jahr 1998, das als fast identische Farbkopie der Zeit und dem Genre merkwürdig entrückt wirkt und die Kritik polarisiert.⁴ Abseits von Universal entstehen zudem noch zwei Dokumentationen, die das historische Vermächtnis von *Psycho* aufarbeiten: die zu *Psycho*'s 50-jährigem Jubiläum 2010 erschienene Dokumentation *Psycho Legacy* und der 2017 veröffentlichte Dokumentarfilm *78/52*. Schließlich bringt Fox Searchlight Picture 2012 das Biopic *Hitchcock* heraus, das auf Stephen Rebellos *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (1990) beruht und anhand der riskanten Produktion von *Psycho* von Hitchcocks (Anthony Hopkins) Leben und Wirken in Hollywood erzählt. Insgesamt kommt in diesen Produktionen – dem Remake, den Dokumentationen und dem Biopic – zwar ein neues mediales Interesse an der *Psycho*-Geschichte zum Ausdruck, allerdings setzen sie vorrangig die bisherige filmhistorische Kanontradition fort, *Psycho* innerhalb Hitchcocks Werkbiografie zu verorten und als film- und genrehistorisches Kultobjekt zu feiern, womit sie wenig Neues liefern und nicht Bestandteil des Korpus sind.

Das Besondere an dem gewählten Untersuchungskorpus aus *Psycho*, *Psycho II-IV* und *Bates Motel* ist, dass es sich sowohl an der Grenze zu Serienproduktionen als auch zum Transmedialen bewegt, ohne in seiner Gesamtkonzeption in einem von beiden aufzugehen. Unter „Transmedia Storytelling“ konzeptualisiert Henry Jenkins eine Form der Medienkonvergenz, bei der sich die fiktionale Welt über

⁴ Laut Kelleter handelt es sich bei Van Sants *Psycho* um kein Remake im engeren Sinn, da es keine Neubearbeitung des alten Stoffs liefert. Vielmehr versteht Kelleter den Film als eine „Neukreation“, die sich in einem alternativen filmischen Universum, einer „selbstgeschaffenen Medienrealität“, abspielt, das die Hitchcock-Fortsetzungen im Speziellen und darüber hinaus das nach *Psycho* entstandene Slasherkinno ausblendet („Remake“ 169 f.). Zusammen mit Douglas Gordons Installation *24 Hour Psycho* (1993), die den Film auf eine Länge von 24 Stunden dehnt und auf mehrere Leinwände projiziert, ist das Remake eher dem Kunstsektor zuzurechnen, indem sich Van Sant neben seinen Hollywood-Arbeiten bereits bewegt.

mehrere mediale Angebote hinweg ausweitet: „Most often, transmedia stories are based not on individual characters or specific plots but rather complex fictional worlds which can sustain multiple interrelated characters and their stories. This process of world-building encourages an encyclopedic impulse in both readers and writers.“ („Transmedia“) Dies trifft für das vorliegende Korpus nicht zu.

Ebenso wenig lassen sich die Produktionen in das Muster früher Filmserien, wie beispielsweise die James-Bond-Reihe oder Edgar-Wallace-Filme, oder in die moderne Fortsetzungspraxis im Kino fügen, wo auf viele erfolgreiche Einzel Filme und Blockbuster, wie beispielweise *Terminator* (1984), *Scream* (1996) oder *Ocean's Eleven* (2001), Fortsetzungen in kurzen Produktionsabständen von zwei bis vier Jahren folgen. Die drei *Psycho*-Sequels der 1980er Jahre entsprechen zwar noch dem zeitlichen Rhythmus dieser Kinopraxis, auch wenn sich *Psycho IV* bereits in das Fernsehen hineinbewegt, aber das Gesamtkorpus weicht durch die langen Produktionsabstände zwischen *Psycho*, den Sequels und die serielle Produktionsweise von *Bates Motel* von diesen Praktiken ab.

Dennoch unterliegen *Psycho*, *Psycho II-IV* und *Bates Motel* nach Frank Kelleter einer seriellen Selbstbezüglichkeit, denn sie zeigen immer wieder das Haus, statt es mit dem gleichen Mobiliar aus und lassen jeweils neue Figuren in ‚vertraute‘ Szenarien treten, ohne „epische Effekte“ oder „aufwändig verflochtene Erzählbögen“ zu erzeugen. Damit kehren die Fortsetzungen an einen bekannten Ort zurück, den sie jeweils medial wiederbeleben, wie Kelleter ausführt: „Die *Psycho*-Fortsetzungen setzen nicht primär auf ‚storytelling‘, sondern auf die ‚storyworld‘: Sie sind im Wesentlichen ‚Location Remakes‘, die ein narratives Universum reanimieren und immer weitere Abschnitte aufsehenerregend erschließen.“ („Remake“ 166) Doch ist diese „storyworld“ nicht mit Jenkins‘ transmedialem „worldbuilding“ zu verwechseln. Die *Psycho*-Orte – das Wohnhaus auf dem Hügel und das Motel an der Straße – funktionieren vor allem über eine Nabelschau, die sich ästhetisch wie narrativ zwar immer wieder auf sich selbst beruft, ohne aber in eine ahistorische Zeitlichkeit zu verfallen. Denn die großen Produktionsabstände bewirken eine sehr spezifische Historizität, die in zwei gegensätzliche Richtungen verläuft und für *Psycho* „ein merkwürdiges Doppelleben in zwei getrennten Erzähluniversen“ (ebd. 163) vorsieht. Einerseits sorgen die Fortsetzungen für eine zusätzliche Kanonisierung von *Psycho* als singuläres Werk innerhalb der Filmkunst, dem von Seiten der Filmhistorie (in zahlreichen Publikationen) besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dem steht auf der anderen Seite aber ein populär-serielles Feld an Fortführungen, Remakes und Prequels gegenüber, die eine Auflösung dieser Singularität in eine eigene Genrehistoriografie bewirken. Doch für diese Zusammenhänge interessieren sich nur wenige, wie Kelleter kritisiert (ebd.). Dabei bietet das Verhältnis

zwischen Hitchcocks *Psycho* und den Fortsetzungen für Fragen der Genre-geschichte eine überaus spannende Dialektik an, die sich zwischen alt und neu, zwischen bereits Gewesenem und danach Folgendem bewegt und ein generisches Feld an semantischen Erneuerungen und ästhetischen Anpassungen eröffnet, die im Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegen. Im Zusammenspiel zwischen der Wiederholung einer bereits erzählten Geschichte und der Differenz ihrer Neu-/Forterzählung greifen in die Produktionen von *Psycho*, den Sequels und von *Bates Motel* sowohl Traditionen als auch Gegenwartsdiskurse und Umbrüche ein. Das Untersuchungskorpus ermöglicht eine kulturelle Thematisierung, in der sich Muster, Motive, Semantiken und Kontexte auf eine dynamisch-produktive Weise neu verbinden können.

Die transmediale Zusammensetzung und der serielle Aspekt des Korpus bilden vielmehr eine Reaktion auf zeithistorische Trends. Erneute Popularisierungsbestrebungen bekannter Narrative, wie der *Psycho*-Geschichte durch die Sequels, nutzen vor allem Medienformate, die zu den jeweiligen Zeiten besonders erfolgreich laufen. *Psycho* knüpft als Kinoproduktion 1960 noch klassisch an Hitchcocks vorherige Kinoerfolge mit *Rear Window* (1954), *The Man Who Knew Too Much* (1956) und *North by Northwest* (1959) an, greift aber in der kostengünstigen Produktionsweise wie dem sensationsgeladenen Marketing bereits auf Erfahrungen aus dem Fernsehen zurück. Dagegen entstehen die Sequels vor dem Hintergrund der in den 1980er Jahren aufkommenden Welle erfolgreicher Fortsetzungen, die insbesondere im Horrorbereich laufen: Die Reihen von *Night of the Living Dead* (6-teilig, 1968–2009), *The Texas Chainsaw Massacre* (7-teilig, 1974–2013), *It's Alive* (4-teilig, 1974–2009), *The Omen* (5-teilig, 1976–2006), *Halloween* (10-teilig, 1978–2018), *Friday the 13th* (12-teilig, 1980–2009), *Evil Dead* (4-teilig, 1981–2013), *Poltergeist* (4-teilig, 1982–2015) und *A Nightmare on Elm Street* (9-teilig, 1984–2010) haben insbesondere in den 1980er Jahren erfolgreiche Sequels hervorgebracht und zählen auch noch in ihren aktuellen Fortsetzungen zu den erfolgreichsten und bekanntesten Horrorfilmen.⁵ Viele Horrorfilme entstehen in den 1970/80er Jahren als Low-Budget-Produktionen, weil häufig die nötigen finanziellen Mittel für eine kostspielige Kinovermarktung fehlen. Sie erhalten zwar nur kurze Kinoauswertungen, fahren aber erhebliche Gewinne über Zweitauswertungen ein (Clover 6). Dass *Psycho IV* direkt für das Fernsehen produziert wird, ist in dem Zusammenhang nicht als Misserfolg zu werten, sondern ist vielmehr als wichtiger Befreiungsschlag vom kommerziellen und kapitalintensiven Mainstream-Kino sowie den kulturellen Vorbehalten

⁵ Auch die Fortsetzungen jüngerer Horroreihen wie *Scream* (4-teilig, 1996–2011) und *Saw* (8-teilig, 2003–2020) demonstrieren die ungebremsbare Popularität bekannter Horrornarrative.

gegenüber dem Genre anzusehen (Coleman 13). Als ‚kleine‘ Produktionen adressieren die Sequels des Weiteren ein spezialisierteres, mitunter kleineres Publikum als große Hollywood-Produktionen, zu denen trotz geringer Produktionskosten auch *Psycho* zu zählen ist. *Psycho* wird als Hitchcock-Film an den vorherigen Kinoerfolgen gemessen. Zugleich fallen die Sequels in ihrer generischen Variationsbreite auch wesentlich homogener aus als vergleichsweise eine teure Serienproduktion wie *Bates Motel*, von der zusätzliche Figurenkonstellationen und Handlungsstränge erwartet werden.⁶

Die Prequel-Serie *Bates Motel* wiederum verbindet ihre Vorgeschichte mit einem zeitgenössischen Setting, wie es Prequel-Serien wie *Smallville* (2001–2011) und *Hannibal* (2013–2015) bereits vormachten, und folgt darin dem aktuellen Phänomen von *reboots*, die bekannte Erzählungen aus Film und Fernsehen im Serienformat fortführen oder in einem zeitgenössischen Setting neu verfilmen.⁷ Auch diese Trends sind besonders häufig im Horrorgenre und in Serien wie *Scream* (2015–2019), *The Exorcist* (2016–2017) oder auch *From Dusk Till Dawn: The Series* (2014–2016) zu beobachten. Viele der oben genannten älteren Horrorproduktionen sind inzwischen neu verfilmt worden.⁸

Zum Korpus der Untersuchung zählen aber nicht nur die Filme und Serie, sondern auch Presse- und Marketingmaterialien, deren Einfluss auf Genrekonventionen einen Schwerpunkt der Untersuchung bildet. Mit dem Aufkommen von DVD- und Blue-ray-Editionen haben viele dieser vormals flüchtigen Materialien der Kinoveröffentlichung eine neue Form der Zweitauswertung erfahren. Insbesondere Sondereditionen bieten umfangreiche Bonusprogramme, die nicht nur verschiedene Trailer- und Plakatversionen umfassen, sondern auch Making-ofs, Presseauschnitte oder Produktionsnotizen. Daneben finden sich immer mehr von Fans initiierte Internetseiten oder gemeinsam betriebene Wikis, auf denen

⁶ Dass zwischen Produktionsweisen notwendigerweise unterschieden werden muss, erklärt Scheinpflug über damit verbundene Investitionskosten und Publikumszusammensetzungen, die sich auf die Variationsdynamik und Stabilität von Genrekonventionen auswirken (72 f.).

⁷ Hierbei entstehen sowohl Fortsetzungen von Sitcoms aus den 1980/90er Jahren wie *Fuller House* (seit 2016, ehemals *Full House* 1987–1995) als auch Neuauflagen jüngerer Serien wie *Charmed* (1998–2006, seit 2018) oder *Roswell* (1999–2002, seit 2019 als *Roswell, New Mexico*). Die Serie *Better Call Saul* (seit 2015) erzählt dagegen die Vorgeschichte des Anwalts aus *Breaking Bad* (2008–2013). Ebenso lassen Serien wie *Stranger Things* (seit 2016) ganze Filmjahrzehnte, wie die 1980er Jahre, wiederaufleben. Serienverfilmungen von Filmen bilden zum Beispiel *Fargo* (seit 2014, Film 1996) und *12 Monkeys* (2015–2018, Film 1995), von Filmreihen wiederum *Lethal Weapon* (2016–2019, 4 Filme 1987–1998).

⁸ Zum Beispiel: *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), *The Omen* (2006), *Halloween* (2007), *It's Alive* (2009), *Friday the 13th* (2009), *A Nightmare on Elm Street* (2010), *Evil Dead* (2013) und *Poltergeist* (2015).

ebenfalls eine Reihe historischer Marketingmaterialien zu finden sind. Schließlich bewirkt der anhaltende Negativtrend des DVD- und Blue-ray-Markts, nicht zuletzt auch bedingt durch die zunehmende Plattformisierung des Mediensystems, insgesamt eine Verschiebung der Kreation, Distribution und Rezeption vieler medialer Angebote in den Online-Bereich, wo Intermediäre wie YouTube, Twitter, Facebook, Instagram und Google die Auffindbarkeit und Zirkulation unter anderem auch von Marketingmaterialien kontrollieren und steuern. Entsprechend diesen Entwicklungen stammen auch die für die vorliegende Genreuntersuchung untersuchten Marketingmaterialien zu *Psycho* und *Bates Motel* weder aus einer einzigen Quelle noch konnten alle Marketingmaterialien in die Untersuchung einbezogen werden. Im Fall von *Psycho* liegen die Materialien in mehreren Medien in umfangreicher Weise aufgearbeitet vor. Für die vorliegende Studie wurde einerseits die von Universal Pictures 2010 herausgebrachte Blu-ray-Sonderedition *Psycho – 50th Anniversary Collection* herangezogen, auf der sich unter anderem mehrere Trailerversionen inklusive desjenigen Kinotrailers befinden, in dem Hitchcock selbst durch die Kulissen des Filmsets führt. Andererseits wurde der *YouTube*-Kanal der Academy of Motion Picture Art and Sciences genutzt, weil auf diesem Hitchcocks Verleihtrailer *Press Book on Film* verfügbar ist, welcher Einblicke in die besondere Einlass- und Aufführungspraktiken von *Psycho* erlaubt. Schließlich diente die gemeinnützig betriebene digitale Plattform *the.hitchcock.zone*, die sich als größte inoffizielle Internetseite über Alfred Hitchcock versteht und verschiedene Internetseiten, Blogs, digitale Inhalte zu Alfred Hitchcock sowie das seit 2003 betriebene Wiki *The Alfred Hitchcock Wiki* bündelt, als Materialquelle für Kinopлакate. Dieser Materialfülle und Quellenvielfalt ermangelt es den Sequels. Da der analytische Schwerpunkt bei den Sequels nicht auf der generischen Textebene liegt, sondern die Iterationen fokussiert, wurden hier keine Marketingmaterialien herangezogen.

Bei *Bates Motel* übersteigt die Material- und Quellenlage den Rahmen dieser Untersuchung. Allein auf dem *YouTube*-Kanal der Produktionsfirma A&E, der für diese Arbeit verwendet wurde, finden sich 171 Videos zu *Bates Motel*, die neben Teasern und Trailern der einzelnen Staffeln und Folgen auch Vorschauen, Recaps, Szenenausschnitte, Making-of-Videos, *After Hours*-Specials und ComicCon-Panels umfassen. Aufgrund dieser Menge an Materialien beschränkt sich die Analyse auf die Plakate, die eine staffelübergreifende Perspektive erlauben, und die Teaser, Trailer und Making-of-Videos zur ersten Staffel, die konzeptionelle Ansätze der Serie präsentieren und darin zentrale generische Konstruktionsbedingungen ‚diskutieren‘.⁹

⁹ Die herangezogenen Materialien erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

1.3 Aufbau der Arbeit

Im Zentrum der Arbeit steht vor diesem Hintergrund das Untersuchungskorpus, das sich aus Hitchcocks *Psycho*, den Sequels *Psycho II-IV* und der Serie *Bates Motel* zusammensetzt und in drei große Fallanalysen gliedert. Da die Frage nach der Sichtbarkeit wie den Wirkmechanismen von Genres nicht über einen einzelnen Theorieansatz zu beantworten ist und sich auch die Komplexität von Genres an den ausgewählten Beispielen nicht mit nur einer Analysemethodik beschreiben lässt, erarbeitet das Theoriekapitel zuerst einen ‚Baukasten‘ der Genretheorie. Dieser Baukasten enthält einerseits einen Überblick zur Theoriegeschichte, in dem sich die gesamte Studie, die verschiedenen Theoriedimensionen der Untersuchung und die Analyseebenen des Korpus theoriehistorisch sowie methodisch verorten. Andererseits strukturieren die Ausführungen zwei Prämissen von Genres, die eingangs in ihren groben Zusammenhängen angerissen wurden: die diskursiven Konstruktionsbedingungen und die historische Wandelbarkeit sowohl von einzelnen Produktionen und ihren genrespezifischen Wahrnehmungen als auch von einzelnen Genres und ihren Merkmalen, Überschneidungen wie Abgrenzungen. Diskursivität und Historizität bilden zwei Grundeigenschaften, an denen der Baukasten die verschiedenen Diskurse, Bezugsverhältnisse und Funktionsweisen erarbeitet, die Genres auf vielfältige Weise bestimmen. Angesichts dieser funktionalen Vielfalt entwickelt die Studie ein Theorie- und Methodendesign, das sich mehrerer Theorieansätze und methodischer Zugänge bedient, um sich den Ebenen der einzelnen Genreproduktion und des semantischen Genrekonzpts zu nähern und sie zu einem integrativen Analyseverfahren zu operationalisieren.

Unter eine Genreproduktion fallen Filme, Serien, Bücher, Videospiele oder Comics, deren Herstellung, Vermarktung und Konsum sich spezifisch auf ein Genre wie beispielweise Western, Martial-Arts, Superhelden-Geschichten oder Action-Adventure hin ausrichten. Ebenso umfasst sie mediale Texte, die außerhalb dieser ‚aktiven‘ Genrekontexte (Altman, „Film und Genre“ 254) und ‚unabhängig‘ von konventionalisierten Genremustern populärer Medien entstehen. Per se gehören auch diese Texte Genres an und werden entlang von generischen Konventionen beziehungsweise ihrer Nicht-Erfüllung wahrgenommen. Der Terminus ‚Genreproduktion‘ bezieht sich also auf eine diskursive und flexible ‚Textebene‘, die poststrukturalistisch zwischen Herstellung und Lektüre verortet und diskursanalytisch erarbeitet wird. Demgegenüber umfasst das semantische Genrekonzpt ein Set an kulturellen Konventionen, das die jeweilige Vorstellung von Einzelgenres prägt (Tudor, „Genre“ 7) und über die stete Herstellung und Rezeption von zu diesem Genre zählenden Produktionen entsteht, sich aber auch verändert. Wie die Genreproduktion lassen sich auch Genrekonzpte nicht einheitlich über eine feste Reihe an Merkmalen bestimmen, sondern fallen ebenso dynamisch und überaus historisch wandelbar aus, wie unter anderem

Schweinitz' Prototypen-Ansatz aufzeigt. Die vorliegende Arbeit identifiziert Genreproduktionen und Genrekonzepte nicht nur als die zentralen Ebenen, an denen die diskursiven und historischen Eigenschaften von Genres hervortreten, sondern auch als ein konstitutives Wechselverhältnis von Genres. Indem sich Genreproduktionen und Genrekonzepte stetig aufeinander beziehen, sich also die textuelle Wahrnehmung durch die kulturelle Konventionalität generiert und umgekehrt Konventionen über textuelle Wahrnehmungen entstehen, lässt sich das Verhältnis als ein zentrales, produktives Differenzmoment von Genres konzipieren. Dieses verläuft einerseits über textuelle wie iterative Markierungen und Konventionen und schließt andererseits an Deleuzes Begriffe der Wiederholung und Differenz an.

Den Ausführungen zur diskursiven Beschaffenheit von Genres steht die historische Wandlungsfähigkeit von Genres gegenüber, die Genres aber nicht nur in ihrem textuellen Gegenstandsfeld und semantischen Konzept berührt, sondern ebenso die Genrebezeichnungen betrifft. An den Bezeichnungen von Filmgenres demonstrieren die Ausführungen zur Historizität von Genres, wie Genres sich aus adaptiven, medienübergreifenden Praktiken entwickeln, über Herstellungsroutinen, textuelle Muster und Rezeptionshaltungen spezifizieren und stetig diskursiv wie semantisch verschieben. Angesichts dieser historischen Komplexität hantiert die vorliegende Arbeit nicht mit einem historischen Modell, dass die Genreentwicklungen aus einer Makroebene erfasst, wie es das Phasenmodell von Knut Hickethier diskutiert, sondern nutzt den Genreansatz von Leger Grindon. Sein Ansatz bevorzugt wie das hier zugrundeliegende Untersuchungskorpus eine ‚exklusive‘ Korpusbildung und fokussiert ausgehend von Genrezyklen Iterationsmuster als Ähnlichkeitsgruppierungen, die sowohl einzelne Genres formieren als auch transgenerisch in andere Genres hineinreichen (44).

Ziel des Baukastens der Genretheorie ist es, die Produktivität generischer Wirkmechanismen zu erfassen und für die Analyse des Untersuchungskorpus Ansätze und Methoden zu entwickeln, die sowohl die verschiedenen Ebenen, Diskurse, Iterationen und Materialien der einzelnen Beispiele als auch die historische Gesamtentwicklung erfassen. Im analytischen Blick auf ‚Genresignaturen‘ greift diese doppelte Perspektivierung nicht nur ineinander; sie erlaubt auch eine integrative Nutzung von Ansätzen und Methoden, um Markierungen und Iterationen in ihren genrespezifischen Funktionsweisen, Bezügen und Diskursivierungen als semantische Einheiten zu beschreiben. Der ‚semantische Horizont‘ von Genresignaturen überträgt sich im Anschluss an Derridas Signaturenbegriff nicht automatisch, sondern stellt sich jedes Mal auf ein Neues her. Damit rücken die jeweiligen diskursiven Konstruktionsbedingungen und historischen Entstehungskontexte der einzelnen Produktionen verstärkt in den Fokus. Denn erst über diese können die Markierungen und Iterationen identifiziert und in ihren Semantiken

beschrieben werden. Zugleich halten Genresignaturen den Bezug zu vorherigen generischen Einheiten aufrecht, während sie zugleich ihre Fortführung als einmalige Wiederholung und spezifische Differenz betonen.

Vor diesem Theoriehintergrund arbeiten die Analysen die spezifischen Differenzverfahren heraus, die *Psycho*, die Sequels und *Bates Motel* jeweils als disparate und historische Genreerscheinungen prägen und als Genresignaturen eine gemeinsame Genregeschichte ‚schreiben‘. Dabei wird *Psycho* als ‚Text‘ auf der Ebene der Genreproduktion diskursanalytisch untersucht, um die diskursive Konstruktionsleistung von Genres zu analysieren, die über Filmkritiken, Werbekampagnen und den wissenschaftlichen Diskurs den ‚generischen Text‘ als eine semantisch-mediale Einheit generiert (Kap. 3). Dagegen bilden die Sequels *Psycho II-IV* eine ‚kleine‘ Gruppierung auf der Ebene des Genrekonzepts (Kap. 4). Sie verdeutlichen die historische Differenzleistung von Genres und formen über den Rückbezug auf *Psycho* und die intertextuellen Wechselverhältnisse einen ‚generisch-seriellen Intertext‘. In der Serie *Bates Motel* greifen wiederum beide Ebenen und Methoden ineinander (Kap. 5). Die Kombination stellt die diskursiven wie historischen Differenzleistungen heraus, die *Bates Motel* in den Werbematerialien zur ersten Staffel zu einem ‚generischen Serientext‘ aufbauen und über die Serienfolgen zu einem ‚generisch-seriellen Intertext‘ werden lassen.

Dieses Vorgehen bezieht die jeweiligen Entstehungskontexte der einzelnen Produktionen ein, um sie als spezifische Genreausprägungen zu diskursivieren und darüber eine materialnahe und exemplarische Genregeschichte anzuvisieren. Zwar bildet *Psycho* den ‚Ausgangspunkt‘ des Untersuchungskorpus; allerdings markiert dies für die zu beschreibenden Genresignaturen keinen genealogischen Ursprung. *Psycho* stellt kein ‚erstes‘ Objekt dar, sondern generiert sich ebenso aus mehreren Genrekonventionen, die der Produktion vorgängig sind. Für das Untersuchungskorpus bildet das Horrorgenre eine wiederkehrende Bezugsgröße, die allerdings die Arbeit nicht setzt. Die Diskurse selbst stellen diese Bezüge wiederholt her, ohne aber die Produktionen vollständig im Konzept des Horrorgenres aufgehen zu lassen. Die Genregeschichte sieht in *Psycho* zwar einen wichtigen Wendepunkt, an dem sich der Horror psychosexuell ausrichtet – der Film zeichnet sich aber durch multiple Genremarkierungen aus, die auch Thrillermomente, Detektivelemente und Romantik einbeziehen. Die Sequels bilden dagegen ein Korpus, das vor allem vor dem Hintergrund des in den 1980er Jahren populären Slashergenres funktioniert, einem Subgenre des Horrorfilms, das sie aber ebenso wenig in seiner Ganzheit widerspiegeln. Gleichermäßen lässt sich *Bates Motel*, bedingt durch die seriellen Figurenkonstellationen wie Handlungsstränge, nicht auf Horrormerkmale reduzieren, sondern richtet sich ebenso an Konventionen der Mystery-Krimiserie, des Psycho-Thrillers und des Teenager- und Familiendramas aus. Da das Horrorgenre im Gegensatz zu anderen semantischen Genrekonzepten die ausgewählten Produktionen dennoch auf

eine auffällig wiederkehrende Weise bestimmt, bezieht die vorliegende Arbeit zwei Konzeptionen des Horrorgenres ein, die den Schrecken als ein genrespezifisches Grundmoment affektiv-semantisch konturieren: Im Anschluss an Linda Williams' Modell der *body genres* strukturiert der Schrecken im Horror die medialen Affektökonomien, um vor allem am Körper der Zuschauenden zu wirken („Film Bodies“).¹⁰ Dagegen lässt sich der Schrecken über Carol J. Clovers Theorie des Slasherfilms in seinen formal-ästhetischen Merkmalen und seiner transgressiven Gender-Konstellation des *Final Girl* beschreiben („Men, Women“). Beide Konzeptionen bieten zusammen eine Theorie des Horrors, die für die Analysen einen geeigneten semantisch-medialen Bezugsrahmen zur Verfügung stellt.

Die Analysen verdeutlichen, wie Genresignaturen diskurshistorisch einer semantischen Vielfalt (*Psycho*) und semantischen Verengungen (Sequels) sowie Umdeutungen unterliegen (*Bates Motel*). *Psycho* entwickelt sich von einer ungewöhnlichen Horrorsensation, die als untypisch für Hitchcocks übliches ‚*Thrill and Suspense*‘-Unterhaltungskino gilt, zu einem mannigfaltig diskursivierten generischen Text. Die Diskurse bieten nicht nur für den erfahrenen Schrecken, sondern auch für den mörderischen Wahnsinn von Norman Bates eine Reihe semantischer Erklärungsmuster an. Diese semantische Vielfalt schreiben die Sequels nachträglich auf eine Horrorsemantik fest, die *Psycho* als historische Genreikone beibehält und zugleich eine aktualisierte Slasherversion auf der Ebene des Genrekonzepts erzeugt. *Bates Motel* bindet die Horrorsemantik des Narrativs an breite Serienkonventionen und eine ‚modernere‘ Horrorästhetik, verkehrt aber die bisherigen Erklärungsmuster. Für die destruktiv-monströse Über-Ich-Semantik der dominanten Mutter, die insbesondere die Sequels prägt, bietet *Bates Motel* eine neue genderbezogene Relektüre an, die Geschlechtervorstellungen und sexuelle Differenz in neue queere Genresignaturen auflöst.¹¹ Der Fokus auf Genresignaturen demonstriert nicht nur die semiotische Produktivität

¹⁰ Der hier gewählte Sprachgebrauch schlägt die Begriffsverwendung der ‚Zuschauenden‘ vor, um das generische Maskulinum bisheriger Begriffe zu vermeiden und eine geschlechtsneutrale Analysekategorie jenseits heteronormativer Inskriptionen zu markieren. Die Begriffswahl ist für die analytischen Betrachtungen der Fallbeispiele äußerst produktiv, da sie die Auflösung binärer Geschlechterkategorien, wie sie vor allem im Horroordiskurs theoretisiert wird (siehe Clover), in die eigene Arbeit integriert.

¹¹ Der hier verwendete Begriff des Queeren schließt insbesondere an die Dekonstruktion anatomischer, heteronormativer Geschlechtervorstellungen und binärer Sexualitätskonzepte an. Queer erfasst Geschlechtlichkeit im Anschluss an Judith Butlers *Gender Trouble* als eine soziale Konstruktion, aber versteht diese in Differenz zu Sexualität und einem sexuellen Pluralismus jenseits der Binarität von Homo- und Heterosexualität. Zum Begriff des Queeren und zur *Queer Theory* siehe den Sammelband von Kraß zu *Queer denken*.

von Genres, sondern auch eine Methodik, die sich zu einem integrativen Analysekonzept erweitern und auf andere Kontexte und Beispiele übertragen lässt, wie die Untersuchung abschließend diskutiert (Kap. 6). Die diskurshistorische Perspektivierung der Untersuchung beschreibt eine Genregeschichte in ihren spezifischen Ausprägungen, Entstehungskontexten und Diskursivierungen und erfasst diese als Genresignaturen im Spiegel ihrer Zeit.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Der Begriff ‚Genre‘ bezeichnet in der ursprünglichen Sprachbedeutung vom lateinischen ‚genus‘ oder französischen ‚genre‘ abstammend Arten, Sorten und Gattungen.¹ Seine Begriffsgenese lässt sich weit in die Kunst- und Literaturgeschichte zurückverfolgen. In den Philologien und Geisteswissenschaften bildet der Begriff ‚Genre‘ inzwischen ein disziplinübergreifendes Konzept für Systematisierungen und Konzeptualisierungen diverser Textformen und ein wesentliches Prinzip, um Prozesse der Gruppenbildung von Texten zu beschreiben. Trotz der disziplinübergreifenden Nutzung des Genrebegriffs und der theoretischen wie methodischen Vielfalt von Ansätzen zur Beschreibung von Genres setzt eine systematische theoretische Auseinandersetzung mit Filmgenres erst relativ spät, Ende der 1960er Jahre, in der angloamerikanischen Forschung ein (Kuhn et al. 7). Bis sich theoretische Genrekonzepte also etablieren, dauert es, obwohl der Begriff des ‚Genre‘ „bereits in den Jahren um 1910 zum kulturindustriellen Prinzip und damit zur filmkulturellen Institution (avancierte)“ (Schweinitz, 101). Mit dem Untersuchungskorpus greift auch die vorliegende Studie dieser genretheoretischen Systematisierung historisch voraus, denn als *Psycho* 1960 in die Kinos kommt, scheint er aus einer theoriehistorischen Perspektive heraus in einen ‚diskursiven Leerraum‘ einzutreten. Über eine filmhistorische Perspektive wird aber deutlich, dass *Psycho* evidenterweise im Umfeld von Genrekonventionen wahrgenommen wurde und ‚praktische‘ Genrediskurse *avant la lettre* prägte, wie unter

¹ Die Unterscheidung zwischen Genre und Gattung, wie sie Knut Hickethier zieht, wird in der vorliegenden Studie nicht weiter verfolgt. Da sich die vorliegende Arbeit auf den fiktionalen Bereich eingrenzt und sich das Untersuchungskorpus im Kontext des Hollywoodsystems verortet, wird nur der Genrebegriff verwendet. Zum Verhältnis von Genre und Gattung siehe Hickethier („Genretheorie“), Hißnauer (insbesondere 139–168) und Mundhenke.

anderem der Produktionskontext und die Diskurse der Filmkritik und Werbekampagne in Kap. 3 zeigen.² Aufgrund dieser Differenz zwischen Theorie und Praxis, die nicht nur *Psycho*, sondern Genres allgemein kennzeichnet, wird den Prämissen der Diskursivität und Historizität von Genres eine Theoriegeschichte der Genretheorie vorangestellt. Während die diskursive und historische Verfasstheit von Genres für die einzelnen Fallanalysen des Untersuchungskorpus sowie die gemeinsame Genregeschichte von *Psycho*, den Sequels *Psycho II-IV* und der Prequel-Serie *Bates Motel* von zentraler Erkenntnis sind, ermöglicht die Theoriegeschichte eine theoriehistorische Perspektivierung der gesamten Studie und ihres genretheoretischen Beitrags.

In einem ersten Schritt erfolgt also ein Überblick über die Theoriegeschichte der Genretheorie, ihre historische Entwicklung und theoretischen Felder, in die auch Operationsebenen des Untersuchungskorpus verortet werden. Zugleich verdeutlicht der Überblick, dass sich Genres nicht nur mit unterschiedlichen methodischen Ansätzen aus verschiedenen Disziplinen beschreiben lassen, sondern dass von generischen Phänomenen eine Komplexität ausgeht, die nicht mit einem Ansatz zu erfassen ist. Vor diesem Hintergrund werden für die vorliegende Arbeit nicht nur ein Ansatz und eine Methodik ausgewählt, sondern es wird ein Theorie- und Methodendesign entwickelt, das sich aus der Genretheorie wie aus einem Baukasten bedient, um die Vielschichtigkeit des Untersuchungskorpus adäquat zu erfassen. Das bedeutet einerseits, dass die diskursiven wie historischen Ebenen von Genres verdeutlicht werden, auf denen das Korpus untersucht wird, und andererseits, dass verschiedene theoretische Ansätze und Zugänge herangezogen werden, um diese Ebenen beschreibbar zu machen und für die Analyse zu operationalisieren. Der zweite Schritt besteht darin, Genres als diskursive Größen zu erarbeiten, indem die verschiedenen Diskurse von Genres vorgestellt werden, bevor die für die Diskursivität von Genres zentralen Aspekte beleuchtet werden. Diese umfassen zum einen die distributionsseitig gelagerten Diskurse der Vermarktung und Werbung, die eine Schnittstellenposition zwischen Produktion und Rezeption einnehmen und für Genres eine evidente Sichtbarkeit herstellen, sowie das Verhältnis von Genreproduktion und Genrekzept, zwischen dem Genrediskurse wechselseitig vermitteln. Zum anderen werden ein generisches Textverständnis entlang von Genremarkierungen und ein kulturelles

² Ähnliches gilt für die Sequels, wenn auch nicht in diesem offensichtlichen Ausmaß. Neben den systematischen Genretheorien existiert seit den 1970ern ein genretheoretischer Diskurse zum Horrorfilm (u. a. Evans; Kaminsky 130–154; Wood, „Return of the“ und „A Introduction to“). Allerdings konzentriert sich dieser vor allem auf Klassiker wie *Psycho*. Noch 1987 werden beispielsweise Slasherfilme als „degenerate aberration“ kaum beachtet (Clover, „Her Body“ 187).

Genreverständnis entlang eines prototypenbasierten Genrebewusstseins entwickelt, bevor zuletzt die darin zentralen Operationsverfahren der Wiederholung und Variation behandelt werden. Im dritten Schritt werden Genres als historische Phänomene beleuchtet, die aus einem distributionsseitigen Bezeichnungsbedürfnis heraus medienübergreifend entstanden sind. Neben der Bezeichnungsebene von Genres wird hierbei die Anwendbarkeit von historischen Modellen, die Genreentwicklungen aus einer Makroperspektive beschreiben, und ‚exklusiven‘ Ansätzen diskutiert, die von Iterationsmustern ausgehen. Dabei wird verdeutlicht, inwiefern für das Untersuchungskorpus von *Psycho*, den Sequels *Psycho II-IV* und *Bates Motel* ein solch ‚exklusiver‘ Ansatz geeignet ist. Schließlich werden in einem abschließenden Schritt die ausgemachten Diskurse und Ebenen und herangezogenen Ansätze vor dem Hintergrund eines ‚Baukastens‘ der Genretheorie diskutiert, die in dem Konzept der Genresignaturen zu einem analytischen Fokus zusammengeführt werden.

2.1 Theoriegeschichte

Bevor detaillierter auf die historische Entwicklung von Genrekonzptualisierungen eingegangen wird, wird ein kurzer Überblick über die Felder der Genretheorie gegeben.

2.1.1 Felder der Genretheorie

Während sich diese ersten Genrestudien in den 1940er Jahren vornehmlich auf Einzelgenres konzentrieren und strukturalistisch operieren, um Genrestrukturen als innere Wesenseigenschaften von Filmen festzumachen, entwerfen die darauffolgenden ‚systematisch‘ angelegten Genrestudien erste Klassifikationen und Ordnungsmodelle, mittels derer sich die Perspektive bereits auf übergreifende Zusammenhänge öffnet. Über strukturalistische und ideologiekritische Zugänge werden so in den 1960er Jahren Genres als Textklassen konzipiert, bevor ab den 1970er Jahren poststrukturalistische Theorien eine pragmatische und intertextuelle Dimension von Genres betonen und psychoanalytisch-feministische Theorien kritisch die Positionierung weiblicher Figuren im Genrekino diskutieren. Im Zuge des durch die *New Film History* auch in der Genretheorie bewirkten *historical turn* gewinnt ab den 1980er Jahren ein prozessual angelegter Genrebegriff an Konjunktur, mit dem durch kognitivistische und phänomenologische Ansätze in den 1990er Jahren verstärkt die Filmrezeption und Wahrnehmungsdimension in

den Fokus rücken. Erst diese breite Hinwendung zu kulturellen Funktions- und Gebrauchsweisen von Genres bringt die diachrone Dynamik, strukturelle Variabilität und systematische Steuerung von Genres zum Vorschein. Daraus lassen sich zwei Beobachtungen ableiten: Einerseits verschiebt sich der Blickwinkel von textimmanenten Studien, die Eindeutigkeiten, Klassifikationen und Evolutionen suchen, auf Diskursszenarien und Wandlungsprozesse, womit sich nicht nur ein anti-essentialistisches Genreverständnis durchsetzt, dem sich auch die vorliegende Arbeit anschließt, sondern es geraten diverse Anwendungsfelder und Funktionszusammenhänge von Genres in den Fokus. Diese können in der folgende Theoriegeschichte zwar nicht vollständig abgebildet werden, aber entlang zentraler fachhistorischer Linien nachvollzogen werden. Andererseits lassen sich hier schon drei grobe Felder der Genretheorie differenzieren, die auf jeweils unterschiedlichen Abstraktionsniveaus argumentieren.³ Neben der Gruppierung von ähnlichen Filmen zu einer ‚Genrefamilie‘, wie es erste Genrestudien als Einzeltheorien von Genres (1) in den 1940er Jahren vornehmen, um familiäre Beziehungen, gemeinsame Merkmale und historische Entwicklungen zu untersuchen, beschäftigen sich allgemeine Genretheorien (2) ab den 1960er Jahren mit dem Begriff, dem Konzept und der Anwendbarkeit von Genres auf einer den Einzeltheorien übergeordneten Metaebene. Hierbei fokussieren genresystematische Herangehensweisen vor allem die Verhältnisse zwischen einzelnen Genres in kulturellen und historischen Ausprägungen, während sich metaperspektivisch angelegte Ansätze dem Genre als mediale Ordnungsform und kulturelles Prinzip zuwenden. Dabei orientieren sich allgemeine Genretheorien stets auch an Einzeltheorien, indem sie Erkenntnisse zu einzelnen Genres in eine abstrakte Genretheorie überführen oder exemplarisch an einzelnen Genres ansetzen. Umgekehrt greifen ebenso Einzeltheorien Modelle und Prinzipien aus allgemeinen Genretheorien auf. Zudem sind bei Einzeltheorien zwei wesentliche Prinzipien der Korpusbildung zu unterscheiden. Ausgehend von einer weit gefassten, genrespezifischen Minimaldefinition integriert ein inklusiver Korpus all jene Produktionen, die dieser Definition entsprechen, sodass auch periphere Bereiche des Genres einfließen. Dagegen stellt eine exklusive Gruppe einen ‚Kern‘ des Genres auf, der Produktionen entlang einer engen Definition aufnimmt und häufig kanonisierte Produktionen oder auch Prototypen umfasst (Kuhn et al. 19).⁴

³ Eine ausführliche Übersicht zu den Dimensionen der Genretheorie findet sich in Kuhn et al., 24–29.

⁴ Zur Zirkularität der Korpusbildung siehe Abschn. 2.2.2. Zur Funktion von Prototypen siehe Abschn. 2.2.3.

Schließlich lassen sich noch genretheoretische Überlegungen anhand von Einzelanalysen (3) finden, um auf einer Mikroebene Fallbeispiele zu analysieren, die beispielsweise idealtypische Vertreter eines Genres darstellen oder als ‚Blaupause‘ einzelne Genres erweitert oder neu ausgerichtet haben. Inwiefern sich die Analysen des Untersuchungskorpus in diese Felder einordnen lassen und welche Ansätze dafür herangezogen werden, wird am Ende des folgenden Abschnitts verdeutlicht.

2.1.2 Entwicklung von Genrezonzeptualisierungen

Die Schriften der frühen Filmtheorie aus den 1920er und 1930er Jahren in Deutschland zeichnen sich vor allem durch eine ablehnende Haltung gegenüber Genreproduktionen aus, denen sie als populäre Massenware ohne ‚originären Kern‘ eine Formelhaftigkeit und Stereotypie vorwerfen. Insgesamt haben Genres als Symbol der Massenunterhaltung in der Weimarer Republik keinen guten Stand, da übergreifend der ‚künstlerisch anspruchsvolle‘ Film als Maßstab gilt. Rudolf Arnheims Überlegungen zum „Konfektionsfilm“ zeigen dies eindringlich. Als Konfektionsfilm bezeichnet er seriell gefertigte Filme, die ohne künstlerische Ambitionen für die anspruchslose und flache Unterhaltung eines Massenpublikums hergestellt werden. Der „konfektionierte Massenfilm“ (270) lenkt von der Ungerechtigkeit der Wirklichkeit ab, indem er eine Welt des Guten und Schönen präsentiert, in der die Schlechten bestraft werden, womit er als „harmlose Unterhaltungsware“ die bestehende Gesellschaftsordnung stabilisiert, statt sie zu hinterfragen. In der hohen Nachfrage nach „Konfektionsfilmen“ sieht Arnheim die Gefahr, einen Geschmack der „Durchschnittsmenschen“ zu bedienen und darin „Spieß[er]n“ gefährlichsten Kalibers“ zu gefallen (165–172).

Dies Dumme und Schlechte im Menschen streichelt der Konfektionsfilm; er sorgt dafür, dass die Unzufriedenheit sich nicht in revolutionäre Tat entlade, sondern in Träumen von einer besseren Welt abklinge. Er serviert das Bekämpfungswerte in Zuckerpastillen. (164)

Auch Siegfried Kracauer bezeichnet die seriellen Produktionen seiner Zeit als „Durchschnittsproduktion“ für den gemeinen Massengeschmack, deren ideologischen Einfluss zu brechen er zur Aufgabe des Filmkritikers macht („Aufgabe des Filmkritikers“, 63).

Die Filmproduktion hat sich so stabilisiert wie das Publikum. Ihre Erzeugnisse weisen typische, immer wiederkehrende Motive und Tendenzen auf, und selbst die vom Durchschnitt abweichenden Filme bieten kaum noch eine Überraschung. Eine Verfestigung, die sich sowohl auf die Filmfabel wie auf das technische Verfahren erstreckt. [...] Nicht die Typisierung des Films ist verwerflich. [...] Verwerflich ist die Gesinnung der Filme. [...] (U)nsere gesellschaftliche Wirklichkeit (wird) auf bald idiotisch-harmlose, bald verruchte Weise verflüchtigt, beschönigt, entstellt. („Der heutige Film“, 101)

Diese Überlegungen setzen später Max Horkheimer und Theodor W. Adorno fort und spitzen sie im Rahmen ihrer Diskussion der ‚Kulturindustrie‘ noch einmal systemkritisch zu, wenn sie vom „Stein der Stereotypie“ sprechen, der „(b)ei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelnden Betrieb das Brot (bleibt), mit dem Kulturindustrie die Menschen speist“ (175). Sowohl Kracauer als auch die Vertreter der Kritischen Theorie werfen den Genreproduktionen eine Wirklichkeitsferne vor und unterstellen Genres eine generelle Verblendung, worin sie dem Publikum allerdings eine Unmündigkeit bescheinigen. Die dennoch unternommenen, wenn auch wenigen Versuche, Genreproduktionen an kunsttheoretische Debatten anzuknüpfen, wie durch Béla Balázs und Erwin Panofsky mit Analogien zur vorindustriellen Volkskunst oder zu mittelalterlichen Dombauhütten (Schweinitz, 103), bleiben ohne Wirkung. Bis in die 1960er Jahre hinein dominiert nicht nur in Deutschland die Kunstkino-Perspektive die filmtheoretischen Debatten, die darum bemüht sind, die Kunstfähigkeit des Films zu belegen. Die zahlreichen Genreproduktionen bleiben konträr dazu gesetzt und erhalten kaum eine theoretische Beachtung. Wie Jörg Schweinitz in seiner Skizzierung der Diskursentwicklung verdeutlicht, ist die Kunstdebatte aber der Filmindustrie in ihrer Frühphase durchaus sehr zuträglich gewesen: „Die Kunsttheorie des Films besaß im Lichte solcher Bemühungen der Industrie etwas von einer flankierenden Funktion.“ (Ebd. 102) Denn als sich Mitte der 1910er Jahre der abendfüllende Langspielfilm – der sogenannte *feature film* – als Produktionsstandard durchsetzt, markiert dies den Höhepunkt der filmindustriellen Bestrebungen, bei möglichst effizienter Standardisierung der Produktion auch eine innovative Neuheit zu schaffen. So wird zwar stets der Charakter des originären Kunstwerks betont, aber zugleich werden Elemente des Bekannten und Bewährten mitbeworben. Dies erfolgt dann häufig durch den Bezug auf bestehende Filmgenres, wie Staiger im frühen Hollywoodkino aufzeigt („Mass-Produced Photoplays“).

Erste eingehendere Genrediskussionen entstehen in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren, als sich vermehrt mit einzelnen Genres auseinandergesetzt wird. Wegweisende Schriften veröffentlichen Robert Warshow in den USA und

André Bazin sowie Jean-Louis Rieuepeyrou in Frankreich. Ihre frühen Genrestudien konzentrieren sich dabei häufig auf den Western und den Gangsterfilm, die während der Hochphase des klassischen Hollywoods überaus populäre Genres darstellen, wie Barry Keith Grant bemerkt: „It is not surprising that Warshow and Bazin focused on westerns and gangster films since these have been perhaps the two most durable of American film genres [...].“ (XVIIIff.) In seiner strukturellen Auslegung des Gangsterfilms, nach der das gleiche Muster mit jedem neuen Film wiederholt wird, nimmt Warshow die später folgenden strukturalistischen Ansätze vorweg.

In its initial character, the gangster film is simply one example of the movies' constant tendency to create fixed dramatic patterns that can be repeated indefinitely with reasonable expectation of profit. One gangster film follows another as one musical or one Western follows another. („Westerner“ 12)

Die aus den Kunstdebatten resultierende oppositionelle Paarung von ‚Kunst vs. Genre‘, die den Weg für generische Betrachtungen nicht nur in Deutschland für lange Zeit blockiert, verliert bei Warshow nicht nur an Bedeutung, er überführt das dichotome Verhältnis in ein relationales, in dem künstlerische Formen ebenso konventionelle Iterationsstrukturen hervorbringen: „But this rigidity is not necessarily opposed to the requirements of art. There have been very successful types of art in the past which developed such specific and detailed conventions as almost to make individual examples of the type interchangeable.“ (Ebd. 12) In seinen Überlegungen zum Western geht Bazin noch einen Schritt weiter, indem er die strukturellen Merkmale einer mythologischen Deutung unterzieht und kulturell aufwertet: „Diese formalen Attribute, an denen man den Western gewöhnlich erkennt, sind nur Zeichen und Symbole dessen, was er in Wirklichkeit ist: Mythos.“ („Westerner“ 257) Diese ersten Genrestudien sind von einer valorisierenden Reflexion über einzelne Genres gekennzeichnet, die inspiriert von Roland Barthes' Mythentheorie nicht nur künstlerischen Ursprüngen nachspürt, sondern vor allem Genres als eine ästhetische Verkleidung gesellschaftlicher Mythen begreift („Mythen des Alltags“). Mit ihrem Blick auf die tieferen Schichten populärer Genreunterhaltung legen sie den Grundstein für spätere systematischere Studien, die ab den 1970er Jahren vornehmlich in den USA entstehen und sowohl allgemeine Theoriemodelle als auch exemplarische Einzelstudien hervorbringen, unter anderem zum Musical (Altman, „American Film Musical“), zum Western (Buscombe) und zum Melodram (Neale, „Melo Talks“ und Elsaesser, „Tales of Sound“).

Voraussetzung dafür, dass sich das Genrezkonzept schließlich in der Filmtheorie durchsetzen kann, ist die Abwendung von autor- und werkbezogenen Betrachtungen. Über den Umweg der *Auteur-Theorie*, die in den 1960er Jahren maßgeblich durch Andrew Sarris in die USA überführt und weiterentwickelt sowie popularisiert wird, wird in Anlehnung an die *Cahiers du Cinéma* nach den künstlerischen Handschriften der Regisseure innerhalb des amerikanischen Genreproduktionsystems gefragt. Dies ebnet den Weg hin zu einer offeneren Betrachtung der Genreproduktionen Hollywoods („Auteur Theory“). Die dieser Auseinandersetzung noch innewohnende Widersprüchlichkeit, „einen ‚Auteur‘ selbst dann wie einen klassischen Künstler zu behandeln, wenn er ein Filmgeschehen einrichtet, das aus der Perspektive eines überlieferten Kunstverständnisses eigentlich nicht anders als ‚trivial‘ erscheinen konnte,“ (Schweinitz, 104) wird erst mit der Entstehung der Filmsemiotik sowie dem kritischen Zeitgeist der späten 1960er Jahre aufgelöst. Bisherige Denkrichtungen und Kunstverständnisse werden infrage gestellt, das Interesse sowohl am Film als Sprachsystem als auch an seinen ideologischen bzw. mythologischen Bedeutungsschichten gewinnt an Konjunktur und befeuert die genretheoretischen Diskussionen, die in den 1970er Jahren erste systematische Beiträge vor allem im angloamerikanischen Forschungskontext hervorbringen. Die strukturalistischen und textimmanent operierenden Ansätze erfassen die Komplexität generischer Merkmale und Strukturen mittels fixierter Systeme (siehe u. a. Cawelti, Buscombe, Kaminsky und Schrader). So bilden Filmgenres beispielweise für Cawelti komplexe Textklassen, die über ein vielgliedriges Invarianzmuster das immer gleiche Strukturmuster variieren und als „structural pattern which embodies a universal life pattern or myth in the materials of language“ (387) zu bestimmen sind. Auch diese Diskussionen begreifen die populären Formen des Genrekinos als eine moderne Art der Mythologie, die auf gesellschaftliche Dispositionen antwortet und über genrespezifische Themen, Figuren und Ästhetiken gesellschaftliche Wert- und Normvorstellungen reflektiert.

Neben dieser angloamerikanischen Diskussion verfolgen in den 1970er und 1980er Jahren poststrukturalistische Genretheorien aus Frankreich vor allem pragmatische Definitionsansätze, wie sie unter anderem bei Gérard Genette, Jacques Derrida und Roger Odin zu finden sind. Ähnlich Tzvetan Todorovs Einführung zur fantastischen Literatur entstammen viele dieser Arbeiten der literaturwissenschaftlichen Diskussion, die Genres als intertextuelle Beziehungsgeflechte beschreiben. Todorovs Arbeit zum Fantastischen bildet eine der ersten theoretischen Bestimmungen des Genres, auf die vor allem auch die deutschsprachige

Diskussion zum Fantastischen aufbaut (u. a. Friedrich, Giesen). Mit Todorov lassen sich Genres im audiovisuellen Kontext als Relais beschreiben, mit denen Filme in historische Kontexte wie die Filmgeschichte eintreten.

D'une manière plus générale, ne pas reconnaître l'existence des genres équivaut à prétendre que l'œuvre littéraire n'entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature. (12)

Viele der französischen Ansätze verorten Genres innerhalb der Lektüre als einen Akt der Identifizierung: Für Genette besitzen Genres eine ‚architextuelle‘ Qualität, über die der Text in Beziehung zu anderen Texten tritt („Palimpseste“ 9). Doch hierbei ist es nicht der Text selbst, der sein Genre bestimmt, sondern die Aufgabe „des Lesers, des Kritikers, des Publikums“ (ebd. 14), das Genre zuzuordnen. Für diese Personenkreise konzentriert sich in Genres wichtiges trans-textuelles Wissen, welches den Erwartungshorizont und die Rezeption von Texten lenkt und bestimmt (ebd.). Auch bei Jean-Marie Schaeffer werden Genres trotz ihrer textuellen Ähnlichkeiten als Klassifikationsgröße der Lektüre konzipiert („Du texte au genre“ 199 f.).⁵ Dagegen geht Jacques Derrida von Markierungen aus, über die sich Texte auf vielfältige Weise generisch ausweisen und an kulturellen Genrekonventionen teilnehmen, ohne dass diese Markierungen selbst eine genrehafte Spezifik annehmen („The Law“ 64 f.). Da dieses Verständnis von Genremarkierungen Genres auf der Textebene verortbar macht, ohne von einer Immanenz auszugehen, und sie in Bezug zu kulturellen Konventionen von Genres setzt, wird Derridas Ansatz innerhalb des Theorie- und Methodendesigns der vorliegenden Arbeit zur Beschreibung der textuellen Ebene von Genreproduktionen herangezogen.

Die deutschsprachige Filmwissenschaft entdeckt das Genrekonzept erst Ende der 1970er Jahre. 1979 bringen Bernhard Roloff und Georg Seeblen mit dem Buch *Western-Kino*, von Seeblen und Claudius Weil geschrieben, den ersten Band ihrer *Grundlagen des populären Films* im Rowohlt-Verlag heraus, in dem sie die bis dato abseits des dominierenden Autorenkinos und innerhalb von Filmclubs geführten Debatten um das Genrekinoreflektieren. Bereits zuvor haben sie im Münchner Eigenprogramm Roloff und Seeblen die „Typologie, Geschichte und Mythologie“ einiger ‚großer‘ Genres wie der Komödie, des Gangsterfilms

⁵ Siehe auch den semio-pragmatischen Ansatz von Odin, der die Textproduktion als einen doppelten Prozess erfasst, bei dem „der eine sich im Raum der Herstellung (abspielt), der andere in dem der Lektüre“ („Kunst und Ästhetik“ 42), und der die ‚Genre-Produktion‘ beim Dokumentarfilm als „dokumentarisierende Lektüre“ beschreibt („Dokumentarischer Film“).

und des erotischen Films aufgearbeitet. Weitere Rowohlt-Bände zur Reihe, die inzwischen in Neuauflagen und Überarbeitungen im Schüren Verlag erscheinen, widmen sich dem Thriller, dem Melodram, dem Horror-, Science-Fiction-, Detektiv-, Abenteuer- und Polizeifilm. Angelehnt an den mythischen Genrebegriff liefern die mehrbändigen *Grundlagen des populären Films* erste umfangreiche historische Übersichten, die in der deutschen Film- und Fernsehwissenschaft sowohl den Genrebegriff etablieren als auch den Blick nachhaltig auf die Wechselwirkungen zwischen populären Kinoformen und gesellschaftlichen Wertesystemen richten.

Im Gegensatz zu den strukturalistischen Ansätzen setzt sich auch in den anglo-amerikanischen Genrediskussionen in den 1980er Jahren allmählich die Einsicht durch, dass Genres nicht durch statische Taxonomien festzusetzen sind, sondern vielmehr Familienähnlichkeiten aufweisen, die Wandlungen und Verschiebungen unterliegen. Das geht mit der zentralen Einsicht einher, dass es sich als Trugschluss erweist, „daß *ein* Muster wenigstens zu einem gewissen Zeitpunkt das gesamte Genre restlos beherrschen und *eine* geschlossene narrative Makrostruktur für das Gesamtgenre bereitstellen würde“ (Schweinitz, 108; Herv.i.O.). Statt also nach festen Mustern eine Art ahistorischer Genreessenz zu suchen, werden Genres vielmehr in ihrer historischen und kulturellen Veränderbarkeit als Phänomene erfasst, die einem steten Wandel unterliegen. Ähnlich Wladimir Propps Strukturmodell, das bereits 1928 für russische Märchen verschiedene Motive als flexibel und variabel wiederkehrend identifiziert und keine übergeordnete, festgeschriebene Makrostruktur aufstellt, lösen sich die Genrezkonzepte von einem starren Schematismus und einer essentialistischen Vorstellung und nehmen, wie bei Robert Altman, eine Neuausrichtung genretheoretischer und genrehistorischer Diskussionen vor:

As long as Hollywood genres are conceived as Platonic categories, existing outside the flow of time, it will be impossible to reconcile *genre theory*, which has always accepted as given the timelessness of a characteristic structure, and a *genre history*, which has concentrated on chronicling the development, deployment, and disappearance of this same structure. („Semantic/Syntactic“ 29)

Altman schlägt in Abkehr zu den semiotisch-strukturalistischen Konzepten einen semantisch-syntaktischen Zugang vor, der dual operiert, indem er die semantische Textanalyse mit einer syntaktischen Betrachtung verbindet: „By simultaneously accepting semantic and syntactic notions of genre we avail ourselves of a possible way to deal critically with different levels of ‚genericity‘.“ (Ebd. 34) Statt der

semantischen Gesamterscheinung isoliert Altman einzelne Elemente als semantische Einheiten, die viele generische Bedeutungsträger – wie beispielsweise typische Figuren, spezifische Settings und Kameraeinstellungen – umfassen können. Diese werden auf der syntaktischen Ebene eines Films strukturell jeweils neu miteinander kombiniert und organisiert. Daraus leitet Altman das jeweils neue generische Gesamtbild eines Films ab. Später fügt Altman seinem Zugang noch eine pragmatische Dimension hinzu, in der er die diskursive Beschaffenheit von Genres einbindet („Film/Genre“ 208). In Anerkennung der unterschiedlichen Nutzungsweisen von Genreterminologien, die mitunter in Konkurrenz zueinander treten können, sind Genres ebenso wenig auf einer pragmatischen Ebene festzuschreiben. Vielmehr sind sie über verschiedene Diskurse, Gebrauchsformen und Lesarten zu beschreiben, was auch den Ausgangspunkt des Theorie- und Methodendesigns bildet. Dieser Variabilität und Vielfalt auf semantischer, syntaktischer und pragmatischer Ebene verdanken nach Altman viele Genres ihre Existenz:

Instead of a word or a category capable of clear and stable definitions (the goal of previous genre theorists), genre has here been presented as a multivalent term multiply and variously valorized by diverse user groups. Successful genres of course carry with them an air of user agreement about the nature both of genres in general and of this genre in particular, thus implying that genres are the unproblematic product of user sharing. In fact, the moments of clear and stable sharing typically adduced as generic models represent special cases within a broader general situation of user competition. While genres may make meaning by regulating and coordinating disparate users, they always do so in an arena where users with divergent interest compete to carry out their own programs. (Ebd. 214 f.)

Wegbereitend für weitere Genrestudien, die in den 1980er und 1990er Jahren insgesamt einen neuen Boom an Genretheorien verzeichnen und unter anderem im *Film Genre Reader I-IV* von Grant nachverfolgt werden können, ist Steve Neales Vorschlag eines prozessualen und kontextuellen Genreverständnisses, den er bereits 1980 („Genre“) entwirft und in den folgenden Jahrzehnten weiterentwickelt (siehe „Questions of Genre“ und „Genre and Hollywood“). Genres bilden für Neale zentrale narrative Modi innerhalb des filmischen Systems („Genre“ 20), das er als „systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject“ und „a constantly fluctuating series of signifying processes“ (ebd. 19) beschreibt. Für dieses System bilden Genres prozesshafte Größen:

Genres, then, are not systems: they are processes of systematization. It is only as such that they can perform the role allotted them by the cinematic institution. It is only as such that they can function to provide, simultaneously, both regulation and variety. (Ebd. 51)

Die prozesshafte Natur von Genres führt er später auf die Interaktion zwischen „the level of expectations, the level of generic corpus, and the level of the ‚rules‘ or ‚norms‘ that govern both“ („Questions of Genre“ 189) zurück, womit er die Textebene mit der Produktions- und Rezeptionsseite zusammenführt und Altman's multidimensionale Betrachtung vorwegnimmt. Neale und Altman stehen repräsentativ für einen *historical turn* innerhalb der Genreforschung, mit dem sich die Prämisse durchgesetzt hat, dass Genres grundlegend einer fortlaufenden Transformation unterliegen.⁶ Da diesem historischen Verständnis auch die vorliegende Arbeit folgt, werden die Ansätze von Altman und Neale innerhalb des Theorie- und Methodendesigns für die historische Konzeption von Genres herangezogen.

Parallel zu den prozessualen Genrekonzepten entwickeln sich in den 1990er Jahren vermehrt kognitivistische Ansätze, die von der Psychologie und der allgemeinen Rezeptionstheorie des Films herkommend verstärkt die kognitive, kommunikative und emotionale Steuerung der Filmrezeption durch Genres untersuchen. Innerhalb kognitiver Vorgänge des allgemeinen Filmverstehens werden Genres hinsichtlich ihrer kommunikativen Funktion betrachtet und als Verständigungsinstrumente zwischen Produktion und Rezeption aufgefasst. Daran anschließend werden Genreproduktionen dahingehend befragt, wie sie sich an Zuschauende richten und rezipiert werden (u. a. Casetti; Mikos; Seel/Keppler).⁷ Angesichts der aufscheinenden Konsistenz von Genrezusammenhängen auf Seiten der Rezeption entwickelt Schweinitz in Rückgriff auf einen kognitionspsychologischen Prototypenansatz ein ‚filmkulturelles Genrebewusstsein‘, das erst „dem ‚Genre-Code‘ als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz (verleiht).“ (113) Schweinitz' Ansatz erfasst die kulturelle Ebene von Genres sowohl über Konventionalisierungen als auch über Prototypen, wie ihn *Psycho* für den Horrorfilm und Psycho-Thriller bildet. Das Theoriendesign nutzt dieses Konzept, um in Kombination mit Derridas poststrukturalistischem Ansatz eine Textebene von Genres zu erarbeiten, die über Markierungen Konventionen einbindet. Durch die an Konjunktur gewinnenden Kognitionswissenschaften in den 1990er Jahren rücken des Weiteren emotionale Aspekte des Genreerlebens in den Fokus genretheoretischer Betrachtungen, sowohl in der angloamerikanischen

⁶ Siehe unter anderem Cohen; Hicketier, „Genretheorie“; Jaus und Schweinitz.

⁷ Der hier gewählte Sprachgebrauch von ‚Zuschauenden‘ markiert eine geschlechtsneutrale Analysekategorie jenseits heteronormativer Inskriptionen.

wie etwas später auch in der deutschsprachigen Forschung. Bereits Ende der 1980er Jahre beschäftigt sich Christian Mikunda mit Emotionen im Film, die er aus kognitionstheoretischer Perspektive untersucht. Weitere Arbeiten von Edward Branigan, Peter Wuss, Joseph D. Anderson, Ed S. Tan, Carl Plantinga / Greg M. Smith sowie Hans Jürgen Wulff („Psychologie und Film“), Anne Bartsch et al. etablieren das kognitive Paradigma innerhalb der Filmwissenschaft und legen damit eine filmtheoretische Grundlage, auf die weitere kognitionstheoretische Arbeiten zu Genres aufbauen (siehe Grodal und Carroll, *Emotion*). Beispielsweise untersucht Carroll die emotionale Steuerung von Zuschauenden durch Filmgenres, wobei Emotionen nicht mehr als körperliche Effekte neben kognitiven Vorgängen gestellt werden, sondern nunmehr als Teil von Kognitionen verstanden werden. Emotionale Zustände formieren sich erst über das kognitive Erkennen von bestimmten Merkmalen, die den entsprechenden emotionalen Zustand auszeichnen: „In fear, the object must meet the criterion of being harmful or, at least, of being perceived to be harmful.“ (27 ff.). Nach Carroll evozieren Genres eine ganze Bandbreite an Emotionen, wobei bestimmte Genres spezielle emotionale Zustände vorstrukturieren.

That is, whereas all genres tend to evoke anger, joy, hatred, and the like, in addition to these emotions some genres also aim at arousing specific emotions in spectators as a condition of being an instance of the very genre in question. Or, to put it differently, raising various preordained emotions in spectators is the *sine qua non* of certain film genres. (35)

Phänomenologische Ansätze, deren maßgebliche Theorien zu Beginn der 1990er Jahre erscheinen und richtungsweisende Arbeiten wie Vivianne Sobchacks *Phenomenology of Film Experience* hervorbringen, führen Genrediskussionen noch weiter und erfassen filmische Effekte insbesondere über körperbezogene Wahrnehmungen, wobei verschiedene körperbezogene Modi adressiert und ein intensives Körpererleben ermöglicht werden. In ihrem psychoanalytischen Theoriemodell der „body genres“ („Körper-Genres“) konzipiert Linda Williams eine übergreifende Genretheorie des Horrors, des Melodrams und des pornografischen Films, die entlang generischer und genderspezifischer Konfigurationen des Körpers spezifische generische Affektökonomien entwickeln („Film Bodies“). Die Spezifik dieser Genres vereint nach Williams eine audiovisuelle Inszenierungsweise, die die materielle Verfasstheit und sinnliche Erscheinung von Körpern in den Vordergrund stellt und über explizite Körperbilder die (Körper-) Wahrnehmung der Zuschauenden affiziert. Dass die Genres auf der Darstellungsebene primär den weiblichen Körper als Figuration des ekstatischen Spektakels von

Lust, Angst und Schmerz verobjektivieren, setzt Williams sowohl in Bezug zu Freud'schen Urfantasien der Verführung, Kastration sowie des Ursprungs als auch zu spezifischen Perversionen des Sadismus, Sadomasochismus und Masochismus. Beide Seiten finden in den Genres ihre Entsprechung und manifestieren sich insbesondere innerhalb der lüsternen, gequälten und heulenden Frau (ebd. 173). Mit der wirkungsästhetischen Beschäftigung der *body genres* nimmt Williams schließlich eine Relektüre der häufig als ‚niederwertig‘ angesehenen Genres vor: „these ‚gross‘ body genres, which may seem so violent and inimical to women, cannot be dismissed as evidence of a monolithic and unchanging misogyny, as either pure sadism for male viewers or as masochism for females.“ (Ebd. 175) Hiermit stellt sie nicht nur die feministische Filmtheorie der 1970er in Bezug auf ihre Kritik an der patriarchalen und misogynen Symbolik in Frage, sondern trägt innerhalb der Genretheorie zu einer erheblichen Komplexitätssteigerung der genre- wie auch gendertheoretischen Diskussionen bei. Indem sie aufzeigt, wie ein genussvolles Filmerleben möglich ist, auch wenn die Zuschauerin mit einer zum Opfer gemachten Frauendarstellung konfrontiert ist, stellt sie einerseits die geschlechtlich uneindeutige Erfahrungsdimension dieser Genres heraus, die zwischen den Wahrnehmungspolen aktiv/passiv, männlich/weiblich und sadistisch/masochistisch vielmehr changieren, als dass sie eindeutige Zuordnungen anbieten. Andererseits wendet sie sich damit auch von bisherigen psychoanalytischen ‚Bestrafungsdeutungen‘ dieser Genres ab. Da Williams' Theoriemodell der *body genres* sich sowohl als Einzeltheorie für die Betrachtung der einzelnen Genrekonzepte heranziehen lässt als auch eine allgemeine Theorieperspektive auf phänomenologische Dimensionen von Genres und ihre Affektsteuerung erlaubt, wird dieser Ansatz insbesondere in den Analysen der Sequels herangezogen, um den Schrecken als genrespezifisches Grundmoment zu konturieren, der von den Produktionen immer wieder reaktiviert wird.

Ansätze der feministischen Filmtheorie haben sich bereits in den 1970er Jahren unter dem Einfluss der psychoanalytischen Theorie und Film-Semiotik mit Hollywood, dem Genrekino und der Positionierung von weiblichen Figuren kritisch auseinandergesetzt. Insbesondere das Hollywood-Melodrama bot reiches Material für die feministische Kritik der 1970er Jahre, wie Mulvey rückblickend ausführt: „Anhand dieses Genres, das sich speziell an ein weibliches Publikum richtete, konnten die häusliche Sphäre und Dilemmata, mit denen Frauen als Mütter konfrontiert waren, untersucht werden.“ (Mulvey 22) Mit den aufkommenden Gender Studies in den 1980er Jahren erhalten diese von Judith Butlers *Gender Trouble* inspirierten Fragestellungen eine neue Richtung, indem sie Gender als kritische Analysekatgorie zu einer zentralen Begrifflichkeit erheben und vermehrt Geschlechterverhältnisse und Darstellungsweisen von Weiblichkeit als

auch Männlichkeit in Genres untersuchen. Das steigende Interesse der Genretheorie an Gender-Repräsentationen als genrespezifische Konfigurationen spiegelt sich beispielsweise in der Auseinandersetzung mit dem Horrorfilm wider, an dem unter anderem Barbara Creed in Rückgriff auf Kristevas Abjekt-Theorie ihr Konzept des „Monströs-Femininen“ (Monstrous-Feminine) entwickelt. Aber vor allem mit Linda Williams' *body genres* und Carol J. Clovers Untersuchung des *Final Girl* wurden für die Genre- als auch Gendertheorie wegweisende Arbeiten vorgelegt, die beide Konzepte in produktiver Weise zusammenführen.⁸ Am Beispiel der Slasher-, Rape-Revenge- und Occult-Filme konzipiert Clover eine Gendertheorie des modernen Horrorfilms, in dem das *Final Girl* nicht nur als einzige die Angriffe des Serienkillers überlebt, sondern die ihr anfänglich zugeschriebene Opferrolle auch noch übersteigt und mit brutaler Heftigkeit zurückschlägt. Sie besiegt ihre Angreifer eigenhändig, während sich die männlichen Figuren als untaugliche Helfer herausstellen. Als eine der wenigen standardisierten weiblichen Heldenfiguren besteht ihre generische Spezifik in der Personifizierung des sowohl zu erleidenden Terrors als auch der attackierenden Gegenwehr, die sich in eine transgressive Gender-Figuration übersetzen und eindeutige Geschlechterzuordnungen negieren:

For if ‚masculine‘ describes the Final Girl some of the time, and in some of her more theatrical moments, it does not do justice to the sense of her character as a whole. She alternates between registers from the outset; before her final struggle she endures the deepest throes of ‚femininity‘; and even during the final struggle she is now weak and strong, now flees the killer and now charges him, now stabs and is stabbed, now cries out in fear and now shouts in anger. She is a physical female and a characterological androgyne: like her name, not masculine but either/or, both, ambiguous. („Men, Women“ 63)

Neben Williams wird auch Clovers Theorie für die Analyse der Sequels und von *Bates Motel* herangezogen, weil sie einerseits von einer breiten Intertextualität ausgeht, die Genres als stete Variationen und schematisch-repetitive Formen ansieht, und andererseits in ihrer Teilstudie zum Slasherfilm *Psycho* nicht nur als „ancestor“ (ebd. 23) den Analysen prominent voranstellt, sondern ausgehend von *Psycho*'s populär gewordenen Genremustern mehrere analytische Bezugspunkte entwickelt. Neben dem *Final Girl* und den meist sexuell gestörten, infantilen Mördern (oder Vergewaltigern) umfassen diese eine phallische Waffensymbolik,

⁸ Linda Williams bezieht ihren Begriff der *body genres* wiederum von Carol J. Clover, die diesen in ihrem Aufsatz „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film“, ihrer Teilstudie zum Slasherfilm, von 1987 verwendet.

Opfertypen und Schockmomente (ebd. 21–64), an denen Clover das transgressive Spiel mit heteronormativen Gender-Schemata und die genderspezifische Cross-Identifikation des vornehmlich männlichen Publikums mit dem *Final Girl* beschreibt. Diese sind analytisch auf die Sequels und *Bates Motel* anwendbar, wobei in den Sequels die Elemente der Waffen, Opfer und Schockmomente einbezogen werden, während *Bates Motel* hinsichtlich der von Clover in Rückbindung an Butlers Gender-Begriff konzipierten Gendersemantik des Horrors untersucht wird. Denn insbesondere die Slasher- und Rape-Revenge-Filme lösen nach Clover biologisch determinierte Geschlechtervorstellungen und heterosexuelle Gendernormen in einer queeren Lektüre des „female victim-hero complex“ (ebd. 19) auf:

In both cases, the gender of the ‚victim‘ part of the story (the rape sequence in the rape-revenge film, the flight-and-pursuit sequence in the slasher) overrides the gender of the ‚hero‘ part of the story. [...] I proposed that the willingness of the slasher film to re-present the traditionally male-hero as an anatomical female suggests that at least one traditionally heroic act, triumphant self-rescue, is no longer strictly gendered masculine. The rape-revenge film is a similar case, only more so; it is not just triumphant self-rescue in the final moments of the film that the woman achieves, but calculated, lengthy, and violent revenge of a sort that would do Rambo proud. (Paradoxically, it is the experience of being brutally raped that makes a ‚man‘ of a woman.) What I am suggesting, once again, is that rape-revenge-films too operate on the basis of one-sex body, the maleness or femaleness of which is performatively determined by the social gendering of the acts it undergoes or undertakes. (Ebd. 158 f.)

Clovers und Williams' Konzepte bleiben lange Ausnahmen innerhalb genretheoretischer und genderbezogener Diskurse, wie Christine Gledhill in der Einführung zu *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas 2012* festhält:

Genre and gender representation, two key areas of Film Studies, have generated challenging theories and debate. However, bar some notable exceptions, these concepts rarely intersect. Studies of gender representation and sexed spectatorship largely subsume genre into narrative and visual organization. Studies of genre too often assume gender as a relatively unproblematic component of specific generic worlds. (1)

Auch im deutschsprachigen Diskurs bilden ausführlichere Betrachtungen des interdependenten Verhältnisses von Genre und Gender, wie es Andrea B. Braidt in ihrem Konzept des „Film-Genus“ schließlich entwirft, Ergebnisse jüngerer Diskussionen (u. a. Liebrand; Liebrand/Steiner). Dabei weisen die Konzepte neben der etymologischen Gemeinsamkeit – beide stammen vom lateinischen ‚genus‘ ab – auch eine forschungsgeschichtliche Ähnlichkeit auf (I. Schneider

16). Analog zur Genretheorie wird innerhalb der Betrachtung von Geschlechtlichkeiten sukzessive von der Idee einer inneren Wesenseigenschaft Abstand genommen, um im Anschluss an Judith Butlers Thesen von einer grundsätzlichen kulturellen Konstruktion von Geschlecht und Geschlechtlichkeit auszugehen. Männlichkeit und Weiblichkeit bilden performative Ergebnisse sozialer Handlungen und medialer Inszenierungen, die biologisch nicht als determiniert zu setzen sind, sondern anti-essentialistisch zu konzipieren sind. Aus diesen Similaritäten fügen sich Genreformen und Genderkonfigurationen zu einem sich gegenseitig befruchtenden Verhältnispaar zusammen, in dem sich Genres immer auch als über Gender-Konfigurationen formierbar und veränderbar begreifen lassen und Gender-Formationen ebenso Genre-Konstellationen beschrieben werden (Blaiseo 44), wie dies in der Analyse von *Bates Motel* herausgearbeitet wird.

In den letzten Jahren sind zudem intermediale Ansätze und Diskussionen zur Hybridität hervorzuheben, die wesentliche Neuerungen in die Genretheoriendebatten eingebracht und den Blick für intermediale Perspektiven weiter geöffnet haben, wie unter anderem Jason Mittells intermedialer Cluster-Ansatz („A Cultural Approach“ und „Genre and Television“), der Genres innerhalb vielfältiger Wechselverhältnisse verortet:

We need to look beyond the text as the locus for genre and instead locate genres within the complex interrelations among texts, industries, audiences, and historical contexts. The boundaries between texts and the cultural practices that constitute them (primarily production and reception) are too shifting and fluid to be reified. Texts exist only through their production and reception, so we cannot make the boundary between texts and their material cultural contexts absolute. Genres transect these boundaries, with production, distribution, promotion, and reception practices all working to categorize media texts into genres. (Mittell, „Cultural Approach“ 7)

Intertextualität gehört zum Grundgerüst genretheoretischer Konzeptualisierungen. Als eine Art gemeinsamer Nenner sieht Scheinpflug die Funktion vieler Genrediskurse darin begründet, dass sie zur Bezeichnung und Perspektivierung von intertextuellen Strukturen genutzt werden (Scheinpflug, „Formelkino“ 65). Da sich Genreformationen nicht nur in einem Medium wiederfinden, sondern sich vielmehr medienübergreifend entwickeln, ist der intertextuellen Struktur eine Intermedialität hinzuzufügen. Aus der Genrepraxis bieten sich zahlreiche Beispiele für eine solche produktive, intermediale Genrebetrachtung an. Im Bereich des Western sind es diverse kulturelle Praktiken, die dessen mediale Ikonografie prägen: Literarische Werke über Abenteuergeschichten in der Zeit des Wilden Westens, Groschenhefte (*dime-novels*) über Buffalo Bill, populäre Wild West Shows in den USA und Völkerschauen in Europa entwerfen und etablieren

bereits eine Medialität des Western, die vom Medium Kino schließlich übernommen sowie weiterentwickelt und inzwischen auch erfolgreich in Videospielen fortgeführt wird (Kirsten, „Western remediated“), wo verschiedene Adaptionen filmischer Genremuster zu beobachten sind (u. a. Mosel und Klein). Auch der Film noir lässt sich auf Genretraditionen in der Literatur zurückführen, wie beispielsweise die *hardboiled novels*, und in Fernsehserien, Comic-Reihen oder Videospielen in Form noir-typischer Stile wiederfinden. Ähnliches gilt für das Kriminalgenre, in dem Detektive Kriminalfälle in allen Medien ermitteln und mit Sherlock Holmes ein überaus prominentes Beispiel für eine medienübergreifende Genrefigur auszumachen ist, aber auch für den Horrorfilm, dessen Monster und *haunted houses* Überbleibsel der *gothic novel*-Erzählungen bilden. Intermediale Sichtweisen ermöglichen es, generische Beziehungen als Mediengeschichten zu erarbeiten, was nach Hickethier nicht nur die bestehende Differenz zwischen Kinofilm und Fernsehfilm überwindet, sondern auch Kontinuitäten zwischen den Medien verdeutlicht („Genretheorie“ 89).

Neben diesen intermedialen Perspektiven (u. a. Bartosch; Bleicher, „Genre und Fernsehen“; Rauscher und Vogt) entwerfen Genreuntersuchungen vermehrt Genres als hybride Phänomene. Im Zuge globaler Austauschbewegungen und medialer Konvergenzphänomene, die sich nicht erst seit der Digitalisierung entwickeln, stellen für Ritzer und Schulze Genres als „sites of conflicting discourses and representations“ (18) besondere Aushandlungsfelder für eine hybride und transnationale Popkultur dar.⁹ Durch die Zusammenführung genretheoretischer Konzepte mit Ansätzen der *Post Colonial Studies* lassen hierbei die allgegenwärtige ‚Internationalität‘, ‚Transnationalität‘ oder ‚Hybridität‘ von Genrereferenzen in einem neuen Licht erscheinen, das der bisherigen hegemonialen Perspektive auf Hollywood entgegenarbeitet. Denn Mischungen aus lokalen und globalen Genreformen finden sich sowohl im sogenannten ‚Minor Cinema‘, wo sie aber keineswegs nur eine Reaktion auf Hollywoods Marktdominanz darstellen, als auch in der US-amerikanischen Filmindustrie, in der durch das europäische Filmmexil und nicht zuletzt als Verkaufsstrategie zum Zwecke der Markterweiterung ebenso externe Genreinflüsse zu beobachten sind (Kirsten, „Film noir“). Doch nicht nur die Intermedialität und Hybridität generischer Formen bilden aktuelle Herausforderungen der Genretheorie.

Vor dem Hintergrund aktueller medialer Phänomene wie dem Web 2.0, der Medienkonvergenz, dem *transmedia storytelling* und gesamtgesellschaftlicher Vorgänge wie der Globalisierung gewinnt auch das filmwissenschaftlich geprägte Genrekonzept

⁹ Zum transnationalen Kino siehe Bergfelder.

eine intermediale und interdisziplinäre Dimension. Angesichts der vielen multimodalen und medienübergreifenden Entwicklungen, die auch in der digitalen und vernetzten Medienkultur der Gegenwart durch audiovisuelle Bestandteile gekennzeichnet und von einem filmkulturellen Genrebewusstsein beeinflusst sind, sollte das filmwissenschaftliche Genrekzept auch in Zukunft angewendet, diskutiert und erweitert werden. (Kuhn et al. 32; Herv.i.O.)

Mit der zunehmenden Verbreitung von mobilen Endgeräten, Streaming-Diensten, Small Screens und der Omnipräsenz medialer Inhalte sind Genres nicht nur als transkulturelles und hybrides Aushandlungsfeld relevant. Sie gewinnen ebenso für die mediale Zirkulation und multimediale Verwebung von Inhalten und Formen an Brisanz und stellen bisherige Genrekzepte vor neue Herausforderungen. Gerade im Zwischenbereich von Herstellung und Lektüre finden sich distributionsseitig zentrale Elemente, die metagenerische Funktionen erfüllen und auffällige Genremarkierungen enthalten. Diese Bedeutung von Werbematerialien und Vermarktungspraktiken findet in der Genretheorie meist nur randseitig Erwähnung. Die meisten Genretheorien richten sich vor allem an den Produktionen als zentralem Gegenstandsbereich aus, auch wenn sie das spezifische Produktionsumfeld als Kontext einbeziehen. Etwa werden produktionsseitige Bezeichnungspraktiken für historische Genreuntersuchungen analysiert (Staiger, „Hybrid or Inbred“; Altman „Film/Genre“ 49–68) oder rezeptionsseitige Diskurse abseits der Produktionen betrachtet wie bei Neale, der sich den Filmkritiken der 1930er Jahren zuwendet, um die semantische Verschiebung des Genrekonzpts des Melodrams zu beleuchten („Melo Talks“). Doch der Fokus der meisten genretheoretischen Studien bleibt weiterhin auf die Produktionen und deren textuelle Merkmale ausgerichtet, auch wenn Genremerkmale hierbei nicht mehr als textimmanent verstanden werden. Dass aber die Werbematerialien und Vermarktungsstrategien wesentlich zur Konstituierung von Genrezusammenhängen beitragen, zeigen Hediger und Vonderau in ihrer Betrachtung von Genrebegriffen und -signalen in Werbematerialien bereits in Ansätzen auf. An anderer Stelle betont auch Neale die Bedeutung von Werbematerialien und Filmkritik für die Herausbildung von „generic images“ bei Filmen („Questions of Genre“ 182). Innerhalb genretheoretischer Betrachtungen stellen diese Ansätze allerdings noch Ausnahmen dar. Für die vorliegende Studie, insbesondere für *Psycho* und *Bates Motel*, bilden diese Materialien und Praktiken allerdings ebenso wichtige Genrediskurse wie die Diskurse der Filmkritik und Wissenschaft aus. Aus diesem Grund werden sie gleichwertig zu den iterativen Genreebenen analysiert.

Die Theoriegeschichte zu Genrekonzptualisierungen zeigt, wie sich Genres auf unterschiedlicheren Ebenen (Einzeltheorie, allgemeine Genretheorie, Einzelanalyse) mit verschiedenen Theoriebegriffen beschreiben lassen. Für die

genrehistorische Untersuchung von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* kann damit kein einheitliches Analysemodell entwickelt werden, das die Komplexität der historischen und kulturellen Kontexte, Diskurse und Ebenen adäquat erfasst und im Vorhinein abstrahiert. Da die historischen Analysen von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* auf den Ebenen der Genreproduktion und des Genrekonzepts operieren, sind sie sowohl innerhalb des ersten Feldes der Einzeltheorie zu verorten als auch Einzelanalysen zuzuordnen. Während *Psycho* als historisches Fallbeispiel in seinen Genrediskursen untersucht wird, werden die Sequels in Bezug zum Genrekonzept des Horror- und Slasherfilms als Genregruppierung analysiert, wohingegen *Bates Motel* in seinem distributionsseitigen Genrediskurs sowie in Bezug zu *Psycho* und den Sequels als genrespezifische Serienproduktion beleuchtet wird. Ausgerichtet an dieser materialnahen Genreuntersuchung nimmt zwar auch die vorliegende Studie eine Metaperspektive auf allgemeine Fragen der Genretheorie ein, indem sie ausgehend von den generischen Markierungen, Iterationen und Semantiken die dynamischen Genremuster als Genresignaturen konzipiert. Sie entwirft daraus jedoch kein geschlossenes Theoriemodell. Vielmehr demonstrieren die folgenden Ausführungen die produktive Kombinationsfähigkeit theoretischer Ansätze und methodischer Zugänge, die trotz unterschiedlicher fachhistorischer Kontexte in einem analytisch ausgerichteten Theorie- und Methodendesign zusammengeführt werden können: Nicht nur werden ‚etablierte‘ historische Ansätze der Genretheorie (Altman, Neale, Schweinitz) mit ‚neueren‘ phänomenologischen Theorien zu Gender und Genre (Clover, Williams) zusammengebracht, sondern auch mit ‚älteren‘ poststrukturalistischen (mitunter abseits dezidierter Genretheorien) Zugängen (Derrida, Deleuze und Foucault) verknüpft und als überaus kompatibel zueinander aufgezeigt. Welche Ansätze, Theorien und Zugänge hierbei für welche Untersuchungsebenen und welches Fallbeispiel herangezogen werden, wird im Folgenden deutlich, wenn entlang der zentralen Prämissen der Diskursivität und Historizität die Diskurse, Dynamiken und Ebenen beleuchtet werden, die Genres allgemein und die spezifischen Genreausprägungen des Untersuchungskorpus besonders kennzeichnen.

2.2 Genres als diskursive Größen

Genres sind allgegenwärtig. Sie bestimmen Herstellungsprozesse, Distributionswege und Vermarktungspraktiken, organisieren Programmübersichten von Kino, Fernsehen und Streamingdiensten und durchziehen kulturkritisch-wissenschaftliche Diskussionen und den filmgeschichtlichen Kanon ebenso wie

Publikumsreaktionen und Fandebatten. Angesichts dieser Nutzungsbreite besteht in der Genretheorie allgemein Einigkeit darüber, dass Genres sich durch einen multidimensionalen und diskursiven Charakter auszeichnen: „All agree that genre is a multi-dimensional phenomenon and that its dimensions centrally include systems of expectation, categories, labels and names, discourses, texts and corpuses of texts, and the conventions that govern them all.“ (Neale, „Genre and Hollywood“ 25 f.) Auch wenn in dieser Breite und Vielfalt an Genrebegriffen und Verwendungskontexten die Schwierigkeit besteht, eine übergreifende Genretheorie zu entwickeln, liegt darin auch die produktive Kraft von Genres begründet. Denn wie Sarah Berry-Flint herausstellt: „The variety of contexts and uses for generic labels is important because it indicates the provisional nature of such categories. In practical terms, genres are vehicles for the circulation of films in industrial, critical, and popular discourses.“ (Berry-Flint 26) So arbeiten beispielsweise historische Genretheorien die dynamischen Verhältnisse von Genremerkmalen auf, während kognitivistische Ansätze die rezeptionsseitige Steuerung und Verständigung durch Genres untersuchen. Angesichts dieser Vielschichtigkeit des Genrekonzepts bedient sich die Arbeit eines Diskurs-Begriffs, der Michel Foucault entlehnt ist. Mit Foucault lassen sich die Diskurse jeweils als „eine Menge von Aussagen“ beschreiben, die „zur selben diskursiven Formation gehören“ und „durch und durch historisch“ (170) sind. Daran anschließend können fünf Diskurse identifiziert werden, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (74): Produktion, Publikum, Distribution/Marketing und Kritik/Wissenschaft, wobei diese nur auf einer analytischen Ebene voneinander zu trennen sind. Vor dem Hintergrund dieser Diskurse beschränkt sich das Untersuchungskorpus auf distributionsseitige Materialien und kulturkritisch-wissenschaftliche Diskurse, ohne aber die Herstellungs- und Rezeptionsseiten ganz auszublenden. In der Praxis unterliegen die Diskurse zirkulären Austauschverhältnissen, denn Mitglieder einer Produktion sowie filmkritisches und wissenschaftliches Personal sind immer auch als (Fach-) Publikum zu verstehen, dessen Genrewissen nicht nur auf Produktionserfahrungen oder theoretisch-analytischen Auseinandersetzungen beruht, sondern dessen Seherfahrungen ebenso einer medialen Sozialisation entspringen. Die verfolgte Perspektive setzt sich anschließend mit dem Verhältnis zwischen Genreproduktion und Genrekonzept als produktivem Differenzverhältnis von Genres auseinander. Das Kapitel diskutiert anschließend poststrukturalistische Ansätze der Markierung und Konventionalisierung, die genrespezifische Wahrnehmungen steuern und ein Genrebewusstsein zusammenhalten. Schließlich rücken Vorgänge der Wiederholung und Variation in den Fokus, die als sich wechselseitig bedingende Verfahren die generischen Diskursivierungen des Untersuchungskorpus durchziehen.

2.2.1 Distributionsseitige Materialien und kritische Diskurse

Genres formen nicht einfach nur Gruppenzusammenhänge zwischen Produktionen, die ähnliche Merkmale aufweisen, sondern sie bilden Bezeichnungsgrößen für komplex angelegte, multidimensionale Phänomene, die sich „als ‚Instanzen des Gleichgewichts‘ auf veränderte Dispositionen des kulturellen Umfelds einstellen“ (Schweinitz, 107). Was als ‚Genre‘ verstanden wird, entsteht erst innerhalb der soziokulturellen, institutionellen und produktionstechnischen Konstellationen des jeweiligen Entstehungskontextes einer Produktion. Während des Herstellungsprozesses ermöglichen Genres Mitgliedern eines Produktionsteams einen Modus der Kommunikation, um sich über spezifische Produkteigenschaften auszutauschen sowie konkrete Produktionsentscheidungen zu treffen. Diese Verständigungen nehmen neben der grundsätzlichen, distributionsseitigen Genrezuteilung im Sinne Altmans auch eine aktive Rolle bei der Produktion ein, indem vor dem Hintergrund von Genrekzepten oder erfolgreichen Vorgängerproduktionen an entsprechend bekannte Muster angeschlossen wird.

Per Definition gehören alle Filme – zumindest in den Verleihkategorien – Genres an, aber nur bestimmte Filme sind auf ein Genre hin produziert und werden aufgrund eines speziellen Genre-Typus konsumiert. Der Genrebegriff – wenn er Verleih- oder Klassifizierungszwecken dient – bezeichnet Filmgenres. Hingegen redet man von Genrefilmen, wenn der Begriff des Genres eine aktivere Rolle in der Produktion und im Konsum spielt. („Film und Genre“ 254)

Diese produktionsseitigen Verständigungs- und Herstellungsvorgänge zielen zwar auf eine Gestaltung und öffentliche Sichtbarkeit von Produktionen als Genreproduktion, insbesondere innerhalb der Vermarktung; von dieser kann aber nicht *vice versa* auf die vorausgehenden, produktionsseitigen Genrediskurse geschlossen werden. Vielmehr sind sie von den rezeptionsseitigen Lektüren zu unterscheiden und können erst über explizite Produktionsforschungen erschlossen werden, wie sie die Production Studies diskutieren (u. a. Caldwell, Mayer, Szczepanik/Vonderau). Dennoch lassen sich über die Produktionskontexte allgemeine Rückschlüsse auf die Rolle von Genres innerhalb von Herstellungsabläufen ziehen, wie es insbesondere Staiger für die serielle Arbeitsweise des klassischen Hollywoodsystems als Produktionsmodus aufzeigt (Bordwell et al.; Staiger, „Hybrid and Inbred“ 208 ff.).¹⁰ Da auch der vorliegende Untersuchungskorpus

¹⁰ Gegenüber diesem Produktionsdiskurs, der die industriellen Zusammenhänge vom Produkt her beschreibt, stellen die neueren Ansätze der Production Studies den Prozess der Herstellung selbst in den Fokus der Analyse (Vonderau, „Theorien zur Produktion“ 14 f.).

im Kontext von Hollywood steht, werden die Produktionen in den Analysen über eine historisch-ökonomische Perspektive kontextualisiert, wie bereits einführend skizziert, aber innerhalb der Analysekapitel hinsichtlich der genrespezifischen Produktionsumstände detaillierter ausgeführt. Diese so vorgenommenen Kontextualisierungen können zwar den produktionsseitigen Herstellungsprozess nicht dezidiert beleuchten, aber sie verorten die Produktionen innerhalb ihrer historischen Genrepraktiken, die auch für rezeptionsseitige Diskurse einen Kontextrahmen bereithalten.

Innerhalb von rezeptionsseitigen Diskursen erfüllen Genres ebenso wichtige Verständigungsfunktionen. Nicht nur schaffen sie für das Publikum Orientierung innerhalb diverser Programmangebote; sie erleichtern auch die individuelle Auswahl und kollektive Entscheidungsprozesse, weil sie Vorlieben, Erfahrungen und Erwartungen strukturieren und einen Kommunikationsmodus über potentiell zu Sehendes herstellen.¹¹ Zwar verlaufen viele Diskussionen und Fanpraktiken inzwischen über digitale Medien innerhalb eines öffentlichen Raums, der für Genrestudien zugänglich wäre. Da dies aber nicht für die historischen Kontexte von *Psycho* (1960) und für die Sequels (1980er Jahre) gilt, beziehungsweise historiografische Archivleistungen erfordert, wird diese Ebene aus Gründen der Einheitlichkeit auch für *Bates Motel* ausgespart.¹² Stattdessen wird einerseits von historischen Publikumsgrößen in einem abstrakten Sinn ausgegangen, die über Vermarktungspraktiken und Werbematerialien als Zielgruppen adressiert werden und über die historische Kontextualisierung in verschiedene Publika spezifiziert werden können. Andererseits wird innerhalb der Analysen der Fallbeispiele von ‚Zuschauenden‘ als analytische Kategorie ausgegangen, die in den medialen Texten als Blickposition konstruiert wird.

Wie sich nach diesem ersten Blick bereits abzeichnet, nehmen die distributionsseitigen Diskurse eine entscheidende Schnittstellenposition ein, über die sowohl das Publikum als auch die Produktionsebene mitgeführt werden, auch wenn diese in ihren spezifischen Genrediskursen nicht dezidiert analysiert werden. Die distributionsseitigen Diskurse sind überdies aus mehreren Gründen von besonderem Genreinteresse. Einerseits stehen sie in einer medialen Öffentlichkeit, für die sie explizit hergestellt werden. Andererseits übernehmen sie für einzelne Produktionen ankündigende Funktionen, weil sie darauf zielen, die jeweilige

¹¹ Zur Verständigungsfunktion von Genres siehe Casetti und Keppler/Seel.

¹² Zugleich bedarf es für die rezeptionsseitigen Diskurse des Publikums von *Bates Motel* ethnografische Zugänge und Ansätze der Nethnografie, um aussagekräftige Ergebnisse zu generieren, die hier nicht zu leisten sind. Zur Nethnografie siehe Einwächter.

generische Spezifik der einzelnen Filme im Umfeld des entsprechenden Angebotsspektrums von Kino, Fernsehen oder Streaming-Diensten herauszustellen. Neben Stars, Plot, Schauwerten und Grad des Realismus bilden auch Genres symbolische Vermarktungselemente, um über konkrete Genrebezeichnungen oder genrespezifische Rhetoriken und Bildlichkeiten auf Plakaten, Aushängen oder in Trailern und Webseiten die Produktionen genrespezifisch zu ‚labeln‘ und damit zielgruppenorientiert zu vermarkten. Die Werbematerialien bilden aufgrund der genrespezifischen Gestaltungsmöglichkeiten und zentralen diskursiven Stellung zwischen Produktions- und Publikumsbereichen einen wichtigen Genrediskurs innerhalb der vorliegenden Untersuchung. Statt der üblichen Konzeptualisierung als „Paratexte“, werden die Werbematerialien hier aber als ‚Materialien‘ verstanden, die keine den Produktionen nur ‚äußerlichen‘ Beiwerke darstellen, sondern einen Diskurs im Sinne Foucaults formieren. Ein kurzer Blick auf den Paratext-Begriff verdeutlicht, warum dieses Konzept nicht herangezogen wird.

Mit Paratexten beschreibt Gérard Genette eine problematische ‚äußere Kontur‘ des Textes, die letztlich alles, was außerhalb von diesem liegt, paratextuell erscheinen lässt.¹³ Kritisch ist nach Stanitzek, dass zwischen dem ‚eigentlichen‘ Text und dem Beiwerk nicht zweifelsfrei unterschieden werden kann und Elemente aus dem Text herausgelöst und abgetrennt werden, um sie wiederum auf den Text als Ganzes zu beziehen. Der somit entblößte ‚nackte Text‘ wird zum Oppositum der Paratexte erklärt, wobei er weder konkretisierbar noch vorstellbar ist, sondern nur ein regulativer Horizont für die Argumentation bildet („Texte, Paratexte“ 6). Das Konzept zielt einzig auf die Konkretisation des literarischen Werkes als „Einheit der Differenz von Text und Paratext“ (ebd. 8). Für das vorliegende Untersuchungskorpus, insbesondere die Fallanalysen zu *Psycho* und *Bates Motel*, bilden diese Materialien aber nicht ‚nur‘ Randphänome eines darüber hinaus bloß vage auszumachenden Haupttextes, sondern vielmehr in einem poststrukturalistischen Sinn diskursive Instanzen, die „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 74) und den ‚generischen Text‘

¹³ Auf Genette geht eine erste Konzeptualisierung zurück: „Der Paratext ist jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich um [...] eine Schwelle oder [...] eine»unbestimmte Zone« zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (zum Diskurs der Welt über den Text) aufweist [...]“ („Paratexte“ 10). Ansätze zu dieser Theorie finden sich bereits in *Palimpsestes* (11 ff.). Film-, fernseh- und medienwissenschaftliche Forschungen übertragen ab Anfang der 2000er Jahre das Konzept auf audiovisuelle und digitale Gegenstände (siehe u. a. Böhnke, Böhnke et al., Gray, Gwóźdz, Kreimeier/Stanitzek und Nitsche). Eine ausführliche Kritik von Genettes Paratextbegriff findet sich bei Stanitzek („Texte, Paratexte“).

als semantische Einheit – im Zusammenspiel mit den anderen Diskursen und in Bezug zu semantischen Genrekonzepten – erst erzeugen.

Von Werbematerialien geht aber nicht nur eine generische Diskursivität aus, sondern auch eine generische Materialität, denn sie verhelfen Genres angesichts der zwischen Genreproduktion und Genrekonzept herrschenden strukturellen Lücke, die nachfolgend als konstitutiver Bestandteil von Genres erläutert wird, zu einer konkreten Sichtbarkeit in Form von „generic images“ (Neale, „Questions“ 182). Neale weist auf die Bedeutung von „institutional discourses“ (ebd. 185) hin, die filmindustrielle (Werbe-)Materialien und Filmkritiken umfassen, weil diese erst die Existenz von Genres bezeugen und Evidenzen herstellen: „In the public sphere, the institutional discourses are of central importance. Testimony to the existence of genres and evidence of their properties, is to be found primarily there.“ (Ebd.) Vor allem distributionsseitig und vermarktungstechnisch eingesetzte Plakate, Trailer, Aushangfotos, Werbeanzeigen etc. verbinden konkrete Genrebezeichnungen und generische Ankündigungsrhetoriken mit konventionalisierten Genreikonografien, sodass Produktionen eine bestimmte ‚Generizität‘ erhalten.

Genre is, of course, an important ingredient in any film’s narrative image. The indication of relevant generic characteristic is therefore one of the most important functions that advertisements, stills, reviews, and posters perform. Reviews nearly always contain terms indicative of a film’s generic status, while posters usually offer verbal generic (and hyperbolic) description – ‚The Greatest War Picture Ever Made‘ – as anchorage for the generic iconography in pictorial form. (Ebd. 181)

Die Idee der Zeugenschaft, wie sie Neale für die Diskurse der Filmkritik und Werbematerialien aufmacht, ist für das Untersuchungskorpus, insbesondere für *Psycho*, dahingehend wichtig, dass sie einen Zugriff auf den damaligen ‚praktischen‘ Genrediskurs bereithalten, wie unter anderem die Filmkritik von Peter John Dyer illustriert: „*Psycho* contains one of the bloodiest murders ever filmed, he then asks this spirited actress to sustain the daylight panic of a secretary in love who robbed her firm of \$40,000.“ (195) Aber auch Trailer und Plakat verkünden: „Alfred Hitchcock’s Greatest Shocker *Psycho* – A Paramount Picture“ und „A New – And Altogether Different – Screen Excitement“.

Da das Untersuchungskorpus also nicht nur auf die textuelle Analyse der Produktionen von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* zielt, sondern ebenso die Werbematerialien als Genrediskurse untersucht, wird im weiteren Verlauf die Bezeichnung als ‚Materialien‘ benutzt, um eine methodische Gleichwertigkeit zu markieren. Durch den Wegfall des ‚Werbe‘-zusatzes wird die Werbefunktion und Hierarchisierung dieser Materialien unter den zu bewerbenden Produktionen

aufgebrochen. In digitalen Medienkulturen zirkulieren sowohl Medienproduktionen als auch Materialien in einer nach Paech und Schröter formalen Kontinuität als ‚Film‘ (11) beziehungsweise ‚Serie‘ intermedial zwischen Kino(wieder-)aufführungen, Fernsehausstrahlungen, DVD-Veröffentlichungen und digitalen Streamingdiensten.¹⁴ In Bezug auf die mediale Diversität der Materialien ist allerdings ein reiner intermedialer Ansatz weniger geeignet, sodass zusätzlich auf eine Multimedialität zurückgegriffen wird, die, wie Ruchatz formuliert, „das Zusammengehen ‚ganzer‘ Medien meint“ (16) und die ‚klassischen‘ Materialien wie Plakate und Trailer ebenso innerhalb eines Medienverbunds zusammenbringt wie digitale Angebote auf DVD- und Blu-ray-Editionen, *YouTube*-Kanälen und Q&A-Formaten, ohne diese in ihrer Medienspezifik aufzulösen. Andererseits wird in Bezug auf die Materialien neben einem diskursanalytischen Genreansatz und einer multimedialen Überblicksperspektive auch eine transmediale Perspektive eingenommen, die generisch konventionalisierte Genreikonografien als „medienunspecifische ‚Wanderphänomene‘“ (Rajewsky 12) begreift, wobei der medienpezifische Kontexte für die Funktion der generischen Wirkung zwar noch wichtig ist, aber nicht mehr ein medialer Ursprung ausgemacht werden muss.

Zusätzlich zu diesem distributionsseitigen Diskurs der Materialien stehen auch kulturkritische Diskurse im Fokus, wobei diese getrennt von den Materialien betrachtet werden und nicht wie bei Neale gemeinsam als „institutional discourses“ erfasst werden. Die kulturkritischen Diskurse ermöglichen eine generische Perspektivierung der Produktionen, die eine ‚theoretisch-analytische‘ Genauigkeit verfolgt. Andererseits wird die Filmkritik in ihren Genrediskursen von den Konzeptualisierungen der Genretheorie unterschieden. Auch wenn die kulturkritischen wie wissenschaftlichen Diskurse Genres für diverse Fragen der Zuordnung, Entwicklung und Bewertung benutzen (Hickethier, „Genretheorie“ 63), bilden sie unterschiedliche diskursive Formationen aus. Während Genres in Kritiken stärker für normative Wertmaßstäbe genutzt werden, wie die Filmkritiken zu *Psycho* sehr deutlich zeigen, ermöglichen Theoriekonzepte „Aussagen <mittlerer Reichweite> zwischen der Makroebene (Theorien des Films) und der Mikroebene (Analyse einzelner Filme)“ (Hickethier, „Genretheorie“ 62) und die Wiedergabe der historischen Entwicklung von Genres.

Dieser erste Blick auf Genres als diskursive Größen verdeutlicht vor allem die Relevanz der distributionsseitigen Materialien, die zusammen mit den Diskursen der Filmkritik einen Zugriff auf produktionsspezifische Genrediskurse bereithalten. Diese können aber erst über eine historisch-ökonomische Perspektive

¹⁴ Eine Übersicht zur Intermedialität als Konzept von Medienbeziehungen findet sich bei Ruchatz.

(bei *Psycho* und *Bates Motel*) und einen genresemantischen Bezugsrahmen (bei den Sequels und *Bates Motel*) in ihren Genresemantiken analysiert werden. Denn erst die historische Kontextualisierung der Diskurse zeigt auf, inwiefern eine einzelne Produktion generisch ‚gelabelt‘ ist oder eine Gruppe an Produktionen generisch zusammenhängt. Während die Materialien und Filmkritiken zu *Psycho* erst in ihren Verbindungen zu damaligen Genrekonventionen des Horrorfilms und zu Hitchcocks ‚*Thrill and Suspense*‘-Kino als Genrediskurse lesbar werden, können die Sequels und *Bates Motel* erst über den Rückgriff auf das semantische Konzept des Slasher- und Rape-Revenge-Films in ihren Iterationen genrespezifisch beschrieben werden. Indem Genrediskurse, ob in Form von Filmkritiken und Materialien einer Genreproduktion oder in Form von Iterationen einer Genregruppierung, jeweils zwischen den Ebenen von Genrekonzept und Genreproduktion vermitteln, bilden sie im Foucault’schen Sinn ihre Gegenstände ‚systematisch‘ zu semantischen Einheiten. Anders formuliert heißt dies für die historischen Analysen, dass die Genrediskurse (*Psycho* und *Bates Motel*) und generischseriellen Diskursivierungen (Sequels und *Bates Motel*) zwar in Bezug auf die inter-/textuellen/seriellen Strukturen der Produktionen operieren, aber in ihrer Generizität durch „sets of cultural conventions“ (Tudor, „Genre“ 7) ‚von außen‘ konstruiert werden. Die Textdimension der Beispiele wird hierbei keineswegs überflüssig; sie bildet vielmehr in ihrer generischen Verfasstheit ein Ergebnis der diskursiven Verhältnisse, die im Sinne einer offen zu verstehenden Intertextualität wie Diskursivität von Genres den generischen Text (Genreproduktion) beziehungsweise den generischseriellen Intertext (Genregruppierung) als semantische Einheiten erst nachträglich hervorbringen. Inwiefern dieses wechselseitige Verhältnis von Genrekonzept und Genreproduktion ein zentrales Differenzverhältnis für Genres bildet, aber auch ein strukturierendes Moment der Analysen, wird im Folgenden genauer beleuchtet, bevor die Textdimension von Genres weiter ausgeführt wird.

2.2.2 Genreproduktion und Genrekonzept

Das Verhältnis von Genreproduktion und Genrekonzept lässt sich anhand einiger methodischer Hürden verdeutlichen, die im analytischen Umgang mit Genres immer wieder betont werden. Im Gegensatz zu der im alltäglichen Umgang mit Einzelgenres und Genreproduktionen aufscheinenden Evidenz von Genres weisen theoretisch-analytische Systematisierungen Zirkularitäten und Lücken auf. Viele Genrebegriffe, Gattungsbezeichnungen und Formatbegriffe stammen nach Hißnauer ursprünglich aus Diskursen der Praxis, wo sie nicht einheitlich entwickelt wurden, aber erhalten in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen meist

den Status analytischer Kategorien (143). Angesichts der fehlenden einheitlichen Systematisierung, der pragmatischen Nutzung und der verschiedenen Abstraktionsniveaus gestalten sich sowohl genaue und verlässliche Definitionen einzelner Genres als auch eindeutige Klassifikationen zu einem unmöglichen Unterfangen, wie Ansätze seit den 1980er Jahren betonen. Genres reproduzieren sich nicht einfach entlang einer festen spezifischen Struktur, noch liefern Genrekonzepte einen fixierten Code. Anders formuliert bilden Genres keine einheitlichen Genrekonzepte aus, die immer wieder passgenau und identisch in Genreproduktionen angewandt werden können, ebenso wenig wie Genreproduktionen einem festen Muster folgen. Dies stellt die Korpusbildung von Genreanalysen vor ein methodisches Problem, da die Auswahl an Produktionen für genreanalytische Untersuchungen von Einzelgenres bereits eine inhärente Genregruppierung mit sich führt. Diese methodologische Zirkularität liegt nach Hickethier in generischen Gruppenbildungsprozessen an sich begründet, da Filme, die gemeinsame Erzählstrukturen, Themen und Motive aufweisen, sich zu einer Gruppe zusammenfügen lassen, aus der die gemeinsamen Merkmale schließlich verallgemeinert und zu Prinzipien des Genres erhoben werden. Für die einzelnen Filme werden diese Prinzipien wiederum als normativer Maßstab angesetzt, um über deren Zugehörigkeit oder Ausschluss zu entscheiden („Genretheorie“ 150 f). Bereits Anfang der 1970er Jahre hat Tudor diese methodische Hürde als empirisches Dilemma der Genreforschung identifiziert, weil von generischen Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten ausgegangen wird, die durch die Untersuchung eigentlich erst zu belegen sind („Genre“ 5). Als Abstraktionen aus einer Gruppe von Filmen, die zu einem Genre gerechnet werden, gehen Genres nicht in nur einem Film aus dieser Gruppe auf; aus der Gruppe kann wiederum kein Film, als Teil dieser Abstraktion, ein vollständiges Beispiel für das Genre liefern. So geht weder *Psycho* vollständig im Konzept des Horrorfilms oder des Thrillers auf, auch wenn er innerhalb beider Konzepte einen historischen Wendepunkt markiert, noch kann der Slasherfilm vollständig in den Sequels abgebildet werden, auch wenn die Fortsetzungen als eine generische Zykluseinheit für die Analyse auf der Ebene des Genrekonzepts herangezogen werden. Ebenso lässt sich *Bates Motel* nicht nur einem Genrekonzept zuordnen, was allein schon dem Umstand geschuldet ist, dass Serien erzählerische Ressourcen zur Verfügung stehen, um Figurenkonstellationen und Handlungsstränge generisch auszudehnen.

Aufgrund dieser Problematik, Genres umfänglich an nur einer Produktion festzumachen, als auch der Schwierigkeit, Genres empirisch vollständig über alle zu einem Genre zu rechnenden Produktionen wiederzugeben, ohne Zirkelschlüsse zu liefern, bleibt zwischen dem einzelnen Film und der Idee vom Genre als Korpus stets eine strukturelle Lücke bestehen (Hagener 1). Diese ist für das

Verhältnis von Genreproduktionen und Genrez Konzepten kennzeichnend. Indem aber Genres als diskursive Größe konzipiert werden, die keiner vorausgehenden festen Struktur und keinen einheitlichen Merkmalen folgen, sondern jeweils ihre Merkmale in Diskursen prozessieren, lässt sich die strukturelle Lücke als ein konstitutiver Bestandteil von Genres begreifen, durch den sich Genreproduktion und Genrez Konzept stetig wechselseitig konstituieren müssen, weil keine Seite als feste Größe vorausgesetzt werden kann. In den Diskursivierungen kann diese strukturelle Lücke von Genres nie vollständig überwunden werden, sondern sie wird als Bezugsverhältnis permanent aufrechterhalten. Das Verhältnis gerinnt so zu einem grundsätzlichen, produktiven Differenzmoment, das Genres in der steten Fortschreibung aber nicht nur stabilisiert (Hagener 19), sondern im kulturellen Gedächtnis lebendig hält, sodass sie für das Publikum gleichermaßen evident erscheinen wie sie für Analysen erkenntnisreich bleiben. In der Differenz nehmen konkrete Genrebezeichnungen eine Art Vermittlungsposition zwischen Genreproduktion und Genrez Konzept ein. Deren latente Unschärfe und Variabilität ist hierbei „notwendig für das Funktionieren der Genrebegriffe im kommunikativen Gebrauch“. (Hickethier, „Genretheorie“ 65). In Anwendung auf Produktionen setzen Genrebezeichnungen nach Derrida eine erste generische Markierung, mit der eine Zugehörigkeit zum semantischen Konzept hergestellt wird. In Bezug auf Genrez Konzepte evozieren Genrebezeichnungen Merkmale, die von mehreren Produktionen geteilt werden und von Tudor als Sets kultureller Konventionen beschrieben werden: „*Genre* notions – except in the arbitrary definition – are not critics’ classifications made for special purposes; they are sets of cultural conventions.“ („Genre“ 7; Herv.i.O.) Um diese Markierungen und Konventionen im Kontext einer poststrukturalistischen ‚Textdimension‘ geht es im Folgenden.

2.2.3 Genremarkierungen im Kontext eines Genrebewusstseins

Texte erscheinen nicht unabhängig von generischen Kontexten. Auch wenn ein Text nicht explizit generisch bezeichnet ist, erfolgt seine Wahrnehmung doch stets über Genres, indem sich der Text selbst über Markierungen („re-marks“) ausweist: „this re-mark – ever possible for every text, for every corpus of traces – is absolutely necessary for and constitutive of what we call art, poetry, or literature.“ (Derrida, „The Law“ 64) Nicht nur können somit mehrere Genrezugehörigkeiten vorgenommen werden. Die Art und Weisen, wie diese sich ergeben, fallen vielfältig aus und umfassen nicht zwangsläufig Titelbezeichnungen, wie es Derrida beispielsweise für literarische Untertitel wie ‚Roman‘ oder ‚Drama‘

anzeigt. Denn abseits dieser Titelpraxis können in jedem ästhetischen Korpus generische Spuren („traits“) identifiziert und Genrezugehörigkeiten („belonging“) identifiziert werden. Die Markierungen weisen allerdings den Umstand auf, selbst nicht genrezugehörig zu sein, weil sich der Text zwar selbst markiert, aber darin zugleich die Markierung verschwindet.

(A) text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic, and unclassifiable productivity, but because of the trait of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. Making genre its mark, a text demarcates itself. If remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, then genre-designations cannot be simply part of the corpus. („The Law“ 65)

Statt also Genres einfach nur ‚anzugehören‘, sind Texte auf vielfache Art und Weise generisch markiert, wodurch sie spezifische Erwartungen und Vorstellungen wecken, aber auch an mehreren kulturellen Codes und Konventionen ‚teilnehmen‘ („participate“), ohne dass diese Markierungen selbst zu genrehaften Eigenschaften gerinnen. Weder gehen Markierungen vollständig in den Texten oder im Korpus auf, noch sind sie rein äußerliche Erscheinungen: „it does not, in whole or in part, take part in the corpus whose denomination it nonetheless imparts. Nor is it simply extraneous to the corpus.“ (Ebd. 65) Genres bewegen sich vielmehr genau an der Schnittstelle und Grenze zwischen der Genreproduktion, die als ‚einzelner Text‘ über Genrebezeichnungen und textuelle Merkmale generisch markiert ist, und dem Genrekonzept, an dessen kulturellen Konventionen der Text über seine Markierungen teilhat. So wird nach Derrida sowohl der ‚generische Text‘ generiert als auch das Genrekonzept als Korpus zusammengehalten, ohne dass einer/s von beiden vollständige, abgeschlossene Einheiten ausbildet. Mit dieser poststrukturalistischen Betrachtung von Genres geht eine grundsätzliche Offenheit von Text und Korpus als „the limitless field of general textuality“ (63) einher, wie sie auch in den Analysen deutlich wird: Während die Genrediskurse von *Psycho* und *Bates Motel* einen ‚generischen Serien-/Text‘ konstruieren, erzeugen die iterativen Muster in den Sequels und *Bates Motel* einen ‚generisch-seriellen Intertext‘. Diese Inter-/Serien-/Texte entstehen aber nur, weil sie in Bezug zu kulturellen Genrekonventionen diskursiviert und semantisiert werden. Mit Schweinitz’ Genrebewusstsein bietet sich dafür ein Erklärungsansatz, der die scheinbare ‚innere‘ Konsistenz von Genrezusammenhängen auf die Konventionalisierung von Prototypen zurückführt. Bevor auf den Prototypen-Ansatz eingegangen wird, soll kurz die von Genres ausgehende Konsistenz entlang von

Ordnungsverhältnissen kritisch diskutiert werden. Zwar bewirken Genres übergeordnete Ordnungszusammenhänge; sie sind darin aber keineswegs konsistent. Genres unterliegen sowohl einem Moment der Konstruktivität als auch einem Moment der Normativität, denn sie ziehen Grenzen ein und bestehen darauf, diese selbst gezogenen Grenzen nicht zu verletzen.

As soon as the word ‚genre‘ is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: ‚Do,‘ ‚Do not‘ says ‚genre,‘ the word ‚genre,‘ the figure, the voice, or the law of genre. („The Law“ 56)

Diese ‚Ordnungen‘ werden in der Genretheorie häufig als *generic systems* konzipiert, deren dynamische Zusammenhänge zwischen einzelnen Genres oft als „open systems“ verstanden werden (Cohen 210). Genresysteme verbinden „in terms of broad shared principles“ einzelne Genres miteinander, wobei sie von der Ebene der Genreproduktion zu unterscheiden sind: „Generic systems and genres do not exist in the way in which individual films exist, but rather are abstractions based partly, though not entirely, upon individual films and operating in a different logical universe.“ (Ryall 329) Dieses weite Verständnis eines Genresystems beruht auf einem unspezifischen Systembegriff und weist keine Nähe zur Systemtheorie von Luhmann auf. Vielmehr wird unter dem Genresystem ein Kontextkonzept verstanden, das für die einzelne Genreproduktion einen übergreifenden intertextuellen Produktions- und Rezeptionsrahmen bietet (ebd.). Kuhn et al. differenzieren diesen ‚systemischen Kontext‘ in spezifische Produktionskontexte, wie das amerikanische Genresystem, und in medien-spezifische Genresysteme, wie unter anderem das Videospiel oder auch den Film (20 f.). Letztlich werden mit dem ‚Genresystem‘ kontextuelle Zusammenhänge bezeichnet, ohne aber den systemischen Fragen nach der Existenz, Konstitution und Operationsverfahren eines ‚Genresystems‘ nachzugehen. Welche Komplexität mit einer Konzeptualisierung von Genre als systematischem Regulativ von Produktion und Rezeption einhergeht, verdeutlicht Hickethier:

Wird das Genre nicht nur als eine Kategorie zur Beschreibung sprachlicher Handlungen, sondern darüber hinaus als systematisches Regulativ in Produktions- und Rezeptionsprozessen verstanden, also unter medienästhetischen, produktions- und rezeptionstheoretischen Aspekten betrachtet, ist zu klären: (1) welche Normen und Regelmäßigkeiten in ihm eingeschrieben sind, die Produktion und Rezeption beeinflussen; (2) wie die Struktur des Genrewissens beschaffen ist (die Bestandteile des Genres und die ›Grammatik‹ ihrer Verknüpfungen) und wie es systematisiert (Genresystematik) und gespeichert wird (Genregedächtnis) und unter welchen Bedingungen

sich dieses Genrewissen verändert; (3) in welchem Verhältnis Genrewissen und Genrepraxis zueinander stehen; (4) zu welchem Zweck Genres entstehen und welche Funktionen sie ausüben als Teil der Produktionsbedingungen von Medienprodukten, in der Rezeption von Filmen und als Ordnungssysteme innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation. („Genretheorie“ 70).

Angesichts dieser systemischen Komplexität von Genres scheint der Versuch, ein übergreifendes Genresystem zu entwickeln, ebenso aussichtslos wie die Definition einer einheitlichen Makrostruktur für ein Genrekonzept,¹⁵ beziehungsweise stellt sich als ähnlich langwierig heraus wie die Entstehung von Luhmanns Systemtheorie.

Genres stellen vielmehr widersprüchliche Ordnungen auf, in denen sich Genrekonzepte überschneiden und Genreproduktionen plurale Markierungen aufweisen, die sie an mehreren generischen Konventionen teilnehmen lassen. Die zwischen Produktionen suggerierte Ähnlichkeit hält einer genauen Betrachtung nicht stand. Dieser ‚widersprüchliche Anschein‘ gründet auf einer ‚inneren‘ Konsistenz von Genrezusammenhängen, die Schweinitz über „die das Bewusstsein dominierende Rolle von Prototypen“ (111) erklärt und die gerade für *Psycho* von entscheidender Bedeutung ist. Im kognitionspsychologischen ‚Erfahrungsrealismus‘ von Lakoff, auf den sich Schweinitz bezieht, werden Kategorien entlang von menschlicher Erfahrung und Imagination automatisch und unbewusst als eher ‚inhomogene‘ Gruppen gebildet, die keiner generellen Regel oder festen Grenzen folgen, sondern vielmehr durch einen ‚zentralen Fall‘ zusammengehalten werden. Dieser ‚zentrale Fall‘ entspricht aber keinem Muster, sondern besteht in mehreren Variationen, sogenannten Subkategorien, die sich um Konventionen gruppieren. Prototypen bilden hierbei exemplarische Variationen. Sie dominieren das Bewusstsein, die Erfahrung, weil sie „mit dem ‚zentralen Fall‘ korrespondieren und gegebenenfalls der Exemplifizierung dienen“ (ebd.). Da auch für Genres einzelne Produktionen paradigmatisch sind und diese wie Prototypen funktionieren, liegt für Schweinitz der Schritt nah, ein an Lakoffs Prototyp-Ansatz orientiertes Genrebewusstsein zu konzipieren. Ausgehend von einer radialen Assoziationsstruktur werden mit einem Genre ein bis zwei Prototypen assoziiert, die die Vorstellung und Erwartung dieses Genres dominieren und hinter denen die restliche Menge an zugehörigen Genreproduktionen verschwindet. Hierbei greifen für Prototypen sowohl persönliche Vorlieben als auch kulturelle Normierungen, die

¹⁵ Siehe Schweinitz (110). Die von Hickethier identifizierten Fragestellungen könnten über Ansätze der Systemtheorie gelöst werden und so eine systemtheoretische Genretheorie aufbauen. Solch ein systemtheoretischer ‚Überbau‘ könnte auch die strukturelle Lücke von Genres auflösen. Dies wäre allerdings eine komplett andere Arbeit.

Produktionen als ‚Klassiker des Genres‘ wiederholt aufbereiten, sodass sie sowohl bei der Produktion als auch der Rezeption als konventionalisierte Prototypen wahrgenommen werden (ebd.).

Erst das Genrebewusstsein verleiht dem ‚Genre-Code‘ als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz. Erst das praktisch wirksame Genrebewusstsein sorgt dafür, dass das Konzept ‚Genre‘ sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert. (Ebd. 113)

Dieser Ansatz eines Genrebewusstseins wendet sich von der Vorstellung formaler Textklassen ab, die ein Korpus aus regelkonformen Invarianten aufweisen, und einer Betrachtung konkreter Assoziationsmomente zu, die Genrezusammenhänge in ihrer Dynamik und Variation jenseits einheitlicher Kategorisierungsversuche begreift. Das birgt für die Analysen drei wichtige Momente: (1) Ausgehend von der heutigen prototypischen Funktion von *Psycho*, die er insbesondere für den Horrorfilm und Psycho-Thriller aufweist, werden auf der Ebene des Genrekonzpts die Genrediskurse retrospektiv dahingehend beleuchtet, wie *Psycho*, der 1960 als Randphänomen des Genres wahrgenommen wird, zu einer paradigmatischen Stellung in der Genregeschichte kommt, und welchen Einfluss Produktions- und Rezeptionskontext, Genregeschichte und Theoriegeschichte haben. (2) Auf der Ebene des Genrekonzpts bedeutet dies wiederum, dass die Sequels als ein exklusiver Genrekorpus des Slasherfilms dahingehend diskursiviert werden, wie sie mit *Psycho* nicht nur einen im Kanon der Filmkunst etablierten Film aufgreifen, sondern eben jenen Film fortführen, verändern und in einen generisch-seriellen Intertext überführen, der nachfolgend von Clover als „ancestor“ beschrieben wird.¹⁶ (3) Für die integrative Betrachtung der Ebenen von Genreproduktion und Genrekonzpt heißt dies schließlich, dass *Bates Motel* sowohl vor dem Hintergrund von *Psycho*’s genrehistorischem Klassikerstatus zu betrachten ist als auch in Bezug zu den generisch-seriellen Zusammenhängen von *Psycho* und den Sequels gesetzt wird. Inwiefern in all diesen Diskursivierungen, wie auch für Genres generell, Vorgänge der Wiederholung und Variation eine zentrale Rolle einnehmen, wird im Folgenden beleuchtet.

¹⁶ In einer früheren Version der Teilstudie zum Slasherfilm bezeichnet Clover bereits 1987 *Psycho* als „immediate ancestor“ („Her Body“ 192), aber auch diese erstmalige Zuschreibung erfolgt nach *Psycho III*.

2.2.4 Wiederholung und Differenz

Für Genres wird immer wieder betont, dass sie sowohl Wiederholungen als auch Variationen unterliegen, wie unter anderem bei Barry Keith Grant: „genre movies are those commercial films that, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations.“ (XVII) Innerhalb einer Produktion lassen sich die generischen Markierungen als derart wiederholte Muster beschreiben, denn die Markierung gibt sich letztlich als ‚Wiederholung‘ zu erkennen, um damit als ‚bekannt‘ identifizierbar zu werden. Inwiefern in der Wiederholung bereits ein Moment der Variation enthalten ist, macht Gilles Deleuze deutlich, der in der Wiederholung eine „unaustauschbare, unersetzbare Singularität“ sieht („Differenz“ 15), die sich stets in Bezug zu etwas Singulärem und damit Einzigartigem versteht, aber darin zu nichts anderem ähnlich oder äquivalent ist. Auch wenn sich wiederholende Gesten äußerliche Erscheinungen sind, wie es Deleuze am Beispiel von Feiertagen ausführt, so verkehrt sich die Wiederholung in ihrem Bezug zur Potenz, „indem sie sich nach innen stülpt“ (ebd. 15 f.). Von der Gewohnheit, die ebenso Abläufe wiederholt, aber als angenommene Verhaltensweise konstante Intentionen oder gleiche Kontexte voraussetzt und darin keine echte Wiederholung darstellt, grenzt Deleuze die „Wiederholung als Universalität des Singulären“ ab (ebd. 16).

Die Wiederholung ist Sache des Humors und der Ironie; sie ist ihrer Natur nach Überschreitung, Ausnahme und behauptet immer eine Singularität gegen die dem Gesetz unterworfenen Besonderheiten ein Universales gegen die Allgemeinheiten, die als Gesetz gelten. (Ebd. 20)

Dabei bildet die Wiederholung in Deleuzes Denken mit der Differenz eine Einheit, weil sie sich gegenseitig bedingen wie wechselseitig konstituieren und darüber als prozesshafte Größen in Erscheinung treten.

Diese beiden Untersuchungen haben sich von selbst miteinander verschränkt, weil sich *diese Begriffe einer reinen Differenz und einer komplexen Wiederholung* unter allen Umständen zu vereinigen und zu verschmelzen schienen. Die permanente Divergenz und Dezentrierung der Differenz ist eng mit einer Verschiebung und einer Verkleidung in der Wiederholung verbunden. (Ebd. 12; Herv.i.O.)

In Deleuzes Arbeit ist dabei die Gegenlektüre anderer Denker eine Methode, die auf einer wechselseitigen Wiederholung und Differenzbildung beruht, indem nicht nur andere Texte aufgegriffen werden, sondern sich andere Texte im Feld der Philosophiegeschichte zu einem Text formen, in dem alle miteinander in Relation

stehen (Ott 29). Dieses Verfahren arbeitet aktiv mit seinem Vorgängermaterial, indem es Taktiken „der langsamen Um- und Überschreibung des Ausgangstextes, der Verlängerung und Transformation seiner Begriffe, der Freilegung von Subtexten im Text“ (ebd. 26) anwendet. Diese verlaufen selbst zirkulär; sie kreisen um Ideen, Gedanken, Bilder, transportieren und denken diese weiter, sodass in den reziproken Wiederholungsverfahren zugleich Differenzierungen stattfinden. Mit jeder neuen unter einem Genre geführten Genreproduktion verschiebt sich auch bei Genres das zugehörige semantische Konzept, denn keine Produktion gleicht der vorherigen. Um als genrespezifische Merkmale erkannt zu werden, so zeigen die bisherigen Ausführungen, sind sie davon abhängig, wiederholt und differenziert zu werden. In dieser Abhängigkeit bilden Genres Effekt und Ursache zugleich, denn Genres gehen zwar Produktionen logisch voraus, folgen aber zugleich faktisch nach.

Jeder Film bezieht sich auf Genre-Konventionen, schreibt sie aber gleichzeitig um, modifiziert und konstruiert sie. Das Genre (von dem wir doch eigentlich annehmen, dass es dem Film vorgängig ist), ist also immer ein Effekt jener Filme, in denen es sich ausdrückt/konkretisiert/dokumentiert. Wir haben es also mit der Schwierigkeit zu tun, dass das Genre nicht Film ist, aber uns nur im Film begegnet: Das Genre geht dem Film (logisch) voraus und ist doch (faktisch) sein Effekt. (Liebrand/Steiner 2)

Die Signifikanz und zugleich latente Varianz von Genres beruht auf nachträglich gezogenen Differenzen. Anders formuliert heißt das, dass Genres nicht einfach das Immergleiche wiederholen, sondern erst in der Differenz verdeutlichen können, was wiederholt wird, womit sie immer schon in einem Verhältnis zu einem anderen stehen, das zuvor bereits wiederholt worden ist. Diese sich wechselseitig bedingenden Prozesse der Wiederholung und Differenz durchziehen die generischen Diskursivierungen der Filmkritik, Film- wie Genretheorien zu *Psycho*, die Materialien von *Psycho* und *Bates Motel* sowie die generisch-seriellen Iterationen in den Sequels und *Bates Motel*. Ziel der Analysen ist es, vor dem Hintergrund kultureller Genrekonventionen, die über die Kontextualisierung der Produktionen und Genrepraktiken sowie über semantische Genrekonzepte skizziert werden, die spezifischen Differenzverfahren herauszuarbeiten, die Genres sowohl zu stets aktuellen ‚generischen Serien-/Texten‘ als auch zu dynamischen ‚generisch-seriellen Intertexten‘ gestalten. Auch wenn *Psycho* den Anfang der historischen Analysen markiert, so gilt für das Untersuchungskorpus wie Genres allgemein, dass weder ein vorgängiges ‚erstes‘ generisches Objekt, auf das eine generische Linie zurückzuführen ist, noch Ur-Genres auszumachen sind, die außerhalb einer Historizität bestehen und dabei noch eine generische Definitionshoheit

besitzen: „there are no arch-genres that can totally escape historicity *while preserving a generic definition*.“ (Derrida, „The Law“ 62; Herv.i.O.) Um diese Prämisse der Historizität von Genres geht es im Folgenden.

2.3 Genres als historische Phänomene

Genres transformieren sich stetig. Denn nicht nur werden Genres in unterschiedlichen Diskursen benutzt; mit jeder Verwendung geht wie oben ausgeführt auch eine latente Modifikation einher, die sich auf verschiedenen Ebenen beobachten lässt: Neben dem textuellen Gegenstandsfeld, bei dem keine Genreproduktion mit der vorherigen identisch ist, und dem semantischen Konzept, das durch jede neue zugehörige Produktion etwas hinzugefügt bekommt, unterliegen auch die Genrebezeichnungen einer historischen Dynamik und weisen Veränderungen, Kombinationen und Neubildungen auf. Dabei fügen sich die historischen Wandlungen von Genres in das obige komplexe Konstrukt aus Herstellungsprozessen, Publikumserwartungen, Vermarktungsstrategien und kritischen Diskursen ein, die ebenso Veränderungen unterliegen. Dies bedeutet, dass an Genres – so die Ausgangsthese – interne wie externe Veränderungen greifen, was Kuhn et al. als eine „filmhistorische Prozessualität“ darstellen (16). Wie diese historische Komplexität von Genres wiederum beschreibbar gemacht werden kann und für die historischen Analysen von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* zu operationalisieren ist, steht im Fokus der folgenden Ausführungen. Dabei wird zuerst der Herausbildung von Genrebezeichnungen nachgegangen, die als historische Phänomene erste wichtige Beobachtungen über die Historizität von Genres erlauben, bevor die Anwendbarkeit historischer Schemata am Beispiel von Hickethiers Phasenmodell diskutiert wird. Der allgemeinen Perspektive dieses Modells wird anschließend der historische Zyklen-Ansatz von Grindon gegenübergestellt, der von iterativen Mustern ausgeht und sowohl für eine gesamtgenerische Betrachtung des Untersuchungskorpus als auch der Fallanalysen geeigneter ist.

2.3.1 Genrebezeichnungen

In den ersten Jahren des frühen Kinos werden die Filme meist nur über Länge und Thema, wie „Kampfbilder“, aber kaum über präzise Genrebezeichnungen vertrieben (Altman, „Film und Genre“ 253). Insbesondere Verleihkataloge verdeutlichen diese frühe Bezeichnungspraxis, die von den heutigen etablierten Genres wie Horrorfilmen, Western oder Kriegsfilm noch weit entfernt ist und beispielhaft über

zwei Kataloglisten veranschaulicht werden kann: 1905 listet die *Kleine Optical Company* ihr Angebot nach Story (darin noch unterteilt in *historical, dramatic* und *narrative*), Comic, Mysterious, Scenic und Personalities, während die American Mutoscope and Biograph Company 1902 ihre Filme aufteilt in die Kategorien „Comedy Views, Sports and Pastime Views, Military Views, Railroad Views, Scenic Views, Views of Notable Personages, Miscellaneous Views, Trick Pictures, Marine Views, Children’s Pictures, Fire and Patrol Views, Pan-American Exposition Views, Vaudeville Views, and Parade Pictures“ (Neale, „Questions of Genre“ 187). Schließlich werden ab Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend Genrebezeichnungen eingesetzt, um das Angebot der vierteiligen Nummernprogramme der Variététheater und Jahrmarktskinos anzukündigen (Hickethier, „Genretheorie“ 74). Diese ersten Genrebezeichnungen setzen sich meist aus zwei Wörtern zusammen: einem Adjektiv und einem Substantiv. Während ersteres besondere Merkmale hervorhebt, umfasst zweiteres einen allgemeinen, bereits bekannten Genrebegriff, wie Altman am Western und Musical veranschaulicht. Diese Genres gehen terminologisch auf adjektivische Substitute zurück, die als „Western chase film“, „Western melodramas“ oder auch „musical comedy“, „musical romance“ mit bereits etablierten Genrebezeichnungen aus dem Revue-Theater, Drama und der Literatur kombiniert werden („Film/Genre“ 52 f.). Die sich so herausbildenden generischen Bezeichnungen bilden nach Staiger neben Plot, Schauwert, Grad des Realismus und Stars nur eines der vielen ‚Verkaufsargumente‘, um das Angebot an Filmen spezifisch zu bewerben. Hierfür ist die Einführung eines geregelten Verleihsystems ab 1909 von entscheidender Bedeutung, da Kinobetreibende nun rechtzeitig und verbindlicher erfahren, wann sie neue Filme zeigen und über welche Verkaufsargumente sie diese bewerben können. Ab 1915 richtet sich die Filmwerbung nicht nur zunehmend an dem neuen Format des Langspielfilms aus, das sich schnell als Standard durchsetzt und zur Hauptattraktion des Kinoprogramms wird, sondern letztlich werden alle Filme gesondert angekündigt („Waren anpreisen“ 23). Das führt dazu, „dass die Filmwerbung zwar Produktdifferenzierung leistet, aber von der gängigen Praxis anderer Industriezweige abweicht, indem sie jedem Einzelprodukt individuelle Identität verleiht“ (ebd. 24).

Bereits am frühen Kino lassen sich damit wichtige historische Beobachtungen über Genres festhalten: Nicht nur werden Genres als „kulturindustrielles Prinzip“ (Schweinitz, 101) bereits vor 1910 genutzt, vielmehr entspringt ihre Bezeichnung einem Vertriebs- wie Werbebedürfnis. Dies schließt an die oben herausgestellte analytische Schnittstellenposition distributionsseitiger Diskurse und die zuvor resümierte diskursive Konstituierung von Genres an, bei der kein vorgängiges ‚erstes‘ generisches Objekt auszumachen ist. Zugleich wird deutlich,

dass Genres im frühen Kino nicht einfach ‚erfunden‘, sondern aus bereits etablierten Unterhaltungsformen des Theaters und der Literatur übernommen werden und sich damit medienübergreifend ausbilden.

Während der Studio-Ära gewinnen die spezifischen ‚Besonderheiten‘ der Filme schließlich derart an Bedeutung, dass immer häufiger der aus anderen Unterhaltungsbereichen übernommene generalisierende Teil wegfällt und ‚eigene filmische‘ Genrebezeichnungen in substantivischer Form entstehen. Hierbei zeigt Altman nicht nur für amerikanische Filmgenres, sondern auch kulturhistorisch für die Komödie und Tragödie, wie sich Genres zu autonomen Kategorien ausbilden: „In each case the development of the stand-alone noun signals the liberation of the former adjective from its noun and the formation of a new category with its independent status.“ („Film/Genre“ 51) Mit der Emanzipation der Substitute filmischer Bezeichnungen wie ‚Western melodramas‘ und ‚musical romances‘ zeichnet sich also die Herausbildung eigenständiger Genrekonzepte ab. Allerdings gehen nach Altman dieser Substantivierung wichtige Veränderungen auf der Ebene von Herstellung, Text und Rezeption voraus, bevor filmische Genrebezeichnungen eine vollständige Generifizierung erreichen. Einerseits verschiebt sich durch Standardisierung und Automatisierung der Herstellungsfokus von den generalisierenden Nomen auf die generischen Substitute, sodass der ‚Western-‘ oder auch ‚Musical-‘Anteil wichtiger wird als die Generalität von ‚melodrama‘ oder ‚romance‘. Andererseits übersteigen in den Filmen die Genremerkmale die reine adjektivische Namensgebung und verbinden sich mit den generellen Merkmalen derart zu generischen Spezifika, dass sich ‚Western‘ nicht mehr nur auf den Wilden Westen bezieht, sondern ebenso melodramatische Handlungen und Figuren umfasst; oder auch ‚Musical‘ nicht mehr nur in Bezug zum reinen Musikeinsatz steht, sondern zum Katalysator und zur Ausdrucksform der heterosexuellen Liebeshandlung wird. Beides steht in unmittelbarer Verbindung mit einer veränderten Wahrnehmung beim Publikum, das die Ähnlichkeiten zwischen den Filmen unter dieser filmischen Genrekategorie erkennt und Erwartungshaltungen entwickelt. Diese beeinflussen schließlich die generische Identifizierung und Bedeutungsgebung (ebd. 53). Genres resultieren nach Altman nicht nur aus dem produktionsseitigen Bedarf, die Herstellungsmethoden zu standardisieren und zu rationalisieren, um profitabler zu werden sowie das Absatzrisiko berechenbar zu machen. Vielmehr unterfüttert Altman die Standardisierungsthese mit einem veränderten Wahrnehmungsbewusstsein auf Seiten von Produktion und Rezeption. Die Handlungsmotive, Erzählmuster und Bildformen werden unter der entsprechenden ‚adjektivischen‘ Genrebezeichnung erst dann generisch, wenn sie bei der Produktion sowohl als erfolgreich *und* als wiederholungswürdig gelten als auch für das Publikum einen Wiedererkennungswert besitzen und Erwartungen

schüren (ebd.). Anders formuliert heißt das, dass sich Genres als semantische Einheiten etablieren, wenn sie, wie bereits Schweinitz für das Genrebewusstsein unterstreicht, wiederholt zur Herstellung und zur Lektüre herangezogen werden. Diese von Altman beschriebenen Wandlungsprozesse gelten nicht nur für die amerikanische Kinoindustrie, sondern auch für europäische oder andere Filmkulturen, in denen sich angesichts des bereits im frühen Kino festzustellenden großen Produktionsumfangs zwangsläufig Genrebezeichnungen und Genrekonventionen entwickelt haben, die bis in die Gegenwart verlaufen.

Eine erste historische Dimension von Genres bildet also die terminologische Entwicklung von Genres. Entlang der veränderten Genrebezeichnungen wird deutlich, wie sich Genrekonzepte einzelner Filmgenres als semantische Einheiten bei der Produktion und Rezeption herausbilden, indem sie wiederholt auf Produktionen angewendet werden. Dies ist insofern für die historischen Analysen relevant, als dass konkrete Genrebezeichnungen zwar einen ersten Bezugspunkt für Genreproduktionen und Genrekonzepte erlauben, aber ebenso historische Phänomene bilden wie die Ebenen, die sie bezeichnen. Daher müssen die für *Psycho*, die Sequels und *Bates Motel* verwendeten Genrebegriffe ebenso vor dem Hintergrund ihres Entstehungs- und Produktionskontextes untersucht werden wie die Produktionen und Genrekonzepte. Denn einerseits können unter der gleichen Genrebezeichnung je nach historischem Kontext unterschiedliche semantische Konzepte subsumiert werden, wie Neale am Beispiel des Melodrams aufzeigt: Mit diesem Genre ist in den 1930er Jahren eine Spannungsorientierung verbunden, die mit der heutigen Auslegung als Genre pathetischer und romantischer Empfindsamkeit und exzessiver Sentimentalität, wie es unter anderem Williams beschreibt („Film Bodies“), nicht zusammenpasst. Die Semantik des Melodrams hat sich fast vollständig in ihr Gegenteil verkehrt: „The mark of these films is not pathos, romance, and domesticity but action, adventure, and thrills; not ‚feminine‘ genres and the woman’s films but war films, adventure films, horror films, and thrillers, genres traditionally thought of as, if anything, ‚male.‘“ (Neale, „Melo talks“ 69) Dies findet sich auch noch in den Filmkritiken zu *Psycho*, in denen mit „old-fashioned melodramatics“ genau auf diese Spannungsgenerierung referiert wird, auch wenn sie dem Film flache Schockeffekte vorwerfen (Crowther 37). Andererseits wurden ältere Produktionen bereits Genrekonzepten zugeordnet, die als Bezeichnungs- und Semantisierungsoption zum Zeitpunkt der Entstehung der Produktionen noch gar nicht zur Verfügung standen und unter denen folglich die Produktionen auch nicht wahrgenommen werden konnten, wie es für *The Great Train Robbery* von Edwin S. Porter aus dem Jahr 1903 der Fall ist. Wie erneut Neale an anderer Stelle verdeutlicht, beschreiben genrehistorische Studien der 1960er Jahre den Film als ersten und einflussreichen Western („Questions of

Genre“ 186).¹⁷ Diese Wahrnehmung entspringt allerdings retrospektiven Lesarten, die den Film erst nachträglich unter diesem Genrekonzept diskursivieren. Der Erfolg und Einfluss des Films ist weniger vor dem Hintergrund des Westerngenres zu erklären, als vielmehr darauf zurückzuführen, „that is was the confluence of paradigms provided by melodrama, the chase film, the railway genre, and the crime film, rather than the western, that ensured the film’s contemporary success“ (ebd.). Dabei existiert der Western als spezifische Genrebezeichnung und semantisches Genrekonzept um 1903 weder für die Herstellung noch für das Publikum. Auch wenn die damals populären Wild West Shows, *dime novels* und zahlreichen Western-Abenteuergeschichten bereits den Western als Genre in anderen Unterhaltungsbereichen konventionalisieren: Erst zwischen 1903 und 1911 wird er als adjektivisches Substitut für viele Filme genutzt (Gallagher 300 f.). Damit bildet er für *The Great Train Robbery* nicht den generischen Rahmen (Neale, „Questions of Genre“ 186.). Er initiiert nachfolgend auch keine Westernfilme, sondern Kriminalfilme. Wie Neale mit Verweis auf Charles Musser zusätzlich herausstellt, ist der Erfolg des Films nicht nur auf die Popularität der Genres zurückzuführen, sondern auch auf mehrere kulturelle Trends und Strategien, die der Film geschickt aufzunehmen versteht:

One reason for *The Great Train Robbery*’s popularity was its ability to incorporate so many trends, genres and strategies fundamental to the institution of cinema at that time. The film includes elements of both re-enactment of contemporary news events (the train hold up was modeled after recently reported crimes) and refers to a well-known stage melodrama by its title. Perhaps most importantly, *The Great Train Robbery* was part of a violent crime genre which had been imported from England a few months earlier. Porter was consciously working (and cinema patrons viewing) within a framework established by Sheffield Photo’s *Daring Daylight Burglary*, British Gaumont/Walter Haggart’s *Desperate Poaching Affair [Affray]* and R. W. Paul’s *Trailed by Bloodhounds*. ... [Thus,] when initially released, *The Great Train Robbery* was not primarily perceived in the context of the Western. Its success did not encourage other Westerns but other films of crime – Lublin’s *Bold Bank Robbery* [Jack Frawley, 1904] Paley and Steiner’s [*Avenging a Crime; Or; Burned at the Stake* [1904]]. (Musser in ebd. 186 f.)

Die retrospektiv irreführende generische Diskursivierung von *The Great Train Robbery* als erster wichtiger Western schließt an Altmans terminologische Geschichte von Genres an und belegt, wie die Verwendung von Genrebezeichnungen und die Diskursivierung über Genrekonzepte von einem Genrebewusstsein auf Seiten von Herstellung und Rezeption abhängen. Neale spricht hierbei von

¹⁷ Neale verweist hier auf Arbeiten von MacGowan (114) und Fenin/Everson (49).

„generic regimes“, die verschiedene historische Zeiträume kennzeichnen und entlang derer Produktionen diskursiviert werden (ebd. 187). Für die historische Untersuchung von Genres heißt das:

Hence the importance of *historicizing* generic definitions and the parameters both of any single generic corpus and of any specific generic regime. For it is not that more elaborate definitions are impossible to provide, just that they are always historically relative and therefore historically specific. (Ebd. 191)

Wiederum für das Untersuchungskorpus bedeutet dies, mit den generischen Diskursivierungen kritisch umzugehen und die Bezeichnungen wie Semantiken nicht als Ergebnis des Entstehungskontextes anzunehmen, sondern als Ergebnis historischer Diskursivierungsprozesse zu betrachten. Diesen geht häufig ein anders gelagertes Genrebewusstsein voraus, das über Diskurse und Kontexte der damaligen Zeit zu erarbeiten ist, und zugleich folgt ihnen unter Umständen ein neues nach, sodass Produktionen diskursiven Genreverschiebungen unterliegen, wie im Fall von *Psycho*. Während sich *Psycho*'s diskursiver Genrestatus vom Randphänomen zum Prototypen entwickelt, entstehen die Sequels und *Bates Motel* zwar unter dem film- und genrehistorischen Einfluss von *Psycho*, aber auch unter den neuen semantischen Genrekonzepten, die sich unter anderem durch *Psycho* verändert haben. Auf beides sind die Produktionen jedoch nicht zu reduzieren, denn in ihren jeweiligen Kontexten kommen wiederum neue populäre Medien- und Genreformen hinzu, wie nummerierte Sequels, Serien-*reboots* oder Slasher- und Mystery-Genres, die sich ebenso in den Produktionen niederschlagen. Aus diesem Grund eignet sich für das Untersuchungskorpus weniger eine Makroperspektive, wie sie das historische Phasenmodell von Hickethier liefert, sondern vielmehr der produktive Zyklen-Ansatz von Grindon.

2.3.2 Makrogeschichte(n)

Einteilungen der Genregeschichte in Phasen und Stufen nehmen eine evolutionäre Makroperspektive auf generische Entwicklungsvorgänge ein, die gegenüber der bisher erarbeiteten diskursiven und historischen Komplexität von Genres oft schemenhaft bleiben. Gemäß Hickethiers Modell entwickeln sich Genres ausgehend von einer Entstehungsphase (I) durch die schematische Verbindung von Sujets, Motiven und erzählerischen Mustern, mit denen zuvor experimentiert wurde,

und durch die konkrete namentliche Benennung in kulturellen Diskursen.¹⁸ Auf Seiten von Produktion und Rezeption bildet sich so ein „konstitutives Bewusstsein“ („Genretheorie“ 71) heraus, das Hickethier Schweinitz’ Prototypen-Ansatz entlehnt. Dieses festigt und verankert sich über Prototypen in der anschließenden Phase der Stabilisierung (II). Während der Stabilisierung bildet sich eine erfolgreiche Gruppe an Filmen heraus, die in variiertem Form ‚typische‘ Erzählmuster von Prototypen, wie es erneut Schweinitz konzipiert, aufgreifen und enge Ähnlichkeitsverhältnisse ausprägen. Die gelungene Wiedererkennung beim Publikum stellt dabei „ein Resultat eines kulturellen Bedarfs nach bestimmten, in den Genres erzählten Geschichten und ein Ergebnis einer Gewöhnung an die dabei verwendeten Stereotypen“ (ebd. 72) dar. Die Phase der Erschöpfung (III) von Genres tritt anschließend durch die anhaltende Produktion von Varianten ein, wobei einzelne Zeitphasen zwar unterschiedliche Varianten eines Genres ausweisen, aber irgendwann alle möglichen Varianzen auserzählt haben, sodass häufig Parodien erzeugt werden. Zu dieser ‚Auserzählung‘ kommt es durch kulturelle Veränderungen, die dazu führen, dass „Genres als erzählte und dargestellte kulturelle Ordnungssysteme ihre Funktionen für die Regulierung des jeweils aktuellen Selbstverständnisses verlieren“ (ebd. 73). Schließlich können in der letzten Phase der Neubildung (IV) durch die Integration von neuen Merkmalen Genres inhaltlich erweitert und mit anderen Genres gemischt werden, sodass Subgenres oder neue Genres entstehen. Auch die mediale Expansion trägt zu dieser Neuformulierung und intermedialen Erweiterung von Genres im Bereich von Fernsehen und seriellen Fiktionsformen bei. Für diese letzte Phase greift insbesondere die „Variabilität und Offenheit“ (ebd. 73) von Genres, die stetig weitere Transformationen und Neubildungen ermöglichen.

Mit diesem Phasenmodell trägt Hickethier der zunehmenden „Ausdifferenzierung in immer weitere Genres“ („Genretheorie“ 73) Rechnung und überführt die historische und diskursive Dynamik von Genres in ein allgemeines Schema der Genregeschichte, das in der Form einen generellen Überblick ermöglicht. Zwar bezieht Hickethier die vielzähligen internen wie externen Einflussfaktoren aus Prototypen, Genrebewusstsein, Varianten, kulturellen und medialen Kontexten ein, aber die historische Komplexität großer Zeitspannen wird auf eine modellhafte Evolutionsgeschichte reduziert. Kritisiert wird an diesen historischen

¹⁸ Hickethiers Modell ähnelt dem vierteiligen Stufensystem von Thomas Schatz, das er 1981 in Bezug auf die Formenevolution von Henri Focillon und die von Christian Metz identifizierten Entwicklungsphasen des Western (vom Verfall des klassischen Western in den 1940er Jahren über den Superwestern der 1950er Jahre bis zum Italowestern) entwickelt, aber zu einem allgemeineren Modell der Genregeschichte generalisiert („Hollywood Genres“ 34–41).

Modellen, wie sie nicht nur Hickethier, sondern auch Schatz und Metz aufstellen, dass sie eine evolutionistische Stabilität nur theoretisch aufrecht erhalten können und mitunter Filme und Praktiken außen vor bleiben, die in dieses Modell nicht passen, wie Tag Gallagher am Beispiel des Western belegt. Frühe Westernfilme weisen bereits 1909 in der ‚Entstehungsphase‘ des Genres eine „hyperconsciousness“ gegenüber „(p)icturesque scenery, archetypal characters, dialectical story construction, long shots, close-ups, parallel editing, confrontational cross-cutting, montaged chases“ (301) auf, die vor 1895 längst in anderen Unterhaltungsbereichen konventionalisiert werden und damit der reinen Herausbildung widersprechen.

In fact, so popular were westerns during narrative cinema’s formative years (1903 – 1911) that it may well be that, rather than the cinema invented the western, it was the western, already long existing in popular culture, that invented cinema. (300)

Nicht nur widerspricht die medienübergreifende Herausbildung von Filmgenres der Schematisierung; auch finden sich Genremischungen bereits in Phasen der ‚Stabilisierung‘. Schon im klassischen Hollywood gehören Genremischungen nicht nur zur bewussten Produktionspraxis, sondern werden ebenso als solche wahrgenommen, wie Janet Staiger nachweist. Filme werden vornehmlich entlang von konventionalisierten Doppelplotstrukturen produziert, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Meist besteht eine davon aus einer heterosexuellen Liebesgeschichte, die das früh als vermarktungstechnisch wichtige Zielgruppe identifizierte weibliche Publikum anziehen soll („Hybrid or Inbred“ 208 f.). Gleichzeitig findet Staiger sowohl innerhalb produktionsseitiger Texte als auch in Filmkritiken der damaligen Zeit diverse Bezeichnungen und Beschreibungen, die auf doppelbödige und mehrdeutige Genrestrukturen in Filmen verweisen (ebd. 210), unter anderem auch auf *Psycho*’s Doppelsemantik aus „fairy tale with a detective story“ (Wollen nach ebd.). Schließlich können auch die grundsätzliche Offenheit und die strukturelle Variabilität von Genres nicht erst für die letzte Phase der ‚Neubildung‘ herangezogen werden, sondern gelten ebenso für frühe Formen, denn wie mit Neale und Gallagher deutlich wird, zeichnet sich die Popularität von Genres bereits im frühen Kino über die Fähigkeit aus, kulturelle Trends aufzunehmen.

Für das exklusive Untersuchungskorpus von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* lässt sich Hickethiers Modell einer Makrogeschichte von Genres aus diesen Gründen nur bedingt heranziehen. Die vorliegende Studie zielt weniger auf eine allgemeine Genregeschichte, die überblicksartige Etappen modelliert, sondern

visiert vielmehr eine ‚kleine‘ Genregeschichte über ihre spezifischen Genreausprägungen, jeweiligen Entstehungskontexte und generischen Diskursivierungen an. Zwar stehen *Psycho*, die Sequels und *Bates Motel* für unterschiedliche Genrevarianten einzelner Zeitphasen, wie es Hickethier für die ‚Stabilisierung‘ beschreibt und als Ursache für die ‚Erschöpfung‘ ausmacht; sie resultieren aber zugleich aus medialen Expansionen, wie Hickethier es wiederum der ‚Neubildung‘ zu Grunde legt. Zugleich gehen die Beispiele weder in einer allgemeinen Makrogeschichte auf, noch in einem einzelnen Genre, auch wenn das Horrorgenre ein zentraler Bezugspunkt bleibt. Denn schon *Psycho* lässt sich als ein Produkt des sich verändernden Mediensystems und eine Form der generischen Neubildung fassen, wie auch die Sequels und *Bates Motel* generischen Modernisierungstrends von Horror-Sequels und Prequel-Serien folgen. Statt einer Makroperspektive oder einer Geschichte des Horrorgenres nehmen die Analysen die Komplexität historischer und diskursiver Genrezusammenhänge in Blick, um die Produktionskontexte, Genrediskurse und Bezugsverfahren in materialnahen Fallanalysen herauszuarbeiten, ohne im Vorhinein von einer theoretischen Makrogeschichte oder einem Einzelgenre determiniert zu sein. Inwiefern dafür ein historischer Ansatz produktiver ist, der statt einer Makroperspektive die iterativen Muster von Genres entlang eines exklusiven Korpus in den Blick nimmt, wird im Folgenden erläutert.

2.3.3 ‚Exklusive‘ Genrezyklen

Leger Grindon geht von einer Historizität der Iterationsmuster aus, über die Genres vor allem in ihrer diskontinuierlichen Entwicklung erfasst werden können. Als zentrale ‚Akteure‘ im Wechselspiel mit externen wie internen Veränderungsprozessen lassen sich Iterationsmuster als Zyklen betrachten, die zu bestimmten Zeiten generische Subeinheiten generieren: „The cycle, a distinctive and more focused category, is a series of genre films produced during a limited period of time and linked by a dominant trend in their use of the genre’s conventions.“ (44) Ähnlich hebt auch Altman die genrehistorische Bedeutung von Zyklen hervor, fügt sie aber mit den Substantivierungsprozessen der Genrebezeichnungen zu einem historischen Modell von Genres zusammen, in dem adjektivische Ergänzungen von Genrebezeichnungen erst subgenerische Zykluseinheiten bezeichnen, bevor sie selbst zu Substantiven und größeren Genreinheiten werden, die wiederum neue adjektivische Ergänzungen und subgenerische Varianten nach sich ziehen („Film/Genre“ 64 ff.). Das Zyklen-Konzept bezieht sich allgemein auf bestimmte Genrereihen von Studios, wie die Universal-Horrorfilme der 1940er

Jahre, aber auch auf Kinoreihen wie die *James Bond*-Filme oder die *Star Wars*-Sequels oder Genreproduktionen wie Sergio Leones Italo-Western. Grindons Zyklusansatz zentriert statt der industriellen, figuren- oder namensbezogenen Generizität die generische Engführung von Iterationen, die innerhalb einer begrenzten Zeit übergreifend als Variationen auftauchen, wie die auf *Halloween* folgenden Slasherfilme (44 f.). Dies ist insofern für das Untersuchungskorpus ein produktiverer Ansatz, weil durch diese genrehistorisch engere Skalierung ein exklusives Korpus entlang dominanter intertextueller Muster gebildet wird, der sich in erster Linie an überschaubareren Zeitspannen orientiert und weniger an einheitlichen semantischen Genrekzepten. Über die Iterationsmuster lassen sich die Produktionen generisch zusammenfassen, aber zugleich als subgenerische Ausprägungen in ihren spezifischen Entstehungskontexten analysieren. Grindon konzipiert Genres weniger als semantisch-intertextuelle Ganzheiten, sondern vielmehr als Ähnlichkeitsgruppierungen, die sich sowohl innerhalb eines Genres formieren als auch sich transgenerisch entwickeln und kulturelle Sets an Konventionen ausbilden (44), ähnlich wie es Tudor bereits beschreibt. Die verschiedenen Handlungsmuster, Figuren und Schauplätze, die Genres umfassen, gestalten dabei einen wiederkehrenden dramatischen Konflikt aus, wie beispielweise die Auswirkungen neuer Technologien im Science Fiction-Genre oder die *American Frontier* im Western (45). Nicht nur nehmen diese dramatischen Konflikte für Grindon eine wichtige kulturelle Rolle ein, weil sie soziale Problemstellungen der Gesellschaft behandeln; sie führen externe Einflüsse sowie interne Gestaltungsmerkmale zu einem generischen Vergnügungsangebot für das Publikum zusammen (47 ff.).

The generic crossroads allows the audience to enjoy the ritual satisfaction of overcoming social problems [...], while at the same time reinforcing traditional values that support the prevailing ideology. However, the pleasures offered by genre films rarely represent a viable solution for viewers, but rather, offer thrills that distract the audience from thinking through the real conflicts in their own experience. Genres thereby offer potentially subversive pleasures regulated by the cultural institutions constituted in and through the generic discourse. (49)

Gerade weil Grindon die genretypischen Konfliktsituationen nicht als feste Themen, ideologische Positionen oder Lösungsmuster ansieht, sondern als dynamische Vielfalt an iterativen Gestaltungsmöglichkeiten festmacht, die dem Publikum ein spezifisches Genrevergnügen bereitet, bilden Genres in seinem Konzept kulturell ‚produktive Kräfte‘: „The socially critical elements underlying the crossroads present genre as a more dynamic cultural force than either ritual celebration or the ideological entrapment models would suggest.“ (49) Dies berücksichtigt einen

diskursiven und historischen Charakter von Genres, der historische Entwicklungen weniger als eine Evolutionsgeschichte erscheinen lässt, sondern vielmehr über diskontinuierliche Zyklen die dynamische Wandlungsfähigkeit von Genres beschreibbar macht. Innerhalb spezifischer zeithistorischer Kontexte lassen sich so Iterationsmuster als Akteure betrachten, die zwischen soziokulturellen Einflüssen und genreinternen Veränderungen ein Spannungsfeld erzeugen, das Genres vorantreibt: „The key link between external causes and internal changes is the social conflicts animating a genre.“ (52) Zu diesen externen Einflüssen und internen Veränderungen zählen für Grindon einerseits kommerziell erfolgreiche Produktionen, die den von Schweinitz beschriebenen prototypischen Charakter erhalten können und Genreneubildungen im Sinne Hickethiers initiieren können, andererseits aber auch filmindustrielle Faktoren wie Zensuren oder Altersfreigaben, technologische Entwicklungen wie Special Effects oder ökonomische Strukturen, die die Produktion und Rezeption von Genres beeinflussen, weil sie restriktive Vorgaben oder neue Möglichkeiten bereithalten, die auf eine industrielle Kompatibilität drängen. Hinzu kommen unterhaltungskulturelle Kontexte, deren populäre Phänomene und Trends ein breites Impulsfeld für Genreproduktionen bereithalten, wie in Bezug auf den Western und *The Great Train Robbery* von Gallagher und Neale betont wird, oder auch soziopolitische Ereignisse und Sensationen, die durch ihre mediale Präsenz Änderungen bekannter Muster und Konventionen hervorrufen (53 ff.).

Für das gesamte Untersuchungskorpus können nicht nur solche externen Faktoren aufgeschlüsselt werden, sondern auch interne Veränderungen, die Grindon auf das Wechselspiel von dominanten und subdominanten Genremerkmalen zurückführt und entlang von Umschichtungsvorgängen zu bestimmten Zeiten beobachtet: „Internal changes can be charted in the play between dominant and subordinate traits within a genre. The reshuffling of dominant and subordinate positions among the conventions in cycles is a key to tracing a genre’s evolution.“ (55) Im Zuge von Ermüdungserscheinungen und Vorhersehbarkeiten bestimmter Muster können untergeordnete Formen eine vordergründige Rolle übernehmen, sodass randseitige Produktionen prototypische Merkmale generieren (55 f.). Dies gilt nicht nur für *Psycho*, dessen Motive eine Reihe von Horrorfilmen und Thriller geprägt haben und im historischen Genrediskurs prototypische Funktionen zugesprochen bekommen, sondern ist vor allem über die Sequels und *Bates Motel* zu beobachten, die sich explizit auf *Psycho* in seiner dominanten Genreposition berufen, aber zugleich eine generisch-serielle Umschichtung (Sequels) und Dekonstruktion (*Bates Motel*) dieser Merkmale vornehmen. Wie in der Analyse der intertextuellen Bezüge der Sequels und von *Bates Motel* deutlich wird, werden Motive und Szenen von *Psycho* zwar anzitiert, aber als ‚historische Merkmale‘

markiert und von neuen Genremerkmalen und Genresemantiken ‚überschrieben‘. Diese beinhalten unter anderem eine explizitere Gewaltdarstellung in den Sequels und eine Neuperspektivierung von Gendersemantiken in *Bates Motel*. *Psycho*'s Merkmale werden dadurch aber nicht verdrängt. Insbesondere die Sequels schieben sie im Sinne Grindons zu subdominanten Merkmalen um und überführen sie in einen generisch-seriellen Intertext, in dem historische Merkmale von *Psycho* und gegenwärtige Genremuster koexistieren. Zwar leisten dies zuvor bereits Produktionen über intertextuelle Bezüge, aber die Sequels und die Prequel-Serie formieren einen seriellen Bezugsrahmen, indem diese generischen Veränderungen über wechselseitige Lektüren miteinander konfrontiert und sichtbar gemacht werden.¹⁹

Mit Grindons Ansatz lassen sich die Produktionen des Untersuchungskorpus über ihre Iterationen also sowohl in einer generischen Gesamtperspektive erfassen als auch in ihren spezifischen Ausprägungen als subgenerische Einheiten voneinander differenzieren. Dafür wird *Psycho* in seinen Genrediskursen untersucht, die einerseits die diskursive Komplexität von Genres auf der Ebene der einzelnen Genreproduktion in historischer Perspektive veranschaulichen und andererseits die Grundlage bilden für die anschließende Analyse der Sequels, die wiederum die historische Komplexität von Genres auf der Ebene einer Genregruppierung in diskursiver Perspektive beleuchten. Die Analyse von *Bates Motel* integriert Aspekte aus beiden Analysen, weil sich die diskursive und historische Komplexität von Genres durch die zeitliche Anordnung als zeitgenössische Prequel-Serie sowohl innerhalb des distributionsseitigen Genrediskurses als auch der generisch-seriellen Dekonstruktion der Duschszene zeigen lässt.

Die genretheoretischen Ausführungen zur diskursiven Beschaffenheit und zum historischen Wandel von Genres haben zentrale Aspekte verdeutlicht, die für die Analyse des Untersuchungskorpus von Relevanz sind. Inwiefern diese in einem analytischen Fokus auf Genresignaturen integriert werden können und welche spezifischen Fragestellungen sich für die analytischen Auseinandersetzungen ergeben, wird im Folgenden anhand einer knappen Zusammenfassung konkretisiert.

¹⁹ Dieser serielle Bezugsrahmen wird hinsichtlich der Interdependenzen, die diese intertextuelle Umschichtung und generischen Veränderung bewirken und selbstreflexiv offenlegen, in Abschn. 4.1 theoretisch erarbeitet.

2.4 Aus dem Baukasten der Genretheorie und im Spiegel der Genregeschichte: Genresignaturen

Die vorliegende Arbeit schlägt für die Analyse von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* vor, sich aus dem Baukasten der Genretheorie sowohl eines historischen Genreverständnisses zu bedienen, das neben den wissenschaftlichen Konzeptualisierungen verstärkt die Diskurse der Filmkritik und Materialien in den Fokus rückt (Neale), als auch einen diskursiven Ansatz heranzuziehen, der für die Bezeichnungsebene sensibilisiert (Altman). Dass diese im Kontext kultureller Genrekonventionen entstehen (Tudor), wird hier ebenso einbezogen wie die kulturelle Normung von Prototypen, um die sich ein flexibles Genrebewusstsein spinnt (Schweinitz). Neben diesen übergeordneten Ansätzen gilt es, sich auf Iterationen in generischen Subeinheiten zu konzentrieren (Grindon), die in Bezug zu intertextuellen und phänomenologischen Einzeltheorien (Clover und Williams) generische Umschichtungs- und Dekonstruktionsvorgänge verdeutlichen. Für die Analyse der Diskurse und Iterationen wird zudem ein poststrukturalistisches Verständnis bedient, das von historischen Diskursformationen ausgeht, die „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 74) und so den ‚generischen Serien-/Text‘ wie auch ‚generisch-seriellen Intertext‘ als semantische Einheit erst erzeugen (Derrida).

Da jede Fallanalyse nicht nur auf einer anderen Genreebene operiert, sondern auch eine jeweils andere Methodik heranzieht, werden die jeweiligen Vorgehensweisen zu Beginn der Fallanalysen noch einmal in ihren analytischen Schwerpunkten eingeführt. Dies ermöglicht eine gezieltere Abstimmung auf das Material, indem im Vorhinein spezifische Analyseverfahren benannt werden: Für die diskursanalytische Betrachtung von *Psycho* und seiner Genrediskurse wird ein Überblick über die textbasierten Materialien zu Hitchcock und *Psycho* gegeben, um diskurshistorische Schwerpunkte zu identifizieren und für die anschließende Diskursanalyse produktiv zu machen. Für die Analyse der Iterationsmuster in den Sequels wird vorab ein intertextueller Genreansatz erarbeitet, in dem in Rückgriff auf Theorien zu Remakes und Serialität zentrale Differenzverfahren erarbeitet werden, die nicht nur die Iterationen zwischen den Sequels, sondern auch die Interdependenzen zu *Psycho* analytisch beschreibbar machen. Diese diskursanalytischen und intertextuellen Genreansätze werden in der Analyse von *Bates Motel* im Kontext serienspezifischer Dynamiken digitaler Serienkulturen fortgeführt, sodass keine neue Vorgehensweise erarbeitet wird.

Als diskursive Größe und historisches Phänomen bewegen sich Genres zwischen den „generic images“ der Materialien (Neale), der Wirksamkeit eines kulturellen Genrebewusstseins und dem kulturkritischen wie wissenschaftlichen

Bedürfnis nach generischer Genauigkeit auf der einen Seite und der Historizität von Genrebezeichnungen, semantischen Konzepten und Iterationsmustern auf der anderen Seite. Diese von Berry-Flint und Grindon beschriebene produktive Spannung kennzeichnet das wechselseitige Verhältnis von Genreproduktion und Genrezkonzept und das Untersuchungskorpus der Arbeit. Mit dem Begriff der ‚Genresignaturen‘ schlägt die vorliegende Arbeit eine analytische Perspektive vor, um die produktive Spannung von Genres sowohl in den einzelnen Fallanalysen als auch korpusübergreifend beschreibbar zu machen.

In der analytischen Begrifflichkeit der Genresignaturen verschränken sich die diskursive und historische Ebene der Untersuchungsmaterialien, indem sie auf der Ebene der Genreproduktionen die von generischen Markierungen und Iterationsmustern ausgehende Signifikanz beschreiben, die über die Diskursivierungen, ob diskursanalytisch im Kontext ihrer Entstehung betrachtet oder intertextuell in Bezug zu Genrezkonzepten verortet, semantisch hergestellt wird. Zugleich geht der Signaturenbegriff auf die poststrukturalistische Theoriebildung von Derrida zurück.²⁰ „Signaturen“ markieren einen Aufschub der Zeichen innerhalb eines allgemeinen Raums ihrer Möglichkeiten: „Dieser allgemeine Raum ist zunächst die Verräumlichung als Unterbrechung der Anwesenheit im Zeichen (*marque*) [...].“ („Randgänge“ 348) Die Unterschrift verspricht eine Anwesenheit der Quelle und des Unterzeichnenden, die sie nicht halten kann. Die Anwesenheit ist für Derrida ebenso unmöglich, wie sie die Grundbedingung ihrer Existenzberechtigung darstellt:

Eine schriftliche Unterzeichnung impliziert per definitionem die gegenwärtige oder empirische Nicht-Anwesenheit des Unterzeichners. Aber, wird man sagen, genauso kennzeichnet und wahrt sie auch sein Anwesendgewesen-Sein in einem vergangenen Jetzt [...]. (Ebd. 349)

Eine Signatur bezeugt die absolute Einmaligkeit eines Ereignisses, das wiederum durch die Reproduzierbarkeit der Signatur zu Stande kommt. Um als Unterschrift

²⁰ Der Signaturbegriff ist Teil einer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kommunikation, die Derrida mit „Signatur Ereignis Kontext“ überschreibt („Randgänge“ 325–351). Zur Bedeutung von Derridas Theorie für die Medientheorie siehe Fahle. Auch Deleuze bedient sich bereits der Signatur, allerdings um eine autorenbezogene Instanz im Film aufzubauen, die große Auteurs stilistisch in ihre Filme ‚einschreiben‘ („Das Bewegungsbild-Bild“ 39). In diesem Deleuze’schen Sinn beschreibt Nitsche Hitchcocks Cameo-Auftritte als Signaturen (Nitsche 101–106). Dagegen verwendet Podrez den Signaturenbegriff in einem generischen Sinnzusammenhang, um die räumlichen Muster im Horrorfilm zu beschreiben (Podrez, „Der Horrorfilm“ 14 ff.).

zu wirken, muss sie „lesbar“ sein und „eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben“ (ebd.). In dieser formalen Gleichheit widerspricht sie der Einmaligkeit des Produktionsereignisses, das sie herstellt und zugleich verfälscht. Für die Kommunikation heißt das nach Derrida, dass sich „der semantische Horizont“ nicht direkt ‚überträgt‘ und nicht einfach als mehrdeutig herausstellt, also „sich nicht auf eine *Polysemie* reduziert“ (ebd. 350). „Die Schrift liest sich“ (ebd.) und vermag darin keinen ‚eigentlichen Sinn‘ und keine ‚tiefere Wahrheit‘ hervorzubringen. Damit erhält sich auch die Signatur aus der Trennung von der Quelle und in der Unmöglichkeit, einen semantischen Ursprung hervorzubringen. Zugleich schreibt sie sich in ihrer Gleichheit wiederholt fort, kann aber ihre Bedeutung nicht in einem Bezug zum Ursprung erlangen, sondern nur aus der Differenz zu diesem herstellen.

Auch der generische Text ‚liest sich‘ und offenbart darin keine generische Ursprungsbedeutung, wenngleich sich seine Markierungen und Iterationen wie Signaturen auf Genres als Bezugsquellen beziehen, die sie doch selbst erst hervorbringen. Genres sind Ursache und Effekt solcher ‚Genresignaturen‘, die sich wiederholen und nur durch die Differenz zu dem zuvor Wiederholten erhalten. Wie oben an mehreren Stellen deutlich wird, führen Genres eine stete Differenz fort, die weder in einer genealogischen Identität zur Ruhe kommt, noch sich in eine geschlossene Einheit auflöst. Der generische Text drängt auf fortwährende diskursive und semantische Konstruktionsleistungen, die sich über Genresignaturen in ihrer Wiederholbarkeit und Differenzierung lesen lassen. Dieses Verständnis von Signaturen knüpft nicht nur an die im Zentrum der Untersuchung stehende diskursive und historische Verfasstheit von Genres an, sondern bietet auch einen übergreifenden analytischen Fokus, der die Mikroebene der Fallanalysen und die Makroperspektive der Genreuntersuchung wechselseitig perspektiviert und Differenzverfahren und Verschiebungsvorgänge verdeutlicht. Unter Genresignaturen werden dynamische Muster verstanden, die in signifikanter Weise die Genregeschichte von *Psycho*, den Sequels und von *Bates Motel* prägen und über eine diskursive und historische Varianz verfügen. Die Analysen zielen darauf, diese Varianz beschreibbar zu machen, indem sie Markierungen und Iterationen in den einzelnen Produktionen identifizieren und über die Kontextualisierung der Genrebezüge als semantische Einheiten und Differenzmomente diskursivieren. Das Korpus so entlang von Genresignaturen genrehistorisch zu erfassen, ermöglicht die Integration verschiedener Ansätze und analytischer Vorgehensweisen, um möglichst materialnah spezifische audiovisuelle Darstellungsformen und die umgebenden semantischen Differenzverfahren zu untersuchen. Zu betonen ist aber, dass das Konzept der Genresignaturen weniger als Einzelgenretheorie oder Metatheorie funktioniert, sondern vielmehr

eine analytische Methodik bildet, die sich für ein eng gefasstes und exklusiv gebildetes Genrekorpus eignet, um exemplarisch die diskursive und historische Umschichtung von Genresemantiken entlang signifikanter Muster herauszuarbeiten. Für die Untersuchung von *Psycho*, den Sequels und *Bates Motel* lassen sich damit folgende Ausgangsfragen ableiten: Wie formieren Genrediskurse *Psycho* zu einem generischen Text und *Bates Motel* zu einem generischen Serientext? Wie bilden die Sequels und *Bates Motel* sich in ihren Wechselbezügen zu generischseriellen Intertexten heraus? Welche Bezeichnungen, Rhetoriken und Bezüge werden benutzt? Welche Markierungen, Iterationen und Semantiken lassen sich in den Materialien und Produktionen als Genresignaturen identifizieren?

In den Analysen kommt den distributionsseitigen Materialien in mehrfacher Hinsicht eine generische Schlüsselposition zu: Sie führen die Herstellungs- und Publikumsebene, wenn auch indirekt und begrenzt, mit und gehen in einem multimedialen Verbund auf, in dem sie ihre jeweilige Medialität beibehalten. Zugleich bilden sie Genremerkmale aus, die als medienunspecifische Wanderphänomene eine reine Bezeichnungsfunktion übersteigen. Ihre audiovisuelle Gestaltung zielt auf eine produktspezifische Generizität, die die Produktion als einzelne ‚Genreproduktion‘ von anderen abgrenzt. Doch diese Genrespezifika, das *generic image* von Neale, stellt sich erst über den Bezug zu kulturellen Konventionen her, die die einzelne Produktion wiederum mit anderen teilt. In den Materialien manifestiert sich damit die für Genres zentrale Differenz zwischen Spezifik und Konventionalität. Dieses Verhältnis zwischen einzelner Produktion und kulturellen Gemeinsamkeiten kennzeichnet die strukturelle Lücke von Genres. In der Unüberwindbarkeit, eine vollständige Übereinkunft zwischen Produktion und Konzept herzustellen, erzeugen Genres ein produktives Moment steter Reproduktion. An diesem Punkt zeigen sich Genrebezeichnungen im Bereich des Films auch in einem genealogischen Sinn als erste Vermittlungsinstanzen. Sie sind nicht nur erste diskursive Markierungen, die die Produktion mit einem Konzept (oder mehreren Konzepten) verbinden, sondern historisch einem Vertriebs- und Werbebedürfnis entwachsen und damit in ihrem ‚Ursprung‘ auf Vermittlung angelegt. Genres verfügen über das adaptive Potential, Konventionen zu übernehmen, sich zu eignen zu machen und zu übermitteln. Angesichts ihrer genrespezifischen Relevanz werden die Materialien in den Fallanalysen zu *Psycho* und *Bates Motel* gleichwertig zu den Diskursen der Filmkritik und Film-/Genretheorie (bei *Psycho*) wie den iterativen Diskursivierungen (bei *Bates Motel*) behandelt, wo sie sich sogar als wirkungsmächtige Diskurse herausstellen. Einerseits verleihen sie den Genrekonzepten des Horror- wie Thriller-Genres durch doppelte Genremarkierungen und eine sensationsgeladene Aufbereitung eine ‚verquickende‘ neue

Dynamik, für die *Psycho* paradigmatisch werden soll. Andererseits demonstrieren die Materialien von *Bates Motel* eine für digitale Serienkulturen zusätzliche Komplexitätssteigerung, die nicht nur das Verhältnis von Medien- und Werbeinhalten auf den Kopf stellt, sondern unter anderem auch Formen der kritischen Selbstbefragung generiert. Dagegen werden die Materialien in den Analysen zu den Sequels nicht herangezogen, weil der analytische Schwerpunkt auf den generisch-seriellen Iterationen liegt.

Das konstitutive Wechselverhältnis von Produktion und semantischem Konzept, das den strukturellen ‚Motor‘ von Genres bildet und sich in dem post-strukturalistischen Textverständnis niederschlägt, strukturiert auch die Analysen des Untersuchungskorpus maßgeblich. *Psycho* steht als einzelne Genreproduktion im Fokus, um den Genrediskurs in historischer Perspektive zu untersuchen und unter Einbezug semantischer Genrekonzepte diskursanalytisch aufzuarbeiten. Die Sequels formieren ein nach Grindon enges Korpus auf der Ebene des Genrekonzepts. Der für die Sequels herangezogene intertextuelle Ansatz setzt die Iterationen sowohl in Bezug zu *Psycho* als auch zu Clovers Theorie des Slasherfilms und Williams’ Körpertheorie des Horrors. Schließlich gehen beide Ebenen und Ansätze in Bezug auf *Bates Motel* in einer integrativen Analyse zusammen, um sowohl den Genrediskurs entlang ausgewählter Materialien zur ersten Staffel zu beleuchten als auch die Iterationen mithilfe Clovers Theorie zu analysieren. Dieses Vorgehen deckt nicht nur die grundsätzliche Varianz und Dynamik von Genres auf, sondern verdeutlicht, wie die Produktionen in ihren Diskursen als ‚generische Serien-/Texte‘ und in ihren Iterationen als ‚generisch-serielle Intertexte‘ variabel formiert sind. So wird bei *Psycho* unter anderem Marions Perspektive durch die verregnete Windschutzscheibe als Markierung der Verunsicherung sowohl im Kontext des Thrillers als auch des Horrors identifiziert, mit der sich die Angst der Heldin auf die Zuschauenden überträgt und ein emotionaler Vorlauf für die kommende Schockwirkung des Duscmords geschaffen wird. Während in den Sequels der Duscmord als ‚historische‘ Genresignatur nur anzitiert wird, um gegenüber den expliziten Mordszenen zum subdominanten Genremerkmal zu werden, ‚spielt‘ *Bates Motel* die Duschszene wieder vollständig aus, nicht ohne sie aber vorher in ihren Elementen zu dekonstruieren und erst anschließend unter einer neuen Gendersemantik zu einer dominanten, aber neuen queeren Genresignatur (wieder-)aufzubauen.

Insgesamt ermöglicht der Baukasten der Genretheorie die Zusammenstellung eines integrativen Theorie- und Methodendesigns, welches in den Analysen sowohl eine Makroperspektive auf die historischen wie diskursiven Veränderungen des Untersuchungskorpus aufrecht erhält als auch in den Mikroebenen der

Fallanalysen die spezifischen Verfahren der Differenzierung herausarbeitet, wie unter anderem multiple Markierungen, wechselseitige Relektüren und genderbezogene Variationen. Inwiefern diese nicht nur die diskursive und historische Flexibilität von Genres exemplifizieren, sondern auf der Makroebene ein transgenerationelles Genregedächtnis ausbilden, wird in den folgenden Fallanalysen mit Blick auf die Genresignaturen untersucht.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Diskursive Veränderungen in *Psycho* zwischen Horrorsensation und Autorenkino

3

Alfred Hitchcocks Film *Psycho* gilt als einer der meistanalysiertesten Filme der Filmgeschichte. Von einem zu Entstehungszeiten als umstritten aufgenommenen Film hat sich *Psycho* über die Jahre zu einem Klassiker der Filmkunst und des Genrekinos entwickelt, wo er unter zahlreichen Bestenlisten reiht: 2007 landete *Psycho* in der vom American Film Institute organisierten Umfrage auf Platz 14 der 100 besten Filme der Filmgeschichte (AFI, „10th Anniversary“),¹ bei der vom britischen Magazin *Sight & Sound* 2012 initiierten Wahl dagegen ‚nur‘ auf Platz 35, aber wie die Redaktion betont: „Hitchcock’s low budget ‚shocker‘ paved the way for the modern horror film.“ (Christie) Es ist insbesondere dieser Diskurs zum Genre, in dem *Psycho* als „quintessential horror film“ (Modleski 104) und „ancestor“ des Slasherfilms (Clover 23) eine herausragende Stellung zugeschrieben bekommt, die zu einer psycho-sexuellen Neuaufrichtung des Genres beigetragen hat. In seiner wegweisenden Studie *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie* betrachtet Andrew Tudor 1989 *Psycho* als Wendepunkt des Genres, an dem statt von einem aus entlegener Ferne kommenden Monster die Gefahr nun von der sexuell repressiven, psychotischen Natur des Menschen selbst ausgeht (47).

In earlier horror movies, most ‚mad‘ characters were glossed as simply evil, their madness (if it was even given the name) an autonomous feature of a constantly malevolent world. After 1960, however, and most particularly in the seventies, madness becomes psychosis: a secular, dependent and internally articulated threat. (57)

¹ Gegenüber der ersten Abstimmung von 1998 wurde *Psycho* 2007 sogar 4 Plätze höher gelistet (AFI 1998).

Auch für Carol J. Clover hat *Psycho* mit der Figur des psychopathischen Mörders ein neues populäres Muster eingeführt, das zu einer Psychologisierung der Horrorthemen und einer Sexualisierung von Motiv und Mord geführt hat, die insbesondere für den Slasherfilm der 1970er und 1980er Jahre genrebildend waren (24).² Doch *Psycho* greift nach Jancovich auch die bereits Horrorfilme der 1950er Jahre prägende Tendenz auf, statt ‚exotischer‘ Schauplätze vermehrt Räume des Alltäglichen zu besetzen und den Horror innerhalb der Gesellschaft zu platzieren („Rational Fears“ 303). Diese Tendenz nimmt in der Duschszene eine radikale Form an (S. Koebner 147) und hat *Psycho* für das Genre prototypisch werden lassen. Ebenso im Kriminalfilm und Thriller wird *Psycho* richtungsweisend für die Herausbildung des Psychothrillers geführt.³

Als *Psycho* am 16. Juni 1960 in New York anläuft, ist dieses ‚revolutionäre‘ Genrepotential des Films für etablierte Filmeliten, auch im Kontext des damaligen Genrekinos von Hollywood und des abseitigen Low-Budget-Genrekinos, in der Form nicht absehbar.⁴ Die Filmkritik reagiert überaus negativ auf den Film, den sie als ‚unsinniges Spektakelkino‘ mit gruseligen Schockeffekten und einer ‚reißerischen‘ Werbekampagne ablehnt. Die Werbekampagne sorgt trotz der schlechten Kritiken letztlich nicht nur für ein großes Publikum, sondern trägt erheblich dazu bei, dass *Psycho* zu Hitchcocks erfolgreichstem Film wird. Nur wenige ‚abseitige‘ Besprechungen erkennen das Potential dieses Films, das zu der obigen Sonderstellung sowohl im autorenbezogenen Kanon der Filmkunst als auch in wissenschaftlichen Genrediskursen führen soll. Auf der Ebene der Genreproduktion liegt mit *Psycho* also ein überaus facettenreich diskursivierter Film vor, der nicht nur eine fast 70-jährige (Diskurs-)Geschichte aufweist, sondern innerhalb dieser auch mehreren (Genre-)Verschiebungen unterliegt, wie es entlang der historischen Dynamik von Genrebezeichnungen zuvor problematisiert wurde. Einerseits hat sich *Psycho* filmhistorisch von einem von Kritik

² Die stete Zunahme an Horrorfilmen erhält vor allem Ende der 1970er Jahre einen auffälligen Sprung, den Tudor auf den enormen Erfolg von *Halloween* zurückführt (67), der auch den Ausgangspunkt von Clovers Untersuchungskorpus zum Slasherfilm bildet. In beiden Horrortheorien wird hierbei *Psycho* als Vorläufer gesetzt. Siehe auch Vossen 22; S. Koebner 147; Seeblen/Jung 352 und Wood, „An Introduction to“ 173.

³ In der Reclam-Reihe der Filmgenres wird *Psycho* als Schlüsselfilm nicht nur im Horrorfilm (Vossen), sondern auch im Kriminalfilm (Hickethier, „Einleitung“ 23) und Thriller (Koebner/Wulff 12 f.) besprochen; ebenso setzt Seeblen ihn als Grundmodell dieses Sub-Genres („Filmwissen: Thriller“ 149). Dabei sind diese Einzelgenres keineswegs als abgegrenzte Konzepte zu verstehen, sondern beweisen insbesondere am Fall von *Psycho* fließende Grenzüberschneidungen und Genrevermischungen auf.

⁴ Zum Low-Budget-Genrekino siehe Doherty und Heffernan.

und Hollywood abgelehnten Projekt zu Hitchcocks erfolgreichstem Film entwickelt, den nicht nur Bestenlisten als Meisterwerk preisen, sondern auch die mit der Institutionalisierung der *Film Studies* exponentiell zunehmenden (film-)wissenschaftliche Veröffentlichungen.⁵ Zudem griff Hitchcock auf eine außergewöhnliche und umfangreiche Werbekampagne zurück, die nicht nur den Presse- und Publikumszugang steuerte, sondern auch einen entscheidenden Genrediskurs setzte, der sich auf die nachfolgenden generischen Diskursivierungen des Films und der dazugehörigen Genrekonzpte auswirkte.

Im Gegensatz zu seiner heutigen prototypischen Stellung stellt *Psycho* 1960 genrehistorisch betrachtet ein Randphänomen des Horrorfilms dar, das zudem noch abseits Hitchcocks gängiger ‚*Thrill and Suspense*‘-Geschichten ein ungewöhnliches Szenario aufweist und als Low-Budget-Produktion eigenfinanziert werden muss. Dabei war 1960 eine Genretheorie in einem systematischen Verständnis noch nicht vorhanden. Auch fehlte dem Horrorfilm ein Theoriediskurs, wie ihn beispielsweise Robert Warshow zum Gangsterfilm und Western skizziert („Westerner“ und „Gangster“), sodass *Psycho* gewissermaßen in einen ‚diskursiven Leerraum‘ eintritt. Dennoch wird *Psycho* 1960 im Kontext von Genrekonzpten wahrgenommen, die für Hollywood- wie Low-Budget-Produktionen, das Publikum und die Kritik von praktischer Relevanz und kultureller Wertigkeit sind. Inwiefern sich diese Genrekontexte in den Filmkritiken und den Materialien der Werbekampagne widerspiegelt und die Genrediskurse als ‚praktische‘ Diskurse *avant la lettre* prägen, wird in dieser Fallanalyse zu *Psycho* aufgezeigt.

Den Fokus der Untersuchung bildet *Psycho*’s genrehistorische Entwicklung von einer randseitigen Genreposition hin zum Klassiker und Prototypen des Horrorfilms, die über die Autorenpolitik, die Filmkritik, die Materialien der Werbekampagne, den *Film Criticism* und die Genretheorie bewirkt wird. Sie leisten vor allem in Bezug auf den Status von *Psycho* als Genreproduktion eine bemerkenswerte diskursive Arbeit, an der sich auf der Ebene der Genreproduktion der dynamische und multiple Verlauf von Genres veranschaulichen lässt. Zugleich deutet sich als ein Nebenprodukt die Ebene des Genrekonzpts in ihrer theoriehistorischen Genese aus der *politique des auteurs* heraus an, wie es bereits theoriegeschichtlich skizziert wurde.

⁵ Während Hitchcock ab Mitte der 1960er Jahre zum präferierten Regisseur autorenbezogener Studien wird, die mit Robin Woods *Hitchcock’s Films* den Anfang der „Hitchcock Studies“ (Belton, „Hitchcock“) bilden, avanciert *Psycho* in den 1970er Jahren zum präferierten Analyseobjekt der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie (Williams, „Discipline and fun“ 353).

Auch was zuvor als ‚strukturelle Lücke‘ der Genretheorie beschrieben wurde, wird hier exemplarisch: Obgleich *Psycho* im Horrorfilm eine diskurshistorisch prominente Stellung zukommt, gehen *Psycho*’s Genrediskurse nicht vollständig im Horrorfilm auf. Ebenso wenig wie sich *Psycho* auf den Horrorfilm reduzieren lässt, wird der Horrorfilm in seiner Gänze über *Psycho* abbildbar.⁶ *Psycho* ist weniger im Sinne eines Präzedenzfalls als vielmehr als ein besonders umfangreich diskutiertes Fallbeispiel zu verstehen, an dem in typischer Weise die zuvor herausgestellte Dynamik, Flexibilität und Varianz von Genres aufgezeigt werden können. Die herausgearbeiteten generischen Verschiebungen und Neuverortungen besitzen wiederum in der Form ihrer Zusammenhänge, Kontexte und Diskurse durchaus einen repräsentativen Charakter für Filme, die in ähnlicher Weise generischen Veränderungen unterlagen.

Die folgende diskursanalytische Betrachtung von *Psycho* und seinen (Genre-) Diskursen nähert sich in einem ersten Schritt überblicksartig den zahlreichen textbasierten Materialien zu Hitchcock und *Psycho*, um aus diesen diskursanalytische Schwerpunkte für die nachfolgenden Betrachtungen zu entwickeln. In einem Exkurs wird dabei die Rolle der *Cahiers du Cinéma*-Kritiker und späteren *Nouvelle Vague*-Filmemacher skizziert, die Hitchcock zum *auteur* erheben und damit einen Kanonisierungsprozess einleiten. Dieser legt den Grundstein für die anschließenden systematischen Genrediskurse, in denen *Psycho* schließlich als Genreklassiker positioniert wird. Anschließend werden die generischen Diskurse von *Psycho* innerhalb der Filmkritiken und der Materialien der Werbekampagne untersucht. Während die Kontroverse, die sich in den Filmkritiken widerspiegelt, nicht zuletzt Ausdruck der damaligen kulturellen Geringschätzung der Filmpresse gegenüber dem Genre des Horrorfilms ist, ziehen sich durch die Materialien mehrere Genremarkierungen, die einen deutlichen Bezug zum Horrorgenre und seinen damaligen Kinopraktiken herstellen. Inwiefern diese einerseits einer Sensationalisierung im Sinne von Linda Williams („Discipline and fun“) entsprechen und andererseits ein jüngerer, horroraffines Publikum ansprechen, wird hier aufgezeigt. Schließlich wird in einem letzten Schritt eine genrespezifische Analyse des Films selbst vorgenommen, die ausgewählte film- und genretheoretische *close readings* von *Psycho* einbezieht, um den inzwischen überwiegend wissenschaftlichen Genrediskurs zu *Psycho* herauszuarbeiten. Dabei kann allerdings auf nur wenige dezidiert genretheoretische Analysen zurückgegriffen werden, weil die

⁶ *Psycho* ließe sich gleichermaßen produktiv als schwarze Komödie lesen, wie es Naremore bereits in Ansätzen skizziert („Hitchcock and humor“ 33–35). Auch William Paul entdeckt in *Psycho* Elemente, die „strikingly conflate the horror film with comedy.“ (412)

Genretheorie erst nach *Psycho* systematische Konzeptualisierungen und Horrordiskurse herausbildet. Diese zementieren zwar, wie oben eingeführt, *Psycho*'s prototypischen wie ikonischen Genrestatus, operieren aber genreanalytisch meist an anderen, gegenwärtigeren Beispielen. Der genrespezifischen Vormachtstellung von *Psycho* fehlt es also ungewöhnlicherweise an einer entsprechenden Diskursivierung auf der Mikroebene exemplarischer Genreanalysen. Diese soll hier nicht nur eingelöst werden, sondern auch methodisch als ‚diskursanalytische Genreanalyse‘ im Spiegel der umfangreichen Diskurse umgesetzt werden. In diesem Vorgehen zeigt sich, wie über die vielfältigen Diskursivierungen *Psycho* als ‚generischer Text‘ im Derrida'schen Sinn entsteht und eine semantische Einheit bildet. Indem die Diskurse Markierungen identifizieren und Bezüge herstellen, konstruieren sie ein dynamisches Bezugsfeld an Semantiken, das Genres auf der Ebene der Genreproduktion kennzeichnet und im Folgenden exemplarisch in seinen diskursiven Bestandteilen untersucht wird.

3.1 Überblick und diskursanalytische Schwerpunkte

In der 2013 herausgegebenen deutschen Übersetzung des Hitchcock-Buchs von Éric Rohmer und Claude Chabrol, die 1957 im französischen Original erscheint, stellt Robert Fischer fest: „Es gibt mit Sicherheit keinen Filmschaffenden, über den soviel veröffentlicht wurde wie über Hitchcock.“ (7) Bereits in den 1980ern verzeichnet Hans Jürgen Wulff etwa 3.000 Artikel und Bücher, davon 79 selbständige Schriften über Hitchcock („All about Hitchcock“). Fischer kommt 30 Jahre später auf über 100 Bücher, die allein auf Englisch erschienen sind.⁷ Bis heute werden unaufhörlich weitere Reader, Einführungen und Companions nicht nur zu

⁷ Eine vollständige Wiedergabe des Diskurses zu *Psycho* ist angesichts dieses Umfangs nicht mehr möglich. Zugleich leistet der Diskurs diese Arbeit bereits selbst durch kommentierte Bibliographien (zu *Psycho* siehe Naremore, „Filmguide“; zu Hitchcock siehe Wulff, „All About“ und Sloan), über Reader, Companions und Handbücher (zu Hitchcock siehe Allen/Ishii-Gonzalès; Deutelbaum/Poague; Gottlieb; Gottlieb/Allen; Heller, „Hitchcock“; zu *Psycho* siehe Naremore, „Filmguide“ und Kolker), Metaanalysen zu *Psycho* (Bordell, „Making Meaning“ 224–248; Jancovich, „Rational Fears“ 220–234; Williams, „Discipline and fun“) und kritische Besprechungen (Belton, „Hitchcock“). Neben den theoretisch-analytischen Diskussionen finden sich hierbei auch populärwissenschaftliche Veröffentlichungen wie Janet Leighs *Psycho. Behind the Scenes of the Classic Thriller*, Stephen Rebellos *Hitchcock and the Making of Psycho* und Robert Graysmiths *The Girl in Alfred Hitchcock's Shower*.

Hitchcock, sondern auch zu *Psycho* herausgegeben.⁸ Wie Bordwell bereits 1989 aufzeigt, lässt sich entlang des Diskurses zu *Psycho* die sukzessive Herausbildung eines theoriegeleiteten *Film Criticism* nachzeichnen, die er von den ersten *Psycho*-Kritiken in den *Cahiers du Cinema* bis zu den Analysen der psychoanalytischen Filmtheorie zieht.

If one takes this survey of *Psycho* criticism as a record of changes in the interpretative institution, one historical trend stands out. The appeal of ‚theory‘ is at first nonexistent (Douchet), then tentative (Wood’s quiet invocation of Freud), then explicit (Bellour), then tacit (Klinger), and again explicit (Poague, who wants to confute the reigning theory). (247)

Die zunehmende Institutionalisierung der Filmwissenschaft führt vor allem zwischen 1965 und 1975 zu einem erheblichen Anstieg an Filmseminaren, die einen steigenden Bedarf an akademischer Filmliteratur nach sich ziehen (Elsaesser, „New Film History“ 246). Mit Robin Woods wegweisender Autorenstudie *Hitchcock’s Films* erscheint 1965 die erste englische Monographie zu Hitchcock.⁹ Bald folgen darauf weitere, die die steigende Popularität autorenbezogener Filmanalysen widerspiegeln.¹⁰ Woods einführende Frage „Why should we take Hitchcock seriously?“ (29) zeichnet dabei den rhetorischen Weg, dem nicht nur weitere Arbeiten folgen, sondern der dem Autorendiskurs auch eine neue Deutungshoheit zuschreibt, wie Bordwell bei Wood herausliest: „[...] we can trust Hitchcock when he explains the mechanics of suspense, but when it comes to implicit meanings, one should put one’s faith in critical interpretations.“ („Making Meaning“ 229). Diese ‚Ernsthaftigkeit‘,

⁸ In den letzten zehn Jahren erschienen unter anderem eine weitere Monographie zu Hitchcock von William Rothman, „Must We Kill“; die englischen *Companions* über Hitchcock von Leitch/Poague und Freedman, die deutsche Einführung von Heller, „Hitchcock“, sowie die deutsche Übersetzung von Éric Rohmers und Claude Chabrols Hitchcock-Buch als auch Stephen Rebellos *Psycho*-Buch.

⁹ Woods *Hitchcock’s Films* wird 1969 und 1977 in erweiterter Form sowie 1989 als *Hitchcock’s Films Revisited* mit acht zusätzlichen Artikeln neu aufgelegt. Die vorliegende Studie zitiert aus der 3. Auflage von 1977.

¹⁰ Auf Englisch erscheint 1973 das erste Handbuch zu *Psycho*, in dem James Naremore eine ausführliche Szenenanalyse, kommentierte Bibliographie sowie Hintergrundinformationen zu Hitchcock und der Produktion bereithält („Filmguide“), 1974 dann die Monographie von Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, und 1976 u. a. Jean Douchets *Alfred Hitchcock*, Robert A. Harris’ und Michael S. Laskys *The Films of Alfred Hitchcock* sowie Donald Spotos *The Art of Alfred Hitchcock*. Neben Übersetzungen entstehen deutschsprachige Studien erst ab Mitte der 1980er (siehe u. a. Fründt; Schnelle).

die als Legitimierungsstrategie die autorenbezogenen Analysen vor allem in Bezug auf Filme kommerzieller Regiegrößen des Genrekinos durchzieht, findet sich 1960 in den Filmkritiken zu *Psycho* polemisch gegen das Genre des Horrorfilms gewendet wieder. Denn der Film, darin implizit als Horrorfilm gemeint, sei als Witz zu verstehen und keineswegs ernst zu nehmen (Wood, „Hitchcock’s Films“ 106). Um die Verbindung dieser Diskurse zu verdeutlichen, wird der Analyse der Filmkritiken diese Frage rhetorisch überstellt und die Filmkritiken werden ‚gegen den Strich‘ auf ihre Diskursivierung der Horror- und Schockelemente gelesen.

Noch zu Hitchcocks Lebzeiten gestaltet sich *Psycho* damit von einem randseitigen Low-Budget-Horrorfilm, der von Hitchcocks gängigen ‚*Thrill and Suspense*‘-Geschichten abweicht, zu einem der meist analysiertesten Filme des neuen *Film Criticism*, der den Diskurs zu *Psycho* ab Mitte der 1970er Jahre endgültig in den Bereich akademischer Forschung verschiebt: „From now on, *Psycho* criticism would be unremittingly academic.“ (Bordwell, „Making Meaning“ 235) Insbesondere innerhalb des psychoanalytischen Paradigmas der Filmtheorie wird *Psycho* zum bevorzugten Analyseobjekt.¹¹ Hierbei kritisiert Williams allerdings, dass die psychoanalytischen und feministischen Analysen, indem sie *Psycho*’s Schlüsselposition nur voraussetzen, eine entscheidende Qualität des Films übergehen: „what was missing from such interpretations is a quality mentioned by Hitchcock himself and cited in an epigraph to Robin Wood’s influential auteur study: this quality is ‚fun‘.“ („Discipline and fun“ 353). Wurde dieser ‚fun‘ von den Filmkritiken noch als Witz gedeutet, der eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Film an sich blockierte, interessiert sich Williams für diesen „sensational fun“ (ebd.) als eine ‚ernsthaft‘ auszumachende visuelle Lust, die das Publikum damals derart erfolgreich anzog. Statt dieser sensationsgeladenen Form visueller Lust nachzugehen, die *Psycho* so erfolgreich beim Publikum zu befriedigen schien, war für viele der psychoanalytischen und feministischen Studien das „endlessly deferred, unsatisfiable *desire*“ (ebd.) zentral. Wie Williams vergleichend in Bezug auf den ‚klassisch-realistischen‘ Ansatz bei Kaja Silverman in *The Subject of Semiotics* und den von David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger beschriebenen klassischen Hollywoodstil ausführt (ebd. 353 ff.), argumentieren die Studien zwar mit unterschiedlichen Konzepten des ‚Klassischen‘, aber jeweils mit dem gleichen Ergebnis, dass *Psycho* mit ‚klassischen‘

¹¹ Siehe vor allem Bellour; Jameson; Klinger; Silverman, „Subject of Semiotics“ und Žižek, aber auch Bronfen und Modleski.

Formen filmischer Narrationen breche.¹² Dabei kommt für Williams der Aspekt des Sensorisch-Sinnlichen zu kurz:

What is missing from both Bordwell's and Silverman's account of *Psycho*'s deviance from ‚classical‘ norms is any sense of the popular, sensory pleasures of either the mainstream cinema from which it supposedly deviates or the specific nature of the different and ‚deviant‘ pleasures of *Psycho* itself. (Ebd. 354)

Demgegenüber bietet Williams einen neuen Zugang auf *Psycho* an, der die Intensivierung visueller Formen und Sensationalisierung der sinnlichen Erfahrungen in das Zentrum rückt; all dies „were already evident in what is more properly called the popular modernism of mainstream Hollywood cinema“ (ebd. 355).¹³ Diese grundsätzliche Sensationalisierung der Kinoerfahrung markiert aber nicht nur die Filmwahrnehmung von *Psycho*, sondern fängt bereits vor dem Kino selbst an. Wie gezeigt wird, durchzieht die Materialien der Werbekampagne eine Sensationalisierung, die sich insbesondere in den Aufführungspraktiken der Kinos, dem Trailer und auf den Plakaten wiederfindet und den genrespezifischen Diskurs der *Psycho* Policy-Werbekampagne als *New Sensationalism* prägt.

Neben diesem Sensationsgestus ist der genrespezifische Diskurs der *Psycho* Policy aber auch durch Hitchcocks mediale Persona geprägt. Seit der frühen britischen Produktionszeit sind Hitchcocks Filme, wie auch die späteren Autorenstudien, mit seinen zahlreichen öffentlichen Auftritten verbunden, die er über Interviews, Preetouren, Werbekampagnen und Cameo-Auftritte geschickt zu inszenieren wusste.

From early years in England [...] to his final years in Hollywood [...], Hitchcock attempted to produce a direct critical response to himself and to his work, [...] Hitchcock remained actively engaged in the publicity for and promotion of his films throughout his career, personally conducting national press tours.¹⁴ (Belton, „Hitchcock“ 16)

¹² Williams verweist dabei in einer Fußnote auf die Problematik, den ihre Kritik am Terminus des Klassischen birgt, für den sie angesichts der allgemeinen Akzeptanz des ‚Klassischen‘ keine alternative Bezeichnung an der Stelle anbringen kann („Discipline and fun“ 355, siehe Endnote 5).

¹³ Williams beschreibt *Psycho* als „a roller-coaster concept“ der Filmwahrnehmung, womit er dem Konzept des Blockbusters vorausgreift, das nach Schatz das New Hollywood prägt („Discipline and fun“ 358).

¹⁴ Für *Psycho* ging er sogar auf internationale Preetour (Rebello 163 f.).

Um die so herausgebildete mediale Persona von Hitchcock entstanden eine Reihe an Legenden, wie Hitchcocks panische Angst vor der Polizei: Sein Vater habe ihn als Fünfjähriger mit einem Brief zur Polizei geschickt, wo man ihn (angeblich) als Strafe für sein ungezogenes Verhalten einige Minuten lang in eine Zelle sperrte, wie es der Vater im Brief forderte. Diese Geschichte spiegelt Hitchcocks gezielte Selbstvermarktung wider, die als Teil der sensationsgeladenen *Psycho Policy*-Werbekampagne hinsichtlich ihres generischen *branding* beleuchtet wird. Zusammen mit den theoretisch-analytischen Studien und den populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen fügen sich diese medialen Diskurse in ein fast unüberschaubares „Geflecht von sich überlagernden Anekdoten, Legenden, Selbstinszenierungen und multimedialen Sekundärverwertungen“ (Heller, „Hitchcock“ 7) ein. Und dennoch haben insbesondere die theoretisch-analytischen Diskurse *Psycho* entgegen der Erwartung nicht jedes Mal neu ‚geformt‘, wie Bordwell resümiert:

Still, despite the divergences and struggles for novelty, the interpretations of *Psycho* display a high degree of consensus. All critics treat Marion and Norman as the primary characters, all accept the break in point of view and plot action, all take the parlor dialogue and the shower murder as pivotal segments, and most are obliged to interpret the psychiatrist's speech. All assume that, whatever semantic fields will be brought into play, they must be mapped onto principal characters [...]. One might reply that this is a result of *Psycho*'s obviousness. Yet the critical tradition [...] also exhibits a remarkable consensus about what cues and passages are worth attention, and how they are best interpreted.“ („Making Meaning“ 247 f.)

Ähnlich diesem Konsens werden in einem letzten Schritt ausgewählte Filmanalysen von *Psycho* diskursanalytisch für eine genrespezifische Analyse des Films herangezogen. Bereits Bordwell sieht in Genrekonventionen Gründe für den erstaunlichen interpretativen Konsens zum Film (ebd. 248). Über die filmbezogene Neubetrachtung des wissenschaftlichen Diskurses zu *Psycho* wird verdeutlicht, wie bereits seit Woods wegweisender Autorenstudie generische Diskursivierungen angelegt sind, bevor Genretheorien in den 1980er Jahren *Psycho* innerhalb des Horror- und Slashergenres positionieren (u. a. Clover; Tudor, „Monsters“; Jancovich, „Rational Fears“). So bildet *Psycho* schon bei Wood „one of the key works of our age“ („Hitchcock's Films“ 150), der sich durch eine neue Intensität und einen neuen Horror auszeichnet und in der Lage ist, „to contemplate the ultimate horror without hysteria, with poised, almost serene detachment“ (ebd. 151). Inwiefern den Diskurs neben diesen allgemeinen vor allem detaillierte Genresemantiken durchziehen, die sich auf spezifische Markierungen beziehen, wird entlang des Films chronologisch erarbeitet. Der wissenschaftliche Diskurs zu

Psycho entwickelt sich zwar wie oben skizziert im Kontext des *Film Criticism* aus der Tradition der Filmkritik heraus, von dieser ist er aber zu unterscheiden. Denn genretheoretisch unterliegen diese Diskurse unterschiedlichen Zielen, Praktiken und Normen: Während die Filmkritiken *Psycho* zuerst ablehnen und darin ihrer Aufgabe als Empfehlungsinstanzen nachkommen, betonen die akademischen Studien die semantische Vielschichtigkeit des Films und operieren darin losgelöst von Publikumsempfehlungen. Statt einer prospektiven Anbindung an den wissenschaftlichen Diskurs lassen sich die Filmkritiken über die Differenz zur *politique des auteurs* erklären, die in den USA erst ab 1962 Einfluss nimmt (siehe Sarris, „Auteur Theory“). Als *Psycho* zum Ende des Jahres 1960 von Bosley Crowther in die Jahresbestliste der *New York Times* aufgenommen wird (nach Kolker 59), hat die Filmkritik in der Zwischenzeit einen ersten wichtigen Schritt genommen, um *Psycho* im Nachklang der aufkommenden Autorentheorie als Genreklassiker zu kanonisieren. Indem die jungen Autoren der *Cahiers du Cinéma* Hitchcock den Status eines *Auteurs* zuerkennen, lösen sie eine Autorenpolitik des Genrekinos aus. Bevor auf die Filmkritiken zu *Psycho* eingegangen wird, zeigt der folgende kurze Exkurs auf, wie die *politique des auteurs* als Brückenschlag zu den Genrediskursen von *Psycho* verstanden werden kann.

Exkurs: Autorenpolitik für ein Genrekin

Um die genrehistorische Verschiebung von *Psycho* zum Klassiker der Filmgeschichte und des Genrekinos nachzuvollziehen, erweitert der Exkurs den Fokus auf Hitchcock und die Kanonisierung seiner Filme, die in den 1950er Jahren anzusetzen ist. Die heute selbstverständlich erscheinenden Würdigungen Hitchcocks als ‚filmhistorische Legende‘ sind das Ergebnis eines Kanonisierungsprozesses, der nicht nur sein filmisches Werk sondern auch die öffentliche Persona ‚Hitchcock‘ sukzessive zu einem der bekanntesten *Auteurs* aufbaut.¹⁵ Entscheidend erwirkt haben dies die jungen Autoren der französischen Filmkritikzeitschrift *Cahiers du Cinéma*, die die Ausfechtung um Alfred Hitchcock als ernstzunehmenden Autor in den 1950er Jahren in Gang setzen und mit Éric Rohmers und Claude Chabrols Hitchcock-Buch von 1957 noch vor der Produktion von *Psycho* 1960 die erste Monografie über Hitchcocks 44 Filme umfassendes Werk hervorbringen. Während sich spätere Veröffentlichungen wie Woods *Hitchcock's Films* auf wenige Filme beschränken (müssen), profitieren Rohmer

¹⁵ Sowohl die University of California (1968) als auch die Columbia University (1973) verleihen Hitchcock noch zu Lebzeiten Ehrendoktorwürden. Hitchcocks Rede von 1973 ist hierbei eine häufig zitierte Anekdote (siehe unter anderem Harris/Lasky und Rebello).

und Chabrol von einer der frühen Retrospektiven, die 1956 in der *Cinéma-thèque Française* auch das frühe britische Werk Hitchcocks zeigt.¹⁶ Rohmer und Chabrols Buch legt erste Zugänge zu einer autorenbezogenen Betrachtung des kommerziellen Genrekinos. Es verwundert daher nicht, dass 1960 eine der wenigen positiven Filmkritiken zu *Psycho* statt in der britischen *Sight and Sound* in den französischen *Cahiers du Cinéma* erscheint (Wood, „Psychanalyse“) – dem Forum, das Hitchcock in der aufkommenden Tradition der *politique des auteurs* bereits als stilistisch herausragenden ‚Auteur‘ ansieht.

Die jungen Autoren und späteren Filmemacher Éric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut und Jean-Luc Godard liefern sich, wie Fischer ausführt, bereits seit März 1952 einen Schlagabtausch mit der älteren Generation der etablierten, vornehmlich hollywood-kritischen Filmkritik, die für das Konkurrenzmagazin *Positif* schreibt. Auch mit André Bazin, dem damaligen Chefredakteur der *Cahiers du Cinéma* und intellektuellen Vordenker, streiten sie sich regelmäßig über das Werk Hitchcocks. Dabei veröffentlicht Bazin allerdings seine Beiträge innerhalb dieser Auseinandersetzung in anderen Zeitschriften (8 ff.). Wie Fischer des Weiteren skizziert, gilt Hitchcock in den Augen der traditionellen Kritik in Frankreich, bis Anfang der 1960er Jahre auch in den USA, als handwerklich begabter Hollywood-Regisseur, der aber die Technik nur zum Selbstzweck einsetzt (8). Demgegenüber lancieren die jungen Kritiker Hitchcock erstmals als ernstzunehmenden Autoren, der mehr als nur ein geschickter Techniker ist, wie Rohmer, hier noch unter seinem gebürtigen Namen Maurice Schérer, in der Mai-Ausgabe von 1952 schreibt:

Non, Hitchcock n'est pas seulement un très habile technicien – et au nom de quoi ériger la maladresse en vertu? – mais un des plus originaux et profonds auteurs de toute l'histoire du cinéma. („Le Soupçon“ 66)

In den zahlreichen Kritiken zu seinen Filmen feiern sie immer wieder sein schöpferisches Genie, das es innerhalb des kommerziellen Studiosystems Hollywoods schafft, eine eigene Handschrift und einen wiedererkennbaren Stil zu pflegen. Sein Umgang mit der Kameratechnik, *Mise en Scène* und Schauspielführung dient dabei keinem Selbstzweck, sondern schafft selbst Inhalt und Ausdruck.

¹⁶ Retrospektiven wie diese ermöglichen als Sonderprogramme nicht nur der Filmkritik eine Wiederaufführung und Relektüre älterer Filme, sie grenzen sich als spezifische Sonderformate auch vom herkömmlichen Kinoprogramm ab. Sie tragen in ihrem einmaligen Ereignischarakter und in ihrer Programmkohärenz zu einer identitätsfördernden Wahrnehmung als Autorenwerkschau bei, womit sie Autor und Film nobilitieren und die Autorenpolitik weiter voranbringen. Zum Programm siehe Klippel.

Bereits nach einigen Jahren widmen sie 1954 die 39. Ausgabe ganz Hitchcock.¹⁷ Für Rohmer bildet Hitchcock einen „virtuose au doigté savant“ (Schérer, „A qui la faute?“ 6) und den „cinéaste le plus moderne“ (ebd. 9). Truffaut setzt Hitchcock nicht nur in eine Reihe mit großen europäischen Regisseuren – „un cinéaste que [...] je place après Renoir, Rossellini et Hawkes“ („Un trousseau“ 45), sondern sieht ihn auch als „génie“ an, das sich seiner selbst bewusst ist: „[...] nous ne voulons pas un génie inconscient. Je tiens Alfred Hitchcock pour plus conscient que Renoir et Rossellini“ (ebd. 47). Chabrol spricht bereits vom „univers hitchcockien“ (18), das er im gemeinsamen Buch mit Rohmer weiterentwickelt. Da Rohmers und Chabrols Buch erst 1979 in englischer Übersetzung erscheint, bleibt die Debatte noch lange eine französische. Ihnen kommt Truffauts Hitchcock-Buch zuvor, das bereits 1967 nur ein Jahr nach der französischen Erstveröffentlichung auf Englisch erscheint. Auf einem 1962 mit Hitchcock geführten Interview beruhend, ist es vor allem Truffauts Buch, das den Diskurs zusammen mit den Artikeln von Andrew Sarris nach Amerika trägt.¹⁸ Sie tragen erheblich zur Etablierung der Autorentheorie als kritische Analysemethode bei, die das amerikanische Hollywood-Kino neu bewertet und Hitchcocks künstlerische Leistungen im Besonderen anerkennt.

Für mich überragt Hitchcock sie alle, weil er der kompletteste ist. [...] Weil er alle Elemente eines Films beherrscht und in allen Stadien der Realisierung eines Films seine persönlichen Ideen durchsetzt, hat Alfred Hitchcock wirklich einen eigenen Stil [...]. („Mr. Hitchcock“ 16)

Die Auseinandersetzung um Hitchcock kann im Vorfeld von *Psycho* als Brückenschlag angesehen werden. Mit der ernsthaften Betrachtungsweise Hitchcocks als *Auteur* werden seine Genreproduktionen innerhalb eines Kinos der Autoren positioniert, das nicht mehr nur seine Filme als ‚Hitchcock-Filme‘ ausweist, sondern ihnen einen expliziten und wiedererkennbaren künstlerischen Stil zugesteht. Für *Psycho* öffnet dies eine erste Tür für ausführlichere Analysen, wie sie Robin Wood und Jean Douchet 1960 in ihren Kritiken für die *Cahiers du Cinéma* vollführen. Dass sie aber mit ihren Ansätzen angesichts der vor allem in den USA überwiegend negativen Reaktionen noch eine diskursive Nische bedienen, wird vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung der *politique des auteurs* deutlich: Die Errungenschaften dieser Auseinandersetzungen führen erst Ende der 1960er Jahre in der methodischen Weiterführung als Autorentheorie umfassender

¹⁷ 1956 folgt ein zweites Sonderheft zu Hitchcock.

¹⁸ Siehe vor allem Sarris' einflussreichen Artikel „Notes on the Auteur Theory in 1962“, der zuerst in *Film Culture* erschien.

dazu, dass auch Hollywood-Produktionen den Status originärer Kunstwerke zuerkannt bekommen und hinsichtlich bedeutsamer künstlerischer Kohärenzen und Kontinuitäten eingehender untersucht werden.¹⁹ Damit werden sie nicht mehr nur als ‚bloße Massenware‘ der Filmindustrie abgetan, denen eine Gleichförmigkeit und Formelhaftigkeit vorgeworfen wird, sondern sie werden in ihren stilistischen Besonderheiten und künstlerischen Gestaltungsweisen hervorgehoben und den Regisseuren innerhalb dem industriellen Produktionssystem von Hollywood zugeschrieben. Dieser Weg zeichnet sich bereits 1963 in der 48-seitigen Broschüren ab, die Peter Bogdanovich zu der von ihm organisierten Retrospektive zu Hitchcock im Museum of Modern Art in New York erstellt:

In the history of cinema, Alfred Hitchcock holds a unique position: he is the only director (with the possible exception of DeMille) whose name conjures up a specific image in the average filmgoer's mind [...]. Today, he is the only director whose movies were sold on his name alone – a name that has become synonymous in everyone's mind with a certain kind of film. The phrase, ‚a Hitchcock picture,‘ has become less noun than adjective.

The sort of movies he makes – thrillers, mysteries, macabre comedies, suspense films – are considered by American critics as lowbrow and non-art. In England, the genre is a sophisticated, respected one. [...] By any criteria (except his wryly bizarre sense of humorous), he is an American artist, as much as Chaplin is, despite his birthplace. („Cinema of Alfred Hitchcock“ 3)

An diesem Exkurs zeigt sich, dass der Umweg über die *politique des auteurs* einen autorenbezogenen Zugang zu Hitchcock und zum Genrekino Hollywoods legt, der zwar wie bereits zuvor ausgeführt nicht ohne eine gewisse Widersprüchlichkeit auskommt, aber dessen Leistung darin besteht, die Filme aus dem Bereich des ‚Formelhaften‘ und ‚Trivialen‘ herauszuholen und für eine ‚offenere‘ Auseinandersetzung mit Genreproduktionen einzustehen. Die Autorenpolitik hat damit Hitchcock, seinen Filmen und *Psycho* den Weg bereitet, im Kanon der Filmkunst aufgenommen zu werden und erste Grundsteine für systematische Genrediskurse gelegt, in denen *Psycho* zum ‚mehrfachen‘ Genreklassiker werden kann. Bevor dies aber erfolgt, stößt der Film 1960 auf vehemente Kritik.

¹⁹ Siehe Sarris, „The American Cinema“.

3.2 Horror, seriously? Filmkritik um 1960

Hitchcock bringt mit *Psycho* 1960 wider Erwarten einen überaus erfolgreichen Film in die Kinos. Zwar hatte er sich in den 1930er Jahren international einen Namen als Regisseur von ‚*Thrill and Suspense*‘-Filmen gemacht, an deren Erfolg auch die meisten seiner Hollywood-Filme anknüpften, und war durch seine Fernsehserie *Alfred Hitchcock Presents* inzwischen auch dem weniger filmaffinen Publikum bekannt. Entgegen der hohen Publikumsresonanz, Einspielergebnisse und Prominenz, löst der Film bei der Filmkritik jedoch sehr gesplante Reaktionen aus. Diese werden hier in den wesentlichen Positionen beleuchtet, um den Nährboden zu skizzieren, aus dem sich die nachfolgenden Auseinandersetzungen um *Psycho* entwickelt haben.

Die Filmkritik zu *Psycho* spaltet sich in zwei Lager. Die überwiegende Mehrheit lehnt *Psycho* als nicht ernstzunehmende Variante eines nur auf Schockeffekte zielenden Spektakels komplett ab, wohingegen ihn nur einige wenige, allen voran Andrew Sarris, Robin Wood und Jean Douchet, als symbolisch dichtes und technisch raffiniert inszeniertes Meisterwerk feiert. Trotz der Differenzen besteht in einem Punkt Einigkeit: Der dargestellten Drastik an Horror- und Schockelementen innerhalb der Mordszenen, allen voran innerhalb der Duschszene, wird selbst von den positiven Kritiken eine neue Widerwärtigkeit und enorme Brutalität bescheinigt. Sarris schreibt von „the grisliest murder scenes ever filmed“ („*Movie Journal*“ 6) und Wood sieht in der Unsinnigkeit des Mordes das eigentliche Grauen: „Suit le plus horrible meurtre jamais montré sur un écran: horrible, non seulement par sa hideur physique, mais dans son inutilité“ („*Psychoanalyse*“ 4). Ernest Callenbach in *Film Quarterly* bezeichnet die Duschszene als „the goriest thing seen on film in a long time“ (48), ebenso schreibt Peter John Dyer in *Sight and Sound* von „one of the bloodiest murders ever filmed“ (195) und auch die anonyme Kritik in der *Time* spricht von „one of the messiest, most nauseating murders ever filmed“ (o.A. 51). Gerade auch die katholisch geprägten Magazine heben die blutige Gewalt hervor, die für Moira Walsh in *America* „the bloodiest bathtub murder in screen history“ (443) darstellt und für Philip T. Hartung in *Commonweal* „one of the bloodiest scenes ever shown in a movie“ (469) bedeutet. *Newsweek* betrachtet den Film sogar nur als „gimmick movie whose suspense depends on a single specific twist“. Ebenso schockiert über die ausgestellten Schauereffekte fallen Kritiken in linksliberaleren Zeitschriften aus. Stanley Kauffman in *New Republic* sieht den Mord als „the most vicious I have ever seen in films“ (22). Bosley Crowther von *The New York Times* warnt sogar, „(y)ou had better have a pretty strong stomach and be prepared for a couple of grisly shocks when you go to see Alfred Hitchcock’s *Psycho*“ (37),

wohingegen sich Robert Hatch in *Nation* nicht nur schockiert, sondern gar angewidert zeigt: „I am shocked, in the sense that I am offended and disgusted.“ (18) Auch deutsche Kritiken urteilen drastisch in Bezug auf die ausgestellte Gewalt. „Wenig geschmackvolle Zutaten füllen den Hintergrund: Muttermord, eine konservierte Leiche und Gemetzel in der Badewanne mit im Ablauf gurgelndem Blut“, beschreibt der Film-Dienst dieses „Kintopp-Grusel“-Erlebnis (Ev. 366). Mit diesen „blutunterlaufenen Effekte(n)“ ergibt dies für den Evangelischen Filmbeobachter nur einen „Hitchcock-Reißer, der seine Wirkung weniger durch eine spannende Geschichte als durch blutrünstige Mätzchen zu erzielen sucht.“ (Fr. 549). Enno Patalas urteilt ähnlich in der *Filmkritik*: „So nötigt dieses Drehbuch den Regisseur schließlich, wider seine Gewohnheit den Mord selbst auszumalen und daraus den Schauer zu ziehen, den er sonst auf subtilere Weise beschwört.“ (331)

Als der Film im Anschluss an die amerikanische Filmpremiere nach Europa, Südamerika und Asien geht, erscheinen weltweit weitere Filmbesprechungen zu *Psycho*, die ähnlich gemischt ausfallen, wie Stephen Rebello in seinem Buch *Alfred Hitchcock & the Making of Psycho* beschreibt (295–305). Sowohl in den USA als auch kurz darauf in Großbritannien, Frankreich und Deutschland, auf die die Analyse hier begrenzt wird, erscheinen Filmbesprechungen in den etablierten Filmfeuilletons und -magazinen wie der *New York Times*, *Sight and Sound*, aber auch der deutschen *Filmkritik*, wobei diese mehrheitlich negativ ausfallen und besonders vernichtende Kritiken abdrucken. Besonders die bürgerlichen Filmeliten sind sich einig, dass der Film „zu weit gegangen“ ist (Kapsis 62 f.).

Demgegenüber werden nur wenig positive Kritiken veröffentlicht, wie die im Diskurs als wegweisend hervorgehobenen von Sarris, Wood und Douchet, die in dem alternativen New Yorker Stadtmagazin *Village Voice* und in den französischen *Cahiers du Cinéma* erscheinen. Beide Zeitschriften bildeten prädestinierte Orte der Filmavantgarde und ideale Foren für alternative, abweichende Filmlektüren: Das New Yorker Stadtmagazin *Village Voice*, das Artikel über Politik, Kunst und Kultur veröffentlicht, hatte sich einen Namen als alternative Wochenzeitschrift gemacht, in dem Jonas Mekas eine regelmäßige Filmkolumne betreibt und bei Abwesenheit immer wieder von jungen Autorinnen und Autoren wie Maya Deren oder Andrew Sarris vertreten wird. Als am 11. August die Kritik zu *Psycho* veröffentlicht wird, hat Sarris im Sommer 1960 gerade zeitweise die Filmkolumne übernommen, weil Mekas einen Film dreht (Hoberman). In seiner Lobeshymne erhebt Sarris Hitchcock zu einem der wagemutigsten Avantgarde-Filmmacher Amerikas, der mit *Psycho* nicht einfach nur einen beliebigen Horrorfilm inszeniert, sondern eine vielseitige Symbolik und Ausdruckskraft entwickelt, die die moderne Gesellschaft als einen Sumpf menschlicher Gefühle und Sehnsüchte

zeichnet, die sich buchstäblich darstellt als „flushed down the drain“ („Movie Journal“ 6). In der kurzen Besprechung (sie umfasst gerade einmal etwas mehr als eine schmale Spalte) betont Sarris neben der Prospektion auf den zu erwartenden besonderen filmhistorischen Status („the first American film since *Touch of Evil* to stand in the same creative rank as the great European films“, ebd.) die Neuerung des Horrors, die eben auch die schaurigste aller Mordszenen („the grisliest murder scenes ever filmed“, ebd.) hervorbringt. Nicht weniger als dreimal sei der Film zu sehen, empfiehlt Sarris in seiner Kritik, um neben dem Horror auch die Elemente einer makabren Komödie und schließlich die versteckten Symbole entdecken zu können (ebd.).

Dass die Filmkritik von Wood ihren Weg nur über einen Umweg erst im November 1960 zu den *Cahiers du Cinéma* findet, zeigt letztlich den Sonderstatus, den diese ausführliche Filmbesprechung einnimmt. Wood hat seine Filmbesprechung zuerst der Redaktion von *Sight and Sound* in Großbritannien angeboten, welche sie aber mit der Begründung ablehnte, dass seine Kritik sich bei der Tragweite des Films verschätze – sei doch der Film als Witz zu verstehen und keineswegs ernst zu nehmen (Wood, „Hitchcock’s Films Revisited“ ix). Statt eines Scherzes sieht Wood in dem Film aber eine ernsthafte Inszenierung am Werk, welche besondere Raffinessen aufweist. In seiner überaus anerkennenden und positiven Filmkritik, die schließlich sogar den ersten Beitrag in der Novemberausgabe der *Cahiers du Cinéma* bildet, spiegelt sich die in Frankreich zunehmende und bei den Cahiers-Autoren längst etablierte Bedeutsamkeit von Hollywood-Regisseuren als *Auteurs* wider. Der Titel seiner Kritik „Psychanalyse de *Psycho*“ ist dabei doppelt konnotiert: als eigene Methode des filmkritischen Umgangs, auf das Genaueste die tieferliegenden Symbolschichten des Films hervorzuholen, sowie als psychoanalytische Komponente des Films selbst, die Wood – dem späteren Horroddiskurs quasi vorweggreifend – in Verbindung mit generischen Strukturen, insbesondere dem Horror des Films, bringt. In dem die Geschichte zwischen Normalität und Wahnsinn angesiedelt ist, aber im weiteren Verlauf sukzessive zum Wahn tendiert (1 f.), situiert der Film seinen Schrecken innerhalb einer uns nahen Alltäglichkeit und Vorstellungswelt: „(L)’extrême anormalité n’est pas si éloignée de nous que nous l’imaginons.“ (6) Diese Deutung setzt Wood besonders bei der Duschszene an, die für ihn als furchterregendster Mord der Kinogeschichte gilt:

Suit le plus horrible meurtre jamais montré sur un écran: horrible, non seulement par sa hideur physique, mais dans son inutilité. Marion meurt sans raison, victime du désir impudique de l’esclave de détruire la chose pure et libre. Le meurtre est aussi irrationnel que le vol d’argent. Il est essentiel pour la thématique hitchcockienne de

montrer la continuité entre le normal et l'anormal. Après la mort de Marion, l'enquête devient une enquête de la personnalité psychosée d'un être en permanence incapable de choisir. (4 f.)

Mit der von Wood herausgearbeiteten psychisch-metaphysischen Ebene des Films, „un niveau plus profond, psychologico-métaphysique“ (5), greift er dem späteren genrehistorischen Diskurs von *Psycho* voraus, der in der Psychologisierung der Geschichte wie oben eingeführt einen Wendepunkt innerhalb des Genrezkonzepts des Horror- wie Kriminalfilms und Thrillers ausmacht.

Ebenso begeistert wie lobend fällt auch die Kritik von Jean Douchet aus, die in derselben Ausgabe wie Woods Beitrag erscheint. Beide Artikel bilden die ersten Beiträge der Ausgabe. In seiner detaillierten Filmanalyse legt Douchet den Fokus auf die „formes-forces“ als essentielle Mittel der geheimen Sehnsüchte: „Ces formes-forces du désir constituent l'élément capital de tout film d'Hitchcock“ („Hitch“ 9). Im Unterschied zu Wood hebt Douchet dabei verstärkt die Wirkungen auf das Publikum hervor, mit dessen Ängsten bewusst gespielt wird und dessen Blicke eine gezielte Komplizenschaft mit Norman herstellen. Unter der Überschrift „Hitch et son public“ schreibt Douchet:

[...] nous sommes devenus complices d'un crime. Nous avons gravi une marche sur l'échelle de la culpabilité. Je ne crois pas qu'il soit utile de continuer à résumer le film en détail. Ce qu'il importe de saisir, avant tout, c'est le processus même de l'imagination hitchcockienne: comment Hitch se sert du spectateur pour la progression interne de son film, comment il joue de ses craintes et de ses désirs. (Ebd. 13)

Gegenüber diesen positiven Besprechungen fallen die negativen Kritiken zwar wesentlich kürzer, aber, wie folgende Beispiele zeigen, zahlreicher aus. Besonders drastisch ist hierbei die Kritik von Bosley Crowther, die bereits einen Tag nach der Kinopremiere in der *New York Times* am 17. Juni erscheint und dem Film neben „old-fashioned melodramatics“ (37) eine fehlende Raffinesse vorwirft, die sich nicht nur in „a couple of grisly shocks“ (ebd.) zeigt, sondern auch in eine flache Auflösung am Ende mündet.

That's the way it is with Mr. Hitchcock's picture – slow buildups to sudden shocks that are old-fashioned melodramatics, however effective and sure, until a couple of people have been gruesomely punctured and the mystery of the haunted house has been revealed. [...] The consequence of his denouement falls quite flat for us. (Ebd.)

Ebenfalls im *New Yorker* beschreibt John McCarten am 25. Juni in ähnlicher Weise wie Crowther *Psycho* als „heavy-handed“, womit er eigentlich nicht mit den sonstigen hervorragenden Arbeiten Hitchcocks vergleichbar ist.

Hitchcock does several spooky scenes with his usual éclat, and works diligently to make things as horrible as possible, but it's all rather heavy-handed and not in any way comparable to the fine jobs he's done in the not so distant past. [...] a dawdling Alfred Hitchcock apparently uncertain what to do with a young lady who has pinched forty thousand dollars. (70)

Dieser Sichtweise schließt sich auch die anonyme Kritik vom 27. Juni in der *Time* an, die *Psycho* als „a spectacle of stomach-churning horror“ zusammenfasst und vom schrecklichsten aller Mörder der Kinogeschichte schreibt: „What is offered instead is merely gruesome. The trail leads to a sagging, swamp-view motel and to one of the messiest, most nauseating murders ever filmed.“ (o.A. 51). Die somatischen Beschreibungsrhetoriken finden sich auch bei Robert Hatch in *Nation* wieder, der den Film als „an offense against taste“ ansieht: „it makes you feel unclean“. Hitchcock stellt für Hatch „not an entertainer, but a pander of vicarious perversion“ dar (18). Detailliert spitzt er dies auf eine klinische Perversion zu:

The clinical details of psychopathology are not material for trivial entertainment; when they are used so they are an offense against taste and an assault upon the sensibilities of the audience. *Psycho* puts you in the position of rubbernecking at the horrors of the diseased mind; it makes you feel unclean. I am sorry to lecture so, but on all sides, I see statements to the effect that good old ‚Hitch‘ has done it again. If that means that he has repeated the happy thrills and mystifications of *The Lady Vanishes* and *The 39 Steps*, it is nonsense. In, *Psycho*, Hitchcock is not an entertainer, but a pander of vicarious perversion. (18)

Auch einige Monate später, als der Film im September und Oktober in Europa anlauft, fallen die Kritiken weiterhin überwiegend schlecht aus. Peter John Dyers in *Sight and Sound* erscheinende Kritik stuft *Psycho* als schlechten Film ein, der einer unsinnigen Story folgt und alles zu einem Witz macht. Für ihn bleibt die obsessive Besessenheit der Hauptfigur mit der Mutter unbegreiflich: „[...] the only mystery Hitchcock's solution seems unable to explain is why the critics should have even tried to believe such arrant nonsense, and what happened to their sense of humour in the first place.“ (195) Zwar würdigt er die Duschszene als „one of the bloodiest murders ever filmed“ (ebd.), doch der Weg dahin ist absurd und nicht nachzuvollziehen. Für Dyer ist Hitchcock mit dem Film nicht mehr als ernsthafter Regisseur wahrzunehmen (196). Auch für Callenbach weicht *Psycho*

mit dem „out-and-out horror“ (47) deutlich von den bisherigen kommerziellen Filmen Hitchcocks ab, wie er in *Film Quarterly* schreibt. Zwar schätzt auch er *Psycho* als „surely the sickest film ever made“ ein, aber er gesteht ihm durchaus formale Finesse zu: „It is also one of the most technically exciting films of recent years, and perhaps an omen [...].“ (48)

In Deutschland, wo der Film erst im Oktober herauskommt, erscheinen in den bekannten Rezensionsorganen vorwiegend negative Kritiken. In der *Filmkritik* bemängelt Enno Patalas das fehlende für Hitchcock übliche Niveau und wirft ihm ein schlechtes Drehbuch vor („Psycho“ 329 f.). Gleichwohl erkennt er eine gute Regieleistung an, die eine „Aura des Fatalen“ (ebd. 330) und eine „Atmosphäre des Grauen“ (ebd. 331) erzeugt, aber die Grenze zur Filmkunst dennoch nur fast erreicht:

Wie so häufig in seinen besseren Filmen nähert sich Hitchcock immer wieder der Grenze, hinter der das Gebiet der wirklichen Kunst beginnt, bei deren Überschreiten er der ‚E.A. Poe des Films‘ oder der ‚Kafka des Films‘ werden könnte, den man einmal in ihm sehen möchte. (Ebd. 331)

Ebenso schreibt der *Film-Dienst* von einem „Gruselstück“, das „so mäßig interessant, so gequält pseudowissenschaftlich, so lächerlich“ und „allzu sehr in seinen Klischees verfangen“ ist (Ev. 366). Der *Evangelische Film-Beobachter* rät ganz ab: „So witzlos wie wüst. Wir raten ab.“ (Fr. 549)

Es fällt insgesamt auf, dass trotz der gleichen Wahrnehmungen in Bezug auf die Mordscene(n) eine gravierende Uneinigkeit darin existiert, wie der Film ganz grundsätzlich als solcher zu bewerten ist: ob als „Scherz“, als „fun picture“, wie ihn auch Hitchcock selbst beschreibt (Wood, „Hitchcock’s Films“ 106), als „absonderliche“ Abweichung von seinen bisherigen Erfolgsformeln oder doch als formales und symbolreiches Meisterwerk. Der Film polarisiert 1960 die Filmkritik und spaltet in zwei konträre Lager: die abwertenden Haltungen, die den Film als „Scherz“ und „widerwärtigen Irrtum“ ohne längere Analysen ablehnen, und die anerkennenden Bewunderungen, die in ausführlichen Analysen nicht nur die vielschichtige Symbolik und meisterliche Gestaltung loben, sondern auch den bisher schaurigsten Horror der Filmgeschichte. Gründe für diese Spaltung und vor allem die Negativkritiken sieht Robert E. Kapsis in seiner Studie *Hitchcock: The Making of a Reputation* im Umgang mit der Presse begründet, bei der Hitchcock nicht den üblichen Gepflogenheiten folgt. Unter anderem weicht Hitchcock von dem ungeschriebenen ‚ästhetischen Vertrag‘ mit der Presse ab, da er *Psycho* nicht mit der gewöhnlichen ‚Hitchcock’schen‘ Mischung aus „Suspense, Romance and

Humor“ versteht (Kapsis 63). Auch Rebello sieht den Auslöser für die schlechten Kritiken in der Verärgerung der Presse (164 f.). Im Vorfeld der offiziellen Kinopremiere herrscht für Pressevertreter eine restriktive Vorberichterstattung, die weder Pressevorführungen vor dem Kinostart noch Interviews mit den Stars des Films erlaubt. Mit der ungewöhnlichen Pressepolitik geht zudem noch eine derart erfolgreiche Werbekampagne einher, die trotz schlechter Kritiken das nationale sowie internationale Interesse an dem Film steigert und für ein ausverkauftes Prerelease in New York sorgt (Kapsis 59). Der Filmpresse ist ihre Vorrangstellung als primäre Sichtungs- und Wertungsinstanz entzogen wurden. Inwiefern die Vermarktung und Distribution von *Psycho* von üblichen Kino- und Pressepraktiken abweicht und als *Psycho Policy* einen sensationellen Ruf erhält, wird im folgenden Kapitel detaillierter untersucht.

In Bezug auf den Diskurs der Filmkritik lässt sich aber bereits hier festhalten, dass der Umgang mit der Filmkritik einer ‚Degradierung‘ gleichkommt. Nicht nur ist die Pressevertretung gezwungen, sich den Film zusammen mit dem ‚gewöhnlichen‘ Publikum anzuschauen; ihre Funktion, dem Publikum Lektürehinweise zu geben und Sehempfehlungen auszusprechen, ist obsolet geworden. Dass dies gerade den etablierten bürgerlichen Filmeliten nicht passt, die zudem noch von einer breit und reißerisch angelegten Werbekampagne quasi ‚mundtot‘ gemacht werden, klingt bei einigen Kritiken bereits durch. Dyer distanziert sich gleich zu Beginn seiner Kritik nicht nur von der Effekthascherei der Werbung, sondern auch von dem Publikum, das auf solches anspringt:

What keeps the public happy is undoubtedly their obsession with craftsmanship. Your average critic, on the other hand, tends to be more concerned with the story itself than with its telling; and when, as in Hitchcock's *Psycho* (Paramount), he finds an outrageous story allied with a portentously irregular press-show and publicity, his conditioned reflexes automatically cause him to hiss and jeer. (195)

In gleicher Weise bewertet der *Evangelische Film-Beobachter* die Pressepolitik vielmehr als ein kalkuliertes Manöver, das über die ersten 20 Minuten des Films hinwegzutäuschen versucht:

Ein Kritiker, der die Pointe eines Kriminalfilms mitteilt, gilt als humorlos. Nun liest man im Programm gar, Mister Hitchcock habe die Journalisten verpflichtet, über den Inhalt des Filmes und den Ausgang der Handlung nichts zu veröffentlichen und auch kein Sterbenswörtchen darüber zu verraten. Wer sich so schäumend ins Zeug legt, der kann kaum ein großes Zutrauen zu seinem Opus haben. Und gleich der Anfang gibt der Skepsis recht. [...] Nun, die langweiligen ersten zwanzig Minuten könnte man sich getrost schenken.“ (549)

Der deutsche *Film-Dienst* steigt mit gleicher Rhetorik in seine Rezension ein: „Je lautstärker die Werbung, um so schwächer der Film.“ (366) Auch bei weiteren Kritiken lassen sich immer wieder Verweise auf die irregulären Presse- und Werbepraktiken finden, die implizit den unüblichen Presseumgang anprangern (siehe Rebello 164 f.). Dass *Psycho* auf eine derartige Ablehnung bei der Filmkritik stößt, lässt sich unter anderem darauf zurückführen: Die fehlenden Pressevorführungen, die große Marketingkampagne und die Auswertungspolitik schürten Vorbehalte gegenüber dem Film, die sich in den Kritiken niederschlagen. Einige Aussagen beziehen sich daher auch stärker auf die veränderten Presse- und Werbepraktiken als auf analytische Betrachtungen des Films. Das Publikum zeigte sich national wie international von diesem Diskurs der Filmkritik unbeeindruckt.

Relentlessly and adroitly, the director continued to promote the movie around the world. Wherever the movie played, the scene was the same: long lines, audiences on the knife-edge of screams and laughter, and Hitchcock stoking his newly minted legend as a master of shock. (Rebello 163 f.)

Psycho bescherte Hitchcock einen unvorhergesehenen Kassenerfolg, der im Vergleich zu seinen anderen Filmen mit Abstand am erfolgreichsten lief (ebd. 164). Vor dem Hintergrund dieses Publikumserfolgs, aber insbesondere in Bezug auf die Presse- und Werbepraktiken, kann der diskursive Umschwung erklärt werden, dem viele Kritiker noch bis Ende des Jahres 1960 folgten, indem sie ihre Kritiken widerriefen und *Psycho* nachträglich neu bewerteten (Kapsis 63). Trotz der im Juni noch verheerenden Kritik an den altmodischen Schockeffekten führt Crowther *Psycho* in seiner Liste „The Year’s Best Films“ auf, die am 25. Dezember in der *New York Times* erscheint. In seiner Neubewertung deutet er den Horror, den er zuvor noch als „old-fashioned melodramatics“ bezeichnete, als „new and frightened look“:

Old-fashioned horror melodrama was given a new and frightening look in this bold psychological mystery picture. Sensual and sadistic though it was, it represented expert and sophisticated command of emotional development with cinematic techniques. (Crowther nach Kolker 59)

Dieser Kritik ging ein Briefwechsel mit Hitchcock voraus, in dem sich Crowther in Anerkennung der Originalität des Films für seine schlechte Kritik entschuldigt (Rebello 171). Exemplarisch steht diese Neubewertung für die generelle Tendenz im Jahr 1960, in dem viele Kritiker ihre abwertenden Positionen gegenüber dem Film redigieren, Neubewertungen vornehmen und *Psycho* nachträglich als originellen Film ausweisen, wie es Sarris, Wood und Douchet als erste getan haben.

Noch bis zum Ende des Jahres 1960 führt *Psycho* damit zu einer veränderten öffentlichen Wahrnehmung, die ihn als einen der besten Filme des Jahres preisen. Während sich Hitchcock angesichts des Überraschungserfolgs mit *Psycho* auf internationale Werbetour begibt, setzt eine Diskurswende ein, die noch während der Kinoauswertung *Psycho*'s generische Verschiebung vom Randphänomen zum Genreklassiker vorzeichnet. Für die nachfolgende film- und genrehistorische Diskursivierung ist die kontrovers und umfangreich im öffentlichen Licht der Filmkritik geführte Debatte überaus zuträglich. Indem hitzig über den Film gestritten wird, setzt sich die Kritik intensiver und ausführlicher mit dem Film auseinander, was für damalige Genre- und Massenunterhaltungsfilm, vor allem im Horrorbereich, eigentlich unüblich ist, wie Rebello betont (168). Dieses kulturell wenig anerkannte Genre erfährt bis dato kaum öffentliche Aufmerksamkeit von Seiten der etablierten Kritik, obwohl es sich gerade bei einem jüngeren Publikum äußerster Beliebtheit erfreut.²⁰ Der Diskurs der Filmkritik sorgt 1960 letztlich dafür, dass *Psycho* nicht nur einer der meist rezensiertesten Filme wird, sondern auch einer der wenigen Horrorfilme darstellt, die seinerzeit im Bereich des breiten Unterhaltungssegments laufen und Besprechungen erhalten.

Auch wenn Genrediskurse, sowohl generelle Systematiken als auch spezifische Theorien des Horrorfilms, in filmkritischen Diskursen noch keine zentrale Rolle spielen, agiert die Filmkritik 1960 dennoch im Bewusstsein der praktischen Relevanz von Genrekzepten, die sie für die Produktion und insbesondere das Hollywoodkino und das Publikum einnehmen. Dieses Genrewissen lässt sich da herauslesen, wo die Duschszene nicht nur als Mordszene, sondern in Anerkennung der auf Schockeffekte zielenden Inszenierung als „one of the bloodiest murders ever filmed“ (Dyer 195) explizit ‚abgewertet‘ wird. Die Drastik an Gewalt und die Ausstellung von Sexualität werden missbilligend als Effekthascherei wahrgenommen, weil *Psycho* in erster Linie nicht als Horrorfilm gesehen wird, sondern als ‚Hitchcock‘-Film, der sich zur Überraschung der Filmkritik, aber weniger des Publikums, diesem Genre sehr eng verpflichtet fühlt. Inwiefern dies sowohl auf den Produktionskontext und die mediale Persona Hitchcock als auch auf die sensationellen Werbepraktiken, die spezifische Genremarkierungen für ein Horror- und Hitchcock-Publikum bereithalten, zurückzuführen ist, wird im Folgenden anhand der *Psycho Policy* deutlich.

²⁰ Siehe Doherty, insbesondere 63–89.

3.3 Die *Psycho* Policy: Genrekino als *New Sensationalism*

Der Vermarktung von *Psycho* kommt retrospektiv der filmhistorische Ruf zu, eine der bestorganisiertesten ihrer Zeit gewesen zu sein und noch vor dem Internet, der Digitalisierung und umfangreichen Social Media-Kampagnen mit Crossmedia-Promotion, Spoilerwarnungen und Fake News gearbeitet zu haben. Wurde der Fokus bislang auf den Diskurs der Filmkritik von 1960 gelegt, um diese ‚gegen den Strich‘ auf Diskursivierungen des Horrorgenres zu lesen, zielt dieses Kapitel darauf, weitere populäre Genrediskurse herauszuarbeiten, die über spezifische Markierungen innerhalb der Kampagne gesetzt sind. Neben einem Hitchcock-affinen ‚*Thrill and Suspense*‘-Publikum, das Hitchcock aus Film und Fernsehen kennt, lockt das Marketing ein jüngeres Publikum an, das sowohl mit Horrorfilmen vertraut ist als auch auf die öffentlichkeitswirksame Werbekampagne ‚anspringt‘. Gerade weil in vielen Kritiken Vorbehalte gegenüber der irregulären Pressepolitik, der lautstarken Werbung und dem Horrorgenre festzustellen waren, verdeutlicht der Blick auf das Marketing zu *Psycho*, wie aufmerksamkeitsökonomisch gezielt über generische Markierungen Publika adressiert werden. Diese bieten den zuvor anhand von Neale betonten Zugang zu Genrediskursen eines Films („Questions“ 185). In der Gegenüberstellung der Diskurse der Filmkritik und der Materialien zeichnet sich zudem ein interessanter Unterschied in Bezug auf die Duschszene ab. Während diese in der Filmkritik auf ein übergreifendes Entsetzen stößt, markiert sie in den Materialien erst noch ein Geheimnis, bevor sie zur medialen Chiffre zukünftiger Folgeaufführungen und Zweitauswertungen wird. Inwiefern der Genrediskurs der Materialien über konträre Praktiken produktiv mit dem der Filmkritik ineinandergreift, wird am Ende des Kapitels deutlich.

Die Kampagne hantiert mit drei wesentlichen Bausteinen: der Kinopolitik, Hitchcocks Persona und einer Sensationalisierung, die im Folgenden zwar aus analytischen Gründen getrennt voneinander betrachtet werden, aber in einem zusammenhängenden Diskurs aufgehen, indem sie sich gegenseitig verstärken. Die neuartigen Kinopolitiken mit dezidierten Ankündigungs- und Ausführungsregeln, Hitchcocks populärer Persona und die Sensationalisierung von Gewalt und Sexualität – so die These dieses Kapitels – erzeugen einerseits ein generisches Setting, das verschiedene Genrekonzeppte einbezieht und Quereffekte zwischen Genrepublika erzielt, und andererseits ein breites mediales Interesse, das die Werbekampagne selbst zur Sensation macht. Beides bringt für Genrekonzeppte im Allgemeinen und den nachfolgenden Genrediskurs von *Psycho* im Besonderen erhebliche Verschiebungen mit sich. Um den aktuellen Genrestatus des Films nachzuvollziehen, aber auch den filmkritischen Verriss zu verstehen, ist also

ein historischer Rückblick auf das Marketing und die damalige Kinosituation zu werfen. Dafür wird zuerst der Produktions- und Genrehintergrund von 1960 skizziert, der eine ungewöhnliche Genrekonstellation aufweist, bevor die Aufführungspraktiken der *Psycho Policy* beleuchtet werden. Diese implementiert aber nicht nur neue Einlass- und Vorführpraktiken, sondern setzt auch die Persona Hitchcock als prominentes Aushängeschild und generischen *brand* ein. Als weitere diskursive Bausteine der *Policy* werden der Trailer und das Plakatdesign betrachtet, aus denen sich Exploitationpraktiken des Horrorkinos herauslösen lassen. Inwiefern die *Psycho Policy* im Kontext des *New Sensationalism* selbst für Aufmerksamkeit sorgt und eine neue Publikumsdisziplinierung bewirkt, wie es Williams konzeptualisiert, wird abschließend diskutiert.

3.3.1 Genre- und Produktionshintergrund

Alfred Hitchcock agiert 1960 als namenhafter Regisseur bereits ‚unabhängiger‘ innerhalb von Hollywood und bewegt sich mit seiner Krimi-Reihe *Alfred Hitchcock Presents* auch im neuen Medium des Fernsehens überaus erfolgreich. Seit dem Paramount-Urteil von 1948 unterliegt Hollywood organisatorischen Umstrukturierungen. Die Auflösung der vertikalen Integration führt unter anderem dazu, dass die großen Studios weniger Filme produzieren und häufiger nur als Verleih auftreten. Der Rückgang großer Produktionen sorgt in den 1950er Jahren für einen Aufschwung des Low-Budget-Genrekinos, welches nach Hefernan mehrere Strategien nutzt, um die entstandene Programmleere vor allem in den kleineren Kinos zu kompensieren: „cultivation of the youth audience, exhibitor financing of production, sensationalist advertising“ (65). Neben den Produktionsveränderungen und der neuen Konkurrenz mit dem Fernsehen bewirken die ‚Babyboomer‘-Generation und die Suburbanisierung, dass sich das Publikum ‚verjüngt‘ und von den Stadtzentren in die Vorstädte abwandert. Vor dem Hintergrund dieser sich allmählich abzeichnenden Krise Hollywoods resultiert Hitchcocks Popularität aus einer frühzeitigen Reaktion auf die Veränderungen des Mediensystems: Nach dem siebenjährigen Exklusivvertrag mit David O. Selznick geht Hitchcock keine Exklusivverträge mehr ein, sondern produziert parallel zum Paramount-Vertrag sowohl mit Warner Bros. als auch mit MGM, sodass sein Name als Unterscheidungskriterium wichtiger wird als das Studio, für das er arbeitet. Zeitgleich wird er über das Fernsehen einem breiteren amerikanischen Publikum bekannt (Nitsche 194 f.). Für dieses besetzt Hitchcock mit seinem Namen unterhaltsame Kriminalgeschichten, die seiner erfolgreichen ‚*Thrill and Suspense*‘-Weise folgen und einen Sinn für das Makabre aufweisen,

aber vor allem bereits erste Anleihen vom Horrorfilm einfließen lassen: „the sinister and terrifying lurked within the everyday“ (Jancovich, „Rational Fears“ 258). Zwar werden Hitchcock (noch) keine künstlerische Stilistik, aber dafür geschickte Techniken eines versierten Handwerkers zugeschrieben.

Mit der Adaption von Robert Blochs Novelle *Psycho*, die 1959 herauskommt, bewegt sich Hitchcock einerseits abseits seines bisherigen Images, das er durch kritik- und publikumsfreundliche Filme als Teil seiner Selbstvermarktung kultiviert, wie im Folgenden anhand seiner Persona noch ausführlicher dargestellt wird. Andererseits nimmt er sich eines Genres an, das wie oben erwähnt als filmkritisch wenig wertvoll und beachtenswert gilt und von großen Studios sowie seinem üblichen Kinopublikum gemieden wird. Es verwundert daher nicht, dass der damalige Studiopartner Paramount nicht in die Produktion einsteigt und Hitchcock in Eigenproduktion, für die Paramount nur als Verleih fungiert, kostengünstig drehen muss. Da er dies bereits aus seiner Fernsehreihe kennt, greift er für *Psycho* größtenteils auf das Fernsehteam zurück (Kapsis 57). Im Kontext der Fernsehreihe lässt sich *Psycho* mit Jancovich sogar als vorhersehbares Projekt deuten, das nicht nur die bereits in der Serie erprobten Horrorelemente fortsetzt und auf das Fernsehteam zurückgreift, sondern auch mit Bloch, der zwischen 1955 bis 1961 mehrere Drehbücher für die Serie schrieb, eine weitere Kontinuität aufweist („Rational Fears“ 258). Zugleich passt die Wahl eines Low-Budget-Horrorfilms in Schwarzweiß wiederum sehr gut in Hitchcocks bisherige Bemühungen, auf Veränderungen des Mediensystems zu reagieren und mit *Psycho* den neuen lukrativen Markt des Low-Budget-Genrekinos zu betreten.²¹ Während des klassischen Hollywoods der 1930er und 1940er Jahre haben Horrorfilme, wie Doherty bemerkt, mit den Universal- bzw. RKO-Produktionen *Frankenstein* (1931), *Dracula* (1931), *Cat People* (1942) und *I Walked With a Zombie* (1943) zwar „a steady and respectable, albeit minor, place in studio production. But following World War II the horror film ‚proper‘ all but

²¹ Im Laufe der 1950er Jahre werden Genreproduktionen von Independents nach Heffernan bei kleinen wie großen Studios immer gefragter: „By the end of the decade, genre films were serving a number of functions for distributors. Exhibitor-backed companies such as Howco and McLendon were primarily interested in filling out playdates in their own theaters. Major studios including Columbia, Twentieth Century-Fox, and Paramount contracted with independent producers to ensure a year-round supply of product, releasing these films, often in double-feature packages, to downtown houses between major films or directly to neighborhood theaters.“ (76) Dass Paramount *Psycho* also als „Independent-Produktion“ einkauft, entspricht der damals üblichen Praxis großer Studios. Zur weiteren Geschichte des Genrekinos der 1950er Jahre siehe Heffernan, insbesondere 64–89. Zur Geschichte des B-Movies vor dem Hintergrund des Paramount-Urteils und den Veränderungen in Hollywood siehe auch Davis, insbesondere 108 ff.

disappeared from the American screen“ (143). Mit der Rückkehr von Horrorfilmen in den 1950ern wird das Genre zu einem erfolgreichen Exploitationkino für das ‚neue‘ jugendliche Publikum, für das B-Movies mit „a much smaller investment, a high-concept title, and energetic exploitation of the teen audience“ (146) von größeren Studios produziert werden. Besonders erfolgreich in der Produktion von „horror teenpics“, wie Doherty sie nennt, sind vor allem die Independent-Studio American International Pictures (AIP) (153 ff.), aber auch die importierten Horrorproduktionen der britischen Hammer Film Studios, die dem jüngeren amerikanischen Publikum blutige Gewaltbilder bereits in Technicolor vorführen.²²

Dieser kurze Abriss des Genre- und Produktionskontextes verdeutlicht die für *Psycho* spannende Verkettung von Genrediskursen und Herstellungssituation: Aufgrund der genrespezifischen Produktionsumstände muss *Psycho* nicht nur unabhängig, sondern mit einer Gesamtsumme von nur ca. 800.000 Dollar (Rebello 53) auch relativ billig produziert werden. Daher weist *Psycho* im Verhältnis zu Hitchcocks vorherigen Filmen und anderen Hollywood-Großproduktionen der 1950er Jahre relativ geringe symbolische Verkaufswerte auf, wie es große Stars oder hohe Produktionskosten bereithalten (Naremore, „Filmguide“ 19). Bis auf Janet Leigh, die über Hauptrollen unter anderem in Filmen von Josef von Sternberg (*Jet Pilot* 1957) und Orson Welles (*Touch of Evil* 1958) einen größeren Bekanntheitsgrad erlangt hat und durch die Heirat mit Tony Curtis auch die damaligen Boulevardblätter füllt, werden mit Vera Miles als Lila Crane und Anthony Perkins als Norman Bates zwei Paramount-Vertragsschauspieler/innen engagiert. Der eigentliche Star bildet Hitchcock selbst, der statt Janet Leigh das Marketing dominiert. Angesichts dieser Ausgangslage wird deutlich, dass dem Marketing von *Psycho* nicht nur die zentrale Aufgabe zukommt, die fehlenden symbolischen Verkaufswerte zu kompensieren, sondern auch zwischen mehreren Genrepublika zu vermitteln. Dies funktioniert über Hitchcocks (ironische) Selbstinszenierung, eine restriktive Presse- aber zugleich öffentlichkeitswirksame Einlasspolitik und eine genrespezifische Gestaltung von Plakat und Trailer, die allesamt nicht nur den Film, sondern die Kampagne selbst zur Sensation machen.

²² Zu den Horrorfilmen der Hammer Studios siehe Heffernan, insbesondere 43–62, und Kendrick, „Hollywood Bloodshed“.

3.3.2 Hitchcocks Einlasspolitik im Kino

Hitchcocks Popularität geht aus einer „intermedialen Formation“ hervor, die „nicht allein aus seinen Kino- oder Fernseherfolgen (resultiert), sondern das Ergebnis der intensiven Inszenierung seiner Figur“ (Nitsche 100) darstellt. Folglich nutzt Hitchcock nicht erst bei *Psycho* seine Popularität und mediale Persona, um Einfluss auf die Wahrnehmung seiner Filme auszuüben. Im Bewusstsein um den ökonomischen Kontext seiner Arbeit und aus den eigenen Erfahrungen aus Nebentätigkeiten in der Werbebranche professionalisiert Hitchcock seine Werbeaktivitäten in den 1930er Jahren mit der Gründung der Produktionsfirma Hitchcock-Baker Productions, die sich auch um die produktionsgesteuerte Presse- und Öffentlichkeitsarbeit kümmert (Staiger, „Creating the Brand“ 40 f.). Ziel seiner Werbebestrebungen ist es, dass seine Filme bei Publikum und Kritik stets über seinen Namen wahrgenommen werden und er als kommerziell erfolgreicher Regisseur eines populären Unterhaltungskinos wiedererkannt wird. Früh setzt er dabei auf die eigene Selbstvermarktung:

We make a film succeed [...]. The name of the director should be associated in the public's mind with a quality product. Actors come and go, but the name of the director should stay clearly in the mind of the audience. (Hitchcock nach Staiger, „Creating the Brand“ 40; Herv.i.O.).²³

Obwohl Hitchcock 1960 (noch) nicht zu Regiegrößen wie Orson Welles oder William Wyler zählt, führt die früh auf seine Person und Erscheinung ausgerichtete (Selbst-)Vermarktung dazu, dass sein Name weltweit Aufmerksamkeit genießt und zum Aushängeschild für ein kommerziell erfolgreiches Unterhaltungskino, insbesondere eines Genrekinos, wird. Während seine britischen Thriller ihn in den 1930er Jahren international bekannt machen und nach Hollywood führen, sorgt der Erfolg seiner amerikanischen Film- wie Fernsehproduktionen dafür, dass sein Name zum Innbegriff spannender Thriller und Krimiunterhaltung, sogenannten ‚*Thrill and Suspense*‘, mit einem Sinn für das Makabre avanciert und ihm den Titel ‚Master of Suspense‘ einbringt.²⁴

The single name is enough to tell people what type of film they can expect. Hitchcock: the only director whose name alone can sell a film and very often save it from otherwise bad box-office. Few directors ever achieve the status of a superstar with their

²³ Das Zitat findet sich u. a. bei Spoto, „The Dark Site“ 73; Kapsis 16; McGillan 86 f. Die Äußerung geht auf das Jahr 1927 zurück (Montagu nach McGillan 86 f.).

²⁴ Zum Humor von Hitchcock siehe Naremore, „Hitchcock and humor“.

name above the title. Americans have always considered the thriller, the mystery, the suspense film, and the black comedy to be plebeian. Hitchcock took these genres, gave them dignity, and made them acceptable as art forms. (Harris/Lasky 16)

Neben diesem kultivierten Genre-Image steigt Hitchcock in den 1950er Jahren für das amerikanische Publikum vor allem durch seine populäre Fernsehreihe *Alfred Hitchcock Presents* zu einer „wahren Ikone der Popkultur“ (Fischer, „Einführung“ 12) auf.²⁵ Mit den über 400 Anmoderationen institutionalisiert er nicht nur seine Auftritte als ‚Master of Ceremonies‘, der im schwarzen Anzug und mit süffisanter (Selbst-)Ironie in die mit makabren Pointen und Horroranleihen gespickten Kriminalgeschichten einführt, sondern auch sein generisches *branding*. Bereits während seiner britischen Produktionszeit arbeitet Hitchcocks an der Wiedererkennbarkeit von Name und Erscheinung, für die er 1927 eine eigene zeichnerische Karikatur entwickelt und als Puzzle im Rahmen eines Weihnachtsgrußes verschickt (Deutelbaum/Poague 64). Diese noch heute bekannte und genutzte Zeichnung braucht nur neun Striche, um Hitchcocks markante Körper- und Gesichtszüge im Seitenprofil anzudeuten: die korpulente Statur, die spitzen Lippen, die lange Nase und der kahle Kopf. Zur ikonischen Erscheinung wird die Silhouette aber erst mithilfe seiner Fernsehreihe *Alfred Hitchcock Presents*, die die Silhouette nicht nur jeder Folge voranstellt, sondern Hitchcocks selbst ‚hineintreten‘ lässt (Abb. 3.1).

Abb. 3.1 *Alfred Hitchcock Presents*, „Hitchcocks Silhouette“, USA 1955–1965



Diese (selbstironische) Inszenierung von Name und Persona steht stellvertretend für Hitchcocks generelle Vermarktungstaktik und gezielte Genrearbeit, die er für

²⁵ Neben der Fernsehreihe findet sich Hitchcocks Name auch auf Zeitschriften- und Taschenbuchreihen wieder wie auf *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* und die bei Random House erschienene Suspense-Anthologiereihe, die unter anderem den Titel *Alfred Hitchcock Presents Stories My Mother Never Told Me* führt, die das generisches Branding weitertreiben (Harris/Lasky 16).

Psycho marketingtechnisch auf die Spitze treibt. Hitchcocks Persona durchzieht das gesamte Marketing crossmedial: Von Aufstellern, Aushängen, Handreichungen über Durchsagen bis zu Printanzeigen, Plakaten und Kinotrailer gerinnt Hitchcock zur omnipräsenten Werbefigur, die Indikationen eines ‚Thrill and Suspense‘-Kinos mit sich führt, um der (auf den ersten Blick) ungewöhnlich wirkende Einlass- und Pressepolitik entgegenzuwirken.

Bevor *Psycho* im September landesweit in den Kinos anläuft, finden im Juli und August 1960 erste Aufführungen in ausgewählten Städten statt, unter anderem in New York, Boston, Philadelphia, Chicago, London und Los Angeles. Mit diesen vorgezogenen, aber auf wenige Großstädte begrenzten Vorpremierern zielt der Verleih auf eine erste Medienaufmerksamkeit, ohne auf eine landesweite Auswertung zu verzichten.²⁶ Dies hat System, denn auch wenn das Prerelease nicht den erhofften Schneeballeffekt produziert hätte, die Publikums- und Kritikresonanz nur verhalten oder sogar (auf beiden Seiten) miserabel ausgefallen wäre, hätte in Hitchcocks Namen genügend Zugkraft bestanden, um ausreichend Kinobesucher für zwei Wochen anzulocken, sodass selbst etwas Profit hätte eingespielt werden können (Kapsis 59). Doch selbst nach den regulären neun Wochen bleibt *Psycho* im Programm der Manhattaner Vorpremiererkinos, obwohl der Film bereits in den Umgebungskinos anläuft, was für Kapsis eine ungewöhnliche Buchungspraxis darstellt. Den Grund dafür macht er in dem außergewöhnlichen Kassenerfolg *Psycho*'s aus: Statt den üblichen 10–20-prozentigen Absatzeinbrüchen, die normalerweise nach einem ersten Aufführungswochenende erfolgen, läuft *Psycho* vom ersten Tag an unter fast kompletter Ticketauslastung und sorgt landesweit für überdurchschnittlich lang ausverkaufte Kinos (59).

Während die Auswertung an gängige Verleihpraktiken anknüpft, weicht der Verzicht auf Pressevorführungen und Vorab-Interviews mit dem Cast von der üblichen Pressepolitik ab. In den Verleihverhandlungen akzeptiert die Paramount-Führung den Verzicht auf Probe-, Vorab- und Pressevorführungen. Lew Wassermann erwirkt für Hitchcock zudem eine 60-prozentige Gewinnbeteiligung

²⁶ Eine landesweite Auswertung ist wesentlich einträglicher als die zeitaufwendige stufenweise Auswertungsspanne. Denn gerade bei stufenweisen Auswertungen muss das Publikum in kleineren Städten und in kleineren Kinohäusern lange warten, bis die Kopien die Großstadtkinos bespielt haben und für das lokale Kinoprogramm verfügbar sind. Für *Psycho* werden mit mehreren tausend sogar überdurchschnittlich viele Kopien gezogen, um nicht nur die urbanen Ballungszentren, sondern gleichzeitig das in vorstädtische und ländliche Regionen abgewanderte Publikum zu erreichen (Rebello 148). Zum US-amerikanischen Vermarktungs- und Distributionssystem siehe Donahue.

(Rebello 29) und rät zum landesweiten Verleih (ebd. 270 f.).²⁷ Die eher ungewöhnlichen Zugeständnisse von Paramount, die Presse zu umgehen, sind erneut auf den Genre- und Produktionskontext zurückzuführen: Mit diesem eher ‚kleinen‘ Film erwartet Paramount weder einen Box Office Hit noch geht der Verleih ein besonders großes Verlustrisiko ein. Allerdings ist Paramount über die Werbe- und Aufführungspläne, die bereits zur Vorpremiere greifen sollen, nicht informiert. Die Voraufführungen im Vorfeld des nationalen Kinostarts dienen letztlich weniger einer Testphase für den Film selbst, sondern sollen vielmehr eine neue Einlasspolitik und begleitende Werbekampagne erproben, die bei Erfolg für die gesamte nationale Auswertung übernommen werden soll (ebd. 272). Diese Einlasspolitik sieht einige strikte Regeln vor: Erstens darf niemand mehr nach dem Start der Projektion in den Kinosaal hineingelassen werden – die Türen müssen geschlossen werden, sobald die Vorführung beginnt. Und zweitens muss nach dem Filmende der Saal für 30 Sekunden dunkel bleiben, bevor das Licht angeht und das Publikum den Saal verlassen kann. Diese Instruktionen führt Hitchcock in der eigens verfassten Handreichung „The care and handling of *Psycho*“ dezidiert auf. Zusammen mit Presseberichten über die Vorpremierer, Auflistungen der Werbematerialien und weiteren dezidierten Anweisungen ist die Handreichung Bestandteil des *Paramount Press Book*, das Kinobetreibende von den umfangreichen Werbemaßnahmen überzeugen soll.

Zusätzlich produziert Hitchcock einen 12-minütigen Verleihtrailer – das *Press Book on Film* – der Aufnahmen von der New Yorker Vorpremiere zeigt, um die erfolgreiche Umsetzung der *Psycho Policy* zu demonstrieren. Im Stile eines ‚Newsreel‘ wird *Psycho* im Verleihtrailer als außergewöhnliches kulturelles Ereignis angepriesen, dessen erfolgreiche Vorpremierer in New York, Boston, Philadelphia und Chicago vor allem durch die Aufführungspolitik ermöglicht werden, die nicht nur einen geordneten Umgang mit dem Publikumsandrang bei den Vorpremierern sichern, sondern auch einen zukünftigen Andrang versprechen und regeln. Aufnahmen des DeMille-Kinotheaters in New York, in dem *Psycho* zuerst vorgeführt wird, zeigen die langen Publikumsschlangen, Absperrungen und Wächter, die den Andrang und Einlass zu den Kinovorführungen koordinieren, als

²⁷ Lew Wasserman galt als einflussreichste Person in Hollywood. Er war Präsident von MCA, die nach dem Paramount-Urteil 1948 hauptsächlich als Schauspieler- und Regie-Agentur agierte, und bekannt für sein Verhandlungsgeschick mit erfolgreichen Gewinnbeteiligungen. Als ehemaliger Agent von James Stewart verschaffte er ihm eine 50-prozentige Gewinnbeteiligung an dem Film *Winchester'73* (1950) bei Universal, dessen enormer Gewinn letztlich nicht nur Stewart, sondern auch Wasserman reich machte und eine Lawine an Gewinnbeteiligungen losbrach (Rebello 148).

auch die für das Publikum sichtbaren Hinweise auf die Einlasspolitik (Abb. 3.2a–3.2b). In nahezu allen (Werbe-)Materialien – von Printanzeigen in Zeitungen über Aufsteller und Megafon-Einspieler im Kinofoyer bis zum offiziellen Kinotrailer – wiederholt Hitchcock seine Anweisungen: „We won’t allow you to cheat yourself! You must see *Psycho* from beginning to end to enjoy it fully. Therefore, do not expect to be admitted into the theatre after the start of each performance of the picture. No one – and we mean no one – not even the manager’s brother, the President of the United States, or the Queen of England (God bless her!)” (Abb. 3.2c) Noch vor den heutigen omnipräsenten ‚Spoiler Alert‘-Warnungen und inzwischen standardmäßig geschlossenen Non-Disclosure Agreements verstärken diese *Secrecy Policy*-Hinweise zu *Psycho* die Erwartungen auf ein sensationelles Filmenerlebnis im Vorhinein: „After you’ve seen *Psycho* please don’t tell your friends its shocking secrets.“ (Abb. 3.2d) Zur weiteren Zeugenschaft der gelungenen und gewinnbringenden Maßnahmen lädt im Verleihtrailer Georg Weltner, Vizepräsident von Paramount und Vertriebsstrategie für den Weltvertrieb, die Manager der Vorpremierenkino zur Zeugenschaft, um mit ihren Erfahrungsberichten letzte Zweifel bei etwaigen skeptischen Kinobetreibenden auszuräumen:

The results were wonderful. We did more business with *Psycho* than any other picture has done in our town in the past 30 years. I hardly recommend for every exhibitor that he follows the policy of *Psycho* if he wishes to do as well as we did. (Kinomanager Mill Miller im Verleihtrailer)

Der strikte Einlass spielt innerhalb der *Psycho Policy* eine wichtige Rolle. Das Publikum gilt zu der damaligen Zeit als Laufpublikum, das zu jeder Zeit in jeden Film während der gesamten Vorführung gehen kann, bei *Psycho* aber zum pünktlichen Erscheinen im Kino gezwungen wird.²⁸ Wer verspätet zum angekündigten Aufführungsbeginn kommt, wird nicht mehr in den Kinosaal gelassen. Zur Sicherstellung der Forderungen werden Wächter aufgestellt, um das Publikumsaufkommen und die Warteschlangen vor dem Kino sowie den Filmstart zu ‚regeln‘.²⁹ Dabei erfüllten diese weniger eine praktische denn eine doppelte

²⁸ Bereits für *Les Diaboliques* (1955) von Henri-Georges Clouzot musste das Publikum pünktlich im Kino erscheinen, wollte es den Film sehen. Der überraschende Erfolg des Films wird unter anderem auf die strikte Einlasspolitik zurückgeführt (Nitsche 198). Aber erst *Psycho* setzt dies als neue Kinopraxis durch, wie Williams mit Verweis auf Peter Bogdanovich, der dies 1963 bereits bemerkte, unterstreicht („Discipline and fun“ 363).

²⁹ Meist waren es Angestellte, die sich als Wächter verkleideten. Angeblich ließ Hitchcock zusätzlich Krankenschwestern vor den Kinos auftreten, die bei möglichen gesundheitlichen Problemen im Zuge der Kinovorführung von *Psycho* erste Hilfe leisten konnten (siehe Younker). In Anbetracht der Geläufigkeit dieser Gimmicks für das Low-Budget-Horrorokino ist



Abb. 3.2a-d *Press Book on Film*, „Die *Psycho* Policy“, USA 1960

Genrefunktion: Für Hitchcock-Informierte verweist der Polizist nicht nur auf Hitchcocks ‚*Thrill and Suspense*‘-Kriminalgeschichten, sondern auch auf seine aus der oben beschriebenen Legende rührende Angst vor der Polizei. Als zusätzliche ‚Gimmicks‘ produzieren die Wächter den aufregenden Nebeneffekt, während dem Warten auf den Einlass ‚überwacht‘ zu werden, was die Vorfreude auf unterhaltsame Weise hinauszögert. Für das damalige, ältere und weniger hororgeübte Publikum bilden diese Gimmicks, die *Secrecy Policy* und Aufforderungsrhetoriken im Zusammenhang mit einem Hollywood-Film eher unkonventionelle Praktiken. Im Kontext des Horrorgenres allerdings ist diese sich als ungewöhnlich anpreisende Einlasspolitik für ein jüngeres Publikum keineswegs provokativ und neu. Zum Low-Budget-Genrekino der 1950er gehören, wie Heffernan herausstellt, bereits aufwändige Werbekampagnen, die Horrorfilme wie *I Was a Teenage Werewolf* (1957), *The Screaming Skull* (1958) oder *Horrors of the Black Museum* (1959) „with an unusual emphasis on their topical or horrific content“ (64) vermarkten und ungewöhnliche Werbe-Gimmicks wie „ambulances, uniformed nurses, decapitated dummies in water tanks, blood-trenched tableaux and coffins

dies durchaus vorstellbar. Des Weiteren würde es nicht verwundern, wenn auch ‚Patienten und Patientinnen‘ engagiert worden wären, die angeblich durch den Besuch von *Psycho* verursachte Herzinfarkte hätten.

in theater lobbies“ (Doherty 172) einsetzen. Wie mit Doherty und Heffernan geschlussfolgert werden kann, nutzen Low-Budget-Produktionen insbesondere im Horrorbereich bereits Ankündigungen, wie sie *Psycho* derart prominent platziert, als Teil ihrer Exploitationstrategien, zu denen ebenfalls das landesweite „saturation booking“ und Fernseh- wie Radiowerbung zählen (Doherty 170).³⁰ Auch Kapsis führt dazu aus: „such gimmicks were nothing new to young people familiar with the promotional strategies accompanying the release of other low-budget horror films of that period.“ (58) Da sich Teenager und ein jüngeres Publikum zudem über Anzeigen, Plakate und Trailer informieren und weniger auf Vorberichterstattungen durch die Filmpresse zurückgreifen (ebd. 62), stößt *Psycho* gerade bei diesem Publikum auf einen hohen Zuspruch und erfährt einen derartigen Erfolg: „Apparently, for the young horror-film fan, *Psycho* was a film that really delivered.“ (60)

Die umfangreiche und detaillierte Gesamtinszenierung aus Kinoanleitungen, Einlasspolitik und *Secrecy Policy* gestaltet den Kinobesuch zu einem besonderen Erlebnis, welches Warteschlangen, Wächter und weitere Gimmicks bereithält. Diese können als ein verlängerter Arm des Genrediskurses verstanden werden, der bereits den Wartemoment vor dem Kino als zu erwartendes ‚Horrorkino‘ genrespezifisch markiert. Gerade für das jüngere und horroraffine Publikum sind diese Attraktionen als spezifische Horrormarkierungen sehr deutlich im Marketing zu lesen, ohne dass sie konkret benannt werden müssen. Tatsächlich findet sich in den Printanzeigen, Hinweisen, Kinoaufstellern und Plakaten kein dezidierter Genrebegriff, der *Psycho* als ‚Horrorfilm‘ benennt, anders als beispielsweise das Plakat zu *Horror of Dracula* (1957), das mit „love that horror“ wirbt (Doherty 166), oder *Invasion of the Body Snatchers* (1956), dessen Plakat ein „nightmare of terror“ verspricht (Heffernan 80). Dennoch markieren die Vermarktungspraktiken deutlich ein generisches Setting. Der Verzicht auf konkretere Begriffe rührt aus Hitchcocks populärer Kinoposition her, die eine explizite Horrorbenennung bewusst kaschiert, um das Hitchcock-affine Publikum nicht abzuschrecken und *Psycho* vor allem als Hitchcock-Film zu bewerben, wie Williams bemerkt:

But audiences who first went to see it did not go to see a slasher horror film; they went to see a *Hitchcock* thriller with a twist – about which there was a great deal of excitement and quite a bit of mystery. („Discipline and fun“ 359)

³⁰ Ähnliche Spoiler Alert-Hinweise finden sich z. B. auch bei *Invasion of the Body Snatchers*, für den das Plakat bittet: „Please don’t tell what the ‚body snatchers‘ do to their victims.“ (Heffernan 80)

Dies korrespondiert zudem mit der damaligen Genrepraxis, wie sie Clover für den Horrorbegriff aufzeigt. Dieser wurde in Bezug auf Low-Budget-Produktionen verwendet, wohingegen teurere Produktionen eher mit den Genrebegriffen Drama und Suspense arbeiteten (5 f.).

3.3.3 Trailer und Plakat: „The most horrible event“

Seit *North By Northwest* (1959) tritt Hitchcock in Trailern zu seinen Filmen selbst auf.³¹ Erscheinen im Trailer zu *North by Northwest* noch in klassischer Weise Ausschnitte aus der Filmhandlung, verzichtet Hitchcock innerhalb des 6-minütigen Kinotrailers zu *Psycho* komplett auf Filmmaterial und legt diesen wie eine kurze ‚Newsreel‘-Dokumentation an, in dem er *Psycho* selbst vorstellt und durch die Kulissen des Filmsets führt.³² Der Trailer gleicht einem Monstrositätentkabinett, in dem Hitchcock vor dem Filmset des Motels posierend und mit makabrer Ironie sowie vieldeutigen Anspielungen den Tourenführer durch das ‚House of Horror‘ spielt, wo das „quiet little“ und „perfectly harmless“ wirkende Motel als „a scene of a crime“ eine traurige Berühmtheit erfahren habe (Abb. 3.3a). Doch bevor es zum ersten Tatort in einem der Motelzimmer geht, führt er zum alten Haus hinauf, welches auf einem Hügel neben dem Motel thront (Abb. 3.3b). Während Hitchcock fortfährt zu erklären, dass das Haus „a little more sinister looking, less innocent than the motel itself“ sei und sich dort „the most dire horrible events“ ereignet haben, gleitet die Kamera näher heran und erfasst Hitchcock in einer Nahaufnahme mit dem Haus im Hintergrund. In schlenderndem Gang weist Hitchcock innerhalb des Hauses mit Handbewegungen auf Mordschauplätze und erzählt im Plauderton, wie sich der zweite Mord zugetragen habe (Abb. 3.3c). Dabei deutet er delikate Details rhetorisch nur an und lässt Sätze bewusst unvollendet, um sie bedeutungsschwanger aufzuladen.

³¹ Auftritten von Regisseuren innerhalb von Trailern waren zuvor eher unüblich und finden sich nur bei D. W. Griffith während der Stummfilmära und bei Cecil B. DeMille, die ähnliche Zugkraft hatten wie Schauspielstars (Hediger, „Verführung zum Film“ 17). Im Trailer zu *North by Northwest* kündigt Hitchcock seinen Film ähnlich einem Pitch als Urlaubsziel an, bevor Szenen aus dem Film mit Hitchcocks Ausführungen alternierend montiert werden. Diese Auftritte führt Hitchcock in den Trailern zu *The Birds* (1963), *Marnie* (1964) und *Frenzy* (1972) fort (siehe dazu Nitsche 99 f.).

³² Neben diesem langen Trailer wurden noch zwei kurze Teaser veröffentlicht, die auf den Einlass und die *Secrecy Policy* hinweisen (Rebello 152). Im Fokus steht hier aber Hitchcocks Präsenz im längeren Kinotrailer. Das Script dazu stammte von James Allardice, der für Hitchcock bis 1964 die Trailerscripts schrieb und auch für die Einführungstexte der Fernsehreihe verantwortlich war.

Nach der Besichtigung des Schlafzimmers, in dem die ominöse Frau wohne, die für den zweiten grässlichen Mord verantwortlich sei, verkündet Hitchcock zwar verheißungsvoll „the weirdest and the most...“, spart aber auch dieses Satzende aus (Abb. 3.3d). Zurück im Motel verweist er auf den Lieblingsraum des Sohnes, das Hinterzimmer des Empfangs. Mit weiteren offenen Anspielungen auf Figuren („After all, being dominated by an almost maniacal woman was enough to drive anyone to the extreme of...“) und Handlungen („There was a private supper here, and... by the way, this picture has great significance, because...“) gibt Hitchcock mehr Rätsel auf als er Anhaltspunkte liefert. Schließlich führt er in das Badezimmer des Motelzimmers 1, wo sich der blutigste aller Morde zugetragen habe: „You should have seen the blood. The whole, the whole place was... Well it’s, it’s too horrible to describe. Dreadful. And I tell you, there’s a very important clue [that] was found here. Down there. Well the murderer, you see, crept in here very slowly, of course the shower was on, there was no sound, and...“ Als Hitchcock sich langsam dem Duschvorhang nähert (Abb. 3.3e) und ihn zur Seite zieht, stößt Vera Miles mit Perücke zur einsetzenden Filmmusik von Bernard Herrmann und zum eingblendeten Filmtitel einen kreischenden Schrei aus (Abb. 3.3f). Damit schließt die Tour und der Trailer endet mit den Hinweisen auf die *Psycho Policy*: „The picture you MUST see from the beginning... or not at all!... for no one will be seated after the start of... Alfred Hitchcock’s Greatest Shocker *Psycho* a Paramount Picture“.

Mit dieser damals gewagten Filmvorschau inszeniert Hitchcock die Vorschau selbst als einen großen, makabren, aber unterhaltsamen Scherz, bei dem er ganz im Sinne seiner Suspense-Theorie zwar verrät, dass etwas Schlimmes und Grausames passieren wird, aber bewusst konkretere Hinweise auslässt, sodass in der Antizipation des Schocks und Horrors Anspannung und Aufregung steigen. Miles’ Schrei funktioniert hierbei weniger als intermediärer Verweis auf den Duschmord, sondern ihr Schrei steht vielmehr für das Genreversprechen, das sich auch die Thrill-Erfahrungen des Publikums in Schreien äußern werden. Hitchcocks Selbstinszenierung im Trailer kündigt nach Jancovich *Psycho* weniger als Film desjenigen Regisseurs an, der zuvor *North by Northwest*, *Vertigo* (1958) und *Rear Window* gemacht hat, sondern vielmehr als Film desjenigen ‚Alfred Hitchcock‘, den das Publikum aus der Fernsehreihe *Alfred Hitchcock Presents* kennt („Rational Fears“ 258). Zugleich finden sich die Horroranleihen, die Jancovich in der Serie bereits entdeckt, in einer deutlichen Horrorrhetorik („sinister looking“, „horrible events“, „too horrible to describe“) wieder. Der komödiantische Tonfall setzt dem taktisch die Gegenrhetorik entgegen, dass der Film und die Horrormarkierungen nicht zu ernst zu nehmen seien. Passenderweise agiert Hitchcocks im Trailer wie ein „*rolly-poly ringmaster of a macabre circus of horror*“



Abb. 3.3a-f Trailer zu *Psycho*, „Das House of Horror“, USA 1960

(Rebello 149), der den Film sowohl als Horrorfilm ausstellt, aber zugleich ironisch davon distanziert. Dieser ironische Umgang mit der eigenen Genresignatur kann letztlich als gezielte Strategie angesehen werden, um die geringe kulturelle Wertschätzung für das Horrorgenre zu umgehen, ohne auf genrespezifische Schokelemente zu verzichten. Vor allem für Hitchcocks älteres Publikum bietet eine solche Gegenlektüre die Möglichkeit, *Psycho* als Film des ‚Master of Suspense‘ zu lesen.

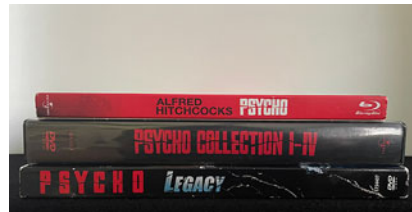
Auch wenn die Gesten und Mimiken, die Beschreibungen wie „most horrible event“ und „too horrible to describe“ begleiten, komische Effekte erzeugen,

bleiben Merkmale des Schocks, Thrills und Horrors als zu erwartende Wahrnehmungserlebnisse erhalten, die in ihrem affektiven Ausmaß eben nicht ‚nacherzählt‘ werden können, sondern ‚erlebt‘ werden müssen. In diesem Erleben, das Williams als „sensational fun“ („Discipline and fun“ 353) beschreibt, wird der komödiantische Tonfall wiederum zum Horrorversprechen, dem es eben weniger um kohärente Figuren und Handlungen geht als vielmehr um das Vergnügen an der Angstlust, auf das nachfolgend noch einmal eingegangen wird. Zuvor erfolgt ein Blick auf die Plakate, die entlang einer dichten Semantik explizitere Genrebezüge vornehmen.

Auf den Plakaten bildet eines der auffälligsten visuellen Elemente das Design des Filmtitels, das nicht nur im Plakat vorkommt, sondern auch auf allen anderen Materialien zu *Psycho* prominent platziert ist. Das Design stammt ursprünglich von Tony Palladino, der Teil einer jungen Generation an Werbegestaltern war, die Mitte der 1950er Jahre, inspiriert vom Bauhaus und Abstrakten Expressionismus, eine neue moderne Werbeästhetik hervorbrachten. Seine Gestaltung wurde von der *New York Times* in einem 2014 anlässlich seines Todes erschienenen Artikel als „one of the most iconic typographic titles in publishing and film history“ (S. Heller) beschrieben. Palladinos Konzeption des *Psycho*-Titels erscheint zuerst auf dem Buchcover von Robert Blochs gleichnamigem Roman, bevor sie in horizontaler Ausrichtung auch für *Psycho* übernommen wird. Die Titelgestaltung erinnert in ihrer Ästhetik an ein Erpressungsschreiben, bei dem die zerrissenen Großbuchstaben wieder zusammengeklebt wurden. Das Titeldesign übersetzt den mörderischen Wahnsinn der Hauptfigur Norman Bates in eine zerfetzte Buchstabenästhetik, in der sich die zerrissene Identität und die ‚slashing‘-Gewalt seiner Messerangriffe widerspiegeln. In der syntaktischen Knappheit des Worts lässt sich ein semantisches Bedeutungsspektrum ausmachen, das von einer psychosozialen Störung bis zu mörderischen Dimensionen reicht. Diese hängen stark mit der Diskursgeschichte des Lustmords und seiner psychoanalytischen Diagnostik zusammen, die seit dem 19. Jahrhundert als kriminologisches Phantasma forensische, psychiatrische und psychologische Diskurse befeuern und zu einem kulturellen Phänomen aufgestiegen sind. Auch wenn, wie Irina Gradinari herausarbeitet, die psychosexuelle Deutung von Serienmorden in der Kriminologie und Psychiatrie wie Psychologie längst nicht mehr zur gängigen Praxis gehört, bildet sie in der Populärkultur weiterhin einen beliebten Topos („Lust an Gewalt?“, insbesondere 46 ff.). Die Syntax und Gestaltung des Titels rufen dieses Topoi semantisch auf, das sich über die wiederholte Platzierung in den Materialien zu einem visuellen Reizbild verknüpft und ähnlich der Produktwerbung ein narratives Image prägt (Hediger, „Verführung zum Film“ 173).

Plakate, Trailer, Printanzeigen und Aushangfotos bauen den Titel zu einer übergreifenden genrespezifischen Schlüsselsemantik im Sinne eines *key art*-Symbols auf, das *Psycho* auf ein Schlüsselmotiv reduziert und eine unmittelbare Wiedererkennung und genrespezifische Identifizierung ermöglicht (ebd. 174). Im Laufe der Zeit gewannen die Semantik und mediale Präsenz dieser Titelästhetik zudem an historischer Bedeutung. Die Sequels *Psycho II-IV* und das Remake *Psycho* von Gus Van Sant ziehen dieses Titeldesign der filmischen *Psycho*-Titelsequenz von Saul Bass vor. Die zerrissenen Buchstaben tauchen nun nicht mehr nur im Trailer und auf den Plakaten auf, sondern auch in den filmischen Titelsequenzen der Sequels und auf allen DVD- und Blu-ray-Editionen zu *Psycho*, den Sequels, dem Remake, den Dokumentationen *Psycho Legacy* sowie *78/52* und dem Biopic *Hitchcock* (Abb. 3.4). Die hohe generische Semantik des Titel generiert sich aber nicht allein aus der diskursiven Anknüpfung an populäre Diskurse des Lustmords. In ihrer marketingstrategischen Nutzung wie auch in der späteren historischen Funktion steht sie in Verbindung mit weiteren audiovisuellen Elementen und Semantiken, die weitere Genremarkierungen bereithalten.

Abb. 3.4 Das zerrissene Titeldesign

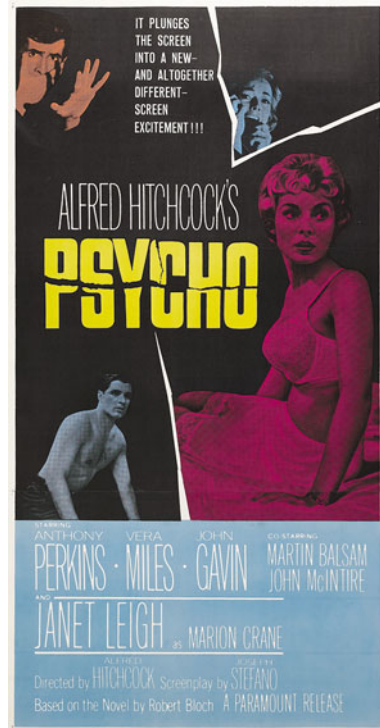


Innerhalb der Plakate korrespondiert der Titelzug mit Szenenbildern, Cast- sowie Regie-Credits und weiteren Schriftzügen, die wie Bildfetzen collagenartig montiert sind (Abb. 3.5). Die Szenenbilder bestehen aus gerasterten Halbtonaufnahmen von Janet Leigh und John Gavin, beide halb nackt in Unterwäsche bekleidet beziehungsweise mit freiem Oberkörper, sowie Werbeporträufnahmen von Anthony Perkins und Vera Miles, die mit vor dem Mund gehaltenen Händen Schreie unterdrücken. In den von Entsetzen gezeichneten Gesichtern von Perkins und Miles werden die dargestellten Angstschreie – äquivalent zum Schrei aus dem Kinotrailer – visuell ‚hörbar‘.³³ Sie veranschaulichen darin stellvertretend für das Publikum eine zu erwartende Aufregung. „A New – And Altogether Different – Screen Excitement“ verspricht der Schriftzug hierbei nicht nur im

³³ Das Bild von Vera Miles findet sich zudem auf dem Frontcover der Reclam-Ausgabe zum Horrorfilm (Vossen) wieder.

Sinne des Grauens, sondern auch der Erotik: „These photographs, besides being unambiguous, were to shatter taboos by becoming the first blatantly ‚suggestive‘ photographic images ever to advertise a mainstream Hollywood feature.“ (Rebello 152). Mit dieser offenen Ausstellung gestalteten sie *Sex*, der im Film letztlich nur einen geringen Anteil einnimmt, zu einer weiteren Attraktion auf den Plakaten.

Abb. 3.5 Plakat zu *Psycho*, 1960 Paramount



Insgesamt nehmen der Trailer und das Plakat mehrere genrespezifische Markierungen vor, in dem sie mit unbeschreiblichen Schockeffekten rhetorisch (Hitchcock), auditiv (Trailer) und visuell (Plakat) werben. Diese Exploitationpraktiken des Horrorkinos greifen des Weiteren (populär-)kriminologische Diskurse und den damaligen Sensationsjournalismus auf, der um reale Serienmörder wie Ed Gein betrieben wurde und auch die Vorlage für Blochs Roman bildet. Werden den Horrormarkierungen im Trailer Hitchcock-affine Konventionen der Suspense

und des Makabren gegenübergestellt, erfolgt in den Plakaten eine genrespezifische und sexualisierte Ausweitung des Exploitativen durch ‚hörbare‘ Schreie und halbnackte Darstellungen. Hierbei zeigt sich, wie sich gerade das Horrorgenre als Bezugsgröße durch die Materialien zieht und die Markierungen über Bezüge auf bestehende Werbepraktiken und populäre Diskurse rhetorisch und semantisch konstruiert sind. Inwiefern die *Psycho Policy* insgesamt einer generellen Tendenz des Kinos zum Sensationellen unterliegt, bei der die Werbekampagne selbst zur besten Werbung für den Film wird, soll abschließend diskutiert werden.

3.3.4 Disziplinierungsmaßnahmen und Aufmerksamkeitsgeneratoren

Auch wenn die Marketingstrategien nicht so unkonventionell sind wie dies in den Werbematerialien angepriesen wird – gerade für ein jüngeres Publikum, das sich mit Low-Budget-Horrorfilmen auskennt – erfüllen sie die Konventionen, um als ‚reißerische‘ Genremarkierungen wahrgenommen zu werden. Zwar fällt der Film selbst im Vergleich zu den besonders auf Plakat und im Trailer ausgestellten Schockmomenten aus Gewalt und Freizügigkeit viel gesitteter aus. Dennoch bleibt *Psycho* angesichts von Hitchcocks kritik- und publikumsfreundlichem Image eine ungewöhnliche Genrewahl; „significantly, with the lowest budgeted film of his American career and the least glamorous stars“ (Paul 33). Aus diesem Grund muss Hitchcock sicher gehen, dass seine Reputation als ‚Entertainer‘ eines unterhaltsamen Krimi- und Suspense-Kinos nicht die Wahrnehmung von *Psycho* verstellt und einen Kinoerfolg verhindert, wie es zuvor bei *Vertigo* (1958) geschehen war. Mit der *Psycho Policy* verlieren zuerst Presse und Filmkritik an Privilegien und Vormachtstellung, bevor Hitchcock entlang eines gezielten ‚Genre-Setting‘ nicht nur verschiedene Publikumsgruppen anspricht, sondern die Werbekampagne selbst zur Sensation macht. Der Erfolg der Kampagne spiegelt sich in den Einnahmezahlen wieder: Laut IMDb spielt *Psycho* 30 Millionen Dollar an den US-amerikanischen Kinokassen ein und weltweit sogar 50 Millionen, womit er das Vielfache seiner Produktionskosten wieder hereinholt („Psycho“). Die gezielte Ausrichtung der Kampagne entlang genrespezifischer Praktiken und Semantiken geht auf. Die *Psycho Policy* steigert das nationale sowie internationale Interesse für einen Horror- und Thrill-Suspense-Film, weil sie ein soziales Ereignis kreiert, das es nicht zu verpassen und an dem es teilzuhaben gilt. Angezogen von diesem sozialen Ereignis lassen sich die Zuschauer willentlich auf feste Anfangszeiten disziplinieren, um sich den versprochenen Horror- und Thrill-Effekten auszusetzen. Die vermittelte Notwendigkeit,

den Film von Anfang an zu sehen, implementiert feste Regeln für den Kinobesuch, aus denen zwei wesentliche Konsequenzen abzuleiten sind: Zum einen steuert sie das Kinoverhalten des Publikums hin zu einem pünktlichen Erscheinen, in dem die Aufführungszeit zu einem fixen Ereignis werden, nach dem sich das Publikum zu richten hat, wenn es die Vorführung besuchen will. Zum anderen verkehrt sie die Freiheiten des Publikums, das zuvor als Laufpublikum zu jeder Zeit in eine Filmvorführung gelassen wird, in eine disziplinierte Verhaltensweise um (Williams, „Discipline and fun“ 364 ff.). Indem sich das Publikum diesen Disziplinierungsmaßnahmen unterwirft, ergeben sich neue Kinoformationen in Form langer Warteschlangen. Das wartende Publikum, die engagierten ‚Wächter‘ und die lebensgroßen Hitchcock-Aufsteller arrangieren nicht nur die Abläufe des Kinobesuches auf diese Weise neu, sondern führen auch zu veränderten Erfahrungs- und Erlebnisstrukturen und bewirken einen neuen Grad an Affektivität (Williams, „Discipline and fun“ 372).

Historisch gesehen lassen sich an *Psycho* mehrere wichtige Wendepunkte verdeutlichen. Für Williams geht mit *Psycho* eine Verquickung aus Disziplinierung und Angstlust einher, die bereits Ende der 1950er Jahre bei den neuen Achterbahnen in Disneyland in Form langer Warteschlangen zu beobachten war:

Just as the newly thematized roller coasters such as the Matterhorn and the later motion-simulation roller coasters such as Star Tours base their thrills on destabilizing movement through real, or simulated, narrativized space, so a film such as *Psycho* introduced, long before the Blockbusters Schatz describes as defining the New Hollywood, what might be called a roller-coaster concept to the phenomenon of film viewing. (Ebd. 358)

Innerhalb der Geschichte des amerikanischen Kinos nimmt *Psycho* des Weiteren eine historische Stellung ein, in der das Mainstreamkino angesichts der zunehmenden Konkurrenz mit dem Fernsehen und den Freizeitparks neue visuelle Attraktionen schuf: „In this moment visual culture can be seen getting a tighter grip on visual pleasures of film spectators though the reinstitution of a postmodern cinema of attractions.“ (Ebd. 367) *Psycho* steht damit im Kontext eines neuartigen Kinos der Sensationen, das in den Materialien eine spannungsgeladene Mordgeschichte mit nervenzerreißenden Horroreffekten und ausgesetzter Sexualität zusammenführt und dem Publikum diese als grenzüberschreitende Erfahrungen aus Thrill und Schock anbietet. Die Durchsetzung von festen Anfangszeiten, die mit *Psycho* etabliert werden und die durchlaufende Aufführungspraxis ablösen, ist für diese neue Kinoerfahrung des „sensational fun“ entscheidend. Die dabei so prominent in den Materialien geführten Attraktionswerte aus Schock, Gewalt und Sex gehen in *Psycho* eine verhängnisvolle

Verbindung ein, bei der mit der Auflösung des Mordes auch das sexuelle Geheimnis gelüftet wird. Dieser neue Sensationalismus schreibt nach Williams eine Mischung aus Sex und Gewalt fest, die für Slasherfilme paradigmatisch geworden ist:

Psycho thus needs to be seen not as an exceptional and transgressive experience working against the classical norms of visual pleasure but rather as an important turning point in the pleasurable destabilizing of sexual identity within what would become the genre of slasher horror: it is the moment when the experience of going to the movies began to be constituted as providing a certain generally transgressive sexualized thrill of promiscuous abandonment to indeterminate, ‚other‘ identities. („Discipline and fun“ 361 f.)

Innerhalb der Filmvermarktung ist also eine weitere Schlüsselstelle auszumachen, weil *Psycho* für ein Mainstreamkino unkonventionelle Werbestrategien salonfähig macht und Disziplinierungspraktiken für den Kinobesuch durchsetzt. Dabei haben die Materialien zu *Psycho* gezeigt, wie diese Strategien und Praktiken genrespezifische Konventionen eines Low-Budget-Genrekinos darstellen, mit denen gezielt Genremarkierungen quer durch das Marketing eingesetzt wurden. Dabei orientiert sich die Platzierung an den publikumsspezifischen Informations- und Kinopraktiken, indem Hitchcocks generisches *branding* als ‚*Thrill and Suspense*‘-Regisseur samt seiner makabren Komik vor allem innerhalb der Printanzeigen und im Trailer vorkommen. Dagegen markiert der Trailer zusätzlich ein effektvolles Horrorkino als erwartbare Wahrnehmungserlebnisse, das auf den Plakaten semantisch aufgeladen wird und mit der *Secrecy Policy* und den Wächtern horrortypische Gimmicks bereithält. In diversen Formen wie Titeln, Bildern, Persona und Rhetoriken lassen sich also Genremarkierungen finden, die durch die gegenseitigen Bezugnahmen und transmedialen Verbindungen einen doppelten Genrediskurs aus einem Low-Budget-Horrorfilm und einem Mainstream-Suspense-Kino aufbauen. In der Zusammenführung öffnen diese Genres wechselseitig Publika, sodass Horror einem breiteren Publikum und Hitchcock einem jüngeren Publikum zugänglich wird, während zugleich das Horrorgenre wieder für Hollywood attraktiver wird und sich der Standard für Low-Budget-Schwarzweiß-Schocker komplett verändert (Heffernan 105). Über die sensationsgeladene Aufbereitung im Marketing erhalten nicht nur *Psycho*, sondern auch die Genrekonzeppte eine medienwirksame Aufmerksamkeit, wodurch sie eine ‚verquickende‘ neue Dynamik entfalten und *Psycho* paradigmatisch für die Genres werden lassen.

Zu dem neuen kollektiven Kinoerlebnis, das *Psycho* schuf, zählt also nicht nur die im Kino konkret zu erfahrende neue ‚Angstlust‘, sondern insbesondere die Materialien der *Psycho Policy* sorgen für eine genrespezifische und antizipierende

Erwartungshaltung. Denn erst das Wissen um den zu erwartenden Effekt und das Warten – sowohl vor dem Kino als auch im Kinosaal – auf das eintretende Schockmoment bewirken die richtige Anspannung im Vorhinein, die sich dann in gesteigertem Ausmaß entladen kann. Inwiefern die nachfolgenden Genrediskurse diese ‚Entladung‘ beschreiben und *Psycho* als Genreproduktion diskursivieren, wird im nächsten Kapitel deutlich.

3.4 *Psycho* im Spiegel seiner Genrediskurse und Genresignaturen

Indem sich in *Psycho*, ähnlich wie auch im gleichzeitig erschienenen britischen Film *Peeping Tom* (1960), die Figur des Norman Bates als psychisch gestörter Täter herausstellt, wendet sich der Film wie eingangs hervorgehoben von den bis dato für den Horrorfilm genretypischen übernatürlichen Monstern, Zombies, Geistern, Dämonen und Vampiren ab, die aus weiter Ferne in die heile Welt eindringen. Zugleich führt der Film ein Verwirrspiel mit den Zuschauenden, denn bevor Norman Bates als ‚neue‘ Hauptfigur und spätere mörderische Persönlichkeit den Fokus des Films einnehmen kann, muss erst noch der Star des Films sterben.³⁴ Dafür vollzieht der Film in der ersten Hälfte eine in narrativer wie ästhetischer Hinsicht radikale Wendung, die sich mit dem Mord an Marion Crane in der berühmt gewordenen Duschszene des ‚Stars‘ entledigt und die Perspektive auf den schüchternen Motelbesitzer Norman Bates verschiebt.³⁵ Es ist nicht allein der Bruch mit der zur damaligen Zeit geläufigen Regel, dass der Star niemals vor der letzten Filmrolle zu sterben hat (Palmer 18), sondern auch die Drastik an Gewalt, mit der dieser Regelbruch zelebriert wird und als „one of the bloodiest murders“ für Aufsehen bei Publikum und Filmkritik sorgt. Inzwischen gilt die Duschszene als „the greatest shock effect in the history of cinema“ (Naremore, „Filmguide“ 24) und „one of the most analysed sequences in all American film“ (Williams, „Discipline and fun“ 360). Trotz der genrespezifischen und formal-ästhetischen Nonkonformität der Duschszene und ihres diskursiven Aufsehens bemerkt William Rothman jedoch noch Anfang der 1980er Jahre kritisch, dass viele analytische Herangehensweisen an die Duschszene rudimentär bleiben:

³⁴ Der hier gewählte Sprachgebrauch von ‚Zuschauenden‘ markiert eine geschlechtsneutrale Analysekategorie jenseits heteronormativer Inskriptionen.

³⁵ Der Duschmord erfolgt erst in der 46. Minute, was bei einer Gesamtlänge von 104 Minuten fast in der Mitte des Films angesiedelt ist.

Although the shower murder is perhaps the most celebrated sequence in all Hitchcock's work, it has never, to my knowledge, been subjected to more than rudimentary analysis. Most critics have gone little beyond expressions of astonishment at the number of shots crammed into its minute or so of screen time, failing to note the basic facts about its structure and significance. („Hitchcock“ 292)

Mit der frühen Diskursivierung der ästhetischen Grenzüberschreitung als „the grisliest murder scenes“, „the goriest thing“ oder auch „the messiest, most nauseating murders“ ist in den Filmkritiken bereits ein Horrorediskurs angelegt. Anders formuliert lassen sich die Kritiken retrospektiv mit dem Horrorgenre als eine zelebrierte Form ästhetischer wie affektiver Grenzüberschreitung (Podrez, „Der Horrorfilm“ 6 ff.) bereits genrespezifisch lesen, was im Folgenden in Bezug auf die theoretisch-analytischen Diskurse zu *Psycho* ausgeweitet wird. Hierbei steht nicht mehr nur die Duschszene im Fokus, sondern der gesamte Film und die in den Diskursen identifizierten Genremarkierungen und -semantiken. Denn nicht nur in der Duschszene, sondern im gesamten formalen Arrangement erscheinen für Kolker experimentelle Züge offensichtlich:

This is what makes *Psycho* such an important film. It was an experiment in form that was a commercial success. It was built to generate an emotional charge that cannot be ignored not matter how often it is seen. Few films before it had such a shocking effect on their audience. („Introduction“ 24)

Ein heutiger genreanalytischer Blick auf *Psycho* kann jedoch weder im wissenschaftlichen noch im populären Kontext mehr unabhängig von theoretisch-analytischen und historischen Diskursivierungen erfolgen. Aus diesem Grund richtet sich die Genreanalyse von *Psycho* auf die bereits erfolgten diskursiven Durchdringungen des Films, die nicht nur die Duschszene als großes Schockmoment beschreiben, sondern weitere generische Markierungen wie unter anderem das Liebespaar, das gestohlene Geld, die Ermittlungen, weitere Morde und „Mothers“ Stimme fokussieren.³⁶ Im Spiegel der ausgewählten Analysen zeigt sich nicht nur – so die These dieses Kapitels – wie *Psycho* als generischer Text auch das Ergebnis dieses wissenschaftlichen Genrediskurses darstellt, sondern die Genrediskurse sich zugleich aus der Semantisierung textueller Markierungen generieren. Dafür wird die folgende Diskursanalyse auf diejenigen Texte eingegrenzt, die ein theoretisch-analytisches Erkenntnisinteresse auf der Mikroebene

³⁶ Die Schreibweise von „Mother“ bezieht sich auf Normans psychopathologische Imagination und Verkörperung seiner (toten) Mutter als lebendige und mit ihm interagierende Persönlichkeit hin. Die doppelten Anführungszeichen referieren auf Normans Anrufung seiner Mutter als „Mother“.

von Einzelanalysen verfolgen. Dazu gehören allerdings nur wenige dezidiert genretheoretische Analysen zu *Psycho*, die zudem meist nur einige Seiten umfassen (Höltgen 162–174; Jancovich „Rational Fears“ 295–301; S. Koebner; Mecke; Pabst; Seeßlen, „Filmwissen: Thriller“ 144–151). Das Manko an genretheoretischen *close readings* ist auf die diskurshistorische Entwicklung der Genretheorie zurückzuführen, die systematische Züge erst Ende 1960er Jahre annimmt und zum Horrorfilm erst ab den 1980er Jahren umfangreichere Studien hervorbringt; zwar zementieren diese *Psycho*'s prototypischen wie ikonischen Genrestatus, aber greifen für *close readings* auf gegenwärtigere Fallbeispiele zurück.³⁷ *Psycho*'s generischer Vormachtstellung fehlt es bemerkenswerterweise an einer entsprechenden Diskursivierung, die auf der Mikroebene exemplarischer Genreanalysen operiert. Aus diesem Grund werden *close readings* aus anderen theoretischen Feldern herangezogen, die *Psycho* ausführlicher analysieren, und diese entlang einer ‚diskursanalytischen Genreanalyse‘ operationalisiert. Von den autorenbezogenen Studien werden neben dem Vorreiterbuch von Wood („Hitchcock's Films“), Naremore's Handbuch („Filmguide“) und Rothmans ausführlicher Einzelbildanalyse von *Psycho* („Hitchcock“), die vorherigen Arbeiten noch analytische Defizite bescheinigt, zusätzlich die deutsche Einführung von Heller („Hitchcock“) herangezogen. Mit Elisabeth Bronfens Kulturgeschichte des Nabels und Slavoj Žižeks Lektüre von „Lacan mit Hitchcock“ werden ‚psychoanalytisch orientierte‘ Kulturtheorien der jüngeren Diskursgeschichte einbezogen.³⁸ Während Bronfen eine Umschreibung der psychoanalytischen Theorie vornimmt und *Psycho* als eine postmoderne Version des König Ödipus liest (55–73), kehrt Žižek die psychoanalytische Interpretation von Hitchcocks Filmen um und verdeutlicht anhand filmischer Beschreibungen Lacansche Konzepte (Umschlag). Die ausgewählten Texte werden entlang von zwei Aspekten strukturiert: Einerseits wird eine generische Metaperspektive eingenommen, bei der die jeweiligen Theoreme und Differenzen in den Hintergrund treten, um aus den filmisch ausgemachten Detailbefunden genrespezifische Beschreibungssemantiken herauszuarbeiten. Andererseits bildet der Film selbst den roten Faden, sodass keine diskurshistorische Chronik wiedergegeben wird, sondern vielmehr die multiplen Genremarkierungen und ihre genrespezifische Diskursivierung im Zentrum stehen. Ziel ist es, einen

³⁷ Häufig steht die Ebene des Genrekonzepts im Vordergrund (Clover; Modleski; Tudor, „Monsters“; Seeßlen/Jung).

³⁸ Siehe auch Bellour, Klinger und Modleski. Dabei schließen sich die Lektüren keinesfalls aus. Insbesondere die Horrortheorie weist eine Reihe psychoanalytisch orientierter Ansätze auf (u. a. von Creed und Williams). Ebenso versuchen psychoanalytische Kulturtheorien Dimensionen des Abjekten (u. a. bei Kristeva) zu erklären, die wiederum zu beliebten Topoi des Genres geworden sind.

weiteren Genrediskurs von *Psycho* herauszuarbeiten und in seinen Semantisierungen aufzuschlüsseln, um neben der generischen Ausgangssituation, der Filmkritik und den Materialien ein weiteres Puzzleteil innerhalb der gesamten diskursiven Anordnung aufzudecken: den wissenschaftlichen Genrediskurs auf der Ebene der Genreproduktion. Hierbei gerät auch die Duschszene wieder in den Fokus. Bereits in den vorherigen Diskursen lässt sich ein vielfältiger Umgang beobachten, der die Duschszene einerseits als generische Ausnahme hervorhebt (Filmkritiken), andererseits als generisches Geheimnis behandelt (Materialien), demgegenüber markiert sie in der Genregeschichte eine generische Wende- und Ausgangsstelle. Bevor die Duschszene entlang der Diskursivierung ihrer Thrill- und Schockeffekte ins Zentrum rückt und den Anfang einer Reihe weiterer Horrormomente bildet, erarbeitet die Analyse zuerst die im Film identifizierten multiplen Genremarkierungen. Die psychiatrische Diagnose und die doppeldeutigen Bilder im Filmende bieten schließlich eine Semantik des Unheimlichen an, die als lose Erklärungsmuster für den dargestellten Wahnsinn erfasst werden.³⁹ Inwiefern die multiplen Genremarkierungen und -semantiken in einem übergeordneten Genrespiel aufgehen, das gezielt Erwartungen und Verwerfungen unterliegt, wird abschließend beleuchtet.

3.4.1 Generische Markierungen und Verwerfungen

Am „Friday December the Eleventh“ um „Two Forty-Three P.M.“ – wie der Film zu Beginn über Luftaufnahmen von Phoenix exakt verrät – gleitet der Kame-rablick hinab zu einem Gebäudefenster und dringt mit einem „natural appetite“ (Rothman, „Hitchcock“ 252) durch die Jalousien hindurch in die Privatsphäre des noch halbnackten Paares Marion Crane und Sam Loomis ein.⁴⁰ Angesichts der willkürlich erscheinenden Wahl dieses Fensters, das auch ein anderes hätte sein können und das gleichermaßen zufällig und alltäglich erscheint wie auch Stadt und Uhrzeit, stellt Robin Wood fest: „Arbitrary place, date and time, and now an apparently arbitrary window: the effect is of random selection: this could be any place, any date, any time, any room: it could be *us*.“ („Hitchcock’s Films“ 106; Herv.i.O.). Mit dieser Eröffnungsfahrt zieht der Film in eine Liebesgeschichte hinein, die in ihrem normalen Setting zwar „ordinary enough“ (ebd. 107) ist, sich als generisches Angebot aber als aussichtslos darstellt. Sams Insistieren gegen die

³⁹ Zum Diskurs des Unheimlichen siehe Lehmann.

⁴⁰ In William Rothmans Einzelbildanalyse des gesamten Films kommt der Kamera eine physische Präsenz, eine „corporeal presence“, zu, deren Bewegungen über eine auffällige Eigendynamik verfügen und die Rothman als „body“ und „the camera’s natural appetite“ beschreibt („Hitchcock“ 251 f.).

gemeinsame Heirat verweigert ihm eine Rolle als „romantic hero of the film“, die für Wood darin besteht, über die miserablen finanziellen Umstände hinwegzusehen und „to accept things as they are for the sake of the relationship“ (ebd. 107). Stattdessen erhält der Film mit Sams romantischem Versagen, noch bevor Marion das Geld stehlen kann, eine erste räuberische Dynamik: „This is the first step in our complicity in the theft of the 40.000 dollars. It is Sam’s fault that Marion steals the money, which has no importance for her.“ (Ebd.) Nach Georg Seeßlen beginnt *Psycho* noch wie ein „konventioneller Thriller“, bei dem sich mit „dem Heraustreten aus der kleinbürgerlichen Identität“ eine gefährliche Wendung andeutet („Filmwissen: Thriller“ 145). Marion entwendet das Geld, statt es auf die Bank zu bringen. In ihrer Wohnung liest es Elisabeth Bronfen als „Markierung für den Schnitt der Gesetzesübertretung von Marion und Cassidy, mit dem beide gesellschaftliche Kodes über Bord geworfen werden“ (57).⁴¹ Immer wieder rückt das in einem Briefumschlag gesteckte Geld ins Visier der Kamera, die, den prüfenden Blick von Marion aufnehmend, das Geld von allen Seiten betrachtet und als zu verfolgendes Diebesgut visuell einkreist, bevor es in der Handtasche verschwindet (Abb. 3.6a–3.6e). Das nunmehr ‚illegale Geld‘ ist nicht nur zu einem für Bronfen psychoanalytischen Repräsentanten des symbolischen Gesetzesbruchs geworden, sondern auch als generisches Objekt für den nach Seeßlen beginnenden Thriller wiederholend markiert worden. Mit dem Diebesgut ist Marion zur Flucht gezwungen, durch die bei Williams eine romantische Hoffnung auf eine doch noch „slightly tawdry love story of Marion and Sam“ aufkommt, die im hypothetischen Imaginationsbereich der Zuschauenden bestehen geblieben ist („Discipline and fun“ 355). Auf der Flucht mit dem unterschlagenen Geld ist die Heldin, ob in Form des bedrohlichen Polizisten mit Sonnenbrille oder der schlechten Sicht durch die verregnete Windschutzscheibe, immer wieder Irritationen und Ängsten ausgesetzt, welche die Zuschauenden mit ihr in dieser „Apotheose des B-picture-Thrillers“ teilen (Seeßlen, „Filmwissen: Thriller“ 148). Hierbei wird auch das Geld zu einem sichtbaren Medium dieser Ängste: als der Polizist sie auf dem Highway kontrolliert, beim Kauf des neuen Autos und später im Motelzimmer, wenn sie es in Zeitung geschlagen auf den Nachttisch legt (Abb. 3.6f–3.6h).

Zeitgleich zu der Ablage auf dem Nachttisch ertönt erstmals „Mothers“ Stimme aus dem Haus über dem Motel, was für Rothman in eine unheimliche Simultaneität mündet: „At the precise moment they lay the paper down, we hear a woman’s voice, loud but muffled by distance. [...] The simultaneity of the intrusion of this voice and Marion’s guilty gesture is uncanny, as though the voice emanated from Marion’s imagination.“ („Hitchcock“ 274) Diese Verbindung zwischen Diebesgut

⁴¹ Die Lesart des doppelten Gesetzesübertritts findet sich auch bei Jancovich: „Cassidy himself has no more right to the money than Marion.“ („Rational Fears“ 298)

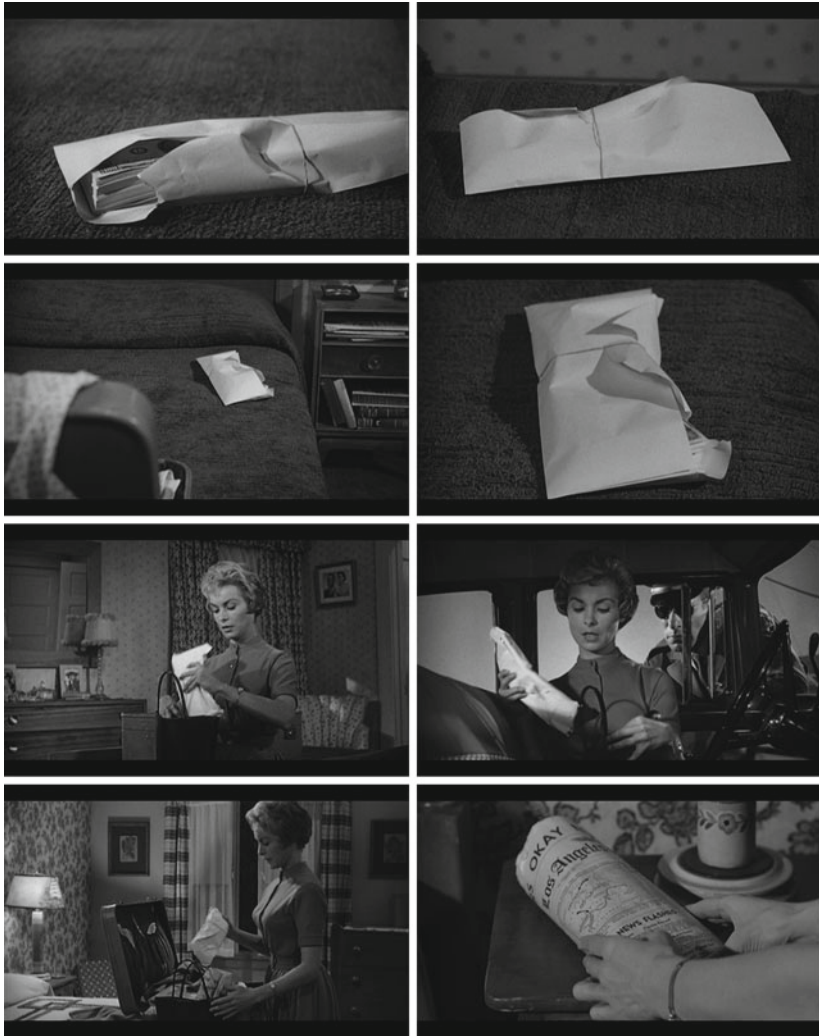


Abb. 3.6a–h *Psycho*, „Das ‚illegale‘ Geld als generisches Objekt“, USA 1960

und „Mother“ deutet auf einen ersten Übergang des Thrillers in eine Horrorgeschichte, „a turn of violence“ (ebd. 276), denn „Mothers“ wüste Beschimpfungen bleiben keine leeren Drohungen (ebd. 275), sondern überführen die im Kinotrailer anklingende mütterliche Dominanz („being dominated by an almost maniacal woman“) und späteren voyeuristischen Blicke von Norman (Abb. 3.7a und 3.7b) in eine destruktiv-monströse Semantik:

„Mother“: No! I tell you no! I won't have you bringing some young girl in for supper! By candlelight, I suppose, in the cheap, erotic fashion of young men with cheap, erotic minds! [...] Go on, go tell her she'll not be appeasing her ugly appetite with *my* food... or my son! Or do *I* have to tell her because you don't have the guts! Huh, boy? You have the guts, *boy*?

Nach dem Duschmord wird die Kamera auf das in Zeitungspapier eingeschlagene und auf dem Nachttisch sichtbar liegende Geld erneut zufahren und es ein letztes Mal fokussieren, bevor Norman Marions Leiche und Habseligkeiten in ihrem Auto verstaubt. Mit dem eingeschlagenen Geld, das Norman fast übersieht, aber als letzten Gegenstand doch noch rechtzeitig entdeckt, löst sich für Wood Marions letzte ‚Spur‘ auf: „the last lingering trace of Marion [...]: the money, becomes now a mere squalid bundle of paper, an ironic reminder of her life, her desires, her relationship with Sam.“ (110) Mit dieser ‚Spur‘ werden mehrere generische Geschichten als endgültig begraben angesehen: die Raubgeschichte des Thrillers und die Liebesgeschichte.

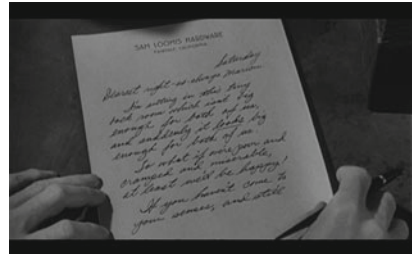


Abb. 3.7a und b *Psycho*, „Normans voyeuristischer Blick auf Marion“, USA 1960

Zu spät kommt Sams Einsicht, dass ihre Liebe die finanziellen Hürden überwinden kann. Mit der abrupten Aufkündigung der räuberisch-romantischen Heldin

ist sein Brief sinnlos geworden und seine Figur als „romantic hero“ ins Tragische verkehrt worden (Abb. 3.8). *Psycho* führt die potentielle „Liebesgeschichte mit schrecklichem Ausgang“ (Seeßlen, „Filmwissen: Thriller“ 149) ad absurdum. Das Geld, was die Heldin genommen hat, hätten sie eigentlich nicht gebraucht. Mit Normans Aufschrei „Mother! Oh, God, Mother! Blood! Blood!“ setzt das analytische Gegenstück zum Mord und Verschwinden von Marion ein, das sich im Auftritt von Lila Crane zur Detektivhandlung entwickelt (Jancovich, „Rational Fears“ 299). Bis zu ihrem Erscheinen in Sams Einrichtungsgeschäft in Fairvale aber wirkt der Horror der Duschszene nach, der durch mehrere Umstände nicht nur überaus brutal, sondern auch unerwartet die Hauptfigur und die mit ihr einhergehenden generischen Markierungen auflöst, wie im Folgenden ausgeführt wird.

Abb. 3.8 *Psycho*, „Sams romantische Einsicht kommt zu spät“, USA 1960



3.4.2 Die Duschszene im Zentrum des Horrors

Für das Verständnis der Horrorwirkung muss noch vor dem brutalen Tötungsakt und dessen audiovisueller Rhythmik angesetzt werden. Der Duschszene gehen Marions Autofahrt und ihre Ankunft am Motel voraus, die Franziska Heller als atmosphärischen und emotionalen Vorlauf deutet, bei dem sich das Gefühl der Verunsicherung bereits in audiovisuellen Wahrnehmungsstrukturen ausdrückt: „Wir sehen Marion, wie sie in die Nacht hinein fahrend, geblendet von entgegenkommenden Autos, immer wieder die Augen zukneift. Die Lichter verzerren sich surreal im Zusammenspiel mit dem an den Scheiben abperlenden Regen.“ („Hitchcock“ 128) Die Leuchtbuchstaben des „Bates Motel“ (Abb. 3.9), die sich schließlich hinter der verregneten Frontscheibe diffus abzeichnen und für Marion „the only port in this storm“ darstellen (Spoto, „The Art of“ 365), erscheinen nach Heller „trotz aller Merkwürdigkeiten im ersten Moment als eine Beruhigung“ („Hitchcock“ 129). Dieser surreal hervortretende Ort der Beruhigung bildet das kontradiktorische Setting, in das der Duscharmord unerwartet einfällt und das

in seiner Wirkung durch den vorherigen Umstand der Ruhe verstärkt wird. Der Duschmord kommt nach Williams zudem für diejenigen Zuschauenden gleichsam unerwartet, die der Liebesgeschichte (mit schrecklichem Ausgang) zwischen Marion und Sam folgen. Für Wood ist es die Bedeutungslosigkeit, aus der der Mord ebenso irrational und nutzlos erfolgt wie der Diebstahl:

It is not merely its incomparable physical impact that makes the shower-bath scene probably the most horrific incident in any fiction film. The *meaninglessness* of it (from Marion's point of view) completely undermines our recently restored sense of security. The murder is as irrational and as useless as the theft of the money. It also constitutes an alienation effect so shattering that (at a first viewing of the film) we scarcely recover from it. Never – not even in *Vertigo* – has identification been broken off so brutally.“ („Hitchcock's Films“ 109, Herv.i.O.)

Abb. 3.9 *Psycho*, „Das Motel als surrealer Ort der Beruhigung“, USA 1960



Noch im Gespräch mit Norman beschließt Marion, das Geld zurückzubringen. Mit diesem Entschluss, mit dem sie nach Rothman gegenüber den „oppressive conditions of her existence“ resigniert („Hitchcock“ 294), ist die anschließende Dusche häufig als symbolische Reinigung beschrieben worden, mit der sie sich von Tat und Sünde reinwäscht (S. Koebner 150). Jedoch ist es für Jancovich irreführend, ihre kriminelle Tat mit ihrer Sexualität zu assoziieren. Der Diebstahl richtet sich weniger gegen das Patriachat, sondern folgt vielmehr den patriarchalen Wertvorstellungen nach einer ‚anständigen‘ Beziehung („Rational Fears“ 298). Marions Tötung entspricht demnach keiner Bestrafung im psychoanalytischen Sinn: „To read her killing as a punishment for her sexuality is to claim that women are responsible for men's sexual violence against them, a position which is never encouraged by the film itself.“ (Ebd.) Eher ist mit Seeßlen der Mord als Strafe für ein begangenes Unrecht zu lesen, aber auch „diese Deutung wird durch die Absurdität der Motive wieder ad absurdum geführt“ („Filmwissen: Thriller“ 148). Abseits dieser Semantiken kennzeichnet die Dusche einen Ort des Alltäglichen und Privaten, sodass ein ebenso intim-erotischer wie auch ungeschützter Raum zum Schauplatz des Verbrechens wird. In der Dusche ist Marion durch den Duschvorhang, den Rothman als „safety curtain“ („Hitchcock“ 299) bezeichnet,

komplett umschlossen (Abb. 3.10a). Mit ihr werden auch die Zuschauenden vom aus dem Duschkopf herausschießenden Wasser umspült (Abb. 3.10b): „We can all but feel the water coursing over our bodies, awakening and arousing us, all but feel Marion’s own pleasure, all but become Marion. The shower head’s stream and the views of Marion that flow over us are all but one.“(Ebd. 295) Marion ist in der Dusche nicht nur von vorn, sondern von beiden Seiten zu sehen (Abb. 3.10c und 3.10d). Den Bildern schreibt Heller eine intensive Wahrnehmungspräsenz zu, in der „das Rauschen der Dusche allgegenwärtig“ und das Wasser „zum raumgreifenden Element“ wird, das „(d)urch seine Bewegung und seine Affizierung des Blicks, durch seine diaphane Struktur [...] ständig auf der eigenen Präsenz zu insistieren (scheint)“ („Filmästhetik des Fluiden“ 159). Alles herum erscheint ausgeblendet, durch den Duschvorhang performativ ‚abgesichert‘ und durch das gleichmäßige Rauschen und Fließen des Wassers intensiviert.



Abb. 3.10a–d *Psycho*, „Marion in der Dusche“, USA 1960

In dieses beruhigende und berauschende Moment dringt der Mord auf drastische Weise ein. Dabei ereilt die Zuschauenden wenige Sekunden zuvor eine bedrohliche Vorahnung, als sich die Badezimmertür öffnet und eine Gestalt nähert (Abb. 3.11a). Indem die Kamera in der Dusche zwar von Marion weg, aber leicht vorwärts fährt, während die dunkle Gestalt hinter dem Vorhang näherkommt, entsteht für Heller aus dieser beidseitigen Annäherung „ein Gefühl der Umzingelung, der bedrohlichen räumlichen Fokussierung Marions“ (ebd. 159). Die langsame



Abb. 3.11a-h *Psycho*, „Die ‚audiovisuelle Tötungssinfonie‘ der Duschszene“, USA 1960

Kamerabewegung scheint das Monströse anzukünden, denn was nach Rothman noch als „safety curtain“ von der äußeren Welt trennt, öffnet sich in einer theatralen Geste und bringt „a nightmarish fantasy“ („Hitchcock“ 299) hervor: Statt einem furchterregenden Gesicht wird nur eine dunkle Silhouette sichtbar (Abb. 3.11b), als würde ein Schatten auf die Leinwand fallen (ebd.): „This moment is authentically terrifying because it succeeds in provoking us to the nightmarish fantasy that the scene of murder now commencing is real, and that we are the murderer’s intended victim. We are face to face with our own murderer, confronting the imminent prospect of our own death.“ (Ebd.) In der doppelten Annäherung (Gestalt und Kamera), der theatralen Öffnung des Vorhangs und der unbestimmten alptraumhaften Erscheinung wird den Zuschauenden auf selbstreflexive Weise der Spiegel vorgehalten, der sie mit dem Alptraum vom eigenen Tod konfrontiert. Die Attacke gilt also in erster Linie den Zuschauenden, an deren Blick der Horror ausgerichtet ist, denn sie bezeugen nicht nur den nahenden Terror, sondern bilden selbst Opfer des Angriffs, für den Marions Körper stellvertretend niedergestochen wird.⁴² Die Horrorvision wird in einer außerordentlich pointierten Brutalität vorgeführt, die vor allem über eine gezielte audiovisuelle Rhythmik funktioniert (Heller, „Hitchcock“ 130 f.). Mit dem Auftritt der mordenden Schattengestalt setzen die aufreibend hohen Streicher-Glissandi von Bernard Herrmanns Filmmusik ein, die sich wie messerscharfe ‚Violinenschreie‘ mit den schrillen Schreien Marions und der schnellen Montage des immer wieder in ausholender Bewegung schwingvoll auf Marions Körper einstechenden Messers zu einer audiovisuellen Tötungssinfonie orchestrieren und eine zerstörerische Wirkung entfalten (Abb. 3.11c–3.11h). Der Schrecken wird zwar filmästhetisch an Marions Körper ‚vorgeführt‘, aber die spürbare Gewalterfahrung greift am Körper der Zuschauenden: „Not just the body of Marion is to be ruptured, but also the body on the other side of the screen: our witnessing body.“ (Clover, „Men, Women“ 52) Alternierend werden die Zuschauenden sowohl in die Position Marions als auch der Täterin versetzt, sodass sie nach Georg Seeßlen und Fernand Jung „die Furcht des Opfers durch seine Augen“ wahrnehmen (701). Erst durch die Übernahme beider Seiten dieses Terrors, der Angreifenden und der Angegriffenen, entfaltet sich für Clover das ‚wahre‘ Erlebnis im Horrorfilm: „the force of the experience, in horror, comes from ‚knowing‘ both sides of the story.“⁴³ („Men, Women“ 12)

⁴² Zu dieser stellvertretenden Verkörperung im Horrorfilm siehe Williams, „Film Bodies“.

⁴³ Diese identifikatorische Dopplung bildet bei Clover den Ausgangspunkt ihrer genderbezogenen Theorie des Slashergenres, in dem sowohl mit dem Serienmörder als auch mit dem *Final Girl* mitgefiebert wird.

Auch während der Tötungsszene ist das kontinuierlich fallende Wasser weiterhin präsent, das für Heller nicht nur visuell eine „Diffusion der Blickstrukturen“ bewirkt, sondern akustisch unter der schrillen Musik gleichförmig weiterrauscht: „so als läge *unter* dem auditiv quälenden Horror eine fast alltägliche Indifferenz der Umwelt.“ („Filmästhetik des Fluiden“, 160; Herv.i.O.) Diese indifferente Subebene geht nach der Brutalität des Duschmordes in eine filmische „Gleichgültigkeit“ über, in der das Wasser kontinuierlich weiterfließt und -rauscht, „so als wäre nichts passiert“ (Heller, „Hitchcock“ 131). Die Kamera folgt langsam und ebenso gleichmäßig den fließenden Bewegungen des Wassers, bis links im Bild ein glänzender Abfluss ins Bild kommt, der wie eine „fluide Spirale eine soghafte Dynamik“ (ebd. 130) erzeugt (Abb. 3.12a). In dieser Gleichgültigkeit und Sogwirkung verkehrt sich der laute und brutale Horror in ein stummes Entsetzen darüber, das die Zuschauenden ihrer Identifikationsfigur beraubt werden: „„Führerlos“ geworden, kämpfen wir um Orientierung, suchen nach Hoffnungen und Auswegen, genießen doch den Strudel [...]“ (Seeßlen, „Filmwissen: Thriller“ 151) Die Wucht der erlebten Tötung und der Schock von Marions Tod verkehren sich zu einer vernichtend gleichgültigen Metaphorik. Mit dem Blut des toten Leinwandkörpers werden auch alle bisherigen generischen Erwartungen förmlich den Abfluss hinuntergespült, wie es Sarris bereits 1960 in seiner Kritik formulierte: „flushed down the drain“ („Movie Journal“ 6).

Psycho markiert mit der Duschszene einen Erfahrungsraum des Horrors, in dem sich ein bewusstes Thrill- und Schockerlebnis entlädt. „Pointierter Wahnsinn und gleichförmige Alltäglichkeit“ („Hitchcock“ 131) formen in der Duschszene nicht nur für Heller einen nachhaltigen destabilisierenden Effekt, den der Film anschließend nicht mehr einzuholen vermag. Auch für Jancovich bleibt die Schwierigkeit bestehen, Marions Tod als final und definitiv zu akzeptieren: „Whatever one may know about the narrative, there is still a sense of disbelief and an expectation that Marion will somehow return from the dead.“ („Rational Fears“ 299) Wenn dann in das tote Auge von Marion überblendet wird, aus dem in einer spiralförmigen Drehung herausgefahren wird (Abb. 3.12b und 3.12c), übersetzt sich die Desorientierung der Zuschauenden in ein lebloses Auge, das unfähig geworden ist zu sehen und von dem nur noch ein leerer Blick übrig bleibt (Williams, „Discipline and fun“ 355). Mit dem Tod von Marion evoziert der Film eine narrative Leerstelle, bevor die Perspektive auf Norman wandert. Aus einer selbstreferentiellen Bewegung heraus, sich ihrer selbst bewusst und „no longer masked“ (Rothman, „Hitchcock“ 310), löst sich die Kamera von Marions totem Blick und bewegt sich eigenständig durch den Raum bis zum Blick auf das Haus (Abb. 3.12d), aus dem schließlich Normans Aufschrei „Mother! Oh, God, Mother! Blood! Blood!“ erfolgt. Mit einer ähnlichen Gleichförmigkeit wie das



Abb. 3.12a–d *Psycho*, „Abfluss und totes Auge“, USA 1960

rauschende Wasser kümmert sich Norman „fast routiniert“ (Mecke 162) um die Säuberung des Badezimmers und die Beseitigung von Marions Leiche und ihren Habseligkeiten. Bevor ihre Spuren mitsamt der Raub- und Liebesgeschichte vollständig im Sumpf verschwinden, verlockt für Mecke der kurze Moment, in dem der Wagen stecken bleibt (Abb. 3.13a und 3.13b), dazu, mit Norman zu bangen und sich erneut „auf die moralisch falsche Seite“ zu schlagen (ebd.).



Abb. 3.13a und b *Psycho*, „Die Verführung mit der ‚falschen‘ Seite“, USA 1960

Im weiteren Verlauf wiederholen sich zwar die Schockerlebnisse mit den folgenden Attacken auf den Privatdetektiv Milton Arbogast und Marions Schwester Lila Crane. Sie erreichen aber nicht mehr den explosiven Grad, den der Duschmord in seiner filmästhetischen Drastik und narrativen Plötzlichkeit wie Widersinnigkeit noch hervorbrachte. Für das Publikum ist eine Rückkehr in eine entspannte Haltung nicht mehr möglich, wie Williams feststellt:

This baroque movement ‚down the drain‘ and back out of a dead eye, unseeing eye, enacts a spectatorial disorientation that was one of the most striking features of watching *Psycho*. In a moment this abyss will be filled by a new focus on Norman who will enter to clean up the mess and protect ‚Mother‘. But from this point on, the audience cannot comfortably settle into a conventional narrative trajectory. („Discipline and fun“ 355)

Für Williams beginnen die Zuschauenden nach diesem Mord, eine antizipierende Position einzunehmen und sich den Rhythmus aus „anticipation, shock, and release“ („Discipline and fun“ 356) einzuverleiben, die mit der gezielten Orchestrierung des Duschmords geliefert wurde und sich in den folgenden Mordattacken fortsetzt.⁴⁴ Auf diese sind die Zuschauenden vorbereitet, sodass die Wahrnehmung der weiteren Detektivhandlung von dem (vermeintlichen) Wissen über die destruktiv-monströse Gefahr der Mutter determiniert ist. Die Erlebnisstrukturen des Duschmords durchziehen die Detektivhandlung mit einer genrespezifischen Anspannung, die bis zur Auflösung aufrechterhalten wird. Die Detektivhandlung betrachtet Jancovich als funktionale Rahmung für die nach dem Duschmord stattfindende Ausdifferenzierung der Geschichte, die mit der Figur der Lila Crane ein „surrogate for the audience’s supposed desire for an explanation of the mystery“ (299) bereithält, aber sonst kaum identifikatorische Tiefe anbietet („Rational Fears“ 299).⁴⁵ Diese fehlende Tiefe ist nach Williams für den Thrill nicht nötig („Discipline and fun“ 356). Die detektivische Handlung zielt schließlich in den Mord(versuch)en auf Arbogast und Lila für Jancovich auf zwei zentrale Schockmarkierungen („Rational Fears“ 299).

Den zweiten Mord an Arbogast sieht Slavoj Žižek im Gegensatz zum Überraschungsmoment des Duschmords als Schockmoment in einem „geometrischen Grundriß“ (213) ausgedrückt: „Die Lektion dieser Mordszene besteht darin, daß

⁴⁴ Während bis zum Duschmord 46 Minuten vergehen, dauert es nur weitere 25 bis zu Arbogasts Treppensturz und weitere 23, bis Norman als „Mother“, mit einem Messer bewaffnet, Lila angreift. Diese Abfolge macht das Kalkül deutlich, wie es Williams beschreibt.

⁴⁵ Jancovich sieht darin die Ursache, dass sich die meisten Analysen auf die erste Filmhälfte beschränken („Rational Fears“ 299).

wir den brutalsten Schock dann erleiden, wenn wir Zeugen der exakten Realisierung dessen werden, worauf wir uns freuen [...].“ (Ebd.) Der Top Shot im Inneren des Hauses irritiert in seiner senkrechten Ausrichtung für einen Augenblick die Wahrnehmung, weil er die Szenerie zu einer Fläche umformt, auf der die Figuren wie Schachfiguren gerückt werden. Ihm geht wiederum ein Spannungsaufbau voraus, der den Zuschauenden „einen entscheidenden Wissensvorsprung gegenüber den handelnden Figuren verschafft“ (Pabst 81): Arbogast steigt langsam in das obere Stockwerk (Abb. 3.14a), was einem „Tabubruch“ gleichkommt, „gilt dieses doch in angelsächsischen Wohngebäuden als unzugängliche private Zone“ (S. Koebner 149). Mit dem sich öffnenden Türspalt zu einem der oberen Zimmer (Abb. 3.14b) steigt die Vorahnung, die schließlich, wie Žižek es formuliert, ‚geometrisch realisiert‘ wird (Abb. 3.14c) und im anschließenden Wechsel in die frontale Perspektive ausgespielt wird: Zusammen mit Arbogast fallen die Zuschauenden die zuvor hochgestiegenen Treppen hinunter und blicken in ein von Angst und Schrecken gezeichnetes Gesicht, dessen Wahrnehmung in der Rückprojektion zudem zeitlich und subjektiv gedehnt wird (Abb. 3.14d).



Abb. 3.14a-d *Psycho*, „Der Mord an Arbogast in der Treppenszene“, USA 1960

Wenn Lila sich langsam dem Haus nähert, dieses betritt und schließlich in den Keller steigt, geht ihr mit dem Wissen, dass Norman seine Mutter in den Keller

gebracht hat, nicht nur der gleiche Spannungsaufbau voraus, sondern ihr kommt auch das Wissen um die tödliche Gefahr im Haus zuvor. Doch statt Normans Mutter im Schaukelstuhl vorzufinden, blicken die Zuschauenden dem mumifizierten Tod ins Gesicht (Abb. 3.15a): „the eyes of the living death“ (Wood 112). Rothman verortet diese „figure of death“ zwischen Alpträum-Vision und Erkenntnis („Hitchcock“ 327), auf die unmittelbar eine weitere Bedrohungsvision folgt: Norman tritt ‚verkleidet‘ als seine Mutter und mit einem Messer bewaffnet durch die Kellertür ein (Abb. 3.15b). Aber statt einer Alpträum-Fantasie des eigenen Tods (Duschmord) und statt einer geometrisch realisierten Attacke (Treppemord) präsentiert sich mit Normans „menacing pose“ (ebd. 328) ein als „gender shock“ (Williams, „Discipline and fun“ 358) ausgespieltes Schockmoment. Nach der Verhinderung dieses dritten und letzten Angriffs, bei dem Sam Norman überwältigen kann, geht *Psycho* zum aufklärerischen Moment des Kriminalfilms über, bei dem „wir uns auf der sicheren Seite des Genres bei den Aufklärern (bewegen), die das Verbrechen enthüllen und den Täter stellen werden“ (Mecke 162). Dies trägt aber nicht zur genreüblichen Beruhigung bei, wie sich im Folgenden zeigt.



Abb. 3.15a und b *Psycho*, „Das mumifizierte Leichengesicht und Normans Verkörperung von Mother“, USA 1960

3.4.3 Der unheimliche Nachhall des Wahnsinns

Auf dem Polizeirevier berichtet der Psychiater von Normans befremdlicher Vorgeschichte mit seiner dominanten Mutter und stellt fest: „Norman Bates no longer exists.“

Psychiater: He was already dangerously disturbed, had been ever since his father died. His mother was a clinging, demanding woman... and for years the two of them lived as if there was no one else in the world. Then she met a man and it seemed to Norman she ‚threw him over‘ for this man. That pushed him over the thin line... and he killed them both. And because he was so pathologically jealous of her, he assumed she was as jealous of him. Therefore, if he felt a strong attraction to any other woman, the mother side of him would go wild. When Norman met your sister, he was touched by her... and aroused by her. He wanted her. And this set off his ‚jealous mother‘ and... ‚mother killed the girl‘.

Die pathologischen Ausführungen des Psychiaters im Film hält Seeßlen für „hanebüchen“ (Seeßlen, „Filmwissen: Thriller“ 147), weil sie sich auf „die Mythen der Psychologie (nicht die Psychologie selber)“ (ebd. 149) beziehen, die wenn überhaupt als „pop-Freud at best“ (Tudor, „Monsters“) bezeichnet werden können, aber keine kohärente psychologische Theorie ergeben.⁴⁶ Vielmehr stellt die Figur des Psychiaters „noch einmal alles auf den Kopf, was wir an Erklärungsversuchen parat hatten [...]“ („Filmwissen: Thriller“ 150) und kann daher kaum aus dem „Bann der Faszination“ (ebd.) befreien, in den die Duschszene, die vorherige Todesfigur und der Gender-Schock die Zuschauenden gezogen haben. Dennoch bietet *Psycho* erstmals eine Semantik des psychopathologischen Wahnsinns an, bei der es weniger um die psychiatrischen Erklärungen einer Psychose an sich geht, sondern vielmehr um den gesamten filmischen Versuch, den monströsen Wahnsinn im Horrorfilm als ‚Symptom‘ zu verhandeln und eine lose Reihe an Erklärungsmustern anzubieten.⁴⁷ Normans voyeuristische Blicke auf Marion, die sexuelle Konnotation der Morde und der Gender-Schock seiner Erscheinung als „Mother“ werden über die destruktiv-monströse Semantik einer dominanten Mütterlichkeit gerahmt, die sich in gewaltsamen Tötungen und einer sexuellen Indifferenz äußert. Die Erklärungen des Psychiaters fügen sich in dieses semantische Deutungsangebot ein, beruhigen darin auch für Mecke aber keineswegs, denn „der rational erklärende Psychiater hat nicht das letzte Wort“ (162).

In *Psycho* zeigt sich „the most unbearable horrible in the film“ (Wood „Hitchcock’s Films 113) erst am Ende: Auf der Polizeiwache wird „Mothers“

⁴⁶ Dagegen greift Bloch in seiner Romanvorlage, wenn auch unterkomplex, deutlicher auf Freuds „Ödipus-Komplex“ zurück, dem sich der Täter im Roman sogar bewusst ist (Höltgen 167 f.).

⁴⁷ Zu dieser ab 1960 mit *Psycho* einsetzenden Entwicklung an psychotischen Ideenkreisen im Horrorfilm siehe Tudor, „Monsters“, insbesondere 185–210.

Stimme erstmals sichtbar an den Körper von Norman geheftet, der in eine Decke gehüllt auf einer Polizeipritsche sitzt (Abb. 3.16). Während die Kamera langsam an den stillen Norman heranfährt, legt „Mother“ ihre Sicht dar, die in ihrer vermeintlichen Harmlosigkeit die eigene Monstrosität markiert:

„Mother“: It’s sad... when a mother has to speak the words that condemn her own son... but I couldn’t allow them to believe that I would commit murder. They’ll put him away now... as I should have... years ago. He was always... bad. And in the end, he intended to tell them I killed those girls... and that man. As if I could do anything except just sit and stare... like one of his stuffed birds. Well, they know I can’t even move a finger. And I won’t. I’ll just sit here and be quiet. Just in case they do... suspect me. They’re probably watching me. Well, let them. Let them see what kind of a person I am. I’m not going to swat that fly. I hope they are watching. They’ll see... they’ll see... and they’ll know... and they’ll say... ,why, she wouldn’t even harm a fly...‘

Abb. 3.16 *Psycho*,
„Mothers Inbesitznahme
von Norman“, USA 1960



Während „Mother“ hier über Norman spricht, existierten ihre Drohungen zuvor nur außerhalb des filmisch Sichtbaren und herrschten – gerade weil sie keinem eindeutig sichtbaren Körper zuzuordnen war – in ihrem bestechend strengen Klang über dem Haus im Sinne von Michel Chions Theorie des *Acousmètre* mit einer akusmatischen Präsenz.⁴⁸ Für Bronfen bildete die mütterliche Stimme einen „Fremdkörper, der jeglicher Materialität beraubt“ wurde und als „ein verlorener

⁴⁸ Zur Theorie des *Acousmètre* bei Michel Chion siehe *The Voice in Cinema*, insbesondere 17–29.

Körper“ (59) auf den Muttermord verweist.⁴⁹ In der nun sichtbaren Zusammenführung der mütterlichen Stimme mit Normans Körper sieht Bronfen ein „psychotisches Moment“: Norman ist vollständig zu „Mother“ geworden (61). Zwar entspricht die Zusammenführung von Stimme und Trägerkörper einer Deakusmatisierung nach Chion, in der die Zuschauenden den Träger der Stimme erblicken und identifizieren, aber damit geht in *Psycho* keine Entmachtung der Stimme einher. „Mothers“ Stimme wird zwar zu dem Körper, aus dem sie stammt, hingeführt, aber „die Wirkung hier (ist) völlig gegensätzlich zur Zähmung“ (218), wie Žižek feststellt: „Die Stimme hat sich an den falschen Körper geheftet, so dass das, was wir erhalten, ein wahrer Zombie ist [...]“ (Ebd.) Das Ende in *Psycho* markiert Normans „endgültige Gefangenschaft im psychotischen Universum“ (ebd.), das von „Mother“ beherrscht wird. Machtvoll hat sie nicht nur von Normans Körper Besitz ergriffen und spricht nun aus ihm heraus, sondern scheint auch durch ihn hindurch. Hinter Normans Lächeln zeichnet sich das Gesicht des mumifizierten Leichenkörpers ab (Abb. 3.17a). Die Überlappung der Gesichter ergibt den verstörenden Anblick eines totenschädelähnlichen Fratzensgesichts, „a skull-like Grimace“ (Wood, „Hitchcock’s Films“ 113), „the grinning death-face“ (Rothman, „Hitchcock“ 339), das ebenso ambivalent wie zombiartig eine fremdartige Gestalt angenommen hat und in dieser „absoluten Andersartigkeit“ für Žižek umso unheimlicher wirkt (218).⁵⁰ Für Noël Carroll markiert der Anblick einen spezifischen Horror, weil die identitären und existenziellen Verhältnisse von Norman aufbrechen und uneindeutig werden:

He is *Nor-man*: neither man or woman but both. He is son and mother. He is of the living and the dead. He is both victim and victimizer. He is two persons in one. He is abnormal, that is, because he is interstitial. In Norman’s case, this is function of psychology rather than biology. Nevertheless, he is a powerful icon of impurity, which is, ultimately, why I submit that commentators are prone to classify *Psycho* as a horror film. („The Philosophy of“ 39)

⁴⁹ Für Bronfen ist in der mütterlichen Stimme der Muttermord als traumatische Separation kodiert, wobei sie innerhalb von Normans psychischem System, repräsentiert durch das Haus, existiert und hier ständig an das Trauma erinnert und für die missglückte Verdrängung des mütterlichen Körpers steht. (59)

⁵⁰ Die unheimliche Andersartigkeit der Stimme in *Psycho* kann mit Linda Williams’ Konzept der *body genres* auch als eine genrespezifische Affektwirkung beschrieben werden. Stimmen gehören in Form schreiender, wimmernder und kreischender Figuren zum Darstellungsrepertoire des Horrorgenres, wo sie affizierend eingesetzt werden („Film Bodies“). Zur Materialität der Stimme siehe aber auch Silverman, „Acoustic Mirror“, und Barthes, „Grain of the Voice“.

Aus dieser Ambivalenz schält sich schließlich die letzte Einstellung des Films heraus, in der Marions Auto über eine Eisenkette aus dem Sumpf herausgezogen wird (Abb. 3.17b). Wenn dieses letzte Bild schließlich vollständig aufblendet, ist der Film nicht zu einem erzählerisch logischen Endpunkt gekommen, sondern kehrt zu Marion zurück: „The film’s final image then, echoes, the equally cryptic conclusion of the shower murder sequence.“ (Rothman, „Hitchcock“ 430) Damit vollzieht der Film eine virtuelle Kreisbewegung, die nicht nur zur Sumpfszene zurückführt, sondern für Heller bis an den Anfang des Films zurückreicht, weil das Bild nicht nur auf den Duscharmord, sondern auf Marion, ihre Flucht, *ihren* Tod und das Versenken ihres Autos verweist. Das Ende hält jedoch keine Lösung bereit. In *Psycho* bietet sich nicht die gefundene Leiche von Marion an, sondern nur der Kofferraum als „visuelle, wahrnehmungsbildliche Hülle“ („Filmästhetik des Fluiden“ 163 f.). In der Verweigerung einer Lösung steckt aber nicht nur ein selbstbezogener Zirkelschluss, sondern es bietet sich ein offenes Ende, das „mit der Gewissheit (entlässt), dass mit Untergründigem jederzeit wieder zu rechnen ist“ (Mecke 162). Auch für Naremore hallen die Bilder des Duscharmords und des Fratzensgesichts nach: „certain images haunt us“ („Filmguide“ 78). In *Psycho*’s Bildlichkeit hat sich eine Semantik des Monströsen und Unheimlichen eingeschrieben, die derart nachwirkt, dass sich auch die von Hitchcock kultivierte Legende lange hält, dass das Publikum nach *Psycho* wochenlang Angst vor dem Duschen hatte: „He (Alfred Hitchcock; K.K.) feels his pièce de résistance was achieved by what he did to the hundreds of millions of people who viewed *Psycho*, many of whom were afraid to take showers for weeks after.“ (Harris/Lasky 5)



Abb. 3.17a und b *Psycho*, „Das unheimliche Fratzensgesicht und Marions Auto“, USA 1960

Diese Lesarten des Endes verdeutlichen, wie „Mothers“ Stimme, das Fratzen- gesicht und der Kofferraum als genrespezifische Markierungen und unheimlicher Nachhall diskursiviert werden, die sich in eine Semantik des Monströsen einfü- gen. Was zuvor über die Duschszene, den Treppennord und die Entdeckung der mumifizierten Leiche und Normans Erscheinung als „Mother“ an Horror erfahren wurde – die Bedrohung und Angst, aber ebenso die beiden Seiten des ausgeüb- ten Terrors – wird hier einer destruktiv-monströsen Mütterlichkeit und sexuellen Andersartigkeit zugeschrieben, die als Quelle des Horrors zu einer nachhaltigen Verunsicherung beiträgt. Der Terror entspringt keiner rationalen Erklärung, son- dern einem psychotischen Universum (Bronfen, Žižek), das den terrorisierten wie terrorisierenden Zuschauenden (Clover) mit einer unheimlichen Stimme (Žižek), einem ambivalenten Fratzen- gesicht (Carroll, Wood, Rothman), in ein offenes, unsicheres Ende (Heller) entlässt, in dem zwischen Leben und Tod, Mutter und Sohn, weiblich und männlich nicht mehr eindeutig unterschieden werden kann.

Wie die Ausführungen zeigen, lassen sich entlang der eingenommenen gene- rischen Metaperspektive eine Reihe genrespezifischer Diskursivierungen aus den wissenschaftlichen Texten herausziehen, die, ob autorenbezogen oder psycho- analytisch, phänomenologisch oder genretheoretisch modelliert, filmische Details genrespezifisch beschreiben und in *Psycho* multiple Genremarkierungen identi- fizieren. Während das unterschlagene Geld, die Flucht, der bedrohliche Polizist und die Verfolgungsängste als Markierungen des Thrillers semantisch aufgeladen werden, führen das Paar, die Motivation der Heldin und Sams Brief die hypothetische Imagination einer Liebesgeschichte mit sich, wobei sich die gene- rischen Semantiken gegenseitig in Widersinnigkeiten verstricken, denn erst der romantische Wunsch führt zum Diebesgut, das sich letztlich zu spät als unnötig erweist. Mit der Auflösung dieser generischen Angebote werden die Figuren des Privatdetektivs und der Lila Crane, aber auch der Psychiater, im Rahmen einer Detektivhandlung und Aufklärung innerhalb des Kriminalgenres gelesen. Die Beschimpfungen von „Mother“, das surreale Motel, die Morde und Attacken, „Mothers“ Stimme und Normans Fratzen- gesicht dagegen werden über den Hor- rorfilm in ihren bedrohlichen Inszenierungen, schockierenden wie unheimlichen Wirkungen und monströsen Erscheinungen semantisiert. In den so herausgearbei- teten Signaturen von *Psycho* zeigt sich aber auch eine semantische Flexibilität, die Markierungen im Kontext verschiedener Genres beschreibt. Die verregnete Windschutzscheibe kennzeichnet Momente subjektiver Irritation und Verunsiche- rung, die einerseits im Kontext der Raubgeschichte des Thrillers als mit der Heldin geteilte Angst gelesen werden (Seeßlen). Zugleich bildet diese subjek- tive Verunsicherung den emotionalen Vorlauf und das kontradiktorische Setting für die Schockwirkung des Horrors (Heller). So erhalten die audiovisuellen

Detailbefunde zwar eine gleiche Semantik, werden aber als unterschiedliche Markierungen identifiziert, ohne dass die einbezogenen Genrekonzepte in Widerspruch zueinander geraten. Vielmehr verdeutlichen sie, dass Texte auf vielfache Weise generisch markiert sind und an mehreren Genrekonventionen teilnehmen, sodass von den Genresignaturen von *Psycho* mitunter dynamische Genreeffekte ausgehen, wie die tragische Verbindung von Liebes- und Thrillerhandlung, die subjektive Ebene zwischen Thriller- und Horroreffekten oder die Verwerfungen innerhalb der Duschszene (Williams).

Die diskursanalytische Genreanalyse offenbart zudem, dass die Duschszene nicht die einzige generische Wendestelle des Films bildet. Bereits zuvor werden an mehreren Stellen im Film Wendungen beschrieben, als mit der Unterschlagung des Geldes eine räuberische Dynamik beginnt (Seeßlen) oder „Mothers“ Beschimpfungen eine bedrohliche Wendung ankündigen (Rothman). Ebenso finden sich diese in der zweiten Filmhälfte, wenn die eingeführte Detektivhandlung zum analytischen Gegenstück avanciert (Jancovich) oder im Polizeirevier auf die Seite der Aufklärung gewechselt wird (Mecke). Dennoch sind an der Duschszene besonders viele Wendungen hervorgehoben worden, die von einem abrupten Eindringen in das beruhigende und berauschende Moment der Dusche über die generische Verwerfung von Thriller und Liebesgeschichte bis zum identifikatorischen Wechsel von Marion zu Norman reichen. Sie werden im Kontext eines audiovisuell radikalen Schockmoments diskursiviert, das ebenso unerwartet wie drastisch kommt und besonders affizierend gestaltet ist. Die zerstörerische Wirkung zielt auf den Körper der Zuschauenden, der bezeugt wie erleidet und letztlich völlig destabilisiert und desorientiert in keine sichere Haltung mehr zurückkehren kann, sondern einen Rhythmus aus „anticipation, shock, and release“ (Williams) verinnerlicht. Sowohl die Beschreibungssemantiken der in der Duschszene greifenden Affektsteuerung als auch die innerhalb der Szene identifizierten Markierungen des Horrors zeigen, dass die Duschszene nicht ‚an sich‘ eine Genresignatur des Horrors bildet, sondern aus mehreren generischen Elementen zusammengesetzt ist. Diese greifen auf mehreren Ebenen und erfüllen visuell wie akustisch, emotional und affektiv kontradiktorische Genrefunktionen: das beruhigende, quälende wie gleichgültige Wasserrauschen (Heller), der sichere wie alpträumhafte Duschvorgang (Rothman), die Brutalität aus Violinschreien, Messer und Marions Stellvertreterkörper (Heller, Clover), aber auch die destabilisierende Symbolik von Abfluss und totem Blick (Heller, Seeßlen, Williams, Jancovich). Die Wirkung der Duschszene entsteht nicht allein durch die pointierte Brutalität dieser ‚Bausteine‘. Sie generiert sich gleichermaßen aus dem generischen Vorlauf, wie sie über die nachfolgenden Schockmomente sogar noch an Steigerung erfährt. *Psycho* zieht so in einen Bann des Schreckens, aus dem

eine Befreiung weder möglich noch angelegt ist. „Mothers“ wüste Beschimpfungen, Normans voyeuristische Blicke wie routinierte Beseitigungen und die psychiatrischen Aufklärungen der Psychose legen um den filmisch erlebten Terror eine Semantik, die zwar in der dominanten Mutter eine erste Erklärungsfigur für den mörderischen Wahnsinn anbietet, in der Ambivalenz und Andersartigkeit von Norman jedoch das eigentlich Monströse verortet, das als destabilisierender Faktor unheimlich nachwirkt.

3.5 Die antizipierenden und sensationsgeladenen Genresignaturen der Genrediskurse

Die drei analysierten Genrediskurse verdeutlichen, wie *Psycho* als generischer Text über diese Diskurse erzeugt wird, indem verschiedene genrespezifische Markierungen nicht nur im Film, sondern bereits in den Materialien gesetzt werden, um entscheidend Einfluss auf die Diskursivierung des Films zu nehmen. Bereits im Diskurs der Filmkritik lässt sich in der gespaltenen Wahrnehmung ein implizites Genrewissen herauslesen, das in der Duschszene gezielte Schockeffekte eines Horrorkinos erkennt. Die kulturelle Geringschätzung als „the goriest thing seen on film in a long time“ (Callenbach 48) rührt aus einem Low-Budget-Genrekino her, bei dem bereits vor den Kinosälen sensationsgeladene Genremarkierungen zu finden sind. Trotz der restriktiven Pressepolitik und entsprechend schlechten Filmgesprächen bewirkt die *Psycho Policy* ein langanhaltendes und übergroßes Interesse beim Publikum, das auf mehreren Ebenen von den Sensationen eines ‚neuen‘ Genrekinos angezogen wird, das sich als gar nicht so neuartig herausstellt. Eine Einlasspolitik mit dezidierten Ankündigungs- und Aufführungsregeln, eine *Secrecy Policy*, Gimmicks wie Wächter und eine reißerische Horrorthematik werden bereits zuvor in der Vermarktung von Low-Budget-Genrefilmen der 1950er Jahre benutzt und locken als sensationsgeladene Genrepraktiken erfolgreich ein Publikum in die Kinos. Ebenso greift Hitchcocks omnipräsente Persona auf einen generischen *brand* zurück, den er seit der frühen britischen Produktionszeit geschickt vermarktet und der seit seiner Fernsehreihe und seinen Auftritten als ‚Master of Ceremonies‘ auch einem breiten amerikanischen Fernsehpublikum bekannt ist. Indem die *Psycho Policy* sowohl Hitchcocks mediale (Fernseh-)Persona eines Mainstream-Suspense-Kinos als auch gängige Praktiken des randseitigen Horrorkinos in einem doppelten Genrediskurs zusammenführt, entstehen zwischen den Unterhaltungsbereichen und Publikumsgruppen verstärkende Quereffekte. Die exploitative Ausgestaltung von Hitchcocks Persona sowie der ironischen Horrorthematik und mörderischen Semantik zog derart erfolgreich

beide Publika an, dass sich mit den langen Warteschlangen neue ‚Kinoformationen‘ ergaben und die Werbekampagne selbst zur Sensation wurde. Die Breite der medialen Öffentlichkeit, die *Psycho* als Hitchcocks Film trotz geringer symbolischer Verkaufswerte zukommt, bewirkt, dass die in den Materialien funktionalisierten Kinopraktiken und präsentierten Sensationswerte zu Genresignaturen eines ‚*Thrill and Suspense*‘-Unterhaltungskinos werden, das nicht mehr auf das Low-Budget-Horrorokino reduziert ist, sondern seitdem auch ein Mainstreamkino hinsichtlich einer genrespezifisch antizipierenden Erwartungshaltung markiert.

Die Orchestrierung der Zuschauerwahrnehmung unterliegt damit also nicht nur einem „anticipation, shock, and release“-Rhythmus, wie es Williams nach der Duschszene für die zweite Filmhälfte beschreibt („Discipline and fun“ 355), sondern greift bereits vor dem Kino. Indem die Genresignaturen ein generisches Setting vor dem Kino abstecken, sorgen sie für die richtige Anspannung im Vorhinein, um sich anschließend in einem gesteigertem Ausmaß entladen zu können. Zu dieser Orchestrierung zählen auch die Genresignaturen des wissenschaftlichen Diskurses. Die identifizierten Markierungen rufen verschiedene Genrebezüge auf, um einerseits in einem Genrespiel gegeneinander ‚ausgespielt‘ und verworfen zu werden. Andererseits gehen sie in einer übergreifenden Semantik des Horrors auf, um nicht nur nach dem ersten Schock, sondern auch nach dem Ende des Films noch anzuhalten. Zwischen diesen antizipierenden und nachhallenden Genresignaturen bildet die Duschszene dennoch die zentrale Genresignatur eines ‚neuen‘ Horrors. In dem audiovisuell pointierten Zusammenspiel aus fließendem Blut, verstörenden Soundeffekten und alternierenden Bewegungen zwischen Messer und Körper erzeugt die Szene die suggestive Illusion einer „slicing and physical penetration“, mit der *Psycho* eine anschauliche Gewaltdarstellung im Mainstreamkino eingeführt hat (Kendrick, „Hollywood Bloodshed“ 43). Dies zeigt sich auch noch 1964, wie Paul aufzeigt, als die geplante Fernsehausstrahlung von *Psycho* verboten wird und es deshalb 1965 (und noch einmal 1969) zur Wiederaufführung im Kino kommt (Abb. 3.18a):

Psycho had already extended the boundaries for graphic violence four years before, so its unfitnes for television made clear that movie theatres were the appropriate venue for such explicitness. Appropriately, the denial of its television showing immediately led to a full-scale rerelease of Hitchcock’s film. Throughout the 1960 s, graphicness came to be associated with theatrical features. (Ebd. 9)



Abb. 3.18a und b Plakate zu den Kino-Wiederaufführungen von *Psycho*, Paramount 1965 und Universal 1969

Psycho steht damit als markantes Beispiel für eine neue Kinoära, in der das Publikum den Nervenkitzel und Kick im Kino sucht und mit pointierten Mordszenen und Attacken, zombiehaften Erscheinungen, Gender-Überraschungen und unheimlichen Stimmen wie Gesichtern in einer Form geliefert bekommt, die den Wiederaufführungen erneute Sensationen beschert, denn noch 1969 wirbt das Plakat mit „the TV didn't dare show“ (Abb. 3.18b). Bevor aber *Psycho* innerhalb genrehistorischer Diskurse als markanter Vorläufer und wichtiger Wendepunkt herausgestellt wird, führt die mediale Popularität der Slasherfilme in den 1980er Jahren zu drei Fortsetzungen. Bereits 1983, nur drei Jahre nach Hitchcocks Tod im Jahr 1980, erscheint mit *Psycho II* das erste Sequel, das bereits 1986 von einem weiteren begleitet wird. Inwiefern die Sequels einen Genrediskurs auf der Ebene des Genrekonzpts herausbilden, indem die generisch-seriellen Wechselverhältnisse nicht nur Bezüge auf *Psycho* herstellen, sondern dessen Genresignaturen fortführen und verändern, wird im folgenden Kapitel im Kontext des Slashergenres untersucht.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Generisch-serielle Re-Lektüren in *Psycho II-IV* zwischen Interdependenzen und Slashergenre

4

Nur drei Jahre nach Hitchcocks Tod erscheint 1983 mit *Psycho II* unter der Regie von Richard Franklin die erste Fortsetzung von *Psycho*, auf die in nur kurzen Abständen 1986 und 1990 zwei weitere folgen: *Psycho III* und *Psycho IV – The Beginning*. Die drei Sequels folgen dabei einer populären Welle an Horrorfortsetzungen, die die Geschichten ihrer Vorgängerproduktionen ebenso erfolgreich fortführen. *It Lives Again* (1978), *Damien: Omen II* (1978), *Dawn of the Dead* (1978), *Friday the 13th Part 2* (1981) und *Halloween II* (1981), um nur einige zu nennen, markieren in den 1970er und frühen 1980er Jahren den seriellen Auftakt eines Genretrends, der sich bis in die Gegenwart zieht.¹ Auch *Psycho II-IV* folgen diesem Genretrend, greifen aber nicht irgendeinen erfolgreichen Einzel-film auf, sondern mit „Hitchcock’s 1960 classic“ (Canby) einen zur Genreikone gewordenen Horrorfilm, wie die Filmkritiken zu *Psycho II* betonen: „To spin off Hitchcock’s *Psycho* isn’t irreverent. After all, [...] it is a brilliant piece of manipulative movie-making, set forever apart from all other horror films.“ (Ebd.) Mit Hitchcocks berühmter Geschichte über den jungen Motelbesitzer Norman Bates und sein mörderisches Alter Ego „Mother“ führen die Sequels die im Horrorgenre erstmals (neben dem britischen, aber weniger populären *Peeping Tom*) angebotene Semantik eines mörderischen Wahnsinns fort.² Während die meisten Horrorfortsetzungen der damaligen Zeit nur wenige Jahre nach ihrer ersten Erzählung ansetzen und ihre Serienmörderfiguren unbeirrbar weitermorden lassen, können die Sequels zwei Jahrzehnte später nicht ‚einfach‘ nahtlos an *Psycho*

¹ Zu genrespezifischen Modernisierungstrends von Horrorsequels siehe Abschn. 1.2.

² Die Schreibweise von „Mother“ bezieht sich auf Normans psychopathologische Imagination und Verkörperung seiner (toten) Mutter als lebendige und mit ihm interagierende Persönlichkeit hin. Die doppelten Anführungszeichen referieren auf Normans Anrufung seiner Mutter als „Mother“.

anschließen und Norman Bates in sein altes Setting heimkommen lassen.³ Für die Fortsetzung seiner Taten müssen ‚neue‘ Erklärungen gefunden werden, um die lange ‚mordfreie‘ Zeitspanne und die seitdem stattgefundenen genrehistorischen Veränderungen zu überbrücken. Seit *Psycho* hat das Horrorgenre mit den populären Slasherfilmen vor allem ab Mitte der 1970er Jahre einen entscheidenden ästhetischen Zugewinn an Gewaltdarstellungen erfahren, die das Zeigen expliziter Schnitte, blutiger Wunden und massiver Körperzerstörungen zur Konvention machen.⁴ In Hitchcocks *Psycho* entdeckt Clover hierbei den „ancestor“ („Men, Women“ 23) des Slasherfilms, der mehrere neue Muster in das Horrorgenre eingeführt hat, die schließlich in den Filmen der 1970er und 1980er Jahre an Explizitheit gewinnen. 23 Jahre später führen die *Psycho*-Sequels damit das Genre an seine Anfänge zurück und überführen den eigenen Vorläufer in die gegenwärtige Genreform eines Slasherfilms, in der Norman Bates (vorerst) kein Serienmörder mehr ist, sondern geheilt aus der Heilanstalt zurückkehrt.⁵

Über die titelspezifische Markierung und serielle Fortführung der als abgeschlossen geltenden Erzählung eröffnet sich in den Sequels ein Feld wechselseitiger Bezugsverhältnisse, in denen nicht nur die Fortsetzungen in Bezug zu *Psycho* gesetzt werden, sondern auch *Psycho* durch die Fortsetzungen retrospektiv neue Bezüge erhält. Im Kontext des populären Slasherfilms der 1980er Jahre und seiner neuen Darstellungskonventionen führen diese intertextuellen Bezüge zu vergleichenden Genrelektüren. Die Sequels halten für das Publikum der 1980er Jahre – so die Ausgangsthese dieses Kapitels – weniger eine reine Fortsetzungsgeschichte als vielmehr eine sich über drei Produktionen erstreckende spezifische Horrorversion bereit, die *Psycho* und dessen Genremerkmale zur nachträglichen Lektüre anbieten und zugleich eine aktualisierte und generationenübergreifende Genreversion von *Psycho* hervorbringen.⁶ Die Sequels bilden

³ Die Kulisse aus dem viktorianischen Haus auf dem Hügel und dem etwas schäbigen alten Motel ist inzwischen zu einer beliebten Touristenattraktion der Universal Studiotouren geworden (Canby).

⁴ In Europa finden sich mit dem italienischen Giallo bereits seit den 1960er Jahren frühe Varianten des Slashers, in denen junge Frauen auf brutale Weise von maskierten Serienmördern getötet werden (siehe Scheinpflug, insbesondere 76).

⁵ Die gegenwärtige Genreform eines Slasherfilms bezieht sich auf das semantische Genrekonzept und damit auf alle drei Sequels, die als ein ‚exklusives‘ Genrekorpus betrachtet werden.

⁶ In Rückgriff auf Aleida und Jan Assmanns Begriff des kulturellen Gedächtnisses erlöschen Generationengedächtnisse nach 30 Jahren. Die Sequels bieten damit kurz vor dem Ende der *Psycho*-Generation eine neue Version, die beide zusammenführt und zugleich im Sinne von Aleida und Jan Assmann als „externalisiertes Gedächtnis“ funktioniert. Zum kulturellen Gedächtnis siehe A. Assmann und J. Assmann.

vor diesem Hintergrund spezifische Genreausprägungen ihrer Zeit. Indem sie die mit einem vertrauten Narrativ einhergehenden Figuren, Orte und Szenen aufgreifen und den genrespezifischen Darstellungskonventionen anpassen, bewegen sich die Fortsetzungen zwischen intertextuellen Interdependenzen und generischen Semantiken des Slasherfilms und gehen in generisch-seriellen Wechselverhältnissen auf. Durch ihre enge Produktionsphase von sieben Jahren formieren die Sequels eine generische Zykluseinheit im Anschluss an den „Cycle“-Ansatz von Leger Grindon, der sich als ‚exklusives‘ Korpus für eine historische Genreanalyse auf der Ebene des Genrekonzepts eignet.⁷ Zyklen kennzeichnen innerhalb einer begrenzten Zeitspanne engmaschige Iterationen, weshalb Grindon Zyklen als „a distinctive and more focused category“ (44) ansieht, die einen geeigneten Rahmen für historische Analysen von generischen Iterationsmustern bereithalten: „Furthermore, historical analysis of film genres benefits from a sharp focus on cycles of productions, as a focus on cycles responds to the critical call to emphasize the breaks and discontinuities in genre history rather than a smooth evolution.“ (Ebd. 45) Um die Kontinuitäten und Variationen der Iterationsmuster in den Sequels analytisch herauszuarbeiten, wird zuerst ein intertextueller Genreansatz in Rückgriff auf Ansätze zu Remakes und Serialität erarbeitet, um die interdependenten Verhältnisse zwischen Vor- und Nachgängerfilmen in ihrer retrospektiven Serialisierung sowie ihren wechselseitigen Relationierungen zu erarbeiten. Hierbei wird sich kritisch mit der Differenz zwischen ‚Original‘ und ‚Kopie‘ auseinandergesetzt, um die der ‚primären‘ Vorgängerproduktion häufig zugeschriebene Originalität zu dekonstruieren und die als Nachahmungen deklassierten ‚sekundären‘ Fortsetzungen aufzuwerten. Über die Auflösung der (vermeintlichen) linearen Anordnungsverhältnisse wird eine offene Intertextualität erarbeitet, die die *Psycho*-Fortsetzungen als ein generisch-serielles Aushandlungsfeld beschreibbar macht und die Grundlage für die anschließende Analyse der Iterationsmuster bildet. In einem ersten analytischen Fokus wird die Wiederaufnahme bekannter Figuren und Orte in ihren ästhetischen Variationen untersucht, bevor sich in einem zweiten Schritt der Duschszene gewidmet wird. Diese wird einerseits als *Psycho*-Zitat eingebaut und andererseits in eigenen Versionen dekonstruiert, sodass sich selbstreflexive ‚Re-Lektüren‘⁸ ergeben, die die Duschszene als ‚historische‘ Genresignatur festschreiben und ein Vergleich mit den ‚neuen‘ Tötungsszenen forcieren. Diese werden in einem letzten Schritt mithilfe der Ansätze von Carol J. Clover zum Slashergenre („Men, Women“) und von

⁷ Zum Zyklen-Ansatz siehe auch Abschn. 2.3.3.

⁸ Der Sprachgebrauch von ‚Re-Lektüren‘ umfasst sowohl die Lektüre der Sequels in Bezug zu *Psycho* als auch die Relektüre von *Psycho* unter der Perspektive der Sequels.

Linda Williams zum Horrorfilm („Film Bodies“) analysiert. Clover und Williams Theorien zum modernen Horrorfilm bilden den geeigneten semantischen Rahmen, um die Tötungsszenen als ‚neue‘ Signaturen des Schreckens zu erarbeiten.⁹ Clovers Ansatz operiert auf der für dieses Kapitel nötigen Ebene des Genrekonzpts und erarbeitet ihre Genretheorie entlang von Slasherfilmen, die wie die ersten beiden *Psycho*-Sequels zwischen 1974 und 1986 entstanden sind. Ihr intertextuell weit gefasstes Genreverständnis begreift Horrorfilme als stete Variationen und schematisch-repetitive Formen, wie es für die folgende Analyse der Sequels dienlich ist. Zudem bietet sie für die Analyse der ‚neuen‘ Tötungsszenen drei produktive Bezugspunkte: Waffen, Opfer und Schocks („Men, Women“ 23–42). Ihre Ausführungen werden von Williams‘ Ansatz der *body genres* unterfüttert, um die Darstellung exzessiver Körperlichkeit hinsichtlich ihrer Affektökonomien zu verdeutlichen. Ziel der Analysen ist es, Differenzverfahren herauszuarbeiten, die sowohl ‚historische‘ als auch neue Genremerkmale in generisch-serielle Bezugsverhältnisse übergehen lassen.

4.1 Zu Interdependenzen in Fortsetzungen

Fortsetzungen referieren durch die zunehmende Zählweise im Titel auf ihre vorherigen wie potentiell nachfolgenden Produktionen. Sie stellen Verfahren dar, die im filmischen Material den Status des Vorgefundenen einziehen und dieses als Aneignung, Wiederaufnahme und Fortführung ausstellen. Dabei entstehen Unterteilungen zwischen einem primären Vorgängerfilm, der zum ‚originären Ausgangstext‘ deklariert wird, und einer sekundären Nachfolgeproduktion. Frank Kelleter betont in dem Zusammenhang, dass die Ausgangstexte häufig als abgeschlossene Werke angelegt und vor allem in ihren Alleinstellungsmerkmalen vermarktet werden, sodass sie erst im Prozess der Wiederaufnahme oder auch des Remakings geöffnet und fortsetzbar gemacht werden („Remake“ 155). Dies leistet *Psycho II* sowohl in Rückbezug auf *Psycho* als auch in Prospektion für die gesamte Sequel-Reihe.

Für Kelleter findet im Prozess der Fortsetzung eine rückwirkende Kanonisierung der Ausgangstexte als ‚Originale‘ oder auch ‚Klassiker‘ statt, was dazu führt, dass „die zunächst unverbundenen ‚Versionen‘ ein und desselben filmischen Narrativs retrospektiv auf einer höheren Ebene cinematischer Selbsthistorisierung serialisiert (werden)“ (ebd. 155). Das Serielle dieser Filmreihen folgt, wie

⁹ Zu den Konzepten von Clover und Williams siehe Abschn. 2.1.2.

Michaela Wunsch als Unterschied zur Serie bemerkt, nicht zwingend einer linearen Anordnung, die die Geschichte kontinuierlich forterzählt, sondern umfasst ebenso Remakes, die die Geschichte neu erzählen, oder auch Prequels, deren Handlung vor der Geschichte des ‚ersten‘ Films angesiedelt sind (5).¹⁰ Nach Kelleter verbindet die so entstehende retrospektive Serialisierung die kommerziellen Interessen an verkürzten Herstellungszeiten und finanzieller Risikominimierung mit narrativen Eigenschaften der Selbstreferenz und einer nachträglichen Denomination, die sowohl mediales Wissen über einzelne Geschichten als auch deren Variationsbreite organisieren („Remake“ 156 ff.). In der Rezeption werden damit populärkulturelle Referenzen immer wichtiger, weil sie die Dechiffrierung zu einem zunehmenden Unterhaltungsmehrwert generieren und cinephile Expertise erzeugen, sodass sich filmhistorisches Mehrwissen beim Publikum anreichert. Dies ist nicht nur aus einer kulturgeschichtlichen und medienhistorischen Perspektive relevant, sondern auch genrehistorisch überaus bedeutsam. Der Bestand populärer Erzählungen wird nach Kelleter nicht nur über filmisches Remaking gesichert, sondern auch rückwirkend mitbestimmt, weil in das historische Selbstverständnis durch die Filme selbst eingegriffen wird („Remake“ 159 f.). Dieser Eingriff in die eigene Historiografie gilt für Sequels wie Genres, da beide „vertraute Figurenkonstellationen und Handlungsabläufe wiederaufnehmen und in neue (mediale, politische, mentalitätsgeschichtliche usw.) Kontexte stellen, deren Aktualität gerade durch die Vertrautheit der narrativen Welt akzentuiert und reflektiert wird“ (ebd. 161). Das hat für die Betrachtungen generischer Zusammenhänge und Verschiebungen in den Sequels aus mehreren Gründen besondere Gültigkeit. Die serielle Wiederkehr bekannter Figuren und Handlungen erzeugt nicht nur eine narrative Vertrautheit im Sinne Kelleters; die *Psycho*-Sequels erzeugen durch die kontinuierliche Verkörperung von Anthony Perkins und die wiederkehrenden Orte auch eine ästhetische Vertrautheit. Über die Einbettung in Semantiken des Slasherfilms werden die Figuren und Orte zu neuen Genreformen, die in ihrer Variation einen kontrastreichen Bezug zu *Psycho* beibehalten. Die Konfrontation verläuft also wechselseitig und sorgt dafür, dass sich die bekannten Figuren, Orte und Szenen allmählich aus dem Einfluss von Hitchcocks *Psycho* lösen und in ein ‚neues Leben‘ im Generisch-Seriellen der Horror-Sequels eintreten. Für dieses neue Leben ist es zuträglich, das von Kelleter zuvor angedeutete Verhältnis zwischen ‚Original‘ und dem ‚Nachfolger‘ einer kritischen Befragung zu unterziehen.

¹⁰ Wobei auch Serien diese lineare Ordnung regelmäßig aufbrechen und mehrere Zeitebenen parallel erzählen.

Gisela Fehrmann et al. diskutieren dieses Verhältnis im Rahmen von Praktiken des Sekundären. Zwischen dem vermeintlichen ‚Original‘ und der nachfolgenden ‚Kopie‘ beobachten Fehrmann et al. eine metaleptische Umkehrung von Ursache und Wirkung, die den Status des Originals erst herbeiführt und ausweist.

Die Beziehung zwischen Original und Kopie lässt sich in dieser Hinsicht als eine Form von metaleptischer Umkehrung der Ursache-Wirkung-Relation beschreiben, bei der das vermeintlich primäre Original über Praktiken der Wiederholung und der Wiederaufnahme erst nachträglich als originär ausgewiesen wird – und zwar dadurch, dass diese Praktiken sich selbst als sekundäre Verfahren zu erkennen geben. (9f.)

Die Beziehung zwischen ‚Original‘ und ‚Kopie‘, so Fehrmann et al. weiter, stellt sich nicht als verquere Konstellation dar, sondern als widersprüchliche Anordnung. Denn das vermeintliche Original generiert sich durch eine Praxis, die der Idee des singulären Originals zuwider laufen müsste, aber stattdessen seinen Status potenziert, weil sich die angebliche Kopie selbst eine Zweitrangigkeit attestiert. Die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ist demnach das Ergebnis von Produktionsprozessen, die nach Fehrmann et al. über „Transkriptionsverhältnisse“ (9) verlaufen und als „Prozess wechselseitiger Relationierungen“ (10) zu verstehen sind. ‚Original‘ und ‚Kopie‘ stehen in einer Beziehung zueinander, bei der das ‚Original‘ sowohl das vorausgehende Bezugsobjekt als auch dessen nachträgliches Ergebnis ist und über diesen Prozess erst einen autonomen Status und ein Beurteilungsrecht zugesprochen bekommt:

Denn obwohl der Gegenstand, auf den im Akt des Zitierens, Kopierens, Kommentierens, Samplens etc. Bezug genommen wird, erst durch den Transkriptionsakt als zugrundeliegendes Original ausgewiesen wird, lässt ihn dieser neu erworbene Status zugleich zur Beurteilungsgrundlage für die Angemessenheit, Legitimität und Authentizität der vollzogenen Transkription werden. (10)

Es verwundert daher nicht, dass unter diesen Praktiken immer wieder Prototypen, Klassiker und Originale als vermeintlich ‚primäres‘ Material gehandelt werden. Im Fall von *Psycho* wird dieser Status durch die Sequels und Nummerierungen zusätzlich verstärkt. Erreicht *Psycho* bereits zuvor durch Diskurse der Autorenpolitik den Status eines filmhistorischen Meisterwerks, so werden diese Umstände zusätzlich durch die Sequels ‚originalisiert‘. Dass die Vermarktung und späteren Diskurse daran festhalten, resultiert auch aus dem Bedürfnis, sowohl *Psycho* als auch die Sequels zu nobilitieren, auch wenn letztere weiterhin im Schatten des Ersteren bleiben.

Über die Verkettungen, wie sie Fehrmann et al. für intertextuelle Bezugnahmen und relationale Signifikationen beschreiben, werden auch Genrezusammenhänge anschaulich, weil sie Wiederkehrendes und Regelkonformes über die Verkettung mit vorausgehenden Mustern erst nachträglich generisch identifizierbar werden lassen. Es sind auch hier sekundäre Verfahren, die scheinbar vorausgehende Genremuster erst nachträglich als solche konstituieren. Der Umstand, dass ein Genre dem Film zwar logisch vorausgeht, aber zugleich faktisch nachfolgt, wurde zuvor bereits erläutert und als Differenzmoment herausgestellt.¹¹ Neben der diskursiven Ebene von Genres, in der die Verfahren eingebettet sind und sich dialogisch verhalten, sind die intertextuellen Bezugnahmen selbst als wechselseitig zu verstehen. Auf der Ebene der Zeitlichkeit lösen sie eine Linearität auf, wie sie Katrin Oltmann auch als „unfinished business“ (42–45) in Bezug auf die Interdependenzen zwischen Fortsetzungen, Remakes, Sequels und Prequels beschreibt.¹²

Beschreibe ich die Beziehung zwischen Remake und Premake (Vorgängerfilm; K.K.) als Rückkopplung und versuche ich dieser komplexen Austauschbewegung mit der Lektürehaltung eines *preposterous reading* gerecht zu werden, das sowohl die Auswirkungen des früheren Textes auf den späteren als auch die Rückwirkung des Remakes auf sein Premake in die Betrachtung einbezieht, so bezeichne ich jene Effekte, die zwischen Remake und Premake durch dieses Interdependenzgeflecht freigesetzt werden, als *unfinished business*. (43; Herv. i. O.)

Neben der industriellen Ebene, auf der in einem ökonomischen Sinn auf Projekte, an denen Studios bereits Rechte haben, zurückgegriffen wird, interessiert Oltmann vor allem die kulturelle Ebene, auf denen Fortsetzungen arbeiten.¹³ Oltmann identifiziert zwischen den Versionen Rückkopplungen, aber auch Reminiszenzen (42), denen eine entscheidende kulturelle Bedeutung dahingehend zukommt, gesellschaftliche Themen – wie Fragen der Differenz und des monströsen Anderen im Horrorfilm – wiederholt zur Disposition zu stellen. Diese

¹¹ Zum Differenzmoment siehe Abschn. 2.2.4.

¹² Auch wenn sich die folgenden Ausführungen von Oltmann vor allem auf das Remake beziehen, können diese ebenso auf andere serielle Formen des Films erweitert werden. Die Grenzen zwischen Neuverfilmung, Sequels, Prequels, Filmserien oder auch Hommagen verlaufen auch für Oltmann fließend (20–26).

¹³ Dieser Ebene wirft Oltmann noch eine unzureichende kultur- und medienwissenschaftliche Auseinandersetzung vor. Dieses Forschungsdefizit ist in den letzten Jahren aber zunehmend minimiert worden, wie Publikationen zu populärer Serialität zeigen (siehe u. a. Blanchet; Henderson; Kelleter, „Populäre Serialität“ und „Media of Serial Narrative“; Klein/Palmer; Loock; Loock/Verevis; Verevis, „Film Remakes“).

Rückkopplungsprozesse zwischen den Produktionen beschreibt sie im Anschluss an Freuds Konzept der konstitutiven Nachträglichkeit, das aufzeigt, wie zeitlich früher stattfindende Ereignisse erst durch spätere konstruiert und erklärt werden. Für Oltmann lösen sich damit die linearen Verhältnisse auf: „Das Remake als das zeitlich Spätere ist zugleich das Frühere, weil es den ersten Film als ‚Original‘ erst *nach* dem Remaking gibt“ (29; Herv. i. O.). Auch die normative Setzung aus „qualitativ hochwertigem Original zu qualitativ minderwertigem Remake“ (ebd.) löst Oltmann in ein zirkuläres Konzept auf. Das *unfinished business* von Remakes gilt auch für genrespezifische Bezugnahmen und deren intertextuelle Verkettungen, da in diesen ebenso auf Früheres aus einem späteren Gestus heraus zugegriffen und erst in diesem späteren Zugriff nachträglich als generisch konstruiert wird.

Oltmanns Ausführungen sowie die Überlegungen von Kelleter und Fehrmann et al. sind für die *Psycho*-Fortsetzungen und deren generisches Zusammenwirken im Horrorkontext überaus produktiv anzuwenden. Sie liefern einen theoretischen Zugang zu dem Verhältnis zwischen Fortsetzungsproduktionen, in dem sie mit einem weit gefassten, poststrukturalistischen Intertextualitätsbegriff die wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisse verdeutlichen. Sie korrigieren die im filmhistorischen Kanondiskurs häufig ausgemacht ‚Originalität‘ und demonstrieren die konstitutive Leistung von Sequels. Mithilfe dieser Ansätze wird im vorliegenden Fall die prominentere Position von *Psycho* gegenüber den Fortsetzungen erklärbar. Haben die geschickte (Selbst-)Vermarktung von Hitchcock und der Autorendiskurs *Psycho* zuvor im Kanon der Filmkunst etabliert, avanciert *Psycho* durch die Fortsetzungen zu einer diskursiven Größe, von der Anthony Perkins häufig als „*Psycho* One“ in Interviews spricht, und zu einem genreikonischen ‚Original‘, das im Horroreditext als „ancestor of the slasher film“ (Clover, „Men, Women“ 23) gehandelt wird. Im Kanondiskurs der Filmkunst leisten die Fortsetzungen dem vermeintlichen Original Beihilfe zu seiner Originalität, die ihnen nur eine ‚Nebenrolle‘ gewährt und sie gar zur Unsichtbarkeit verdammt, weil sich ihre wechselseitigen Wirkungen und ihre eigene konstitutive Arbeit in der sekundären Titulierung maskieren. Diese Verhältnisse zu enthierarchisieren, beginnt damit, die „Originaltreue und die Wertigkeit der Kopie in Frage zu stellen“ (3), wie Wünsch in vielen postmodernen Adaptionstheorien beobachtet. Die Dekonstruktion des ‚Originals‘ beginnt bereits mit der Kontextualisierung der damaligen Genrediskurse und -praktiken von *Psycho* (Kap. 3) und bewirkt über eine kritische Analyse der Sequels eine Aufwertung der Fortsetzungen. Auch wenn der Originalstatus als diskursive Kategorie besonders häufig in film- wie genrehistorischen Diskursen Verwendung findet, so erfolgt dies

aus Kanonisierungsbestrebungen, Nobilitierungsvorgängen und Vermarktungszwecken heraus und nicht mit Blick auf die medialen Konstruktionsleistungen und wechselseitigen Veränderungsprozesse. Die kritische Befragung des Verhältnisses von Original und Nachfolge führt zu der Erkenntnis, dass das vermeintlich Sekundäre erst verdeutlicht, dass das ‚Original‘ nicht so sehr ein primäres, abgeschlossenes Einzelwerk als vielmehr Teil einer offenen und kontextabhängigen Intertextualität ist, die es in ein populäres (Genre-)Feld serieller Interdependenzen und generischer Verkettungen auflöst. Anders ausgedrückt zeigt sich in diesem generisch-seriellen Umfeld, wie die *Psycho*-Fortsetzungen nicht nur vorab Geschlossenes öffnen und fortsetzen, sondern dieses mit aktuellen Genrekonventionen des Slasherfilms konfrontieren und so an ihrer eigenen (Genre-)Historie mitschreiben. Damit lösen sich Singularität und Originalität in eine offene Intertextualität und in fortwährende Wandlungsprozesse auf.

Dies schließt an Gemeinsamkeiten zwischen Sequels und Genre an, die filmhistorisch bis in das Kino der Attraktionen und Sensationen zurückgehen (Morsch 9) und von einer ähnlichen intertextuellen Basis ausgehen. Oltmann ersetzt den Begriff der Originalität durch Intertextualität (31), womit sie sich von einem genealogischen Ursprungskern abwendet und mit Genettes „Palimpsesten“ ein transformatives Intertextualitätsverständnis anwendet, das den filmischen „Pre-maketext“ umformt (33). Verevis beschreibt „remaking“ als eine breit und offen angelegte Intertextualität, die als spezifische industrielle Filmpraxis verschiedene Formen der Wiederholung institutionalisiert und sich nicht auf Sequels im engeren Sinn beschränkt, wie Verevis in Bezug auf die *Psycho*-Fortsetzungen betont:

Understood in this way, remaking might refer to any number of cultural and industrial activities, ranging from practices of allusion and quotation, to the repetition effects which characterize the Hollywood genre film, to the cinema's ability to repeat and replay the same film over and again [sic!]. („For Ever Hitchcock“ 15).

Im Muster der Wiederholung, des Wiederkehrenden und Regelkonformen, verfügen Genres zwar über eine ähnliche serielle Praxis wie Sequels, aber erst die Einbindung kultureller Konventionen, die über Genremarkierungen hergestellt werden, leistet die entscheidende semantische Arbeit innerhalb des *unfinished business*.¹⁴ Es verwundert daher nicht, dass die meisten populären Sequel-Reihen im Kontext großer Genres wie dem Science-Fiction-Film oder Abenteuerfilm

¹⁴ Oltmann geht dem *unfinished business* in den Screwball-Komödien Hollywoods und den darin verhandelten Gender-Diskursen nach.

erscheinen oder sich besonders aus dem Horrorgenre bedienen (Wünsch 8). Diesem letzteren Genre attestiert auch Clover eine Grundtendenz zur Imitation, weil die Subgenres des Horrors nicht nur ähnliche Handlungsabläufe aufweisen, sondern eben auch zahlreiche Sequels und Remakes: „Horror movies tend to be made less on the basis of audience statistics than on the basis of hunch, imitation (hence the proliferation of sequels and rip-offs).“ („Men, Women“ 6) Clover betrachtet den Horrorfilm daher als eine Form der Folklore und der Fortsetzung mündlich tradierter Geschichten, die mit einer grundlegenden Referentialität operieren. Genres sind nach Clover ebenfalls als offene Intertexte ohne Original und ohne festen Text zu konzeptualisieren, was sie in ihrer Untersuchung der Subgenres der Slasher-, Rape-Revenge- und Occult-Filme insbesondere für das Horrorgenre geltend macht.¹⁵

This is a field in which there is in some sense no original, no real or right text, but only variations; a world in which, therefore, the meaning of the individual example lies outside itself. The ‚art‘ of the horror film, like the ‚art‘ of pornography, is to a very large extent the art of rendition or performance, and it is understood as such by the competent audience. („Men, Women“ 11)

In der steten Wiederaufnahme und Variation von Themen, Motiven, Figuren und Szenen bilden Genres eigene Intertexte, die sich immer wieder selbst, aus ständiger Fortsetzung heraus, neu generieren und keinen Anfang mehr aufweisen. Demnach können sie auch kein Original mehr vorweisen, das losgelöst von der Fortsetzungsstruktur existieren kann. Dass *Psycho* dennoch als solches gehandelt wird, ist auf eine diskursive, keine intertextuelle Konstruktionsleistung zurückzuführen. Innerhalb der generischen Intertextualität bieten Sequels eine besondere intertextuelle Verdichtung an, die Iterationsmuster engziehen, um eine innere Kohärenz herzustellen. Solche engen Muster lassen sich in den Fortsetzungen vor allem entlang der Figur des Norman Bates, den Handlungsorten des viktorianischen Wohnhauses auf dem Hügel und des abseitig gelegenen, heruntergekommenen Motels an der Straße, der mörderischen Identität von „Mother“

¹⁵ Aufgrund dieses intertextuellen Verständnisses von Genres und insbesondere des Horrorgenres als stete Variationen und schematisch-repetitive Formen wird Clovers Ansatz zur Betrachtung der ‚neuen‘ Tötungsszenen in den Sequels, die in einem genrespezifischen Bezug zur Duschszene als ‚historischem‘ Duschmord stehen, herangezogen. Clover untersucht unter anderem archetypische Figuren und Gegenstände wie psychotische Mörder, weibliche Opfer, das Haus als Handlungsort, Waffen, Schock und Schreie sowie das *Final Girl*, womit sie einen geeigneten theoretischen Ansatz bietet, der nicht nur als Einzelgenretheorie auf der Ebene des Genrekonzepts greift, sondern für die Analyse genretypische Bezugspunkte bereithält.

als Stimmkörper wie Mumienerscheinung sowie den Dusch- und Tötungsszenen beobachten. Hierbei wird von einer breit gefassten Intertextualität ausgegangen, die nicht nur zwischen *Psycho* und den jeweils einzelnen Fortsetzungen *Psycho II*, *III* und *IV* (sowie der Prequel-Serie *Bates Motel*) verläuft, sondern alle Produktionen in ein intertextuelles Gesamtnetzwerk einbettet und über wechselseitige Bezüge generisch-serielle Signifikationen erzeugt. In den folgenden Analysen werden die konkreten Bezugnahmen zwischen Vorgänger- und Nachfolgeproduktionen untersucht, um die spezifische Qualität der Interdependenzen – auf der Ebene des Genrekonzepts – herauszuarbeiten, die durch die wechselseitige Konfrontation von bekannten Figuren, Räumen, Szenen und ihren Genrekonventionen mit neuen Elementen und aktuellen Genrekontexten entstehen. Jede neue Fortsetzung führt die vorherigen Produktionen der *Psycho*-Reihe mit und bietet diese zur (erneuten) nachträglichen Relektüre an. Umgekehrt beeinflussen die vorherigen Produktionen stets auch die Wahrnehmung der nachfolgenden Produktionen und unterziehen diese einer vergleichenden Lektüre. Im Fall der *Psycho*-Sequels sind diese ‚Re-Lektüren‘ äußerlich durch die fortlaufenden Titelnummern und Vermarktungspraktiken markiert, aber zugleich in den Filmen durch die Fortführung der Figuren und Orte und die Integration der Duschszene als konkrete Lesart verankert. Norman Bates und sein mörderisches Alter Ego „Mother“ sowie *Haus* und *Motel* bilden übergreifende Formen der Wiederkehr, die eine ästhetische Konstanz suggerieren, aber ästhetischen Variationen unterliegen.¹⁶ Entgegen der Fortläufigkeit der Figuren und Orte wird die Duschszene aus *Psycho* als Zitat eingebunden und variierten Versionen wie auch neuen Tötungsszenen gegenübergestellt, sodass die Duschszene in ihrer ‚historischen‘ Prägung verstärkt wird und die neuen Tötungsszenen in ihrer genrespezifischen Aktualität hervortreten. Inwiefern diese Formen in ihrer ästhetischen und semantischen Ausgestaltung an generisch-serieller Signifikanz gewinnen und sich von *Psycho* lösen, wird in den Analysen aufgezeigt.

¹⁶ Im weiteren Verlauf wird der kursive Sprachgebrauch von *Haus* und *Motel* verwendet, wenn die szenenbildnerische Spezifik des Wohnhauses in seiner viktorianischen Architektur und erhöhten Stellung auf dem Hügel gemeint ist und auf das Motel in seinem etwas schäbigen Design und abgelegenen Setting Bezug genommen wird.

4.2 Die Rückkehr von Figuren und Orten

In Horror-Sequels kehren altbekannte Figuren zur Freude der Zuschauenden und ihrer Angstlust zurück, um ihre Opfer und Orte erneut aufzusuchen.¹⁷ Diese strategische Wiederaufnahme und Fortführung folgt dem generisch-seriellen Kalkül, an vertraute Geschichten und erfolgreiche Schockeffekte anzuschließen, um eine Antizipation des Schreckens als genrespezifisches Grundmoment zu erreichen. In der Fortführung von Hitchcocks Klassiker, dem „ancestor“ des Slasherfilms, spezifiziert sich das Wissen über die Identität des Serienmörders und steigert so die Vorfreude darauf, einen solchen Schrecken neu zu erleben. In den Sequels von *Psycho II-IV* kehrt daher nicht nur Norman Bates zurück, sondern auch sein mörderisches Alter Ego „Mother“, das erneut von den Toten wiederaufersteht, um in *Haus* und *Motel* serienweise zu morden. Die Ironie der Horror-Sequels, dass Serienmorde am besten in Serie erzählt werden, trifft nun auch *Psycho*. Neben der Figur und seiner mörderischen Identität werden in den *Psycho*-Sequels auch die bekannten Orte reinszeniert. Diese Iteration von Normans räumlicher Rückkehr ist besonders persistent, dass Norman auch in *Psycho IV*, obwohl er ein neues Leben angefangen und ein neues Haus bezogen hat, wieder an diesen Ort zurückkehrt. Inwiefern die Figuren und Orte in den Sequels intertextuell variiert werden, wird zuerst an der Wiederauferstehung von Normans toter Mutter als Stimmkörper und Mumienerscheinung „Mother“ beleuchtet, die in ihrer destruktiv-monströsen Dominanz das semantische Erklärungsmuster aus *Psycho* nicht nur fortführt, sondern sogar noch verstärkt. Anschließend wird aufgezeigt, wie Normans Rückkehr auch *Haus* und *Motel* als Orte des Schreckens wiederbelebt und diese gerade durch ihre semantischen Variationen zu dynamischen Merkmalen des Horrors gerinnen. Dagegen markiert Anthony Perkins' kontinuierliche Verkörperung von Norman Bates eine spezifische Zeitlichkeit, an der die ‚Alterung‘ der Geschichte sichtbar wird und eine semantische Konstanz fortgeführt wird, die den unausweichlichen Rückfall in seine serienmörderische Identität weiterhin an ödipale Erklärungsmuster bindet.

4.2.1 Die Wiederauferstehung von „Mother“

Als Stimmkörper und Mumienerscheinung demonstriert „Mother“ am Ende von *Psycho* nicht nur ihre machtvolle Potenz über Norman, von dem sie ganz

¹⁷ Der hier gewählte Sprachgebrauch von ‚Zuschauenden‘ markiert eine geschlechtsneutrale Analysekategorie jenseits heteronormativer Inskriptionen.

Besitz ergriffen hat, sondern ihre psychopathologische Erscheinung wirkt in einer unheimlich-monströsen Semantik auch auf die Zuschauenden nach. Dabei entlässt *Psycho* mit der Gewissheit, dass mit einer Rückkehr des Untergründigen, wie der latenten Gefahr mütterlicher Dominanz, potentiell zu rechnen ist. In den Sequels hallt diese Semantik nach und unterläuft die Wahrnehmung von Normans psychopathologischer Genesung und Rückkehr. Schließlich gelingt „Mother“ die erneute Wiederauferstehung, indem sie am Ende von *Psycho II* in Ms. Spool, der Schwester Normans (früherer) Mutter, eine neue Mutterfigur erhält. Während sich Norman in *Psycho II* vor dem früheren mütterlichen Einfluss und der psychopathologischen Regression fürchtet, unterliegt er ihr in *Psycho III* wieder vollständig und in deutlich monströserem Ausmaß. In *Psycho III* wird die ‚neue‘ Mutterfigur zwar wieder aufgelöst, nicht ohne aber eine weitere psychotisch-mörderische Rahmung einzuziehen: Normans ‚neue‘ Mutter war nicht nur psychisch gestört, sondern sie hat auch seinen Vater aus Eifersucht auf ihre Schwester getötet und ihn als kleinen Jungen entführt. Darin verkehrt *Psycho III* das bekannte Motiv in einen destruktiv-monströsen Kindeswunsch, um Normans mörderische Psychose zu erklären.

Während Norman in *Psycho II* als geheilt zurückkehrt, künden zuerst nur kleine Notizen, die Norman im Haus und Diner findet, sowie ominöse Anrufe und Erscheinungen von „Mothers“ erneuter Existenz und Normans psychopathologischer Regression (Abb. 4.1a). Als erste Morde stattfinden, liegt die Vermutung nah, dass Norman als „Mother“ wieder mordet. Die silhouettenhafte und gesichtslose Erscheinung greift die Darstellungsweise aus *Psycho* auf, erzeugt aber keine Alpträum-Vision mehr. Denn dass weder *Motel* noch *Haus* im *Psycho*-Narrativ sichere Orte darstellen, gehört längst zum Vorwissen, das kleinste Geräusche wie Details von Schuhen oder Kleidersäumen und eine aufblitzende Messerklinge als drohende Gefahr markiert. Im Anblick der schwarzen Gestalt steht den Zuschauenden vielmehr die eigene generisch-serielle Vision gegenüber (Abb. 4.1b). Dennoch bleibt die wahre Täterschaft der Morde lange unklar. Den Hinweisen und Morden werden in *Psycho II* die verdächtige Rückkehr von Lila und die aufklärerischen Bemühungen des Psychiaters gegenübergestellt. Das ergibt ein generisches Deutungsspiel dahingehend, ob Norman wirklich wieder als „Mother“ auferstanden ist. In der typischen Aufklärungsszene am Ende darf dieses Mal der Sheriff von den Intrigen und (vermutlichen) Taten Lilas und ihrer Tochter Mary berichten. Doch auch dies bleibt, wie einst in *Psycho*, auch in *Psycho II* nicht unkommentiert. Stattdessen führt *Psycho II* mit Ms. Spool eine neue Mutterfigur ein, die sich als die wahre Täterin herausstellt und von Norman prompt erschlagen wird. In einem Top Shot wird den Zuschauenden der Muttermord und die Wiederauferstehung von „Mother“ als machtvoller Stimmkörper vorgeführt: „Put me in my chair. [...] Now turn me to the window. I want to keep my eyes on

you.“ Aus diesem erhöhten Blick in die vertikale Tiefe des Raums wird die Szenerie erneut zur Fläche, zu Žižeks „geometrische(m) Grundriss“ (213), aber statt eines Wahrnehmungsschocks birgt die Einstellung eine spielerische Verfremdung (Abb. 4.1c und 4.1d). Wie die Schachfigur eines übergeordneten Spiels folgt Norman damit nicht mehr den singulären Regeln von *Psycho*, sondern den seriellen Prinzipien des Sequels und Genres.

As the ending of *Psycho II* lays the groundwork for another sequel, it paves the way for Norman Bates' becoming a serial character that could no longer be controlled or contained by one director (Hitchcock), let alone one movie (the original *Psycho*). (Loock 87)



Abb. 4.1a–d *Psycho II*, „Die Rückkehr von Mother“, USA 1983

Nach diesem Twist Ending herrscht in *Psycho III* erzählerische Klarheit darüber, dass „Mother“ wieder Besitz von Norman ergriffen hat und erneut mordet. In einem Flashback erinnert *Psycho III* an diese Szene und vergewissert die Zuschauenden der neuen generisch-seriellen Zusammenhänge und der Wiederauferstehung. Daran anschließend entwickeln sich in *Psycho III* die Streitgespräche zwischen Norman und „Mother“ zu einem integralen Bestandteil der Handlung.

„Mothers“ erste Worte in *Psycho III* führen nicht nur die vorherigen aus *Psycho II* fort: „Put me closer to the window!“ Sie bedienen sich auch der früheren Anweisungen und Ausdrücke wie aus einem rhetorischen Setzkasten. Die wüsten Beschimpfungen aus *Psycho* stellen nun keine leeren Drohungen mehr da, sondern schaffen den Erklärungsrahmen für Normans mörderischen Wahnsinn:

„Mother“: Another of your cheap, erotic delusions out of your cheap, erotic imagination. You killed her. The slut deserved it. But she’s dead. And the dead don’t come back. [...] You can’t get rid of me. I’ll always be with you, Norman. Always. Stand up straight and wipe your snotty little nose. If the disgusting little whore is going to upset you so much, just get rid of her.“

In den Sequels existiert Normans mörderisches Alter Ego aber nicht mehr nur in dem Stimmkörper, sondern auch in mehreren mumifizierten Körpervariationen (Abb. 4.2a und 4.2b). Deren Anblick bewirkt aber weder eine erkenntnisvolle Demaskierung noch eine schockierende Entdeckung („gender-shock“) wie in *Psycho*, sondern vielmehr geht mit den Leichengesichtern eine visuelle Variation ihrer Wiederauferstehung einher.¹⁸ „Mother“ bildet in ihrer destruktiv-monströsen Dominanz als Stimmkörper und in ihrer mumifizierten Erscheinung eine wiederkehrende Horrorattraktion der Sequels, die nicht mehr nur in *Psycho* existiert, sondern in den Sequels eine wiederkehrende mörderische Prägung angenommen hat. Welchen Einfluss darauf die wiederkehrende Verkörperung durch Anthony Perkins und die unveränderte Architektur von *Haus* und *Motel* haben, wird im Folgenden beleuchtet.

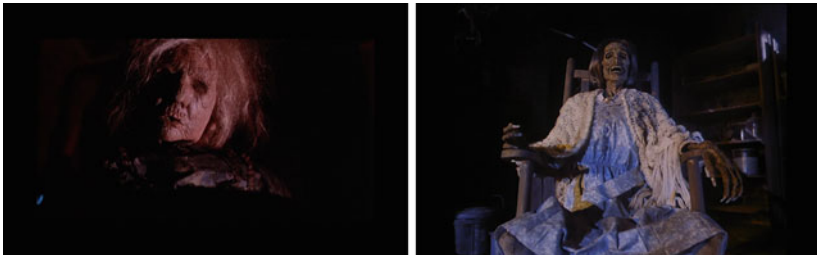


Abb. 4.2a und b *Psycho III* und *Psycho IV*, „Der mumifizierte Leichenkörper“, USA 1986 und 1990

¹⁸ Zum „Gender-Shock“ in *Psycho* siehe auch Abschn. 3.4.2.

4.2.2 Norman Bates und die Wiederbelebung der Orte

Die wiederkehrende Verkörperung durch Anthony Perkins und die unveränderte Architektur der Orte bilden für Kelleter „zentrale ästhetische Akteur(e)“, bei denen es „um die Rückkehr an einen bekannten (medialen) Ort und die Wiederbelebung von Räumen (geht), durch die sich menschliche Charaktere nur wie Durchgangsreisende oder flüchtige Geister bewegen“ („Remake“ 166). Die Figuren und Orte kennzeichnet ein relationales Verhältnis, in dem die Wiederbelebung von *Haus* und *Motel* immer wieder vertraute Szenen aufruft (wie das Schlafzimmer der Mutter in der oberen Etage), aber in der Wiederholung umkehrt: Während Norman in *Psycho* seine Mutter in den Keller bringt, trägt er sie in *Psycho II* hinauf, bevor sie in *Psycho III* erneut das Schlafzimmer verlässt, aber dieses Mal im Motel versteckt gehalten wird. Eine ähnliche Variation ereilt Lila, die in *Psycho* im Keller die mumifizierte Leiche der Mutter entdeckt und nur knapp „Mothers“ Angriff entgeht (*Psycho*), hingegen in *Psycho II* auf ironisch-tragische Weise von der neuen Mutterfigur genau dort getötet wird. Die szenische Umsetzung variiert zwar bekannte Abläufe, die Orte scheinen aber in den Sequels architektonisch unverändert. Nur von Gebüsch und einigen Bäumen umgeben, thront das *Haus* weiterhin kontextlos in einer kargen Landschaft über dem *Motel*. Sowohl die Landschaft als auch die Straße vor dem Motel führen in ein räumliches Nirgendwo. Wie die ausgebleichene Holzfassade vom Haus deuten auch der staubige Vorplatz und die schmucklose Ausstattung des Motels auf Spuren vergangener Zeiten. Abgeschieden von Highway und Sozialisation wirken die Orte merkwürdig dem Raum und der Zeit entrückt. Die viktorianische Architektur erinnert zwar an Motive des *gothic castle*, und in den nächtlichen Inszenierungen an düstere Erzählungen der *gothic novel*, deren ‚alte‘ Horrorgeschichten Monster aus weiter Ferne bringen (Podrez, „Der Horrorfilm“ 7), aber der Ort ist als *haunted house* in einen modernen Horror übergegangen, der Angst und Schrecken statt aus weiter Ferne in einer unmittelbaren Nähe und Alltäglichkeit erzeugt (Tudor, „Monsters“ 190).¹⁹ Auch der zwielichtige Ruf von Motels, die der FBI-Direktor J. Edgar Hoover einst als „Camps of Crime“ bezeichnete und die in *pulp magazines* des *True Crime*-Genres wie billigen Soft-Porn-Taschenbüchern noch bis Mitte der 1960er eine ganze Reihe skandalöser Motelgeschichten hervorbrachten, ist

¹⁹ Zum *haunted house* siehe auch Podrez („Unheimlich lebendig“).

längst hinter einer neuen Medialisierung von Sexualität und Verbrechen zurückgefallen (Henry).²⁰ Vor diesem genre- und kulturhistorischen Hintergrund sind *Haus* und *Motel* von ihrer eigenen kulturellen Semantik, die in *Psycho* noch präsent war, überholt worden. Dennoch werden *Haus* und *Motel* in den Sequels als Orte des Schreckens wiederbelebt. Erscheint das Motel in *Psycho* zuerst noch als surrealer Ort der Beruhigung, entpuppt es sich mit der Duschszene allerdings als eine Alptraum-Vision, auf die im Haus weitere Todes-Erscheinungen folgen. Während das Haus in Normans 23-jähriger Abwesenheit nur etwas eingestaubt wirkt (Abb. 4.3a), ist das Motel in *Psycho II* derweil zu einem dubiosen Stundemotel heruntergekommen (Abb. 4.3b). Mit Normans Rückkehr in *Psycho II* distanzieren sich die Sequels zugleich von ihren vorherigen Erscheinungen, was bereits der Umstand zeigt, dass die Orte nicht nur neu bezogen, sondern auch renoviert werden: So streicht Norman in *Psycho II* die Fassade des Motels und unterstreicht damit buchstäblich den Wunsch nach einem Neubeginn, der zudem nun ‚in Farbe‘ erfolgt (Abb. 4.3c).²¹ Mit Normans Wiedereinzug gerät das Haus in *Psycho II* zum surrealen Schauplatz einer Reihe unerklärlicher Erscheinungen und neuer Morde (Abb. 4.3d).

²⁰ In den 1920er Jahren entstanden Motels als funktionale und billige Unterkünfte an den Highways und Reiserouten und bildeten kulturelle Symbolträger für eine mobile Moderne und einen neuen Individualismus in Amerika. Zwar lassen sich historisch kriminelle Einzelfälle ausmachen, in denen Gangster Motels als Verstecke nutzten und sich Schießereien mit der Polizei lieferten. Die vermeintliche Gefahr dieser „hotbeds of sordidness and immorality“ und „Camps of Crime“ ist allerdings reine Fiktion. Mit dem Anstieg nationaler Motelketten stiegen auch der Komfort und die Respektabilität von Motels, was dazu führte, dass das mediale Interesse an diesen unmoralischen Orten schwand. Einen kurzen kulturgeschichtlichen Abriss gibt Henry.

²¹ Auch in dem Pilotfilm *Bates Motel* von 1987 renoviert Alex, der von Norman Bates das Anwesen geerbt hat, das Motel aufwendig. Eine Kurzdarstellung des Pilotsfilms findet sich in der Einleitung.



Abb. 4.3a–d *Psycho II*, „Haus und Motel“, USA 1983

Demgegenüber bietet sich in *Psycho III* ein lebensferner Anblick auf *Haus* und *Motel*, die auch in der glühenden Hitze nichts von ihrer schaurigen Erscheinung eingebüßt haben (Abb. 4.4a).²² Die mit der jungen Novizin Maureen Coyle gesetzte Glaubensthematik entspinnt sich in *Psycho III* zu einer religiösen Symbolik, die in der Dualität zwischen *Haus* und *Motel* Ausdruck findet: Während das Motel zu einer Brutstätte sündiger und teuflischer Gestalten gerinnt (Abb. 4.4b), verwandelt sich das Haus in eine Heiligenstätte (Abb. 4.4c).²³

²² Seit 1974 ist mit *The Texas Chain Saw Massacre* solch ein vertrocknetes Setting als Ort des Schreckens für einen Horrorfilm durchaus typisch.

²³ In *Psycho III* greift die religiöse Motivik auch bei den Figuren, die als Gegensatzpaar erscheinen: Die Figur der Maureen wird trotz ihrer Glaubenszweifel in eine Symbolik des Reinen, Guten, gesetzt, während bei der Figur des Duke Motive des Sündigen und Teuflischen greifen.



Abb. 4.4a–c *Psycho III*, „Haus und Motel“, USA 1986

Schließlich führen die Rückblenden in *Psycho IV* in die Anfangsjahre zurück als auch das Haus noch in frischer Farbe glänzte (Abb. 4.5a), bevor es Norman am Ende in Brand setzt, um sich endgültig den Fesseln seiner Vergangenheit zu entledigen (Abb. 4.5b). Doch die düstere Vergangenheit des Hauses eilt nicht nur den Rückblendungen in *Psycho IV* voraus und täuscht in dem hellen Fassadenanstrich nicht darüber hinweg, dass Norman zum Serienmörder werden wird; sie ist auch in der Gegenwartserzählung weiterhin präsent. In den Flammen erscheinen Norman schließlich die ‚Geister‘ seiner Vergangenheiten. Auch wenn er sich aus ihren Fängen noch knapp befreien kann, hält das letzte Sequel den Ort für wiederkehrende Horrorgeschichten offen und lässt über die Ruinen „Mother“ unnachahmlich auf eine Wiederauferstehung drängen: „Let me out!“ bildet der erneute Ruf nach einer Fortsetzung.



Abb. 4.5a und b *Psycho IV*, „Das Haus damals und heute“, USA 1990

Mit Anthony Perkins findet in den Sequels eine spezifisch sichtbare Verkörperung von Norman Bates statt, wie sie für Serienmörderfiguren innerhalb des Slasher-genres sonst eher untypisch ist. Die bekanntesten unter ihnen verstecken sich hinter weißen Schimützen (Michael Meyers in der *Halloween*-Reihe), Hockeymasken (Jason in der *Friday the 13th*-Reihe) oder sind durch vernarbte Gesichter (Freddy Krueger in der *The Nightmare on Elm Street*-Reihe) nicht zu erkennen. Diese seriellen Genrefiguren führen ein von Schauspielerkörpern entzeitlichtes Dasein, was sie zugleich zu ewiger Wiederkehr befähigt. In der wiederkehrenden Verkörperung stellen dagegen die *Psycho*-Sequels eine ikonische Verkörperung zwischen Figur und Schauspieler her, die nach dem Tod von Anthony Perkins 1992 weitere Fortsetzungen vorerst verhindert.²⁴ Bereits in seiner Kritik zu *Psycho II* erkennt Andrew Sarris, dass Normans Figur in ein serielles Leben übergegangen ist: „He is no longer part of Sir Alfred’s personal nightmare. His Norman Bates has taken on a life of his own [...].“ („Norman“ 45 f.) In den Sequels eilen der Figur ihre psychotischen Abgründe voraus. Auch entspricht die Figur nicht mehr der jugendlichen und harmlosen Erscheinung.

Die 23 Jahre haben sich auch in Perkins Körper eingeschrieben. Die Figur zeichnet aber weiterhin die freundliche Naivität aus, die in *Psycho* zur Komplizenschaft verführt. Angesichts des Vorwissens und der Erwartungen an eine Fortsetzung kann sich Norman zwar der generisch-seriellen Zwangsläufigkeit nicht mehr entziehen, die ihn zum Serienmord zwingt; aber gegenüber seinen Wiederholungstaten halten die Sequels weiterhin eine Unschuldigkeit aufrecht. Wie bereits in *Psycho* bildet Norman das Opfer einer puritanisch-dominanten Über-Ich-Mütterlichkeit, die in den Sequels zu einem antagonistischen Verhältnis ausgebaut wird. Angesichts Normans unausweichlicher Entwicklung zum

²⁴ Der Pilotfilm *Bates Motel* von 1987 kann als Scheitern des Versuchs gewertet werden, die Geschichte losgelöst von Anthony Perkins und dem ursprünglichen Titel fortzuführen. Das Remake von 1998 wiederum bewegt sich außerhalb der genrespezifischen Aktualisierung, wie sie für die Fortsetzungsgeschichten gilt.

erneuten Serienmörder bedienen die Sequels umso vehementer das ödipale Erklärungsmuster und führen seinen psychopathologischen Wahnsinn auf eine monströsere Mutterfigur zurück. In *Psycho III* besitzen ihre wüsten Beschimpfungen eine deutliche mörderische Intentionalität, die sich letztlich als psychisch gestört herausstellt und in einen monströsen Kinderwunsch verkehrt, was *Psycho II* einer nachträglichen Relektüre unterzieht. Die Rückblenden in *Psycho IV*, die eine erste Vorgeschichte zu Normans Genese als Serienmörder erzählen, führen zudem Normans psychopathologischen Wahnsinn auf ein inzestuöses Verhältnis zur Mutter zurück. Kurzzeitig gelingt ihm am Ende von *Psycho III* die Emanzipation. In seiner finalen Erscheinung als „Mother“ heftet sich „Mothers“ Stimme nicht mehr fremdartig an Norman, sondern spricht in ihrer wahren Intentionalität („Get her, boy. Get her, just like the others!“) direkt aus ihm heraus. Das Schockmoment und die subversive Monstrosität, die Normans Auftritt im Keller, seine unschuldige Erscheinung auf der Polizeiwache und „Mothers“ ‚harmlose‘ Worte in *Psycho* noch erzeugen, verkehren sich in *Psycho III* in einen neuartigen direkteren Wahnsinn: Normans irres Lachen und „Mothers“ Stimme erscheinen im Kerzenlicht wie eine teuflische Inkarnation (Abb. 4.6a). Das in den Sequels generierte Mehrwissen über Normans psychotische Existenz scheint in der diesmaligen Zusammenführung von Trägerkörper und Stimme eine Deakusmatisierung nach Chion zu ermöglichen, die die mütterliche Stimme entmachtet und Norman von ihrem mörderischen Einfluss zu erlösen scheint. Trotz der Festnahme bleibt für Norman eine gelungene Subjektwerdung nicht möglich („I’ll finally be free.“), eine derartige (Auf-)Lösung ist im Sequel nicht vorgesehen. Norman bleibt auch am Ende von *Psycho III* weiterhin fest im mütterlichen Griff. Wenn Norman in der letzten Einstellung verstörend in die Kamera lächelt (Abb. 4.6b), bietet auch *Psycho III* ein offenes Ende an, das mit der generisch-seriellen Gewissheit entlässt, dass mit seiner Rückkehr jederzeit zu rechnen ist.



Abb. 4.6a und b *Psycho III*, „Das Fratzengesicht“, USA 1986

Innerhalb der Sequels nehmen die Orte und Figuren als dynamische Genre-merkmale eine übergreifende generisch-serielle Signifikanz an, weil sie sowohl in ihren wiederholten Inszenierungen Bezüge zu den Vorgängerproduktionen schaffen als auch erzählerische Verläufe verkehren und spezifische Semantiken ausprägen. Während die Sequels „Mothers“ Wiederauferstehung als generisch-serielle Attraktion und monströse Semantik festschreiben, erfahren *Haus* und *Motel* als wiederkehrende Orte des Schreckens in ihrer Wiederbelebung semantische Variationen. Gegenüber der zeitlichen Entrücktheit dieser Orte geht von Perkins' Norman eine spezifische Zeitlichkeit aus, die sowohl eine zeitliche Fortdauer schafft, aber über den schauspielerischen Körper auch symptomatisch für eine gealterte Genregeneration von *Psycho* steht. Dieser werden Mary (*Psycho II*), Maureen (*Psycho III*) und weitere jüngere Figuren gegenübergestellt, die für eine neue Generation des Slasherfilms stehen und entsprechend den Darstellungskonventionen auch als Opfer getötet werden. Inwiefern diese Gegenüberstellung insbesondere entlang der Duschszenen forciert wird, wird nachfolgend betrachtet.

4.3 Die Duschszene als ‚historische‘ Genresignatur

Neben den Orten und Figuren nehmen die Sequels auch an der Duschszene aus *Psycho* wechselseitige Relektüren vor, indem sie die Duschszene zuerst als ‚primäres‘ Objekt herausstellen, bevor in eigenen Versionen strukturelle Abweichungen (*Psycho II*) und semantische Umdeutungen (*Psycho III*) vorgenommen werden. Die Duschszene wird hierbei als ‚historische‘ Genresignatur festgeschrieben, deren Schrecken zwar nicht mehr aufgerufen werden kann, aber die sich dennoch auf die Wahrnehmung der Fortsetzungserzählungen und der ‚neuen‘ Duschszenen auswirkt. Zuerst wird an *Psycho II* aufgezeigt, wie die Duschszene als Prolog, oder auch *pre-credit sequence*, zum ‚originären‘ Duschmord transformiert wird und die Duschszenen der neuen Handlung über eine bedrohliche Semantik unterläuft. Anschließend wird an *Psycho III* deutlich, wie die Duschszene sich als abrupter Flashback einschleibt und zu einem unüberwindbaren Erinnerungsmoment erhebt, das eine Perspektivierung Maureens als Marions Doppelgängerin vornimmt und ihre Ankunft im Motel und die folgende Duschszene zwar determiniert, aber von einer Horror- in eine ‚Errettungsvision‘ verändert.

4.3.1 Der ‚originäre‘ Duschmord in *Psycho II*

Die Duschszene bildet den Auftakt der Fortsetzungsgeschichte von *Psycho II*, der sie als Prolog nicht nur vorangestellt wird, sondern in der sie auch Normans Rückkehr als narrative Folie begleitet. Die Szene setzt mit der Leuchttafel des ‚Bates Motel‘ ein, auf den Marions Gang in das Badezimmer folgt, und endet mit dem Blick durch das Motelzimmerfenster auf das Wohnhaus, wenn Normans Aufschrei erklingt: „Mother! Oh, God, Mother! Blood! Blood!“ Aus dem narrativen Kontext von *Psycho* herausgelöst, wird die Duschszene über zwei räumliche Bezugspunkte, *Motel* und *Haus*, eingerahmt. Das Zitat ruft aber nicht einfach den mörderischen Ablauf und die räumliche Verortung in Erinnerung; die Einbindung in *Psycho II* nimmt spezifische formalästhetische Veränderungen vor, die die Szene generisch-seriell neu verbinden. Zwei formale Aspekte sind hierbei markant, die allerdings nur in einem direkten Vergleich auffallen und für das Durchschnittspublikum kaum zu erkennen sind. Erstens variiert das Format zwischen der Kino- und späteren DVD-Veröffentlichung, was einen ästhetischen Bildzugewinn zur Folge hat, und zweitens ist die Szene um Einstellungen gekürzt worden.²⁵ Gegenüber dem ursprünglichen 1.85:1 Widescreen-KinofORMAT von *Psycho* ist das Bild in *Psycho II* in ein 1.33:1 Fernsehformat ‚geöffnet‘ und erhält so einen Bildzugewinn (Abb. 4.7a und 4.7b), der für ein filmhistorisches Verständnis nicht zu unterschätzen ist (Distelmeyer 99 ff.; Heller, „Prettier than Ever“).²⁶ Die (restaurierten Neu-)Veröffentlichungen auf DVD, Blu-Ray und Streaming-Plattformen prägen buchstäblich unser ‚Bild‘ der Vergangenheit. Auch wenn die entscheidenden Bildinhalte horizontal ausgerichtet sind und der Bildzugewinn nicht unbedingt zusätzliche narrative Informationen liefert, schließen die zusätzlichen Details wie der Duschkopf, die Halterungsleiste und der Türrahmen vor allem den oberen Bildbereich anders ab, statt einen fließenden Übergang in

²⁵ Grundlage bildet die DVD-Edition *Psycho Collection I-IV* von Universal Pictures Germany aus dem Jahr 2007.

²⁶ 35 mm-Negativfilm hat ein Bildformat von 1.37:1. Für das seit 1956 gängige Widescreen-KinofORMAT wird der Film komplett belichtet, aber in der Kinoprojektion durch den Leinwand-Cache oben und unten maskiert, um ein Breitwandbild von 1.85:1 zu erhalten. Dies sollte vor allem auch Kinos mit älterer Projektionstechnik und fehlender vertikaler Maskierung helfen, die Leinwand besser auszufüllen. Für das Fernsehen wurden die Filme meist als „open matte“ unmaskiert gezeigt, womit mehr Bildmaterial im oberen und unteren Bereich sichtbar wurde. Gegenüber der Demaskierung wurde auch oft das Pan&Scan-Verfahren eingesetzt, bei dem von den ursprünglichen Weitbildformaten links und rechts abgeschnitten wurde, um das 1.33:1 Fernsehformat zu erhalten. Allerdings tritt dabei ein Bildverlust von fast einem Drittel (28 %) auf. Zur Differenz zwischen Formatversionen siehe neben Distelmeyer auch John Beltons Studie zum Widescreen.

das Off des Bildes zu leisten. Bereits an diesen minimalen Formatänderungen zeigt sich, dass die in *Psycho II* vorangestellte Duschszene nicht einfach aus *Psycho* ‚herauskopiert‘ und unverändert eingefügt wird, sondern einem verändernden Zugriff unterliegt, der in der formattechnischen Öffnung *Psycho* bereits als vorausgehendes ‚Original‘ demaskiert.

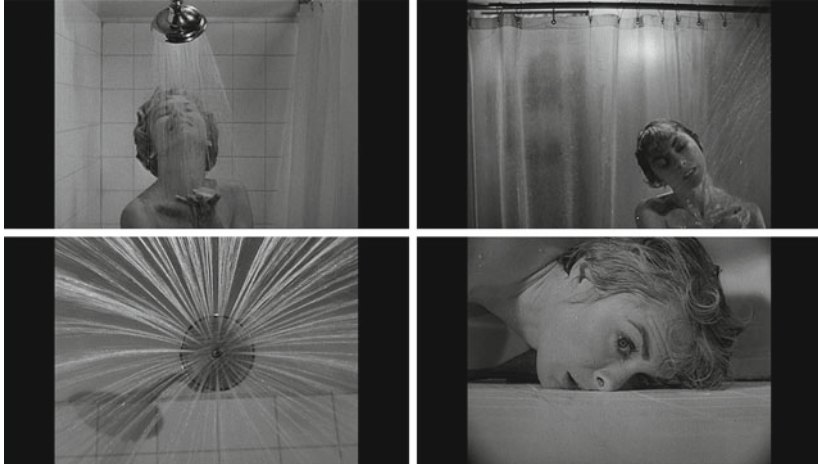


Abb. 4.7a-d *Psycho II*, „Formatänderungen und Kürzungen der Duschszene“, USA 1983

Auffälliger noch als das Format, jedoch auch nur im direkten Vergleich erkennbar, sind die vorgenommenen Kürzungen, die in den szenischen Ablauf eingreifen. Unter anderem fehlt die Toiletten-Einstellung, in der Marion die zerrissenen Papierschnipsel hinunterspült, welche ihren Diebstahl auflisten und von Lila innerhalb der Detektivhandlung als Beweis ihres Aufenthalts im Motel gefunden werden (nicht alle Schnipsel sind in die Toilette gefallen). Des Weiteren wurde die Abfluss-Einstellung herausgeschnitten, die nach Marions Tod dem fließenden Wasser folgt und in einer soghaften Drehung in Marions totes Auge überblendet. Stattdessen betritt Marion unmittelbar die Dusche und nachdem sie tot über den Badewannenrand fällt, wird von der Frontalaufnahme des Duschkopfs direkt auf Marions leeren Blick gewechselt (Abb. 4.7c und 4.7d). Damit ist die Szene nicht nur aus ihrem äußeren Narrationskontext, sondern auch von jenen generischen Markierungen gelöst, die sie in *Psycho* noch mit der vorgängigen Raubgeschichte des Thrillers sowie der nachfolgenden Detektivgeschichte

verbindet und der audiovisuellen Brutalität noch eine indifferente Subkomponente verleiht. Die Kürzungen lösen die Duschszene aus diesen generischen Kontexten heraus, sodass sie als Zitat nur noch jenes innerszenische Moment markiert, in das die Gewalt als pointierte Brutalität, als „slicing and physical penetration“ (Kendrick, „Hollywood Bloodshed“ 43), in das intim-erotische und ungeschützte Moment der Dusche Einzug hält und ihr weibliches Opfer findet. Der überraschende und destabilisierende Effekt, der in *Psycho* noch mit der Tötung der Hauptfigur entsteht und in einer filmischen Gleichgültigkeit mündet, die das gleichförmige Weiterrauschen des Wassers und die soghafte Wirkung der Abfluss-Einstellung erzeugen, werden in *Psycho II* nicht mehr aufgerufen. Woher Marion kommt und warum sie im *Bates Motel* ist, interessiert in der Fortsetzung nicht mehr.

Die Formatänderung, aber insbesondere die Kürzungen, unterstreichen, was Distelmeyer als „anti-originale Eigenschaft des Films“ (101) beschreibt: Es existiert keine fixe Größe ‚Film‘, „die an irgendeinem Ort zu einer bestimmten Zeit in einem Kino gezeigt worden ist“ (102) oder im vorliegenden Fall reproduziert werden kann.²⁷ Ein vorausgehendes Original im Sinne eines stabilen Werkzusammenhangs kann nur diskursiv suggeriert werden, wobei dieser originäre Status durch den Transfer in einen neuen narrativen Kontext zugleich unterlaufen wird. Auch in *Psycho II* wird die Duschszene nur diskursiv als ‚originale Duschszene‘ gesetzt, indem sie prominent an den Anfang gestellt wird, aber damit *Psycho* de facto nachträglich ist. Darin folgt *Psycho II* dem bereits bestehenden Diskurs, der *Psycho* und die Duschszene längst als Klassiker und meisterliche Genreikone des Horrors kulturell genormt hat. Zugleich zeigt ein genauer Blick auf, dass diese kulturelle Normung im Material selbst nicht ohne Weiteres angelegt ist, sondern die spezifische ‚Originalität‘ einiger medialer Veränderungen bedarf, um als pointierte Genremarkierung des Horrors zu funktionieren. Erst die Lösung vom narrativen Kontext und den generischen Verbindungen in *Psycho* verändern die Szene zu dem brutalen Duscharmord, als der sie im Diskurs bereits existiert und als welcher sie schließlich repräsentativ für *Psycho* an den Anfang der Fortsetzung gesetzt werden kann. Indem *Psycho II* die Duschszene an ihren diskursiven Status anpasst, greift sie retrospektiv in die Materialität von *Psycho* ein und führt den schon bestehenden Diskurs auf filmischer Ebene fort. Als ikonischer Duscharmord konstituiert sich die Duschszene damit erst im Nachhinein.

²⁷ Insbesondere im digitalen Umfeld von DVD und Blu-Ray erlaubt die Auswahl an Format, Sprache und Kommentaren eine Reihe medienspezifischer Veränderungen (Distelmeyer 101).

Abb. 4.8 *Psycho II*, „Der Blick auf das Haus“, USA 1983



Auswirkungen auf *Psycho* bewirkt die Duschszene auch in Bezug auf *Psycho II* Rückkopplungen. Aus der letzten Haus-Einstellung schält sich die Fortsetzungshandlung heraus, wobei im genauen Vergleich zu *Psycho* geringe Unterschiede in der Perspektive und den Bilddetails festzustellen sind, die das Haus in seiner architektonischen Gesamtheit ohne die seitliche Gardine zeigen (Abb. 4.8). Es handelt sich in *Psycho III* um eine neue Aufnahme, die den Blick auf das Haus und die Schwarzweiß-Ästhetik von *Psycho* imitiert und sich so als ‚frühere‘ Aufnahme kaschiert. Dabei nehmen die visuellen Veränderungen, die ebenfalls ohne direkten Vergleich nicht zu erkennen sind, bei genauer Betrachtung eine wichtige Fokusverlagerung vor, die den Blick von zusätzlichen Rahmungen befreit und das Haus in der Bildmitte zentriert, sodass sich in der anschließenden langen Einstellung der Blick auf das Haus intensivieren kann und das Haus als dunkle und düstere Erscheinung vor dem hellen Nachthimmel umso expressiver hervortreten lässt. Diese Aufnahme ist der Ausgangspunkt eines langsamen transformativen Übergangs, in dem sich *Psycho* und *Psycho II* ineinanderschieben und wechselseitig *verschieben*. Nach Normans Aufschrei geht die Schwarzweiß-Einstellung langsam in eine blaue Sättigung über (Abb. 4.9a), auf die mit ‚Anthony Perkins‘ die Cast Credits eingeblendet werden, bevor in einer Schwarzblende der Titel ‚*Psycho II*‘ folgt.²⁸ Während sich die bereits blau gefärbte Nachtaufnahme in ein warmes Gelb der Morgendämmerung auflöst (Abb. 4.9b) und schließlich in volles Tageslicht und blauen Himmel übergeht (Abb. 4.9c), scheint nicht nur die nächtliche Düsternis von *Psycho* verschwunden, sondern in *Psycho II* scheinen auch die

²⁸ Zur Titelgestaltung, die das Design von Tony Palladino aus den *Psycho*-Materialien aufgreift, siehe Abschn. 3.3.3. Die Credits in *Psycho II* verbinden die Produktionen wechselseitig. Bereits über den letzten Einstellungen der *Psycho*-Duschszene werden erste Credits eingeblendet, die auf den neuen Produktionskontext verweisen. Doch erst der Hauptdarsteller ‚Anthony Perkins‘ zieht eine gemeinsame Produktionsreferenz ein. Während die ‚alten‘ Bilder bereits vorausseilend als ‚neue‘ Produktion markiert werden, erscheint die ‚neue‘ Aufnahme noch als *Psycho*.

Jahre zwischen 1960 und 1983 nahtlos ineinander überzugehen und sinnbildlich einen Neuanfang einzuleiten.



Abb. 4.9a–c *Psycho II*, „Transformation des Hauses“, USA 1983

Über die Duschszene werden beide Produktionen wechselseitig in Bezug zueinander gesetzt und die zwischen ihnen liegenden Jahrzehnte ästhetisch überbrückt. Das schließt insofern an die vorherigen theoretischen Ausführungen zu den generisch-seriellen Interdependenzen an, als dass *Psycho* zwar als vorherige primäre Produktion markiert wird, sich ihr originärer Status aber erst nachträglich über die in *Psycho II* geleistete Kürzung und den transformativen Übergang generiert. *Psycho II* stellt die Duschszene als genrespezifisches Initiationsmoment der eigenen Erzählung voran, die als brutaler Duscharmord nicht nur ‚originär‘ auf *Psycho* zurückverweist, sondern auch die Fortführung in *Psycho II* als Slasherfilm vordeutet.

Dieses gezielte, wechselseitige Verbindungsverfahren erhebt die Duschszene zum vorausgehenden Bezugsobjekt, aber es generiert dieses in seiner dafür nötigen markanten Form und generischen Signifikanz erst nachträglich. Die Anbindung verläuft folglich gegenläufig: Nicht *Psycho* wird mit *Psycho II* verbunden, auch knüpft *Psycho II* nicht einfach an *Psycho* an, sondern vielmehr greift

Psycho II transformativ auf *Psycho* zu. Erst darüber werden der Duschszene im Anschluss an Fehrmann et al. ein autonomer Status und ein Beurteilungsrecht für den nachfolgenden Film zugesprochen. Sie wird hierdurch zu demjenigen Standard erhoben, an dem es sich *Psycho II* messen lassen will. Dabei kann die Schockwirkung, die 1960 noch in der überraschenden Tötung der Hauptfigur entsteht, so nicht mehr hergestellt werden. Die Signifikanz der Duschszene ist von historischer Prägung, denn sie steht ästhetisch für ein *state of art*-Horrorokino von 1960, das nicht nur als Zitat funktioniert, sondern auch als Archivbild betrachtet werden kann. Mit den Überlegungen von Matthias Steinle zum Archivbild als „Zeichenkomplex“ und „Wahrnehmungsphänomen“, das sich „aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderen Ursprungskontext situiert“ (262 f.), ist auch die Duschszene in *Psycho II* als ‚bereits existent‘ semantisch-medial präformiert und strahlt eine Autorität als authentisches Zeitzeugnis bzw. *Genrezeugnis* aus. Durch die Wiederverwendung wird der Szene ähnlich den Archivbildern nach Steinle besondere Signifikanz zugesprochen. Ihr Schrecken jedoch kann als genrespezifisches Grundmoment nicht mehr erlebbar gemacht werden. Im Kontext von *Psycho II* kommt ihr daher eine neue Funktion zu. Die Duschszene wirkt im Anschluss an Kelleter an der eigenen medialen (Selbst-)Historisierung mit. Indem sie gegenüber anderen Elementen als erinnerungswürdig herausgelöst und als signifikant vorangestellt wird, verweist sie als ‚historischer‘ Duscharm nicht nur retrospektiv auf *Psycho*, sondern bildet in *Psycho II* den Auftakt einer genrespezifischen Mordserie. Auf generisch-serieller Ebene geht damit von *Psycho II* die ‚produktive Kraft‘ des Genres aus, wie sie Grindon (49) und Berry-Flint (26) beschreiben, denn indem das Sequel die Duschszene verändert, öffnet es die als abgeschlossen angelegte Erzählung von *Psycho* nachträglich für eine Fortführung und bindet diese in einem transformativen Übergang prospektiv an eine neue Horrorerzählung. In der Verbindung bildet sie im Sinne Oltmanns ein *unfinished business*, das nicht nur auf den früheren Text rückwirkt, sondern sich auch auf die Wahrnehmung der ‚neuen‘ Duschszene in *Psycho II* auswirkt.

4.3.2 Abweichende und bleibende Gefahren in *Psycho II*

Als in *Psycho II* die junge Kellnerin Mary Samuels in das Haus einzieht und das Badezimmer in der oberen Etage benutzt, erfolgt eine Reinszenierung der Duschszene, die ähnlich wie in *Psycho* nach dem ersten Drittel des Films platziert ist und zuerst das gleiche Einstellungsarrangement bedient (Abb. 4.10a–4.10f): Die Kamera folgt ihren Füßen, wie sie die Dusche besteigt und den Vorhang schließt,

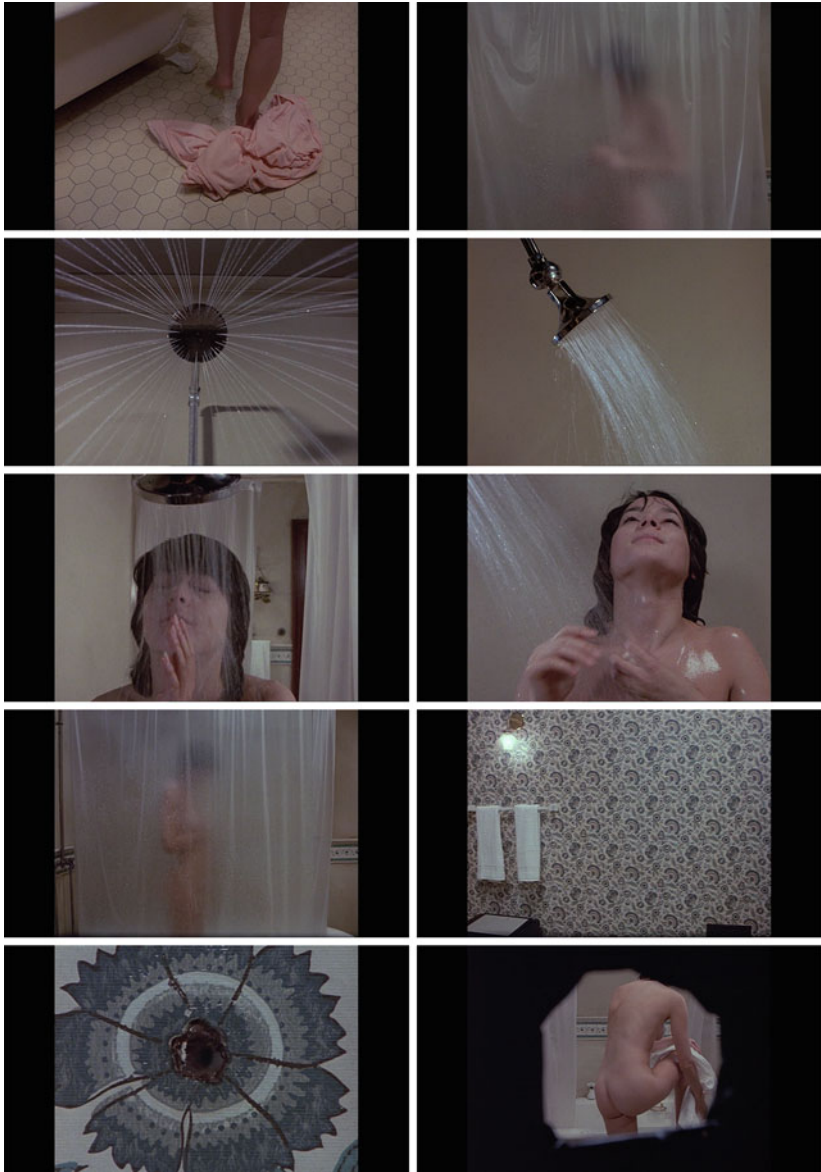


Abb. 4.10a-j *Psycho II*, „Die Variation der Duschszene“, USA 1983

hinter dem sie wie einst Marion schemenhaft zu erkennen bleibt. In der Dusche folgen seitliche und frontale Einstellungen des Duschkopfs sowie ihres Gesichts. Während Marion in *Psycho* nicht nur von vorn und von beiden Seiten gezeigt wird, sondern sich in einer langsamen Kamerabewegung auch die kommende Gefahr ankündigt, wechselt die Kamera in *Psycho II* wieder relativ schnell zurück auf den äußeren Blick auf den Duschvorhang, um ‚neue‘ Einstellungen folgen zu lassen (Abb. 4.10g–4.10j): Von der Dusche löst sich der Blick und dreht sich um 180 Grad entlang der eigenen Achse zur gegenüberliegenden Wand, um sich ähnlich der doppelten Annäherung von Gestalt und Kamera in *Psycho* langsam auf das Loch im floralen Tapetenmuster anzunähern. In diesem taucht überraschend ein anderes Auge auf. Die Kamera alterniert zwischen den gegenläufigen Blicken, bis Mary, Verdacht schöpfend, in Richtung des Gucklochs schaut. Nicht nur Mary vermutet, heimlich von Norman beobachtet zu werden; das Einstellungsarrangement legt auch kurzzeitig für die Zuschauenden nah, dass der voyeuristische Blick Norman gehört. Diese ‚neue‘ Duschszene verkehrt *Psycho* auf mehreren Ebenen.

Innerhalb der intim-erotischen Rahmung, die *Psycho II* deutlich an gegenwärtige Darstellungskonventionen von Nacktheit anpasst, betritt Marion in *Psycho* noch einen geschützten Raum, in dem das brutale Ende noch nicht abzusehen ist und das gleichförmige Rauschen des Wassers eine sinnlich-berauschende Intensität erlaubt. Die Dusche markiert innerhalb des generischen Settings eines Slasherfilms inzwischen einen gefährlichen Ort des Alltäglichen, mit dem nicht nur eine antizipierte Angstlust einhergeht. In *Psycho II* unterläuft das (erinnerte) Wissen um genau diese trügerische Ruhe und ihr brutales Ende auch die Wahrnehmung der Szene. Die Autorität von *Psycho*'s Duschszene determiniert Marys Duschszene von ihrem potentiellen Ende her. Während sich die ersten Einstellungen in der Dusche deutlich eng an *Psycho* orientieren und trotz der räumlichen Variation (Haus statt Motel) eine Parallelität aufrufen, deutet sich mit dem Wechsel zurück auf die Außenperspektive eine strukturelle Abweichung an. Doch in der langsamen Annäherung an das Guckloch und dem plötzlich auftauchenden Auge hält diese Abweichung die gleiche semantische Bedrohung bei, die über die doppelte Annäherung und theatrale Öffnung des Duschvorhangs in *Psycho* bewirkt wird. Auch in *Psycho II* wird kein furchterregendes Gesicht geboten, sondern nur eine ‚anonyme Horrorvision‘, deren Blick sich genauso an die Zuschauenden richtet wie die Attacke in *Psycho*. Während im Vergleich zu *Psycho* die Duschszene und der voyeuristische Blick verkehrt erscheinen, denn in *Psycho* geht Normans Blick der Duschszene voraus, wird dieser spezifische Zusammenhang in *Psycho II* widerlegt. Nicht nur hält sich Norman im Erdgeschoss auf;

sein voyeuristischer Blick aus *Psycho* ist auch nicht Teil des *unfinished business* der Duschszene. Vielmehr wird die bleibende Gefahr über das generische Wissen ergänzt, dass das heimliche Beobachten nackter Körper potentielle Morde ankündigt und sexuell vorkonnotiert. Mary wird zwar in der Dusche nicht erstochen, ihr Tod scheint aber angesichts der bleibenden Gefahr ebenso nur aufgeschoben wie die genrespezifische ‚Entladung‘ der aufgebauten Anspannung. In der Antizipation kommender Morde erhält die Anspannung bereits in der darauffolgenden Szene im zwielichtigen Motelmanager Toomey ihr erstes Opfer.

Die Blickanordnung und die Gefahr des anonymen Auges wird in *Psycho II* ein weiteres Mal ausgespielt, wenn Mary schließlich das Guckloch im Badezimmer entdeckt und selbst hindurch in das ehemalige Zimmer von Normans Mutter schaut (Abb. 4.11a–4.11c). Als sie das Versteck des Gucklochs auf der anderen Wandseite hinter einem Vogelbild entdeckt und von da selbst in das Badezimmer blickt, taucht wieder das ominöse Auge auf (Abb. 4.11d).²⁹ Erneut zeigt sich die anonyme Horrorvision, deren mörderische Semantik und sexuelle Konnotation sich gegen die von Mary eingenommene voyeuristische Position wenden und ein Schockmoment produzieren, den die vorherige Duschszene noch nicht besaß. Wem das Auge gehört, bleibt bis zum Ende unklar. Während in *Psycho* die Blicke und Morde auf Normans psychotische Persönlichkeit zurück geführt werden, die über die destruktiv-monströse Semantik einer dominanten Mütterlichkeit gerahmt werden, übersetzt *Psycho II* dieses ödipale Konstrukt von „Mother“ in eine wahre monströse Mutterfigur, die sich als Ms. Spool aus dem Diner herausstellt. Während *Psycho II* als Nachfolgeproduktion transformativ auf *Psycho* zurückwirkt, führt die Duschszene aus *Psycho* zu einer genrespezifischen Lektüre der ‚neuen‘ Duschszene, die von ihrem früheren Ende her unterlaufen wird und Erwartungen an ein Schreckensmoment weckt. Auch wenn Mary nicht zum neuen Dusch-Opfer wird, bleibt trotz der strukturellen Abweichungen eine bedrohliche Semantik bestehen, die allerdings in der Dusche keine Mordszene mehr generiert. Vielmehr wird sie genutzt, um über heimliche, erotische Blicke eine mörderische Instanz einzuführen und kommende Morde vorauszudeuten.

²⁹ Während das Guckloch in *Psycho* hinter einem Gemälde der Susanna im Bad versteckt ist und darin eine sexuell konnotierte Motive fest schreibt, ist diese inzwischen zur Genrekonvention geworden. Daher referiert *Psycho II* auch mit dem Vogelgemälde direkt auf die psychosexuelle Ausrichtung, die *Psycho* im Genre bewirkt hat.



Abb. 4.11a–d *Psycho II*, „Die Entdeckung des ‚neuen‘ Gucklochs“, USA 1983

In der strukturellen Veränderung nimmt *Psycho II* eine Distanzierung zu der Vorgängerproduktion vor und hebt die Wirkmechanik der Duschszene hervor. Diese erste strukturelle Distanzierung wird in der nachfolgenden Fortsetzung von *Psycho III* weiter ausgebaut, indem die Duschszene aus *Psycho* erneut aufgerufen, aber diesmal semantisch verkehrt wird.

4.3.3 Das unüberwindbare Erinnerungsmoment in *Psycho III*

Während *Psycho II* die Duschszene prominent an den Anfang stellt, fügt *Psycho III* die Duschszene als Flashback erst im Verlauf der Handlung ein. Während des Gesprächs mit der Reporterin Tracy Venable, die zu Normans Rehabilitation und dem Mord an Marion Crane recherchiert, beobachtet Norman, wie eine junge Frau (Maureen) einem Lastwagen entsteigt und das Diner betritt. Ihr Anblick löst in Norman Erinnerungen an den Duscharmord aus. Auf die Fragen der Reporterin entgegnet Norman, dass ihn die Vergangenheit nicht loslässt: „The past is never really past. It stays with me all the time. And no matter how hard I try; I can’t really escape. It’s always there, throbbing inside you, coloring your perceptions of the world, and sometimes controlling them.“ Zusammen mit dem

Flashback des Muttermords aus *Psycho II* nutzt *Psycho III* hier typische Fortsetzungsstrategien, die Normans weitere Entwicklung in einen generisch-seriellen Sinnzusammenhang mit den vorherigen Produktionen stellen.

This kind of flashback is a typical strategy for sequels to refresh the viewers' memory. By evoking its two predecessors in this manner, the sequel visually reaffirms that all three movies function as installments of an ongoing narrative, and this retrospective serialization ultimately affects the ways in which audiences make sense of Norman Bates' actions in the earlier films. (Loock 82)

Bereits hier stellt *Psycho III* zwischen den ‚befragten‘ Geschichten (Marion in *Psycho* und Lila in *Psycho II*) und der ‚neuen‘ Geschichte (Maureen in *Psycho III*) eine erste Verbindung her, die durch Normans „the past is never really past“ selbstreflexiv markiert ist. Norman kann sich von den Fesseln seiner Vergangenheit nicht befreien und bleibt in Wiederholungsschleifen gefangen. So löst der Anblick der jungen Frau und der Initialien M.C. auf ihrem Koffer einen Flashback aus, der Norman Ausschnitte der Duschszene – ihren Schrei, die schwarze mordende Gestalt und die brutale Tötung (Abb. 4.12a–4.12d) – sehen lässt. Nur für einen kurzen Moment kehrt der Film in die Gegenwart des Diners zuvor, bevor weitere Bilder der Duschszene folgen, die zeigen wie Marion langsam an der Duschwand hinuntergleitet (Abb. 4.12e) und tot über den Badewannenrand fällt (Abb. 4.12f). Dabei löst sich Marions toter Blick (Abb. 4.12g) in eine farbige Einstellung auf, die unheilvoll den toten Blick von Maureen trägt (Abb. 4.12h). Von der auditiven Ebene und ihren messerscharfen ‚Violinenschreien‘ sowie ihrem quälenden Horror befreit, schieben sich die Flashbacks wie visuelle ‚Störungen‘ ein. Während über den ersten Bildern noch die Fragen der Reporterin zu hören sind, erklingt über die zweite Sequenz nur noch das kratzende Geräusch einer stockenden Schallplatte, die immer wieder dieselben Töne anspielt.

Erneut gehen die Filme, wie bereits am Anfang von *Psycho II*, in einer gemeinsamen Aufnahme nahtlos ineinander über. Diese gemeinsame Aufnahme imitiert den toten Blick aus *Psycho* und nutzt das Schwarzweiß, um die neue Aufnahme zu kaschieren. Erst der Farbwechsel löst die Einstellung als ‚neu‘ und imaginativ auf. Ein weiteres Mal wird die Duschszene verändert und in ihrer szenischen Länge auf zwei Tötungsmomente – die Attacke und Marions Tod – reduziert. Während die Veränderungen in *Psycho II* die Duschszene zu einer (historisch geprägten) markanten Genresignifikanz verdichten, wird sie durch die fehlende Tonspur in ihrer raumgreifenden Wirkung beschnitten und als unüberwindbares Erinnerungsmoment, das Norman nicht los wird, eingeschoben („It stays with me“). Auch in *Psycho III* markieren die Flashbacks *Psycho* und die Duschszene



Abb. 4.12a-h *Psycho III*, „Die Duschszene als Flashback“, USA 1986

als vorausgehendes Bezugsobjekt, das seine erinnernde Semantik nachträglich über die Gestaltung als Flashback und die Vergegenwärtigung in Bezug auf Norman und Maureen erhält. Damit verschiebt *Psycho III* die generische Signifikanz, die die Duschszene auch in ihrer bereits historischen Prägung in *Psycho II* noch einnimmt, ganz in eine Erinnerungsignifikanz.

In Normans Blick und der ‚gemeinsamen‘ Aufnahme bildet die Duschszene weiterhin ein *unfinished business*, das nicht nur *Psycho* nachträglich verändert, sondern auch die Fortsetzungsgeschichte von *Psycho III* determiniert und in Maureens (von Norman imaginiertem) toten Blick bereits ihren Tod ankündigt. Hierbei unterläuft die Duschszene nicht nur den weiteren Verlauf der Handlung, sondern zieht auch eine Lektüre von Maureen als Marions Doppelgängerin (M.C.) ein, die der bisherigen Erzählung nachträglich eine spezifische Ähnlichkeit zu *Psycho* zuschreibt: Auch Maureen bricht aus ihrem bisherigen (Kloster-) Leben aus und landet über Umwege im Bates Motel. Die Wege von Marion und Maureen sind in *Psycho* und *Psycho III* auf unterschiedliche Weise von ‚fatalen‘ Ereignissen, Zweifeln und Verunsicherungen gepflastert. Während Marions Flucht zwar kriminell konnotiert ist (der Diebstahl von 40.000 Dollar), aber vor allem durch die Hoffnung auf eine ‚anständige‘ Zukunft erfolgt, flieht Maureen nach einem tragischen Unfall aus dem Kloster und vor ihren religiösen Zweifeln („There is no God!“). Sie fliehen letztlich beide nur indirekt vor ihren vergangenen (kriminellen und tragischen) Taten, sondern hoffen vielmehr, woanders eine bessere Zukunft zu finden. Auf ihren Wegen begleitet die Figuren eine emotionale Verunsicherung und Desorientierung, die in den verregneten Windschutzscheiben und unklaren Blickverhältnissen ähnliche audiovisuelle Wahrnehmungsstrukturen erzeugen. Die Lichter entgegenkommender Autos und der Regen auf der Windschutzscheibe blenden auch Maureens Sicht; ihre inneren Unsicherheiten und Ängsten teilen die Zuschauenden wie einst mit Marion. Denn die regnerische Nacht kennzeichnet eine für Maureen unbekannte und düstere Welt außerhalb der Klostermauern. Während sich Marion von dem Polizisten verfolgt fühlt, stellt sich Maureens Mitfahrgelegenheit als eine gefährliche, zwielichtige Gestalt heraus, die sie mitten in der Nacht am Highway aussetzt. Letztlich finden beide im Bates Motel nach ihren individuellen Odysseen nur einen scheinbaren ‚sicheren Hafen‘, denn Maureen ereilt ebenso das gleiche Schicksal – zwar nicht in der Dusche, aber im Haus wird sie ein Opfer von „Mother“. Im Motiv der Doppelgängerin erscheint zwar *Psycho III* als Wiederholung von *Psycho*, diese läuft aber in ihrer eigenen erzählerischen Singularität ab, wie sie Deleuze beschreibt.³⁰ Dabei konkretisiert sich die grundsätzlich im Sequel angelegte Wiederholungsstruktur erst durch den Flashback der Duschszene zu einem zentralen Lektüremodus von *Psycho III*. Die erzählerische Engziehung offenbart wesentliche Differenzmomente, die sich erneut in einer Variation der Duschszene ausdrücken.

Mit Maureens Ankunft am Bates Motel und dem Bezug des Zimmers 1 wird eine weitere Duschszene auf narrativer Ebene aufgerufen, aber statt einer

³⁰ Zur Wiederholung bei Deleuze siehe auch Abschn. 2.2.4.

strukturellen Abweichung wie in *Psycho II* verkehrt *Psycho III* die Duschszene semantisch in eine religiös konnotierte Errettungsvision. Norman betritt als „Mother“ mit der Intention, Maureen in der Dusche zu töten, das Motelzimmer. Darauf deuten nicht nur Details und Silhouette, sondern der Duschszene geht der voyeuristische Blick aus dem Hinterzimmer voraus, über den Norman einst Marion heimlich beim Auskleiden beobachtete und der auch den folgenden Mord(-versuch) sexuell konnotiert (Abb. 4.13a).³¹ Die in der Blickachse aufblitzende Messerklinge macht diese inzwischen paradigmatische Konnotation symbolisch manifest (Abb. 4.13b), sodass die folgende Duschszene nicht nur durch *Psycho* vorgeprägt ist, sondern auch der zur Genrekonvention gewordenen Verbindung von Sexualität und Gewalt folgt. Doch als sich der Duschvorhang öffnet und die dunkle Silhouette in bekannter Pose das Messer über Maureen erhebt (Abb. 4.13c), ergibt sich ein abweichendes Bild: Statt eines verängstigten und schreienden Opfers liegt Maureen mit aufgeschnittenen Pulsadern im blutgetränkten Wasser; im Nahtod erscheint ihr statt einer Horrorvision die Jungfrau Maria (Abb. 4.13d).



Abb. 4.13a–d *Psycho III*, „Die religiöse Umdeutung der Duschszene“, USA 1986

³¹ Auch in *Psycho III* ist der Blick erotisch gerahmt und den Darstellungskonventionen von Nacktheit angepasst. Dabei wechselt der Blick wie in *Psycho II* kurzzeitig in das Motelzimmer, um eine gegenläufige Blickrichtung auf Normans Guckloch einzunehmen.

Die religiöse Symbolik verkehrt die Alpträum-Metaphorik und zerstörerische Wirkung der Duschszene in eine ‚Errettungsvision‘, die erneut den erwarteten brutalen Mord in der Dusche verweigert. Maureens Tod ist ebenfalls nur aufgeschoben; auch sie kann dem Schicksal, dem die weiblichen Figuren in den *Psycho*-Sequels unterliegen, nicht entkommen und stürzt wie bereits der Psychiater in *Psycho II* (Abb. 4.14a) und der Privatdetektiv Arbogast in *Psycho* tödlich die Treppe hinunter (Abb. 4.14b).³² Die semantische Umdeutung der Duschszene folgt dem grundsätzlichen Differenzierungsbestreben der Sequels, sowohl in eine generisch-serielle Erzähleinheit mit *Psycho* aufzugehen, als auch sich zugleich von dem genreikonischen Status zu distanzieren. In *Psycho III* wird dies nicht nur über eine semantische Variation der Duschszene erzeugt, sondern auch über die Reduktion der Duschszene auf eine erinnernde Signifikanz, die als Flashback zudem dem Muttermord in *Psycho II* nachgeordnet wird.



Abb. 4.14a und b *Psycho II* und *Psycho III*, „Die Treppenmorde“, USA 1983 und 1986

In dem Umgang mit der Duschszene zeigt sich, wie sich die Sequels *Psycho II* und *III* wechselseitig in Bezug zu *Psycho* setzen und mit der Duschszene ein semantisch-medial präformiertes ‚Genrezeugnis‘ aufgreifen, das sie als ‚originären‘ Duscharm und unumgängliche Erinnerung nachträglich konstituieren und in Einstellungen imitieren (Haus und toter Blick). Zugleich wirken die Fortsetzungen darin transformativ auf *Psycho* zurück, indem sie die Erzählung nicht nur öffnen und fortführen, sondern auch verändern. Die Duschszene aus *Psycho* gerinnt innerhalb der Anordnungen zu einer selbstreflexiven Verbindungsstelle, die die Variationen einerseits als Schreckensmoment (*Psycho II*) und andererseits als Vorausdeutung (*Psycho III*) unterläuft. Doch die ‚eigenen‘ Versionen dekonstruieren gerade durch ihre strukturellen und semantischen Abweichungen die aufgerufenen Erwartungen und überführen die Duschszene in differente

³² Sie stirbt dabei tragisch-ironisch durch Amors Pfeil, auf dem sie durch den Sturz landet.

Versionen, die statt weiterer Dusch-Opfer neue (mörderische) Blickinstanzen (Mutterfigur in *Psycho II*) und neue Visionen (Errettung in *Psycho III*) hervorbringen. Dem ‚primären‘ Bezugsobjekt und seiner ‚historischen‘ Duschszene werden ‚eigene‘ Kreationen gegenübergestellt, die in ihrer Differenzierung eine Loslösung von *Psycho* und einen Übergang in generisch-serielle Bezugsverhältnisse bewirken, in denen der Schrecken nicht mehr über die Duschszene, sondern über neue genrespezifische Momente eingezogen wird. Zu der so generierten ‚historischen‘ Signifikanz der Duschszene werden die neuen Morde der Sequels in ihren genrespezifischen Weiterentwicklungen und Darstellungskonventionen in Bezug gesetzt.

4.4 Messer, Blut und Körper: Die neuen Tötungsszenen der Sequels

Indem sich die wechselseitigen Relektüren der Sequels insbesondere an der Duschszene zuspitzen, diese als erinnerungswürdig herauslösen und als brutalen Duscharm wie unüberwindbares Erinnerungsmoment genreikonisch zu einer ‚historischen‘ Genresignatur aufbauen, geraten dagegen die anderen Tötungsszenen aus *Psycho*, wie die Treppen- oder Kellerszene, in den Hintergrund. Zwar beziehen sich die Tötungsszenen in den Sequels auf den Treppentod von Arbogast, indem sie den markanten Top Shot in der Wiederauferstehungsszene am Ende von *Psycho II* einsetzen oder die Fallperspektive bei den Tötungen des Psychiaters in *Psycho II* und von Maureen in *Psycho III* wiederkehrt. Ebenso findet sich die finale Attacke auf Lila ironisch gewendet in zwei Kellerszenen von *Psycho II* wieder, wenn Lila von „Mother“ ermordet wird und Mary als „Mother“ verkleidet (Abb. 4.15a) und in der Pose aus *Psycho* von der Polizei erschossen wird (Abb. 4.15b). Aber die Sequels schreiben ihnen im Gegensatz zu *Psycho*'s Duschszene keine prominente historische Genresignifikanz zu. Dem ‚einzigartigen‘ Mord in der Dusche stehen in den Sequels zahlreiche neue Morde gegenüber, die sich aber nicht nur auf *Psycho*'s Treppen- und Kellerszenen beziehen lassen. Für die auffällige Häufung an Tötungsszenen, vier bis sechs pro Sequel, muss ein neuer genrespezifischer Erwartungs- und Wertmaßstab herangezogen werden: Für das Publikum der Sequels, insbesondere im Kontext des Slasherfilms, zählt unter anderem der *body count* an getöteten Figuren, an dem ‚gemessen‘ wird, ob ein Horrorfilm ‚abliefern‘. Neben diesem pragmatischen Standard ist auch die Gewaltästhetik der neuen Tötungsszenen nicht mehr über die suggestive Montageästhetik von *Psycho* zu erklären, weil der Horror der Duschszene „less in the actual images than in their summary implication“ auszumachen

ist (Clover, „Men, Women“ 41). Die technische Weiterentwicklung von Special Effects hat im Horrorgenre als „repositories of such effect“ (ebd. 41) seit *Psycho* eine neue Explizitheit hervorgebracht, die der Slasherfilm in der Verstümmelung und Zerstückelung von Körpern perfektioniert hat. Parallel zu der technischen Effektentwicklung sieht Clover auch ein gesteigertes Faszinosum für das damit einhergehende Öffnen von Körpern.

Beyond that, the slasher evinces a fascination with flesh or meat itself as that which is hidden from view. When the hitchhiker in *Texas Chain Saw I* slits open his hand for the thrill, the onlookers recoil in horror – all but Franklin, who seems fascinated by the realization that all that lies between the visible, knowable outside of the body and its secret insides is one thin membrane, protected only by a collective taboo against its violation. It is no surprise that the rise of the slasher film is concomitant with the development of special effects that let us see with our own eyes the ‚opened‘ body. (Ebd. 32)



Abb. 4.15a und b *Psycho II*, „Mary als Mother verkleidet“, USA 1983

Das Öffnen der Körper verlangt im Genre eine spezifische Waffenart, die Clover als „pretechnical“ (ebd. 31) bezeichnet: Nahkampfwaffen wie Messer, Hammer, Axt, Eispickel oder Kettensägen erlauben gegenüber Schusswaffen, Pfeil und Bogen oder Katapulten eine schnelle und leichte Handhabung, aber insbesondere führen sie in einer „primitive, animalistic embrace“ (ebd. 32) näher an die Opfer heran. Diese körperliche Komponente der Waffen ist generisch nicht zu unterschätzen. In der Hand der Angreifenden erweitern sie den Körper um einen

symbolischen Phallus, den sich Normans weiblich konnotierte Identität als „Mother“ erst aneignet, ehe sie ihre Opfer terrorisiert.³³ Den meisten Tötungsszenen geht daher der Griff zum Messer voraus, die das Töten ankündigt.³⁴ Bevor jedoch die Körper malträtirt werden (können), wird das Messer in seiner phallisch-mörderischen Symbolik nicht nur blitzend in die Höhe gehalten, sondern auch von entsetzten Blicken und schreienden Gesichtern in seiner Symbolik ‚anerkend‘ wahrgenommen (Abb. 4.16a–4.16d).³⁵ Das Messer strukturiert auf audiovisueller Ebene die Affektdramaturgien der Tötungsszenen: Es kündigt die Tötung an und erzeugt über die auslösenden Schreie der Opfer (und des Publikums) einen affektiven Spannungshöhepunkt, bevor es in die Körper eindringt und tiefe Einstiche und Schnitte in den Bäuchen, Brüsten und Gesichtern hinterlässt.

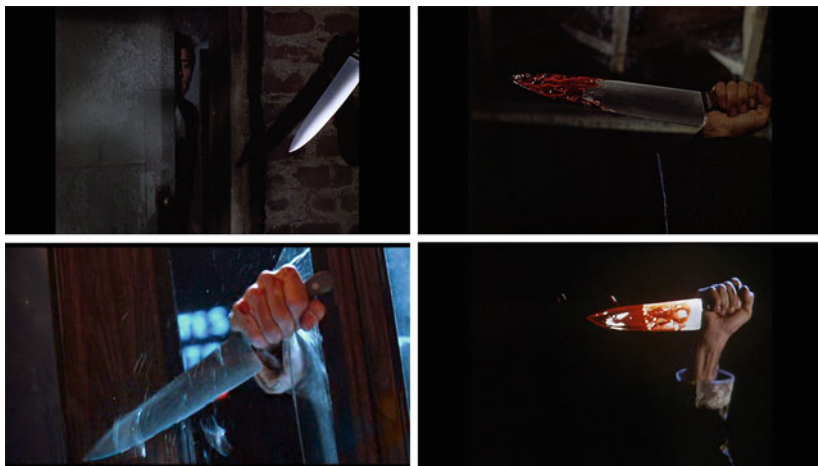


Abb. 4.16a–d *Psycho II-IV*, „Das Messer“, USA 1983, 1986 und 1990

³³ Insbesondere für Clovers Konzept des *Final Girl* und ihre Transformation vom Opfer zur zurückschlagenden Heldin ist diese phallische Komponente bedeutsam („Men, Women“ 35–41).

³⁴ Das Messer gilt durchaus als generischer Regelfall, auch wenn die Sequels die Tatwaffen variieren und ebenso Strangulationen (*Psycho IV*), Vergiftungen (*Psycho III* und *Psycho IV*) und Affekthandlungen (*Psycho II* und *Psycho III*) nutzen.

³⁵ Zur phallischen Symbolik siehe Williams, „Film Bodies“.

Für den Slasherfilm gerinnt das Messer in seiner phallischen Symbolik und zerstörerisch-exzessiven Körperästhetik zu einer übergreifenden Genre-Chiffre. Entgegen der suggestiven Montage und Schwarzweiß-Ästhetik von *Psycho* inszenieren die Sequels über nackte, schreiende, durchstochene und blutende Körper eine ekstatische Spektakularität, wie sie Williams in ihrem Konzept der *body genres* beschreibt („Film Bodies“). Diese arbeitet am Körper der Zuschauenden und affiziert die (Körper-)Wahrnehmung der Zuschauenden. Gerade weil in den Sequels Gewalt nicht mehr nur suggeriert, sondern explizit gemacht wird, schwindet die ästhetische Distanz zur Darstellung und die Zuschauenden erleben eine sadistisch-masochistische Angstlust. Dies äußert sich für Clover in einer ebenso exzessiven Erlebnisform: „More particularly: spectators tend to be silent during the stalking scenes (although they sometimes call out warnings to the stalked person), scream out at the first slash, and make loud noises of revulsion at the sight of the bloody stump.“ (Clover, „Men, Women“ 41) Die genrespezifischen Affektdramaturgien sind dabei vor allem entlang der weiblichen Opfer und ihrer Körper angelegt, auch wenn es im Slasherfilm wie in den Sequels weibliche und männliche Opfer gibt und beide eine gemeinsame ‚Sündhaftigkeit‘ kennzeichnen: „Killing those who seek or engage in unauthorized sex amounts to a generic imperative of the slasher film. It is an imperative that crosses gender lines, affecting males as well as females.“ (Ebd. 34) Als sich das junge Pärchen in *Psycho II* heimlich in den Keller schleicht, wird es von „Mother“ präkoital überrascht. Während das Mädchen noch fliehen kann, wird der Junge niedergestochen. Während seine Tötung neben einiger Einstiche vornehmlich über suggestive Bilder (Messer, zersplitternde Konserven und Hand) wesentlich ‚geschlechtsneutraler‘ verläuft, sterben die weiblichen Opfer in *Psycho III* einen postkoitalen und blutigen Tod (Abb. 4.17a und 4.17b). Auch wenn die Motelmanager in *Psycho II* und *Psycho III* eine zwielfichtige ‚Sündhaftigkeit‘ teilen, die sie letztlich ihren Tod kostet, differenzieren die Darstellungen deutlich zwischen den Geschlechtern. Die weiblichen Opfer erleiden nicht nur einen detail- wie variantenreicheren Tod; an ihren Körpern werden die Gewaltfantasien in ihrer sexuellen Konnotation wesentlich expliziter ausgelebt. Den Tötungsszenen geht, wie bereits bei Marion in *Psycho*, einerseits eine sexualisierte Ausstellung ihrer Körper über voyeuristische Blicke, heimliche Treffen oder Sexszenen voraus, andererseits begleiten ihre Todesschreie die ‚Stabbing‘-Sequenzen stets lautstark über Großaufnahmen ihrer aufgerissenen Münder.



Abb. 4.17a und b *Psycho III* und *IV*, „Geschlechterdifferenz“, USA 1986 und 1990

Ihre Sexualität erhält allerdings keine ‚verdiente‘ Bestrafung, sondern birgt ein spezifisches Genrevergnügen, wie Williams unter anderem in ihrem Konzept der *body genres* betont („Film Bodies“). Über nackte Körper und heimliche Blicke stellen auch die Sequels eine Sexualität auf sensationelle Weise zur Schau, die an kulturellen Tabuvorstellungen rührt und Sex verhängnisvoll mit expliziten Gewaltfantasien und sexuell uneindeutigen Konnotationen verknüpft, um ein transgressives Gewalt- und Geschlechtererleben zu generieren (Williams, „Discipline and fun“ 361 f.). Das heißt, dass Sexualität im Horrorgenre weniger als Kontrastfolie als vielmehr als gemeinsames Fantasieerleben angelegt ist. An den ‚neuen‘ Tötungsszenen wird besonders deutlich, wie in den Sequels die genre- und genderspezifischen Darstellungskonventionen des Slasher- und Horrorfilms einfließen und nicht nur die neuen technischen Möglichkeiten der Special Effects genutzt werden, sondern auch die sexualisierten Gewaltfantasien vor allem an den weiblichen Körpern operieren. Im Vergleich zu *Psycho* bieten die Sequels in ihrer expliziten Ästhetik eine eindeutiger Horrorqualität an.

With this new explicitness also comes a new tone. If the horror of *Psycho* was taken seriously, the ‚horror‘ of the slasher films is of rather more complicated sort. Audiences express uproarious disgust („Gross!“) as often as they express fear, and it is clear that the makers of slasher films pursue the combination. (Clover, „Men, Women“ 41)

Zwar weisen die Fortsetzungsmorde im Vergleich zu dem ‚historischen‘ Duschmord eine explizitere Gewaltästhetik auf, aber die Szenen in den Sequels wie in *Psycho* operieren vor dem Hintergrund ihrer Zeit mit denen ihnen zur Verfügung stehenden genrespezifischen Affektdramaturgien und erzeugen ihre Schockwirkungen jeweils über einen körperbetonten Schrecken. Bereits in der Duschszene ist die ausgestellte Nacktheit von Marion sexuell konnotiert und mit

suggerierten Gewaltdarstellungen verbunden, die die Sequels mit dem technischen Fortschritt der Special Effects in eine explizite Form übersetzen und in Farbe zeigen. Die ‚neuen‘ Tötungsszenen fügen sich damit in das übergreifende semantische Konzept des Slashergenres ein und liefern einen spezifischen Schrecken ihrer Zeit. Inwiefern diese genrespezifische Konventionalität der Sequels angesichts der wechselseitigen Relektüren zu *Psycho* genrehistorisch bedeutsam wird, wird abschließend diskutiert.

4.5 Die generisch-seriellen Interdependenzen als generationenübergreifende Horrorversion

In den Sequels entsteht ein wechselseitiges Verbindungsgeflecht, das *Psycho* nicht nur in eine Fortsetzungserzählung überführt, sondern die Geschichte im Kontext des Slasher- und Horrorgenres fortsetzt und die seriellen Variationen der Figuren, Orte und Tötungsszenen auf eine gemeinsame Genresemantik engführt. Während *Psycho II* das Motiv der destruktiv-monströsen Mutter in einer tatsächlich mordenden Mutterfigur konkretisiert, ist diese in *Psycho III* verantwortlich dafür, dass Normans mörderisches Alter Ego „Mother“ wiederaufersteht und sowohl in ihrer stimmlichen Dominanz als auch in ihrer mumifizierten Erscheinung zu einer wiederkehrenden Horrorattraktion wird. Die übergreifende ödipale Semantik wird zusätzlich in *Psycho IV* auf ein inzestuöses Verhältnis zur Mutter zurückgeführt. Im Rahmen dieses zugespitzten Erklärungsmusters bleibt Norman Bates in den Sequels trotz der sichtbaren Alterung von Anthony Perkins weiterhin das unschuldig-naive Opfer, das der Zwangsläufigkeit seines psychopathologischen Rückfalls und seiner Wiederholungstaten in den Sequels nicht entkommen kann. Dieser generisch-seriellen Unausweichlichkeit unterstehen auch *Haus* und *Motel*, die nicht nur (weiterhin) Raum und Zeit merkwürdig entrückt wirken, sondern inzwischen auch von der kulturellen Semantik der realweltlichen Orte selbst überholt werden. Dennoch werden *Haus* und *Motel* in den Sequels unentwegt als Schreckensorte reinszeniert. Während die Figuren und Orte damit von *Psycho* gelöst und in neue generisch-serielle Erzählzusammenhänge überführt werden, gestaltet sich der Umgang mit der Duschszene in den Sequels anders.

Über die Duschszene binden die ersten beiden Sequels *Psycho* als einen ‚originären‘ Horrorfilm ein, wobei sie seinen generischen Status erst nachträglich über signifikante Veränderungen (Kürzungen und Tonbeschneidungen) und markante Positionierungen als Auftakt und Flashback selbst herstellen. Die Duschszene wird damit auf ihre Genremarkierung als Horrormoment und Erinnerungsmoment komprimiert, sodass andere Markierungen wie Semantiken, die *Psycho* als

einen dynamischen und variablen generischen Text kennzeichnen, ausgeblendet werden. Als Zitat ist die Duschszene jedoch semantisch-medial präformiert und von einer diskursiven Historizität durchzogen, die dem Schrecken eine historische Prägung verleiht und genrespezifisch nicht mehr erlebbar wird. Als ‚historischer‘ Duschmord bleibt sie jedoch weiterhin wirkungsvoll. Die bedrohliche Semantik und der szenische Verlauf unterlaufen die ‚neuen‘ Duschszenen von ihrem potentiellen Ende her, wobei die Sequels in der Variation dieses Endes genau diese Semantik und Szenerie dekonstruieren und keine neuen Dusch-Opfer anbieten. Stattdessen führen sie eine neue mörderische Blickinstanz ein (*Psycho II*) und verkehren die Horrorvision in eine ‚Errettungsvision‘ (*Psycho III*). Während die Variationen die Erwartung auflösen, dass sich in der Dusche erneut Tötungen ereignen, schreiben sie wiederum die Duschszene als eine ‚historische‘ Genresignatur von *Psycho* fest, deren einziges Dusch-Opfer Marion bleibt. Die Sequels finden dennoch zahlreiche neue Opfer, die in eine abwechslungsreiche Serienmordreihe eingehen und entlang der Darstellungskonventionen des Slashergenres inszeniert werden. Als historische Genresignatur setzen die Sequels die Duschszene allerdings weniger an den Anfang dieser neuen Reihe brutaler Serienmorde, sondern bieten sie vielmehr dem eigenen Genrestatus als Slasherkorpus zum Vergleich an und demonstrieren demgegenüber ein ausgeprägtes Genrevergnügen, das die sexuell konnotierten Gewaltfantasien des Genres an nackten und malträtierten Körpern auslebt. Die Sequels ziehen hier einen Vergleich, der ihre eigene Gewaltästhetik verstärkt. Aus einer genrehistorischen Perspektive aber folgen die Sequels der gleichen Affektstrategie wie *Psycho*, die expliziteren Darstellungen rühren dagegen aus den technischen Weiterentwicklungen der Special Effects her.

Die Sequels greifen letztlich nicht nur vertraute Figuren, Orte und Szenen auf und führen sie als Slashervariationen fort, vielmehr wirken sie gerade durch die selbstreflexive Perspektivierung der Duschszenen an der eigenen Genrehistoriografie mit. Einerseits positionieren sie sich dadurch deutlich zu *Psycho*, indem sie die Produktion nicht nur *nachträglich* als vorgängig markieren, sondern darin semantisch verschieben und als Horrorkone festschreiben. Andererseits gestalten die Sequels daran anschließend ihre Fortführungen entlang von Slasherkonventionen und führen die Variationen auf eine gemeinsame Horrorsemantik eng, die durch den Vergleich zu *Psycho* umso deutlicher in ihrer genrespezifischen Weiterentwicklung sichtbar wird. Diese wechselseitigen Relationierungen kehren die Verhältnisse zwischen Primärem und Sekundärem um, denn es sind die Sequels, die *Psycho* im Horrorgenre derart signifikant verorten und zu ihrer eigenen Genrekonventionalität in Bezug setzen. In der iterativen Fortführung lösen die Sequels Norman, „Mother“ und die Orte von *Psycho* ab und entwickeln sie zu dynamischen Genremerkmalen, deren ästhetische Variationen sich innerhalb

einer spezifischen Genresemantik bewegen. Im Rahmen dieser neuen generisch-seriellen Zusammenhänge werden sie als Genresignaturen auf die Ebene des Genrekonzepts verschoben, ohne dass sie ihren Bezug zu *Psycho* verlieren. Vielmehr funktionieren sie weiterhin auf dessen Ebene und kennzeichnen den generischen Text in seiner semantischen Vielfalt. Aber zugleich haben sie eine weitere semantische Funktion angenommen und markieren ebenso den seriell-generischen Intertext der Sequels als ‚exklusives‘ Slasherkorpus. Die Perspektive auf die Iterationen erlaubt es auch, in den Sequels die diskursive Beschaffenheit von *Psycho* einzubinden, ohne der Analyse zuwiderzulaufen, sondern stattdessen produktiv zu vertiefen. Denn erst die enge intertextuelle Analyse der Iterationsmuster und Genrekonventionen verdeutlicht, wie sich die wechselseitigen Relektüren auf *Psycho*'s diskursiven Status und auf die generisch-serielle Diskursivierung der Sequels auswirken und eine Doppelperspektive auf die Ebene von Genreproduktion und Genregruppierung ermöglichen. Auf beiden Ebenen lassen sich die Iterationen als dynamische Genresignaturen in ihrer diskursiven wie historisch komplexen Verfasstheit erfassen.

Auf der Ebene des Genrekonzepts bilden die Sequels schließlich eine Genregruppierung, die nicht einfach eine neue *Psycho*-Geschichte liefert, sondern durch die generisch-seriellen Variationen und semantischen Engführungen eine spezifische Horrorvision kreiert. Diese hält nicht nur *Psycho* im kulturellen Gedächtnis lebendig, sondern ergänzt die Genrehistoriografie um eine eindeutige Version, die in ihrer forcierten Semantik und aktualisierten Ästhetik ein erneutes Genrevergnügen bereitet. Die einzelnen Produktionen stehen also nicht nur in einer intertextuellen sowie generisch-seriellen Perspektive zueinander, sondern prägen auch ein generationenübergreifendes Genregedächtnis, in dem *Psycho* und die Sequels nicht nur spezifische Versionen ihrer Zeit bilden, sondern auch den jeweiligen Generationen gegenseitig verfügbar gemacht werden. Im Umgang mit medialen Texten und kulturellem Wissen nehmen die Fortsetzungen eine wichtige vermittelnde Brückenposition ein, die historische Elemente ‚bewahrt‘, Vergleiche herstellt und Weiterentwicklungen aufdeckt. Während die neue Slasher-Generation für die historische Signifikanz von *Psycho* sensibilisiert wird, wird eine ältere *Psycho*-Generation auf die explizitere Horrorsignifikanz der Sequels aufmerksam gemacht. Auf dieser generationenübergreifenden Genreebene bildet die jeweilige Version den Ausgangspunkt, von dem die anderen Produktionen erst in Bezug gesetzt werden. Für die ‚zweite‘ Generation der Sequels wird *Psycho* zu einem historischen Referenzpunkt sekundärer Natur, während für die 1950/60er Generation von *Psycho* die Sequels nachfolgende Versionen darstellen. Die wechselseitigen Relektüren zwischen den Sequels und *Psycho* hebeln die zeitliche Ordnung aus ‚Früher‘ und ‚Später‘ aus und ziehen die Versionen

in einer gemeinsamen Lektüre zusammen, sodass sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft übereinanderschichten. Im Angesicht dieser ‚neuen‘ Anordnungsverhältnisse, die der zeitlichen Produktionschronologie und der normativen ‚Original‘-Konstruktion entgegenlaufen, bilden die Iterationen nicht nur zwischen *Psycho* und den Sequels, sondern auch zur Prequel-Serie *Bates Motel*, eine generationenübergreifende, eigene Genregeschichte aus, die sich stetig fortschreibt, überschreibt und Genre- wie Zeitebenen übereinanderschichtet. Inwiefern diese Genregeschichte in *Bates Motel* durch das zeitgenössische Prequel-Konzept eine gesteigerte Komplexität annimmt, wird im folgenden Kapitel dargelegt.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Generisch-serielle De-Konstruktionen in *Bates Motel* zwischen historischer Reimagination und seriengenetischer Neuperspektivierung

5

Bates Motel erzählt die Geschichte des 17-jährigen Norman Bates und seiner Mutter Norma Bates, die es nach dem Tod des Vaters in eine Kleinstadt an der Westküste von Oregon verschlägt. Abseits des städtischen Zentrums beziehen Mutter und Sohn ein viktorianisches Haus auf dem Hügel und renovieren das zugehörige, etwas heruntergekommene Motel, das sie als ‚*Bates Motel*‘ neu-eröffnen.¹ Die als Prequel zu *Psycho* angelegte Serie verlagert die Handlung von *Psycho* aus der kalifornischen Kleinstadt Fairvale an den Küstenort White Pine Bay. Wie einst Marion Crane verlassen auch Norman und seine Mutter ihre alte Heimatstadt in Arizona, um der eigenen Vergangenheit und filmhistorischen Genese zu entfliehen. Im Kontext des altbekannten Settings von *Haus* und *Motel* erfahren die Serienzuschauernden, wie Norman zum Serienmörder wird und wer „Mother“ eigentlich ist.² Doch statt die narrative Chronologie der Vorgängerproduktionen aufzunehmen und die Serienerzählung historisch in die 1950er Jahre und damit der erzählten Zeit in *Psycho* vorzulagern, siedelt *Bates Motel* die psychopathologische Genese der Hauptfigur in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts an. Die Serie fügt sich damit in die insbesondere im Horrorgenre ausgeprägte Tradition ein, Serienkiller, monströse Kreaturen und verhängnisvolle Orte über Sequels, Prequels und moderne Remakes unaufhörlich am Leben zu erhalten.³ Während *Psycho* und die Sequels *Psycho II-IV* noch in einer narrativen Kontinuität aufgehen, werden diese in der zeitgenössischen Adaption als Serie zugunsten

¹ Für eine Zusammenfassung der Serienhandlung siehe Einleitung.

² Der hier gewählte Sprachgebrauch von ‚(Serien-)Zuschauernden‘ markiert eine geschlechtsneutrale Analysekategorie jenseits heteronormativer Inskriptionen. Die Schreibweise von „Mother“ bezieht sich auf Normans psychopathologische Imagination und Verkörperung seiner (toten) Mutter als lebendige und mit ihm interagierende Persönlichkeit hin. Die doppelten Anführungszeichen referieren auf Normans Anrufung seiner Mutter als „Mother“.

³ Zur Verortung der Serie innerhalb generischer und medialer Trends siehe Einleitung.

narrativer Handlungserweiterungen und multipler Figurenkonstellationen aufgegeben: Zu dem Mutter-Sohn-Gespann gesellen sich Dylan, Normans zwielichtiger Halbbruder und Normas Sohn aus erster Ehe, Normas Bruder Caleb, mit dem sie in Jugendjahren ein inzestuöses Verhältnis verband, und Normans neue High School-Freundinnen Bradley und Emma, die allesamt das Verhältnis von Norman und Norma konfliktreich durchkreuzen.

In *Bates Motel* fließen diverse semantisch-mediale Genreausprägungen des Horrorfilms zusammen, die die generisch-serielle Basishorrorgeschichte von Norman Bates und seinen Slasher-morden zu einem Teenager- und Familiendrama mit verzweigtem Thrillernarrativ aufspalten. Eingebettet in eine Mystery-Ästhetik löst die Serie kausale Handlungszusammenhänge und objektive Perspektiven zunehmend in surreale Logiken, hyperreale Erzählwelten, subjektive Traumzustände und mysteriös-schöne Bildlichkeiten auf, die auf Abgründiges und Grausames hinter der Oberfläche deuten. Damit weist *Bates Motel* nicht nur den für aktuelle Horror-Serien wie *Hannibal* (2013–2015) und *American Horror Story* (seit 2011) typischen „art-horror“ (Scahill 319) auf, sondern entspricht auch einer Form der „Lynchian aesthetic“ (ebd. 324) wie sie *Twin Peaks* (1990–1991, 2017), *The X-Files* (1993–2002) oder *Lost* (2004–2010) prägten. Schauplatz dieser Bilderwelten ist White Pine Bay, ein beschaulicher Küstenort, der bereits im Namen von der *weißen* Kleinstadthölle kündigt, die Norman und Norma erwartet. Ganz im Topos des Slasher-genres operieren hinter der idyllischen Kleinstadtfassade illegale Menschen- und Drogenhandel, politische Korruption und konkurrierende Banden. Demgegenüber entwickelt sich Normans psychopathologische Genese zur Serienmörderfigur aber weniger kausal als vielmehr antagonistisch dazu. Die Mutter-Sohn-Paarung scheint nur auf den ersten Blick die destruktiv-monströse Über-Ich-Mütterlichkeit fortzuführen, die *Psycho* und die Sequels noch prägte. Im *semiotic circle* der Vorgängerproduktionen funktioniert *Bates Motel* wie viele Vorgeschichten, die ihre Serienmörderfiguren vermenschlichen und Sympathien für die Motive herstellen, die sie zu den scheinbar willkürlichen Morden antrieben. Doch konträr zu der üblicherweise chronologisch vorgeschalteten Zeitlichkeit dieser Vorgeschichten erzählt *Bates Motel* die Ursachen und Umstände, die Norman zum Serienmörder werden lassen, aus einer gegenwärtigen und erweiterten Perspektive (Scahill 323). In der Serie eint Mutter und Sohn eine mysteriös-anachronistische Sensibilität, die sie vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Setting der Zeit und dem Ort merkwürdig entrückt erscheinen lässt (Scahill 326; Ziener 254). In dieser Neuperspektivierung läuft die Serie, so die Ausgangsthese dieses Kapitels, den bisherigen Semantiken der Vorgängerproduktionen zuwider.

Im Mantel der zeitgenössischen Prequel-Serie leistet *Bates Motel* aber nicht nur einen neuen generisch-seriellen Beitrag in Bezug auf eines der bekanntesten

Horronarrative, sondern steht auch symptomatisch dafür, die Wiederaufnahme und ‚Modernisierung‘ im Format der Serie vorzunehmen. Die serienspezifischen Dynamiken aus Veröffentlichungsrhythmiken, Marketingpraktiken und Fan-Interaktionen sorgen einerseits für eine gesteigerte Komplexität im Allgemeinen und der historischen Genrezusammenhänge im Besonderen. Das Verhältnis zwischen der Serie als ‚Ganzem‘, den Staffeln und Folgen innerhalb wöchentlicher Ausstrahlungsrhythmen und jährlicher Produktionsphasen verkompliziert sich einerseits durch die diversen digitalen Möglichkeiten. Nicht nur durchbrechen DVD-, Blu-ray und Streaming-Angebote chronologische Rezeptionsweisen – sie generieren ein digitales Archiv, das wiederholte Rezeptionen, individuelle Zugriffe und kreative Fanaktivitäten ermöglicht. Zugleich wirkt sich der durch die zunehmende Plattformisierung des Mediensystems vorangetriebene Strukturwandel, also die Kreation, Distribution und Rezeption medialer Angebote mithilfe von und über Intermediäre wie Netflix, Google, Facebook und Instagram, auch auf die gegenwärtige Serienkultur und ihr serielles Angebot aus.⁴ Plattformen haben über ihre algorithmische Logik entscheidenden Einfluss darauf, wer welche Inhalte auffinden und sehen kann. Die Marketingkampagnen und Fanpraktiken erzeugen durch die Zugänglichkeiten von Social Media darüber hinaus einen audiovisuellen ‚Output‘ an Bildern, Videos, Postings und *Tweets*, der kaum mehr zu überblicken ist: Neben den produktionsüblichen Plakaten, Teasern, Trailern, *recaps*, Making-of-Trailern und Interviews zirkulieren Clips, Gifs, Fotos, Mash-Ups und zahlreiche Fanbeiträge wie Fan-Trailer, Viddings und Fanfiction, die auf YouTube, Twitter und Facebook veröffentlicht und kommentiert, gepostet und geteilt, getweetet und retweetet werden.⁵ Die 50 Folgen von *Bates Motel* bilden dagegen nur einen ‚geringen Teil‘ der Serienerzählung.⁶

⁴ Zur Plattformisierung siehe Poell et al. und van Dijck et al.

⁵ Teaser bilden kurze Werbefilme von 60 bis 90 s und werden seit den 1930er Jahren zur Filmwerbung eingesetzt. Im Gegensatz zu den längeren Trailern bieten sie zwar nur eine erste ‚Kostprobe‘ der Erzählung, aber hinterlassen im Gedächtnis des Publikums einen erstem Eindruck und weisen auf seine Erscheinung hin, an die das nachfolgende Marketing anknüpft (Hediger, „Verführung zum Film“ 158 f.). Zu Plakat, Teaser und Trailer siehe insbesondere Hediger, „Verführung zum Film“; Hediger/Vonderau, „Demnächst in Ihrem“ und Kernan. Zu produktionsseitiger Werbung im Bereich audiovisueller Unterhaltungsformate siehe u. a. Florin; Grainge/Johnson und Gray. Zu Fanpraktiken siehe Booth, Cuntz-Leng und Einwächter.

⁶ Zu *Bates Motel* findet sich allein auf dem offiziellen *YouTube*-Kanal der Produktionsfirma A&E eine Playlist mit 171 Videos. Unter Ergänzung weiterer Previews, Teasern und Trailern, die in der Playlist nicht enthalten sind, können für *Bates Motel* mindestens 220 produktionsseitige Videos ausgemacht werden. Durchschnittlich weisen die Videos eine Laufzeit von 1–3 min auf, wobei diese sowohl 15-sekündige Teaser, 2–4-minütige Clips oder Trailer,

Längst lässt sich die Serie über die Digitalisierung und Plattformisierung nicht mehr als Summe ihrer Einzelteile erfassen. Die Zirkulation des audiovisuellen ‚Outputs‘ bricht aber nicht nur chronologische Rhythmen und zentrale Distributionsstrukturen auf, sie verändert Mediennutzung und Serienkonsum insgesamt und stellt textuelle Hierarchien, intertextuelle Verhältnisse und semantische Verweise auf den Kopf. Insbesondere bei jüngeren Menschen wird die Medienerfahrung personalisierter, mobiler, flüchtiger und dekontextualisierter. Dabei verwischt die Grenze zwischen Medien- und Werbeinhalten zunehmend.⁷ Wie Paul Grainge und Catherine Johnson in ihrer umfangreichen Studie *Promotional Screen Studies* konstatieren, kann zwischen sogenannten „onscreen“-Medieninhalten und „offscreen“-Werbeinhalten kaum noch unterschieden werden: „The strategic priorities of ubiquity, mobility and interactivity, driven by the perception of a new attention economy, have led to an acute blurring of boundaries between ‚promotion‘ and ‚content‘.“ (47 f.)

Die Dimensionen der Digitalisierung und Plattformisierung können in ihren Auswirkungen auf serielle Neubearbeitungen bekannter Genrenarrative hier nur skizzenhaft angedeutet werden. Im Zentrum des Erkenntnisinteresse steht weiterhin die Frage nach der diskurshistorischen Formierung von Genresignaturen und ihrer generisch-seriellen Weiterentwicklung. Angesichts der medialen Komplexitätssteigerung im Format der Serie bezieht die Analyse neben einzelner Folgen dennoch ausgewählte Materialien der Marketingkampagne ein, um sie unter Einbindung von John T. Caldwell's Konzept der „industrial screen ‚theorizing‘“ („Screen Studies“) und Jason Mittells „operational aesthetic“ („Narrative Complexity“) zusätzlich in ihren serienspezifischen Dynamiken zu betrachten. Mittell entwickelt die „operational aesthetic“ innerhalb seines Konzepts der „narrative complexity“, womit beschreibbar wird, wie die narrative und

5–7-minütige Interviewausschnitte oder auch längere Staffelfzusammenfassungen (bis zu 15 Min.) oder ganze ComicCon-Panels (bis zu 50 Min.) umfassen. Die Zahlen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, aber sie verdeutlichen die Größenordnung des Distributions- und Marketingaufwands gegenwärtiger Medienproduktionen.

⁷ Bereits zwischen Film und Werbung besteht eine enge co-evolutionäre Verbindung, die stets eine vielfältige, gegenseitig überlappende Produktions- wie Nutzungskultur generiert, wie Vonderau bis in das 19. Jahrhundert zurück skizziert („Advertising's Relation“). Auch Staiger zeigt anhand der Geschichte der Filmwerbung auf, dass Werbematerialien stets in Medienverbände eingebunden waren („Waren anpreisen“). Dennoch hat die Digitalisierung zu einer Komplexitätssteigerung industrieller Strukturen geführt. Die heutige Medienindustrie besteht nach Caldwell aus „einer Reihe rhizomatischer Netzwerke, die locker genug geknüpft sind, um sich an die wandelnden Arbeitsmärkte, neue (digitale) Technologien und die Launen der Konsumenten anzupassen“ („Thesen zur Produktionsforschung“ 40).

ästhetische Ausgestaltung über ikonische Referenzen und Variationen die (potentiellen) Serienzuschauenden einbindet und Anschlusskommunikation initiiert. Im Bewusstsein über die medialen Konstruktionsleistungen der Serie evozieren die Diskurse in den Materialien Fragen danach, „how will they do it?“ (ebd. 35) und stoßen rezeptionsseitige Diskussionen an, die sich mit Mechaniken und Praktiken des Erzählens im Allgemeinen und der Gestaltung von *Bates Motel* als zeitgenössisches Prequel von *Psycho* im Besonderen auseinandersetzen.

This operational aesthetic is on display within online fan forum dissections of the techniques that complex comedies and dramas use to guide, manipulate, deceive, and misdirect viewers, suggesting the key pleasure of unraveling the operations of narrative mechanics. We watch these shows not just to get swept away in a realistic narrative world (although that certainly can happen) but also to watch the gears at work, marveling at the craft required to pull off such narrative pyrotechnics. (Ebd.)

Mit Caldwell lassen sich viele der Materialien als Formen der Selbstäußerung erfassen, die auf die eigenen industriellen Praktiken Bezug nehmen und darin wie Metakommunikationserzeugnisse funktionieren. Die Plakate, Teaser und Trailer, aber auch Filmfestivals, Premierenveranstaltungen, Fachmessen wie Comic Conventions, Making-ofs und Bonusmaterialien auf DVDs und Blu-Rays bilden Beispiele dafür, wie sich die Filmindustrie in steter Weise selbst thematisiert und darin eigene kulturelle Aushandlungsfelder, ästhetische Formen und semantische Strukturen generiert („Screen Studies“ 167 ff.). Hierbei lassen sich nach Caldwell diskursive Verfahren als „commercial, industrial screen ‚theorizing‘“ (ebd. 167) identifizieren, das nicht einfach „industrial ‚information‘“ liefert, sondern über ‚interaktive‘ Formate wie Set-Visiten, Interviews, Q&As oder Fach-Panels operiert. Diese sind zwar als „scripted performances and stylized industrial ‚texts‘“ (ebd. 172) kritisch zu betrachten, aber sie funktionieren darin zugleich auf eine selbstkritische Weise: „These ‚para-texts‘ or ‚ephemeral texts‘ do not simply represent systematic extensions and permutations of the featured screen text; they also function as explicit critical interrogations – albeit staged and overdetermined ones – of the primary texts.“ (Ebd. 176).

Vor diesem Hintergrund wird in einem ersten Schritt die diskursive Konstruktion des ‚generischen Serientexts‘ im Vorfeld des Serienstarts analysiert. Die Plakate, Teaser, Trailer und kurzen Making-of-Trailer installieren einen Diskurs über die wesentlichen Konstruktionsprinzipien, die einerseits die zeitgenössischen wie multiplen Genrebezüge herausstellen und andererseits das narrative Prequel-Konzept und die ‚historische‘ Rekonstruktionsleistung von Szenen- und Kostümbild als generische Differenzqualitäten thematisieren. Dabei formieren insbesondere die Making-of-Trailer eine generisch-serielle Selbstbefragung im

Sinne Caldwells, die das gegenwärtige Genreangebot der Serie über eine nostalgische Vorstellung von *Psycho* „reimaginiert“ („Behind the Scenes“-Trailer). Diese nostalgische Reimagination rekonstruiert aber weniger eine präzise Vergangenheit, sondern projiziert vielmehr gegenwärtige Utopien zurück (Abend et al. 21), sodass sich vermeintlich bekannte Semantiken und Verläufe verkehren. Diese dekonstruktive Differenzleistung wird in einem zweiten Schritt anhand der Figur von Norma Bates und der Duschszene untersucht. Entlang der weiblichen Hauptfigur entwickelt die Serie eine neue Perspektive auf Normans Serienmörderidentität und auf den ikonischen Duscharmord. Als Prequel steuert *Bates Motel* mit der berühmten Duschszene – „Mother“ tötet Marion Crane – auf ein scheinbar unvermeidliches Ende zu, aber löst dieses in seiner (erwarteten) Zwangsläufigkeit auf, um es generisch-seriell umzubauen: Nicht nur tötet Norman selbst, er ersticht in der Dusche statt Marion ihren Geliebten Sam Loomis, der zuvor nicht als romantischer Held, sondern als untreuer Ehemann eingeführt wird. Die integrative Perspektivierung von Materialien und Folgen beleuchtet damit zugleich konstruktive und dekonstruktive Differenzierungen in *Bates Motel*, die vor allem eine genderbezogene Relektüre bisheriger Genresignaturen bewirkt, wie abschließend aufgezeigt wird.

5.1 Zwischen zeitgenössischer Variation und nostalgischer Reimagination

5.1.1 Die zeitgenössischen Genrekonventionen in Teasern und Plakaten

In Namen und Titeldesign zieht *Bates Motel* bereits eine erste Differenz zu den Vorgängerproduktionen und markiert einen Bruch zu dem diskurshistorischen Topos des Lustmords, der seit *Psycho* mit dem Titel assoziiert wird. Typographisch folgt die Serie nicht mehr Palladinos ikonischem Design des *Psycho*-Titels, das als *key art*-Symbol nicht nur die Werbekampagne von Hitchcocks Klassiker durchzieht, sondern seit den Sequels auch die filmischen Titelsequenzen und digitalen Wiederveröffentlichungen prägt.⁸ Stattdessen etabliert die Serie den Motelnamen in einem blauen Neonröhren-Design als neues *key art*-Symbol und folgt damit einer *high concept*-Vermarktung, die auf dem

⁸ Zum Titeldesign von *Psycho* siehe Abschn. 3.3.3.



Abb. 5.1a-d *Bates Motel*, Teaser und Plakat zur ersten Staffel, USA 2013

filmhistorischen Bekanntheitsgrad zu *Psycho* aufbaut und in der ästhetischen Differenzierung den historischen Bezug wahrt (Abb. 5.1a).⁹ Das Plakat und der erste 20-sekündige Teaser „Norma Norman“ arrangieren die Figuren in ähnlicher Pose und mit direktem Blick innerhalb eines Motelsettings aus Bett, Lampen und Bildern, das historisch anmutet und eine warme Gemütlichkeit ausstrahlt, dem aber durch die Markierungen auf *Psycho* eine doppelbödige Semantik des Unheimlichen und Monströsen vorausseilt. Im Mittelpunkt steht die verhängnisvolle Exklusivität der Mutter-Sohn-Beziehung, die sich auf dem Plakat in dem *Psycho*-Zitat „A boy’s best friend is his mother“ ausdrückt (Abb. 5.1d), während sich Normans harmlose Erscheinung im Teaser in dem doppelbödig-ikonischen

⁹ Während dieser ‚neue‘ Schriftzug in seiner grellen Neonlichtästhetik auf allen Materialien vorkommt und auch die Titelsequenz prägt, bestaunen Norman und Norma am Ende der ersten Folge („First You Dream, Then You Die“, S1E1) ein neu montiertes Motelschild, das dem ‚vorherigen‘ aus *Psycho* und den Sequels gleicht. Zum Vermarktungskonzept des *high concept* siehe Wyatt.

(Fratzen-)Lächeln bricht (Abb. 5.1b und 5.1c). In einer (fast) gleichmäßigen Fahrt nähert sich die Kamera im Teaser langsam Normans Gesicht. Jump Cuts und aggressive *Industrial*-Musik setzen auf der Wahrnehmungsebene Verfremdungseffekte, die eine wahnwitzige Störung hinter der sympathischen Fassade der Mutter-Sohn-Beziehung und Normans Lächeln andeuten.

Die Plakate der nachfolgenden Staffeln setzen dieses Konzept fort und variieren das enge Verhältnis von Mutter und Sohn (Abb. 5.2a–5.2d). Ab dem Plakat zur zweiten Staffel ist das warme Farbsetting dem kühleren Schema des blauen Titeldesigns gewichen, das dem engen Mutter-Sohn-Bund („blood is thicker“) eine ‚neue‘ Düsternis verleiht. Weitere *Psycho*-Zitate und -Blicke markieren die verhängnisvolle Entwicklung des Sohnes zu seinem serienmörderischen Alter Ego „Mother“ („Psycho“ und „She wouldn’t even harm a fly“). Schließlich verkehrt die erste Ausgangsmotivik im Plakat zur fünften und letzten Staffel vollständig in eine dunkle und verstörende Variante, die das gemütliche Motelzimmer in eine nächtliche Horrorvision verwandelt. Normans Blick und Normas mumifizierter Körper gehen in einer weniger doppeldeutigen als vielmehr eindeutigen Semantik des Unheimlichen auf. Über die Rahmung zu *Psycho* adressieren der Teaser und die Plakate ein kompetentes Serienpublikum und setzen das Mutter-Sohn-Narrativ in seiner Horrorsemantik fort. Erst in den zusätzlichen Beschreibungen offenbart sich die zeitgenössische Ausrichtung der Serienerzählung: „*Bates Motel* is a modern-day prequel to the genre-defining film *Psycho* that gives viewers an intimate portrayal of Norman Bates as his psyche unravels through his teenage years.“ (A&E).



Abb. 5.2a–d *Bates Motel*, Plakate der zweiten bis fünften Staffel, USA 2014–2017

In der Fortführung der Horrorsemantik und toten Mutterfigur nähert sich die Serie insbesondere in der letzten Staffel ihren historischen Vorläufern an, aber bietet

erstmalig eine ‚lebendige‘ Version der toten Mutterfigur. Während *Psycho* und die Sequels nach den Muttermorden nur die Stimme von „Mother“ wiederauferstehen lassen und die mumifizierten Leichenkörper als szenenbildnerische Attraktionen einsetzen, lebt Normans Mutter in *Bates Motel* in Normans dissoziativer Identität weiter und wird weiterhin von derselben Schauspielerin (Vera Farmiga) verkörpert. Nur einige Wochen nach dem Ende der vierten Staffel geben die Produktionsverantwortlichen bekannt, dass Farmiga weiterhin die Figur in ihrer dissoziativen Existenz spielen werde und liefern darin Hinweise zur ‚Wiederauferstehung‘ von Normans Alter Ego „Mother“. Für Fans entsteht so bereits weit im Vorfeld der letzten Staffel eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den „narrative special effects“ der Serie, die Mittell in seinem Konzept der „operational aesthetics“ von den üblichen technischen Special Effects wie beispielsweise Dinosauriern oder Weltallreisen abgrenzt:

The operational aesthetic is heightened in spectacular moments within narratively complex programs, specific sequences or episodes that we might consider akin to special effects. [...] While such special effects do appear on television [...], narratively complex programs offer another mode of attractions: the narrative special effect. These moments push the operational aesthetic to the foreground, calling attention to the constructed nature of the narration and asking us to marvel at how the writers pulled it off; often these instances forgo realism in exchange for a formally aware baroque quality in which we watch the process of narration as a machine rather than engaging in its diegesis. („Narrative Complexity“ 35)

Unterhaltungsformate wie *Bates Motel* steuern diesen Fandiskurs regelmäßig und explizit an, indem Creators und Cast an Fachmessen wie der San Diego Comic-Con International, eine der größten ihrer Art, teilnehmen und eigene Panels zur Serie anbieten. Panelmitschnitte und Interviewausschnitte mit Cast und Fans zirkulieren anschließend über soziale Netzwerke, wie unter anderem auch kurze Ausschnitte von der Comic-Con 2016 auf dem offiziellen *YouTube*-Kanal von A&E. In kurzen Videos reagieren Fans auf die Neuigkeiten, dass nicht nur Vera Farmiga (trotz Figurentod) als Norma Bates zurückkehrt, sondern auch Rihanna die Rolle der Marion Crane in der letzten Staffel übernimmt. Schon Anfang August werden so sechs Monate im Voraus Informationen für den Fandiskurs gestreut, die die narrative Ausgestaltung sowohl der ‚toten‘ Figur als auch die Annäherung an die *Psycho*-Handlung und ihr berühmtes Dusch-Opfer ‚anteasern‘. Die Vermarktung von *Bates Motel* nutzt mit der Besetzung von Rihanna als Marion Crane tradierte *cross promotion*-Effekte, um Rihannas internationales

branding als „career artist“ (Lieb 41) und ihre mediale Reichweite auf digitalen Kanälen wie YouTube, Facebook und Twitter mit der Serie zu vernetzen.¹⁰ *Bates Motel* schließt aber nicht nur an Rihannas symbolische Verkaufswerte an und verkoppelt ihr Star-*branding* mit *Psycho*'s Klassiker-Status und ikonischem Dusch-Opfer. In ikonischen Ausschnitten, die Rihanna als Marion Crane am Empfang (Abb. 5.3a) und im Badezimmer des Motels (Abb. 5.3b) zeigen, deutet die Serie bereits an, wie Rihannas Verkörperung dem *weißen* Opfer-Typus in *Psycho* entgegenläuft.



Abb. 5.3a und b *Bates Motel*, Teaser „Rihanna as Marion Crane“, USA 2013

Erzählmaschinen populärer Medienangebote ziehen über Medienkopplungen wie diese Komplexitätsstrukturen ein, die, mit Mittell argumentiert, weniger in eine diegetische Welt hineinziehen als vielmehr eine medienkompetente Lektüre der Produktionsbedingungen und Erzählpraktiken auslösen. Es sind damit nicht mehr nur essayistische und avantgardistische Texte, die ein lustvolles ‚Lesen‘ eröffnen, wie es Barthes beschreibt („Die Lust am“), sondern nach Mittell legen ebenso konventionelle Erzählformate audiovisueller Unterhaltungsmedien ihre Sinnproduktion offen, indem sie die Bezüge und Zusammenhänge ihrer Semantiken preisgeben und zur medialen Zirkulation anregen. Die Erzählmaschine von *Bates Motel* bewegt sich hierbei zwischen der Fortführung beziehungsweise Annäherung an das bekannte *Psycho*-Narrativ und seine Genreindikationen als Horrorfilm, wobei das indirekt auch die Sequels umfasst, und einer semantisch-ästhetischen Distanzierung davon.

Neben dem Titel, dem Mutter-Sohn-Narrativ, der Mutterfigur und Rihannas Besetzung lässt sich das Verhältnis zwischen narrativ-genrehistorischer Bezüglichkeit und semantisch-ästhetischer Differenzierung in weiteren Teasern zur

¹⁰ Rihanna zählte Ende 2012 zu den zehn Personen mit den meisten Twitter-Followern (Lieb 79). Zur Verzahnung von Musik und Filmwerbung siehe Smith.

ersten Staffel nachvollziehen. In dem zweiten, 20-sekündigen Teaser „Norman Bates – The Story of a Sweet Boy“, der ebenfalls einige Wochen im Vorfeld der Serienpremiere erscheint, künden Eingangssätze wie „You’re new.“ (Nicola Peltz als Bradley) von der allgemeinen Neuheit der Serie und der Besonderheit dieses *Psycho*-Prequels: *Bates Motel* erzählt Normans Vorgeschichte als ein zeitgenössisches Teenager-Drama mit High School-Setting (Abb. 5.4). Das ordnet die Prequel-Handlung auf zwei gegensätzlichen Zeitebenen an: Die Geschichte suggeriert eine Ursprünglichkeit, als wäre sie in die Vergangenheit ‚zurück gereist‘, und ist doch zugleich im 21. Jahrhundert angesiedelt. Von dieser Zeitlichkeit geht ein weiterer Differenzfaktor aus, der einen modernen Zugang auf bekannte Figuren und Handlungen verspricht. *Bates Motel* greift hierbei auf ein erprobtes Serienkonzept zurück, das Prequel-Serien wie *Smallville* und *Hannibal* bereits erfolgreich nutzten. Das narrative Zeitkonstrukt spielt bewusst mit der Widersprüchlichkeit seiner chronologischen Anordnung, um über die zeitliche Komplexitätssteigerung erneut das Engagement der Zuschauenden einzufordern. Auch die Kollision zwischen historischen Narrativen und einer gegenwärtigen Fortsetzungs- beziehungsweise Vorerzählung kann im Sinne von Mittells „operational aesthetics“ als Verfahren betrachtet werden, das eine Langzeitrezeption, aktive Teilnahme und narrative Verständnisfähigkeit erfordert (Mittell, „Narrative Complexity“ 37): „This is the operational aesthetic at work – we want to enjoy the machine’s results while also marveling at how it works.“ (Ebd. 38).

Abb. 5.4 *Bates Motel*,
Teaser „Norman Bates“,
USA 2013



Dass *Bates Motel* in den Materialien auf solch ein kompetentes und explizit serienprobtes Publikum zielt, lässt sich an mehreren Stellen herauslesen. Neben der historischen Lektüre als *Psycho*-Prequel weisen insbesondere die personellen Überschneidungen zu *Lost* (2004–2010) auf ein anspruchsvolles Seriennarrativ hin: „From the producers of LOST“ liest sich hierbei als Qualitätsmerkmal, das nicht nur ein breites Figurenensemble und verzweigte Handlungen anbietet, sondern ebenso eine zeitlich anspruchsvolle Dimensionierung verspricht und die

angebotene filmhistorische Neuinterpretation zu einem seriellen Erlebnis erweitert. Der Teaser montiert Szenenausschnitte, Texteinblendungen und Produktionshinweise zu einer audiovisuell dichten Sequenz zusammen, die Gratifikationen aus Vergnügen, Leid, Lust und Angst bereithält. Über den Zusammenschchnitt an halbnackten Partyszenen, tröstenden Umarmungen, Liebes-, Verfolgungs- und Gewaltszenen erzählen Dialogfragmente von einer schwierigen Vorgeschichte (Norma: „Norman has been through a lot.“) und einer unheilvollen Gegenwart (Norman: „There’s something wrong with me.“). Sie lösen die anfängliche Harmlosigkeit der Ankündigung „The story of a sweet boy and his loving mother“ in ein Pulverfass an sexuellen Begierden, familiären Tragödien und drohender Gefahren auf. Wenn am Ende dieser 20-sekündigen audiovisuellen ‚Tour de Force‘ Norma im Angesicht all dieser Extremerfahrungen ihren Neuanfang einfordert („We came here to start over and I am starting over.“), dann bezieht sich das im Teaser weniger auf innerdiegetische Zusammenhänge, sondern kündigt vielmehr von der Neuinterpretation der ‚historischen‘ *Psycho*-Vorlage und ihren multiplen Genremarkierungen.

Innerhalb dieses breiten Genreangebots verorten Plakat und Teaser die Serie über den Bezug zu *Psycho* in einen narrativ-semantisch geprägten Horrordiskurs, den vier weitere, 15-sekündige Teaser zu einer Art-Horror-Ästhetik erweitern. Diese Teaser bestehen aus kurzen beklemmenden Bedrohungsszenarien. Die Szenen zeigen vor allem junge Frauen in körperlichen Ausnahmezuständen und ohne weiteren narrativen Kontext: am Boden hockend und keuchend („Breath“, Abb. 5.5a); halbnackt und in Neonfarben leuchtend („Party“, Abb. 5.5b) und in einem Kellerraum gefesselt („Handcuffs“, Abb. 5.5c). Ein weiterer zeigt einen an Hitchcocks *The Birds* erinnernden schwarzen Raben mit einer abgetrennten Hand („Hand“, Abb. 5.5d). Die Szenen bestechen durch den Wegfall raumzeitlicher Markierungen und kausaler Zusammenhänge in einer unheimlichen Bildlichkeit und gerinnen zu genrespezifischen Wahrnehmungsbildern, die ein audiovisuelles Spektrum an mysteriös-schöner ‚Angstlust‘ eröffnen, wie es Scahill für aktuelle Horrorserien beschreibt (319). Die Materialien von *Bates Motel* generieren einen Genrediskurs, der den Serientext zwar zwischen Teenage- und Erwachsenen-Drama, Mystery-Krimi und Psycho-Thriller verortet, aber insbesondere eine Semantik des Horrorgenres nutzt, die sich narrativ aus dem Bezug zu *Psycho* speist und sich ästhetisch an einem modernen, surrealen Art-Horror orientiert.

Im Kontext des gegenwärtigen Serienmarkts bietet der Serientext damit ein abwechslungsreiches Genresetting, das auf ein breites Publikum zielt. Innerhalb dieser breiten Diskursivierung bewirkt der Rekurs auf *Psycho* eine Nobilitierung,



Abb. 5.5a–d *Bates Motel*, Teaser, USA 2013

die die Serie im Kanon der Filmkunst verankert und die zeitgenössische Neuperspektivierung zugleich akzentuiert. Demgegenüber fehlt es den *Psycho*-Sequels (wie auch dem gleichnamigen Pilotfilm von 1987 und dem *Psycho*-Remake von Gus van Sant von 1998) an symbolischen Verkaufswerten, um im Diskurs qualitative Mehrwerte für die Serie zu generieren. Während sie unerwähnt bleiben, bietet *Psycho* hingegen eine historische Reibungsfläche, die die kurzen Making-of-Trailer zur ersten Staffel zu einer Form der Selbstbefragung ausbauen.

5.1.2 Making-of-Trailer als generisch-serielle Selbstbefragung

Zur ersten Staffel werden vier 2–3-minütige Making-of-Trailer produziert, die den Fokus auf die Serie verstärken, ohne in semantische Redundanzen mit den übrigen Materialien aufzugehen.¹¹ Stattdessen bilden diese Trailer „die ideale Plattform zur Selbstdarstellung der Industrie“ (Hediger, „Verführung zum Film“ 137). Während ein allgemeiner „Behind the Scenes“-Trailer parallel zum ersten

¹¹ Auch zu den weiteren Staffeln finden sich ähnliche Trailer, die den Herstellungsprozess diskursivieren. Zur filmhistorischen Tradition des Making-of-Trailers seit den 1910er Jahren siehe Hediger, „Verführung zum Film“ 133–137.

Teaser im Vorfeld veröffentlicht wird und Szenenmaterial mit Interviews und Set-Aufnahmen zu einer ersten Gesamtschau montiert, erscheinen im Anschluss an die Serienpremiere drei weitere Trailer mit Fokus auf den Produktionseinheiten des Drehbuchschreibens („The Writer’s Room“), der Regieführung („Directing *Bates Motel*“) und des Szenen- wie Kostümbilds („Designing *Bates Motel*“). Durch Interviews und Set-Aufnahmen weichen diese von konventionellen Trailerformen ab und markieren einen ‚Blick hinter die Kulissen‘, ohne aber eine vollständige Demaskierung der medialen Bühne zu leisten. Dies scheitert nach Hediger bereits an dem Umstand, dass „das Medium unhintergebar ist“ („Verführung zum Film“ 136) und sich die erzeugten Gratifikationen aus Angst und Schrecken „als industriell fabrizierter Effekt (erweisen), der sich kraft der Operationen des medialen Systems unendlich aus sich selbst heraus reproduzieren kann“ (ebd.). Folglich werden in den Trailern im Sinne Caldwell’s auch keine ‚wahren‘ Herstellungsabläufe sichtbar, sondern „scripted performances“ („Screen Studies“ 172) über die eigene Arbeitsmoral, Sinnproduktion und Herstellungspraxis geliefert. In stilisierten Ausschnitten und inszenierten Kommentaren thematisieren die Trailer den industriellen Charakter und das technische Handwerk der Produktion von *Bates Motel*. Zu Wort kommt ausschließlich ein gewohntes ‚Above the line‘-Personal aus Cast, Creators, Regie, Szenen- und Kostümbild, das als konventionalisierte Instanz einer ‚Autorschaft‘ für die Serie spricht.¹² Indem die Produktionsmitglieder die eigenen Praktiken des Konzipierens, Schreibens, Schauspielerns, Drehens und Ausstattens reflektieren, entsteht in den Videos trotz des vermarktungstechnischen Attraktivitätszwangs eine spannende Metakommunikations-ebene, an der sich zwei zentrale generische Diskursivierungen aufzeigen lassen.

Einerseits führt das montierte Szenenmaterial den Genrediskurs der Teaser fort und benennt konkrete Genrezugehörigkeiten: „Not only are we dealing with this psychological thriller but I think there’s quite a bit of humor in it.“ (Tucker Gates in „Directing *Bates Motel*“) Die Produktionsmitglieder bestätigen die über Szenenausschnitte aufgerufene multiple Erlebnisspanne und beschreiben die Serienerzählung als „scary, and funny, and surprising“ mit jeder Menge „suspense“ und „twists and turns“ („Behind the Scenes“). Dabei sei nicht nur das kleinstädtische Setting „beautiful on the outside, but underneath [...] very dark and malevolent“ (Carlton Cuse in „Behind the Scenes“). Insgesamt biete die Serie „a world of mystery and exploring darkness in the quirks of life“ (Tucker Gates in

¹² In der produktionsökonomischen Hierarchie des „above the line“ und „below the line“ erhalten vor allem Produktion, Regie, Drehbuch und Cast ‚Autorenschaft‘, wohingegen technische Professionen unsichtbar bleiben, weil sie unterhalb der industriellen Budgetstruktur geführt werden. Siehe Caldwell, „Production Culture“ und Mayer, „Below the line“.

„Directing *Bates Motel*“). Die diskursive Rhetorik der Trailer führt zwar wesentliche Genremarkierungen aus den Teasern fort, aber hält diese derart allgemein, dass das montierte Serienmaterial einen generischen Serientext zwischen Psycho-Thriller, makabrem Mystery-Krimi und Art-Horror-Ästhetik entstehen lässt. Dieser bleibt hinreichend flexibel, damit sich die Zuschauenden ein individuelles ‚Genrebild‘ machen können. Andererseits entwerfen die Produktionsmitglieder *Bates Motel* in Abgrenzung zu ‚gewöhnlichen‘ Sequels und Remakes als eine „Reimagination“ von *Psycho*: „We are not remaking *Psycho*, we are using it as an inspiration. [...] It’s an incredible reimagining of the original *Psycho*.“ (Vera Farmiga und Nestor Carbonell in „Behind the Scenes“) Die Reimagination drückt sich im „Behind the Scenes“-Trailer in den Besonderheiten der Produktion aus, die von ‚atemberaubenden Kulissen und Drehorten‘ über einen ‚talentierten Cast‘ bis zu einem ‚außergewöhnlichen Drehbuch‘ eine Reihe an symbolischen Verkaufswerten umfassen, wie aus den kurzen Interview-Kommentaren zu erfahren ist. Davon zeugt auch die technisch-apparative Komplexität der Produktion, die in den Innen- und Außenaufnahmen vom Set zum Vorschein kommt (Abb. 5.6a–5.6d) und den übergreifenden Genrediskurs an einen Arbeitsdiskurs bindet, der demonstriert, welche aufwändige Produktionsleistungen in der Unterhaltungsindustrie erforderlich sind. Über die Making-of-Trailer kann sich das Publikum



Abb. 5.6a–d *Bates Motel*, Set-Aufnahmen im Trailer „Behind the Scenes“, USA 2013

vergewissern, dass die erlebte Befriedigung durch die Serienunterhaltung keinem mysteriösem Wunderwerk entspringt, sondern durch harte Arbeit hergestellt wird (Hediger, „Verführung zum Film“ 136 f.) Gegenüber dem allgemeinen Making-of-Trailer sprechen die Interviewten in den Trailern zu „The Writer’s Room“, „Directing *Bates Motel*“ und „Designing *Bates Motel*“ ausführlicher über ihren Arbeitsbereich. Das montierte Serienmaterial enthält zudem längere Szenenausschnitte, die wie ‚Beweismaterial‘ die Aussagen zu den zugrundeliegenden Gestaltungskonzepten des Drehbuchs, der Regieführung, des Szenen- und Kostümbilds belegen. Durch den Ausstrahlungskontext dieser Trailer, im Anschluss an die Serienpremiere, entstehen neue intertextuelle Zusammenhänge.

Wenn beispielsweise Kerry Ehrin in „The Writer’s Room“ die Figuren- und Handlungsdramaturgie als ein Katz-und-Maus-Spiel beschreibt, demonstriert zwar die anschließende Motelizimmerszene, inwiefern dies gemeint ist, allerdings leistet sie das nicht aus sich allein heraus. Erst der Kontext aus der ersten Folge entschlüsselt die Szene hinsichtlich der dramaturgischen Metapher: Der nächtliche Polizeibesuch im Motel erschließt sich als spannungsreiches Thriller-Moment nur mit dem Wissen, dass sich hinter dem Duschvorhang die Leiche des ehemaligen Motelbesitzers versteckt (Abb. 5.7).

Abb. 5.7 *Bates Motel*,
Making-of „The Writer’s
Room“, USA 2013



Aus generischer Sicht auffällig ist, dass sich die herangezogenen Szenen angesichts des zur Verfügung stehenden Serienmaterials und der Vielzahl an zu bestückenden Materialien auf nur wenige reduzieren. In den Trailern und Teasern tauchen oftmals dieselben Szenen auf, die jeweils in leicht versetzten Ausschnitten eingefügt werden. Nicht nur ergeben sich so zwischen den Materialien diverse audiovisuelle Wiederholungsmuster, die zugleich über Schnitt und Montage jeweils neu arrangierte und erweiterte Differenzstrukturen annehmen. Im Kontext ihrer diskursiven Verwendung erzeugen sie so einen Genrediskurs, der zwar einen ‚engen‘ generischen Serientext konstruiert, aber diesen wiederum semantisch auf-fächert. Die einzelnen Ausschnitte gehen je nach Diskursivierung in mehreren

Genresemantiken auf, wie beispielsweise Normas oben beschriebenem Wutausbruch: Während dieser im zweiten Teaser „Norman Bates – A Story Of a Sweet Boy“ die audiovisuelle Intensität der zeitgenössischen Genreausrichtung der Serie markiert und im Trailer „Behind the Scenes“ die Beschreibungsrethoriken der Produktionsmitglieder bestätigt, unterstreicht er im Trailer „Directing *Bates Motel*“ die vom Regisseur Tucker Gates herausgestellten „Survivor“-Qualitäten der Figur. Wiederum im Kontext des Serienwissens bezieht diese Qualität die Rape-Revenge-Szene der ersten Folge ein, in der sich Norma gegen den Angriff des ehemaligen Motelbesitzers zur Wehr setzt und die Genresemantik des *Final girl* aufruft.¹³

Dass die Trailer Szenen nutzen, um einen Genrediskurs zu belegen, den die Teaser zuvor über dieselben Szenen erst generierten, hat zwei Konsequenzen: Einerseits ergibt sich ein diskursiver Zirkelschluss, wie es die Arbeit zuvor für Genres allgemein als konstitutiv und produktiv theoretisierte. Andererseits ergeben sich so zwischen den Materialien Rückbezüglichkeiten, die die Szenenausschnitte innerhalb einer industriellen Selbstthematisierung zu genrespezifischen Interrogationsmaterialien formieren. Caldwell beschreibt diese Diskursivierung als eine selbstreferentielle, semantische Form des „commercial, industrial self ,theorizing““ (176). Die interviewten Produktionsmitglieder reflektieren Arbeitsvorgänge, Produktionsherausforderungen und individuelle Leistungen an der Gesamtentstehung, während die Szenenausschnitte das ‚Beweismaterial‘ bilden. Diese Form der Selbstthematisierung zielt weniger auf eine selbstkritische Reflexion und theoretisch-analytische Erkenntnisse, sondern entspricht vielmehr einer kritischen Selbstbefragung, die die dramaturgischen Herausforderungen innerhalb der Drehbuchpraxis, Regieführung, des Szenen- und Kostümbilds beleuchtet.

Die Trailer „The Writer’s Room“ und „Directing *Bates Motel*“ nehmen für das zeitgenössische Prequel-Konzept der Serie eine solche Selbstbefragung vor. Während für den Regisseur Tucker Gates die ikonischen Räumlichkeiten eine zentrale Herausforderung darstelle – „Our real challenge was, taking those icons and then built a living world [...], a modern world.“ („Directing *Bates Motel*“), gehe für die Creators Carlton Cuse und Kerry Ehrin mit diesem Konzept ein befreiender Zugriff auf die historische Erzählvorlage einher, an der sie sich zwar orientieren, aber in der dramaturgischen Entwicklung nicht eingeschränkt fühlen: „They are huge iconic characters. So, starting with that as a base and kind of staying true to it but not being withholden to it.“ (Kerry Ehrin) *Psycho* bilde dabei eine übergeordnete Spannung aus, bei der das Publikum bereits weiß, worauf alles

¹³ Zum Konzept des *Final Girl* siehe die Ausführungen zur Horrorthorie von Carol J. Clover in Abschn. 2.1.2 aber auch die Analyse der Szene in Abschn. 5.2.1.

hinausläuft: „We know that Norman is going to become the version of the guy from the movie. And I think that gives the show an incredible tension because you know what the characters’ fates are but how are they going to get there?“ (Carlton Cuse) Woraus die Freiheiten und Einschränkungen konkret bestehen, bleibt rhetorisch ebenso vage wie die Hinweise auf das Ende, das vermeintlich alle kennen. Erst die Szenenausschnitte vermögen die mit dem konzeptionellen Ansatz verbundene Darstellung der Jugendkultur (Abb. 5.8a) sowie die Einbettung ikonischer Elemente, wie dem gleichen Motelschild (Abb. 5.8b) und Normas Schlafzimmerfenster im oberen Stockwerk (Abb. 5.8c), zu illustrieren. Auch hier wird ein zusätzliches Kontextwissen eingefordert, welches über das Serienwissen hinaus ein filmhistorisches Wissen zu *Psycho* einbezieht, um die angebotene Semantik der Ausschnitte zu verstehen. Die Trailer suggerieren eine cinephile Publikumsexpertise, wobei ein fehlender Wissensvorsprung weder aus der vergemeinschaftenden Rhetorik ausschließt, noch von den Trailern selbst aufgefüllt wird. Wer *Psycho* und sein Ende (noch) nicht kennt, dem nehmen die Trailer das Erlebnis, dieses noch zu entdecken, nicht vorweg. Stattdessen animieren sie zu einer nachträglichen Recherche und Lektüre von *Psycho*, um im Modus der „operational aesthetics“ nach Mittell die gesetzten Markierungen zu entschlüsseln und das Erlebnis der Serienrezeption zu steigern.

Neben dem übergeordneten Umgang mit der filmhistorischen Vorlage innerhalb des zeitgenössischen Prequel-Konzepts befragt der Trailer „The Writer’s Room“ auch die dramaturgische Entwicklung von Norman Bates’ Geschichte und schreibt der ‚eigenen‘ Drehbuchpraxis eine aufrichtige Arbeitsweise zu: „There’s a lot sort of fundamental questions that you ask as a storyteller and through answering these questions the story reveals itself.“ (Carlton Cuse) Gleichzeitig erhält diese eine detektivische Bildkomponente, wenn der Sheriff das Auto inspiziert (Abb. 5.8d).¹⁴ Die dramaturgische Herausforderung bestehe darin, sowohl Bekanntes wie auch Neues einfließen zu lassen: „It’s like doing a Rubik’s Cube. It’s a puzzle. It’s like, how can I take this character that everybody knows and read some new qualities into that?“ (Kerry Ehrin) Die Serienautorin Kerry Erhin beschreibt darin einen Kern generischer Produktivität: die ästhetisch-semantische Differenzleistung von Genres, die Genres diskursiv wie historisch zu überaus komplexen Phänomenen gestaltet. Doch anstelle einer theoretischen Abstraktion formuliert Ehrin eine dramaturgische Praxis, die sich wie ein ‚Rätsel‘ verhält und

¹⁴ Dass es sich hierbei nicht um irgendein Auto handelt, sondern um Normas Auto; und dass diese Szene der Motelszene vorausgeht, in der fast die Leiche des ehemaligen Motelbesitzer entdeckt wird, ergibt sich erneut nur aus dem serien genetischen Kontextwissen.

dessen Lösung den jugendlichen Serienfiguren überlassen wird: „You’re different. – What’s so different about me? – I don’t know. I just ... a feeling I get.“ (Bradley und Norman, Abb. 5.8e).



Abb. 5.8a–e *Bates Motel*, Making-of „The Writer’s Room“, USA 2013

In den Making-of-Trailern kennzeichnet die generisch-serielle Differenzleistung von *Bates Motel* eine industrielle Herstellungsform, die trotz der technisch-apparativen Maschinerie aus einer kreativen Kollektivarbeit heraus entsteht und erzählerische Freiheiten wie Rätsel bereithält.

The writing process on the show was really different than any other show that I worked on. We developed these stories in a much more personal manner than they are

normally developed in a big room when you have a television show. And I think that the show reflects that. There is kind of a real personal quality to the storytelling. (Carlton Cuse)

Demgegenüber gestaltet der Making-of-Trailer „Designing *Bates Motel*“ zum Szenen- und Kostümbild die Reimagination von *Psycho* als eine nostalgische Kreativarbeit.

5.1.3 Der nostalgische Rückbezug

Im Trailer zu „Designing *Bates Motel*“ erfährt das Publikum nicht nur, dass das Filmset von *Psycho* nach Hitchcocks Blueprints originalgetreu nachgebaut und in fantastisch historischer Weise ausgestattet wurde:¹⁵ „The set arc and the constructions are so terrific, the decorations, specifically all the stuff that’s in there, all the historical stuff, there’s a story behind all of it and it’s wild to be in the space and feel all of it.“ (Vera Farmiga) Die Figur des ehemaligen Motelbesitzers verrät zudem, aus welchen Epochen *Haus* und *Motel* stammen: „My great–great–grandfather built this house in 1912 and my grandfather built that motel in the 50s.“ Darin entspricht das Szenenbild aber weniger einer *real*historischen Bezugnahme als vielmehr einer *film*historischen Rekonstruktion von *Psycho*. Die Aufnahmen vom Motelzimmer-Set und der Dusche (Abb. 5.9a), der Hausfassade (Abb. 5.9b) und dem Interior der Schlaf- und Wohnräume (Abb. 5.9c und 5.9d) spiegeln einen rekonstruktiven Ansatz, der nicht auf eine historische Präzision des „historical stuff“ ausgelegt ist, sondern vor allem eine Nähe zu dem ästhetisch-semantischen Erscheinungsbild von *Psycho* herstellen will. Dagegen bezieht sich das Kostümbild weniger auf *Psycho*, sondern wird vielmehr in seiner dramaturgischen Funktion diskursiviert: „The actor has a lot to do with costume. I try to understand the character and then we built a closet that support[s] the character, that has history, that feels like [that it] has been there for a long time.“ (Monique Prudhomme) Insbesondere bei der Figur von Norma Bates greift hierbei ein Stilansatz, den die Kostümbildnerin Monique Prudhomme als „reinterpretation of the beautiful lines of the 40 s, 50 s, and 60 s“ beschreibt. Auch dieser Stil folgt keiner historischen Präzision; in den Kleidern fließen verschiedene Zeiten und vergangene Stile in einem Retro-Stil ineinander (Abb. 5.9e und 5.9f), der eine ‚Originarität‘ suggeriert, wie es in vielen Unterhaltungsmedien

¹⁵ Die Serie wurde in Vancouver gedreht, wo auch das Set komplett neu aufgebaut wurde.

und Produktionsdesigns bereits seit längerem als ‚Retro-Trend‘ zu beobachten ist (Abend et al. 20).



Abb. 5.9a-f *Bates Motel*, Making-of „Designing *Bates Motel*“, USA 2013

An der Selbstdiskursivierung des Szenen- und Kostümbilds zeigt sich ein für die Serie insgesamt geltender Umgang mit medialer Geschichtlichkeit. Rekonstruktionen, Zitate, Anleihen und historische Stile gehen in einer nostalgischen Retroästhetik zusammen, die einen ‚Eindruck‘ von *Psycho* und dem sich darin spiegelnden zeithistorischen Kontext zu rekonstruieren anstrebt. Denn weder im Szenenbild oder „historical stuff“ der Ausstattung noch in der stilistischen Reinterpretation der Kostüme geht es um eine historische Kohärenz. Vielmehr

vermittelt der Trailer ein medial geprägtes ‚Gefühl‘ von Vergangenheit und Geschichte, das einerseits den technisch-apparativen Präzisionsaufwand würdigt, der den Räumen, Requisiten und Kostümen eine ikonische Wiedererkennbarkeit verleiht. Andererseits beschwört das ‚Gefühl‘ eine filmische ‚Lebendigkeit‘ herauf, die die Zuschauenden gleichermaßen ergreifen soll wie das Produktionsteam: „You look at the playground that is going to be your set and it’s really wonderful... [it] doesn’t feel like work, feel like play.“ (Vera Farmiga).

Mit der prominenten Bezüglichkeit auf *Psycho* bauen die herangezogenen Materialien zur ersten Staffel einen semantischen und selbstbezüglichen Genrediskurs auf, der über ikonische Referenzen auf das verhängnisvolle Mutter-Sohn-Verhältnis und die Genese der Serienmörderfigur narrativ-semantische Bezüge zum Horrorgenre herstellt. Diese verknüpfen die Teaser mit einer zeitgenössischen Art-Horror-Ästhetik, die ein breites Spektrum an ‚Angstlust‘-Momenten und multiplen Genreerlebnissen aus Teenage-/Familiendrama und spannender Kriminalunterhaltung bietet. Die historische Bezugnahme auf *Psycho* steht als „Reimagination“ zudem im Fokus einer Selbstbefragung. Nicht nur formuliert sich darin die Serie als dramaturgisch konstruierter generischer Serientext und als eine technisch-apparative Rekonstruktionspraxis; in beidem kommt eine Vorstellung von (Film-)Geschichte und eine Haltung zur „Inspirationsquelle“ zum Ausdruck, die am ehesten als nostalgisch zu beschreiben ist. Nostalgie beschreibt eine Gefühlsregung, die nach Abend et al. begrifflich und kulturgeschichtlich die Rückkehr zu einem Ort ersehnt und zugleich mit der Sehnsucht nach diesem verschwimmt:

Obschon es demzufolge nahe läge, mit Nostalgie eine auf einen bestimmten Ort gerichtete Gefühlsregung zu bezeichnen, handele es sich vielmehr um die Sehnsucht nach einer anderen Zeit. Die Rückkehr an die Orte der Vergangenheit sei lediglich ein vergeblicher Versuch, vergangene Empfindungen heraufzubeschwören und die unerbittlich fortschreitende Zeit zurückzudrehen. (15)

Die Sehnsucht nach diesen vergangenen und angeblich besseren Orten entspringt dabei einer veränderten Zeitvorstellung (ebd. 16) und einem mit der französischen Revolution und Industrialisierung einsetzenden Fortschrittsgedanken, der „den wiederholten Bruch mit der Vergangenheit (voraussetzt) und sich auf die Zukunft (richtet), wodurch der Erwartungshorizont eine utopische Komponente erhält“ (ebd. 17). In der Heterogenität und Parallelität der im 20. Jahrhundert auffächern den Stile und Diskurse, die in Frederic Jamesons Postmoderne-Kritik regressiv und idealistisch auf Vergangenes zurückgreifen, sehen Abend et al. Vorläufer

aktueller Retro-Trends (19). Die Nostalgie gerät zu einer Vermittlungsinstanz zwischen einer Gegenwart, die unzulänglich erscheint, und einer Vergangenheit, die eine vermeintlich ursprüngliche Erfahrungsdimension verspricht. Mediale Erzählungen wie *Bates Motel* beschwören diese herauf, „um ein tröstliches Gefühl von Transzendenz und Schließung zu ermöglichen“ (ebd. 20).

In dem Genrediskurs der Materialien scheint damit die Vorstellung einer medialen Genrevergangenheit auf, die als zu rekonstruierende Orte, Kostüme, Dramaturgien und Einstellungen zwar mit erheblichem Produktionsaufwand, aber dennoch relativ ‚einfach‘ wiederherzustellen ist. In diesem Sinn gehen die kritischen Selbstbefragungen des zeitgenössischen Prequel-Konzepts in einer nostalgisch-idealistischen Haltung gegenüber dem Bezugsobjekt *Psycho* auf. Das liefert aber nur „ein gefiltertes Nachbild, bei dem es weniger um historische Authentizität geht, als vielmehr darum, gegenwärtige Utopien in die Vergangenheit zurück zu projizieren.“ (Ebd. 21) Denn nicht eine präzise Historie steht im Zentrum, sondern gegenwärtige Erfahrungsdimensionen, die im Mantel einer Vergangenheit (re-)imaginiert werden, die sich als utopisch herausstellt. Denn eine Rückkehr in diese Vergangenheit von *Psycho* ist nicht nur durch lebensweltliche, sondern auch durch generische Veränderungen längst versperrt. In *Bates Motel* geht es also um die Reimagination gegenwärtiger Genrewelten, die nicht durch eine Art-Horror-Ästhetik und multiple Genreangebote bestechen, sondern vor allem genrespezifische Gender-Semantiken aufweisen, die gerade durch die Rückprojektion einen Reflexionsfilter durchlaufen, der ihre Aktualität verstärkt. Dem wird im Folgenden anhand der Figur von Norma Bates und der Duschszene nachgegangen.

5.2 Die Seriengenesse als genderbezogene Dekonstruktion

Bates Motel greift als Prequel-Serie bekannte Figuren und Orte sowohl aus *Psycho* als auch aus den Sequels auf und führt ihre vertrauten Geschichten in einem zeitgenössischen Rahmen fort. Während die Materialien Genresignaturen – Titel, Mutter-Sohn-Paarung, *Psycho*-Referenzen, Orte – herausstellen, die bekannte Horrorkonventionen mit neuen Serienästhetiken und -dramaturgien verschränken und in eine nostalgische Reimagination betten, verkehren die Iterationsmuster der Serienfolgen die aufgerufenen generisch-seriellen Semantiken aus *Psycho* (und den Sequels) und schreiben diese Genresignaturen in ihren bisherigen Genderinskriptionen um. Dies beginnt mit der ‚neuen‘ Mutterfigur und zieht sich

staffelübergreifend bis zum Duscharmord in der letzten Staffel. Die folgende Analyse zeigt anhand dieser Iterationsmuster, wie *Bates Motel* die generisch-serielle Dekonstruktion der genrespezifischen Gendersemantiken vornimmt.

Vor dem Hintergrund des Gesamtkorpus der vorliegenden Arbeit erscheint die Figur der Norma Bates dem ersten Anschein nach ‚nur‘ als eine weitere generisch-serielle Variation des Iterationsmusters von ‚Mother‘. Doch während *Psycho* und die Sequels die bisherigen Mutterfiguren immer nur in einem handlungsbestimmenden Bezug auf den Sohn entwickeln (Ziener 252), erlangt die Figur in *Bates Motel* erstmals eine lebendige und aktive Präsenz und bildet neben Norman eine gleichwertige Hauptfigur. Die Serie erweitert so die Geschichte über eine weibliche Perspektive und läuft der destruktiv-monströsen Über-Ich-Semantik der Mutter aus den Vorgängerproduktionen zuwider. Dies wird zuerst an der Rape-Revenge-Szene in ‚First You Dream, Then You Die‘ (S1E1) aufgezeigt, die Normas Figur in Bezug zu Genrekonventionen des *Final Girl* setzt, wie sie Clover am Slasher- und Rape-Revenge-Film als ‚survivor‘-Figur konzipiert, und hinsichtlich einer tragisch-heroischen Weiblichkeit aufbaut (‚Men, Women‘). Nicht nur bildet die Szene einen programmatischen Serienauftakt, von dem aus sich weitere Handlungen und Figurenkonstellationen ergeben; sie bildet auch den semantischen Vorlauf für die generisch-serielle Dekonstruktion des Duscharmords, der in einem zweiten Schritt analysiert wird. Mehr noch als die Mutterfigur besitzt die Duschszene in Bezug auf *Psycho* eine historische Signifikanz, die den Schrecken semantisch-medial auf *Psycho* festschreibt. Mit der prominent vermarkteten Besetzung von Rihanna als Marion Crane und ihrer markierten ‚Rückkehr‘ in der Folge ‚Marion‘ (S5E6) nähert sich *Bates Motel* in der letzten Staffel der Geschichte in *Psycho*, ihrem ikonischen Duscharmord und berühmten Dusch-Opfer an. Jedoch unterläuft die durch Norma generierte neue Gendersemantik die psychopathologische Genese von Norman als Serienmörder und verschiebt die Perspektivierung auf Marion, sodass die Handlung in eine ‚neue‘ Duschszene mündet. Statt Marion tötet Norman ihren Geliebten Sam Loomis und mordet dabei nicht als ‚Mother‘, sondern in seiner männlichen Identität. Inwiefern diese Neuperspektivierungen und Umdeutungen die Genresignaturen *queer* lesen, wird abschließend diskutiert.¹⁶

¹⁶ Zum Begriff des Queeren siehe Kraß.

5.2.1 Norma Bates als *survivor*

Nach dem tragischen Unfalltod des Vaters, den *Bates Motel* prologisch voranstellt, beginnt die Serienerzählung mit Norman und Normas Fahrt entlang der Küstenlandschaft und ihrer Ankunft am neuen Zuhause (Abb. 5.10a). Im Kontext des Horrorgenres kann dieser Einstieg bereits als eine genretypische Anfangssituation gelesen werden, die den emotionalen Vorlauf für die spätere Rape-Revenge-Szene bildet: „An enormous portion of horror takes as its starting point the visit or move of (sub)urban people to the country [...], if not to the country, then at the edge of town [...].“ (Clover, „Men, Women“ 124) Kurz nach ihrem Einzug sind die Beiden ersten Anfeindungen und Drohungen ausgesetzt, als sie der ehemalige Besitzer Keith Summers am Haus aufsucht. Seine Erscheinung ruft einen bestimmten männlichen Typus einer ländlichen/kleinstädtischen Bevölkerung auf (Abb. 5.10b), den Clover im Horror als „the threatening rural Other“ (ebd.) beschreibt. Ungepflegt, derb und ohne erkennbare Arbeit geht mit der Konfrontation im Genre häufig ein sozialer Klassekonflikt einher: „the confrontation between haves and have-nots, or even more directly, between exploiters and their victims“ (ebd. 126). Entsprechend kehrt sich Summers Familienchronik in eine Drohgebärde um, die ihren rechtmäßigen Besitzanspruch aus dem ländlich-kleinstädtischen ‚Gesetz‘ bezieht:

- Keith Summers: This is my family’s property. My great-great-grandfather built this house in 1912 and my grandfather built that motel in the 50s. And that’s my grandmother’s rug! This property has been in my family for over a century.
- Norma Bates: I’m sure it was very hard for you to lose it to the bank, and I’m very sorry but, uh... Well, it is ours now.
- Keith Summers: I know everything about this place. This town? You know nothing about this town. What makes you think you can run this place by yourself?
- Norma Bates: Because I can. Now get the hell off my property. And if I ever see you here again, I will call the police, or I will shoot you myself.
- Keith Summers: Go ahead, call the police. I go fishing with half of ‘em. I grew up here. This is my house.

Doch seine Drohungen richten sich letztendlich weniger auf Normas wirtschaftliche Überlegenheit als Städterin oder ihre städtische Investitionsmacht, die sie



Abb. 5.10a und b *Bates Motel*, „First You Dream, Then You Die“ (S1E1), USA 2013

de facto gar nicht besitzt, wie die erste Folge noch evident macht. Norma fällt selbst überregionalen Investitionsplanungen zum Opfer und droht mit dem Bau einer Umgehungsstraße ihr Motelgeschäft zu verlieren, bevor sie es überhaupt eröffnen konnte. Die Aggression des Motelbesitzers ist vielmehr Ausdruck einer ökonomischen Viktimisierung, die Clover als „his economic victimization“ identifiziert, weil sie ihn in seiner Männlichkeit kompromittiert, gleichsam ökonomisch ‚entmannt‘ (ebd. 157), was in seiner untersetzten und schmutzigen Erscheinung offenkundig zu Tage tritt. Noch am selben Abend kehrt Keith Summers zum Haus zurück, dringt über die Hintertür ein und überwältigt Norma in der Küche, wo er sie tritt, knebelt, fesselt und vergewaltigt. Zwar kann Norma ihn kurzzeitig bewusstlos schlagen, sodass sich Norma von den Handschellen befreit und zum Messer greift, bevor er sich wieder zu Bewusstsein kommend aufrichtet. Mit einem schaurigem Grinsen flüstert er ihr zu, „You liked it“, woraufhin sie ihm das Messer nicht nur mit Wucht mehrmals in den Bauch stößt, sondern auch noch weiter auf ihn einsticht, als er bereits am Boden liegt (Abb. 5.11a und 5.11b). Die Szene kombiniert das Motiv der *home invasion* mit einer sadomasochistischen Gewaltfantasie des Rape-Revenge-Films. Dabei löst *Bates Motel* über die *home invasion* die vermeintliche Sicherheit des eigenen Zuhauses in einer ähnlich brutalen Weise auf wie einst *Psycho* das intim-erotische Moment in der Dusche. Das Bild des gewalttätigen Aggressors verkehrt sich vom freundlichen, harmlosen Motelbesitzer (Norman in *Psycho* und den Sequels) in den ungepflegten Typus von Summers. In Normas Weiblichkeit findet die männliche Aggression von Summers ein im Horrorgenre konventionalisiertes Ventil für Gewaltexzesse.¹⁷

¹⁷ Daraus folgen für Clover aber alles andere als konservative Geschlechterbilder, sondern „(t)he fact that horror film so stubbornly figures the killer as male and the principal as female would seem to suggest that representation itself is at issue – that the sensation of bodily fright derives not exclusively from repressed content, as Freud insisted, but also from the bodily

[...] so it ‚knows‘, in horror, how to track a woman ascending a staircase in a scary house and how to study her face from an angle above as she first hears the killer’s footfall. A set of conventions we now take for granted simply ‚sees‘ males and females differently. [...] Abject terror, in short, is gendered feminine. (Ebd. 50f.)



Abb. 5.11a und b *Bates Motel*, „First You Dream, Then You Die“ (S1E1), USA 2013

Denn nicht nur durchlebt sie die ihr zugefügten Qualen – sie wird bedroht, in die Enge getrieben, verwundet, getreten, geschlagen und vergewaltigt –, vielmehr überlebt sie diese und schlägt gewalt- und mordbereit zurück. Ihr Aggressor, bereits in Handschellen und von Normans Kopfschlag mitgenommen, kann sich nur wankend auf den Knien halten. Normas bis dahin abwehrende Haltung schlägt auf seinen widerlich-schaurigen Kommentar hin in eine aktive und ebenso brutale Gegenwehr um. Während der ganzen Szene steht Norma im identifikatorischen Zentrum der Inszenierung. Wie bereits bei den Mordszenen in den Sequels greift an ihrem Körper eine ekstatische Spektakularität nach Williams, die Gewalt nicht mehr suggeriert, sondern in einer exzessiven Erlebnisform explizit macht, um am Körper der Zuschauenden zu operieren und eine Körperwahrnehmung zu affizieren („Film Bodies“). Diese Sensationalisierung zeigt sich ausschließlich an Normas Figur, die zuerst mit Tritten, Schnitten und Schlägen malträtiiert zum Schreien und Wimmern gebracht wird und auch unter den Kneblungen und Fesselungen nicht verstummt. Der narrative Aufbau und die Inszenierung des

manifestations of that content.“ (47) In Slasher- und Rape-Revenge-Filmen zeichnen sich Vorstellungen von Geschlecht, Gender und sexueller Differenz vielmehr als kulturell konstruierte Kategorien ab (22), die nicht nur ständig überschritten werden (33), sondern auch in einem genrespezifischen „gender-identity game“ (57) aufgehen: „In both cases, the gender of the ‚victim‘ part of the story (the rape sequence in the rape-revenge film, the fight-and-pursuit sequence in the slasher) overrides the gender of the ‚hero‘ part of the story as far as the fixing of the main character’s sex is concerned.“ (158 f.)

Rape-Abschnitts stellen für die Zuschauenden dabei eine deutliche Distanz zum Vergewaltiger her (Clover, „Men, Women“ 139 f.). Nicht nur führt die Serie Summers als abscheuliche und aggressive ‚fremde‘ Erscheinung ein; die Inszenierung meidet auch seine Perspektive und seinen Körper während der Vergewaltigung. Stattdessen fängt die Großaufnahme Normas terrorisiertes Gesicht von der Seite ein und positioniert die Zuschauenden zu ihr als Opfer – nicht zum Aggressor. Auch wenn Summers in seinem Kommentar suggeriert, ‚sie wolle oder verdiene es‘, legt die Szene dies selbst nicht nah. Sie bleibt deutlich in Distanz zu ihm und nutzt den kurzzeitigen Blickwechsel, um Normas Reaktion als Gegenschlag zu akzentuieren und erneut über ihren Körper den physischen Aufwand und den emotionalen Ausdruck sichtbar werden zu lassen. Während auf Summers Körper das Blut visuell kaum zu erkennen ist, zeichnet es dagegen auf Normas Körper und Kleidung Spuren ihres triumphalen Kampfes – sie ist die siegreiche Heldin: „When she downs the killer, we are triumphant. She is by any measure the slasher film’s hero.“ (Ebd. 45).

Auch wenn sich Normas Tortur in *Bates Motel* auf eine Szene verkürzt, statt eine ganze Film– beziehungsweise Episodenhandlung einzunehmen, lassen sich einige Parallelen zum *Final Girl* ziehen, das Clover im Slasherfilm als heroische Überlebende konzipiert: „She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill himself (ending B).“ (Ebd. 35) Auch Norma überlebt und verteidigt sich auf aktive Weise selbst wie Clovers *Final Girls*, welche „not only fight back but do so with ferocity and even kill the killer on their own, without help from the outside“ (ebd. 37).¹⁸ Der Serienbeginn bedient sich in seinen Motiven, Figuren, seiner Gewaltästhetik und seinen Geschlechterbildern aus einem breiten semantischen Repertoire des Horrorgenres, um nicht nur über Normas Figur eine ‚neue‘ tragisch-heroische Weiblichkeit zu entwerfen, sondern dieser auch in einem antagonistischen Konfliktverhältnis einer kleinstädtischen, gewaltbereiten Männlichkeit gegenüberzustellen.

Die nostalgische Retro-Ästhetik von Normas Figur dient hierbei als Reflexionsfilter, über den die Serie im Gegensatz zu *Psycho* und den Sequels den Akt des Heroischen dezidiert weiblich markiert. Die Frisuren, Kostüme und Ausstattung rufen das Bild der blonden Frau auf (Abb. 5.12a–5.12d), das das klassische Hollywood allgemein und Hitchcock in seinen Filmen insbesondere prägte. Die

¹⁸ Zwar erhält sie von Norman Hilfe, aber diese kommt ‚zu spät‘. Als Summers in das Haus eindringt, bleiben Normas erste Hilferufe nach ihm unbeantwortet, weil sie im Unwissen darüber erfolgen, dass er sich aus dem Haus geschlichen hat. Anschließend ist es ihr Einfall, Summers die Handfesseln anzulegen und ein Erste-Hilfe-Set zu holen. Währenddessen ist sie mit Summers erneut allein, als dieser wieder zu Bewusstsein kommt.

blonde Frau bildete in Hollywood das Sinnbild einer *weißen* Weiblichkeit, das mit Selbstrespekt, Selbstkontrolle und Zurückhaltung assoziiert wurde und als begehrt-Objekt wie zu begehrendes Ideal galt.¹⁹ Durch die Rückprojektion auf dieses klassische Hollywood-Bild *weißer* Weiblichkeit tritt die tragisch-heroische Neuausrichtung in *Bates Motel* umso deutlicher hervor und überschreibt retrospektiv das Frauenbild Hollywoods.



Abb. 5.12a–d *Bates Motel*, „Die weiße Weiblichkeit der Norma Bates“, USA 2013

Normas Erscheinungsweise ist darüber hinaus Teil des nostalgischen Gesamtsettings von *Haus* und *Motel*, das in der Serie eine dialektische Raumanordnung schafft: Die Orte sind durch ihre Größe und Abgelegenheit zum einen räumlich von den übrigen Handlungsszenen getrennt und erwecken auch „den Eindruck einer mysteriös-anachronistischen Szenerie“ (Ziener 254). Mutter und Sohn erscheinen in dieser Umgebung wie ein „antiquiert agierendes Figuren paar“, das dem Rest der Serie „merkwürdig entrückt“ (ebd.) ist. Dennoch vereint die beiden

¹⁹ Zur *weißen* Weiblichkeit als „white woman as angel“ siehe Dyer („White“ 127). Gegenüber der *weißen* Frau, die meist von blonden beziehungsweise blondgefärbten, besonders hellhäutigen Schauspielerinnen verkörpert wurde, stellten brünette Schauspielerinnen einen promiskuitiven, laszivere Typ *weißer* Weiblichkeit dar (Weidinger 2006, S. 106 ff.). Im Diskurs ist deswegen häufig von der *weiß-weißen* Weiblichkeit die Rede.

Figuren eine familiäre Nähe und enge Beziehung, die auch Scahill als „anachronistisch“ bezeichnet, aber damit eine Sensibilität beschreibt, die antiethisch zu der ‚modernen‘ Gegenwart der High School und dem kriminellen Treiben der Kleinstadt steht:

Images of the present, like the cell phones used by the young girls at Norman’s school and the drunken rave they attend, seem linked to disconnectedness, numbness, and voyeurism. [...] the sex-trafficking ring and drug trade that forms the underbelly of the small town is shown to be symptomatic of modernity and antiethical to the Bates’ anachronistic sensibilities. Though Norma may represent the danger of oppressive maternal affection, the show presents the alternative – giving in to modernity and forward movement – as the more dangerous option for Norman. (326)

So bildet Normas tragisch-heroischer Auftritt in *Bates Motel* den generischen Auftakt für eine neue weibliche Perspektivierung der Geschichte und ihrer Horrorsemantik. Norma muss sich und ihren Sohn durch eine gewaltbereite, männliche (Kleinstadt-)Welt manövrieren, in der der Weg zur Polizei keine Option darstellt. Mit Norman als Komplizen versucht Norma stattdessen, die Leiche des Motelbesitzers loszuwerden und – in einer ironischen Verkehrung von *Psycho* – in der Dusche des Motels ‚zwischenzuparken‘ (Abb. 5.13). Dabei finden sie im Motel Hinweise auf einen Sexsklavenring, den Summers mit dem Deputy betrieb und dessen Auflösung die monströsen Strukturen der Kleinstadt zu Tage fördert. Im Kontext der Serie steht die durch den ehemaligen Motelbesitzer erfahrene Aggression für eine sadistische Form von Männlichkeit, die sich nicht auf den Typus des ungepflegten und untätigen Widerlings reduziert, sondern sich in verschiedenen Verkörperungen als bestimmende Größe von White Pine Bay herausstellt: „What is threatening about these little uncivilities is the larger uncivility of which they are surface symptoms.“ (Clover, „Men, Women“ 126) So versinnbildlicht der ehemalige Motelbesitzer auch nur eine der vielen „uncivilities“ des kleinen Küstenorts.

Abb. 5.13 *Bates Motel*,
„First You Dream, Then
You Die“ (S1E1), USA
2013



5.2.2 Der ‚andere‘ Schock im Duschmord

Während die erste Folge den neuen generisch-seriellen Weg der Serie absteckt, nähert sich die fünfte und letzte Staffel allmählich *Psycho* und der Geschichte von Marion Crane an. Diese Annäherung aber perspektiviert die Serienerzählung über Norman und seine psychopathologische Genese zum Serienmörder, der die Zuschauenden vier Staffeln lang folgen konnten. Kurz sei an einige zentrale Momente erinnert, die den destruktiv-monströsen Einfluss der mütterlichen Dominanz auflösen und Normans Entwicklung zum Serienmörder neu ausrichten: Wie die Rückblende in „The Truth“ (S1E6) offenbart, hat nicht Norma ihren Ehemann getötet, auch wenn der Serienbeginn dies aufgrund ihrer unbekümmerten Reaktion auf den Tod des Ehemanns lange nahelegt. Norman hat seinen Vater in einem blinden Wutanfall erschlagen, um seine Mutter vor dessen wiederholten Gewaltausbrüchen zu schützen, verlor aber unter dem Bewusstseinseindruck seines Blackouts die Erinnerung daran. Im weiteren Verlauf der Serienerzählung entwickeln sich Normans Blackouts zu einer zunehmend dissoziativen Identitätsstörung, in der er seine Mutter halluziniert und unter dem Eindruck der Blackouts als sie handelt (und mordet). In der vierten Staffel befindet sich Norman in einer psychiatrischen Klinik (S4E3-7), die die Aufklärung aus *Psycho* durch das psychotherapeutische Gespräch ersetzt und Normans Dissoziationen an eine frühere traumatische Gewalterfahrung aus der Kindheit zurückführt. Allerdings schildert nicht mehr der Psychiater, sondern „Mother“, die in Normans dissoziativer Identität von Vera Farmiga verkörpert wird (Abb. 5.14a), die Gründe ihrer Existenz, während die Rückblenden zeigen, wie der Vater die Familie bedrohte und die Mutter vergewaltigte (Abb. 5.14b) („The Vault“, S4E6). Über Rückblenden wie diese vollzieht die Serie immer wieder virtuelle Kreisbewegungen, die die Herausbildung von Normans Dissoziation als „Mother“ sukzessive von der monströsen Über-Ich-Semantik der Vorgängerproduktionen lösen und in eine beschützende weibliche Identität umwandeln. Wie Norma in der ersten Folge wehrt sich auch Normans dissoziatives Alter Ego „Mother“ gegen eine monströse Männlichkeit. Norman ist nicht das Opfer einer dominanten Mütterlichkeit, auch wenn das innige Verhältnis zu Norma die Projektionsfläche seiner Dissoziationen bildet, sondern einer gewalttätigen, ausbeuterischen und korrupten Umwelt: „Norman can be seen as the victim of his environment rather than his mother’s domination; further tying us to him, he seems to perpetuate violence learned from the corrupt world around him.“ (Scahill 328)



Abb. 5.14a und b *Bates Motel*, „The Vault“ (S4E6), USA 2016

Bates Motel schreibt den Ursprung des Monströsen nicht mehr der puritanisch-dominanten Mutter zu, sondern verortet es im sozialen Umfeld und innerhalb einer durch das ‚väterliche Gesetz‘ geprägten Ordnung. Auch in *Bates Motel* bildet die ökonomische Basis die Lebensversicherung des (toten) Ehemanns und Peinigers. Diese ermöglicht erst den Neuanfang (Ziener 257). Stellvertretend für diese Ordnung steht der Sheriff Alex Romero, den Ziener als „Inkarnation der Täuschung“ und „Kehrfigur zu Hitchcocks Arbogast“ (254) beschreibt.²⁰ Denn die Aufklärung interessiert ihn nicht, als Norma die Tötung von Keith Summers gesteht und die Verstrickungen von Deputy Shelby in den Sexsklavenring verrät („The Truth“, S1E6). Ihm geht es in erster Linie um die Aufrechterhaltung einer öffentlichen Ordnung: „Und das ist, so verkörpert es Alex Romeros maskulines Dominanzgebaren, in letzter Konsequenz: *seine* Ordnung. Er bestimmt und präsentiert, was Recht ist in White Pine Bay.“ (Ebd. 255) Angesichts dieser neuen Umstände von Normans Serienmördergenese prognostiziert Scahill noch 2016, also vor der letzten Staffel, dass diese aggressive Ordnung ihre gleichen weiblichen Opfer findet.

Finally, [...] the ironic tragedy of the show’s long narrative: Norman will terrorize Marion and Lila Crane in the very same way that he and his mother were once victimized. The tension of this Oedipal narrative is that the victim will become the aggressor – [...] he will redirect his victimization. (328)

²⁰ Sein Name erinnert hierbei nicht zufällig an George A. Romero, dessen erster Schwarzer Horrorheld im Zombiefilm *pi* am Ende von der schießwütigen *weißen* Bürgerwehr getötet wird.

Scahills Prognose trifft zwar so nicht ein, ist aber insofern interessant, dass ihr eine Relektüre von *Psycho* eingeschrieben ist, die den weiteren Verlauf von *Bates Motel* auf *Psycho* zurückprojiziert und über eine stabile Gender-Genre-Anordnung der (weiblichen) Opfer imaginiert. In Scahills generischer Prospektion bleibt die serien genetische Neuperspektivierung ebenso unbeachtet wie die generisch-serielle Dekonstruktion in den Sequels: Während *Bates Motel* das weibliche Prinzip in eine tragisch-heroische Opfer-Heldin überführt, haben die Sequels die Duschszene längst ‚historisch‘ in Bezug auf *Psycho* konserviert. In der letzten Staffel geht *Bates Motel* schließlich einen ganz anderen Weg als von Scahill angenommen. Das neu gewachsene serien genetische Wissen über Norman, seine Dissoziationen und Morde treten nun dem generisch-seriellen Wissen aus *Psycho* und den Sequels gegenüber und fordern in der Annäherung an *Psycho* eine souverän-kompetente Lektürehaltung heraus: Marion Cranes Weg scheint generisch vorgezeichnet; ihr Mord eilt ihr trotz der generisch-seriellen Variationen von Mary (*Psycho II*) und Maureen (*Psycho III*) voraus. Doch Rihannas Marion verweigert sich der Haltung und gibt weder das erwartete Dusch-Opfer noch das übliche weibliche Opfer, das durch Hitchcock in *Psycho* sowie in den Sequels wiederholt inszeniert wird. Auch behauptet sich in *Bates Motel* Norman gegenüber seiner dissoziativen „Mother“-Identität, sodass nicht nur Marion *nicht* durch diese getötet wird, sondern Norman *selbst* tötet und in der Dusche Sam Loomis ersticht. Marions Geliebter entspricht aber nicht mehr dem romantischen, wenn auch zum Scheitern verurteilten Helden aus *Psycho*, sondern wird den Zuschauenden als untreuer Ehemann vorgestellt. Zu Beginn der fünften Staffel checkt Sam, wie einst Marion in *Psycho*, unter falschem Namen im Motel ein. Ihn begleitet eine anonym-mysteriöse Geliebte, die geübte Zuschauende bereits als Marion Crane identifizieren („Dark Paradise“, S5E1). Norman ahnt bereits den Verrat, der sich im Zusammentreffen mit seiner Ehefrau Madeleine Loomis (Isabelle McNally) als doppeltes Spiel offenbart („The Convergence of The Twain“, S5E2).

Mit der hingegangenen Ehefrau erhält die Neuperspektivierung auf *Psycho* eine weitere Dimension: Ihr blonder Erscheinungstyp und nostalgischer Retro-Stil setzen einerseits Normas *weiße* Weiblichkeit als jüngeres Pendant fort (Abb. 5.15a), andererseits kontrastieren sie Rihannas Verkörperung von Marion (Abb. 5.15b). Bevor Marion schließlich in „Dreams Die First“ (S5E5) die berühmte *Psycho*-Handlung in Gang setzt, hat ihre Liebesgeschichte mit Sam bereits eine andere Semantik erhalten. Während das Liebespaar in *Psycho* willkürlich ausgewählt erscheint und sich die Tragik ihrer romantischen Liebesgeschichte erst im Nachklang des Duschmords offenbart, unterläuft das Wissen um Sams doppeltes Spiel und Marions Schicksal als Dusch-Opfer ihre Handlung in *Bates*



Abb. 5.15a und b *Bates Motel*, „Dark Paradise“ (S5E1) und „Marion“ (S5E6), USA 2017

Motel und liest sie von Anfang an als Thriller-Handlung. Das doppelte Spiel des untreuen Ehemanns verbündet Marion, Madeleine und Norma zu Komplizinnen innerhalb einer männlich geprägten Ordnung, welche zwar äußerlich vor Stärke und Selbstbewusstsein strotzt, sich aber in ihrem wiederkehrenden Dominanz- und Erniedrigungsgebaren selbst zerstört. Sam wird von Marion verlassen und von Madeleine aus dem Haus geworfen. Doch während Madeleine der Besitz des Einrichtungsgeschäfts eine ökonomische Sicherheit und finanzielle Unabhängigkeit zugesteht und ihr in der Kleinstadt ein privilegierter *weißer* Platz zukommt, unterliegt Marion anderen Abhängigkeitsverhältnissen. In der Verkörperung von Rihanna schreibt *Bates Motel* eine Schwarze Weiblichkeit ein, die im Kontrast zum *weißen* Kleinstadt-Setting steht und in ihrer mysteriösen Inszenierung eine ‚Andersartigkeit‘ markiert, die sie von den bisherigen *weißen* Frauenfiguren abgrenzt.²¹ In umgekehrter Weise betont ihre ‚Andersartigkeit‘ das kleinstädtische Horror-Setting als *weiß*.²² In der dunklen und verregneten Atmosphäre des Motels geht von Marion eine neue Faszination aus. Ihre roten, welligen Haare und ihre blaue Samtjacke schimmern im Licht der Straßenbeleuchtung wie surreale Reflektionen. Im aufgerufenen Kontext des Thrillers und Horrorgenres setzt ihre Erscheinung Assoziationen an Rotkäppchen frei, denn Marions Fahrt von der

²¹ *Bates Motel* führt indirekt den problematischen Diskurs zur Schwarzen Weiblichkeit fort, die nach bell hooks einer doppelten Marginalisierung unterliegt (249 ff.): Bis zur Aufhebung der Rassentrennung wurden Schwarze weibliche, wie auch männliche, Körper mit Ausnahme sogenannter *race movies* als abwesend oder monströs markiert. Dies änderte sich im Independent Black Cinema kaum, weil das vorrangige Interesse Themen der Ethnizität und des Rassismus galt und Fragen des Gender kaum behandelte. Schwarze weibliche Körper dienten in Filmen häufig dazu, die *weiße* Weiblichkeit als begehrttes Objekt zu verstärken und zu erhalten.

²² Zur Abwesenheit Schwarzer Figuren und rassistischer Stereotypen im Horrorgenre siehe Coleman.

Großstadt in die kleinstädtische Abgeschiedenheit des Motels liest sich ähnlich dem düsteren Volksmärchen vom Rotkäppchen und ihrem Weg vom Dorf in die Tiefen des Waldes:

Going from city to country in horror film is in any case very much like going from village to deep, dark forest in traditional fairy tales. Consider Little Red Riding Hood, who strikes off into the wilderness only to be captured and eaten by wolf (whom she foolishly trusts), though she is finally saved by a passing woodsman. (Clover, „Men, Women“ 124)

Ihre nächtliche Ankunft in der regnerischen Szenerie des Motels gerinnt zum genrespezifischen Faszinosum, das in Differenz zu den Phantasmagorien *weiblicher* Weiblichkeit und dem normativen Setting der Kleinstadt erscheint. Anders als in *Psycho* ist Marions Diebstahl und Flucht nur partiell durch Sams (angeblich) finanzielle Schwierigkeiten motiviert. Marion behält das Geld auch aus der Begrenztheit ihres eigenen ökonomischen Status heraus, der für sie nur limitierte Aufstiegschancen vorsieht. Der Chef des Maklerbüros verweigert ihr nicht nur eine Beförderung, sondern auch ein höheres Gehalt („Dreams Die First“, S5E5). Eine Rückkehr ist, anders als in *Psycho*, für sie daher keine Option. Im Motel angekommen checkt Marion unter ‚Marie Samuels‘ in Zimmer 1 ein. Während Norman ihr ein kleines Abendmahl zubereitet, wohnen die Zuschauenden dem Streitgespräch bei, das er in seiner dissoziativen Vorstellung mit ‚Mother‘ führt (Abb. 5.16a):

„Mother“: [...] What kind of game are we playing tonight, Norman?
 Norman Bates: It’s not a game. I’m insane. [...]
 „Mother“: So maybe it’s time for something different. A new deal. Maybe it’s time there’s no secrets between us.
 Norman Bates: The only secret between us is that you don’t exist. I made you up. My mother is not here. Now get out of my way.
 „Mother“: If I’m not here, then... why am I here?
 Norman Bates: Because of the girl who checked in. Because she’s... attractive. You see? I’m starting to understand it all now. [...]

Anstelle der wüsten Beschimpfungen und mörderischen Intentionen, wie sie *Psycho* und die Sequels ausgestalten, schlägt ‚Mother‘ eine neue Übereinkunft vor, die Norman aber wie die gesamte Existenz von ‚Mother‘ ablehnt. Er wehrt sich gegen seine Dissoziation und ‚glaubt‘ weiterhin, ‚seine/ihre‘ mörderische Identität sei sexuell konnotiert („Because of the girl“). Dieser ‚Glauben‘ bleibt in Normans voyeuristischem Blick bestehen (Abb. 5.16b). Auch wenn der Dialog – ebenso wie die ‚neuen‘ Umstände von Normans Dissoziationen – dieses ödipale



Abb. 5.16a und b *Bates Motel*, „Marion“ (S5E6), USA 2017

Erklärungsmuster bereits hinterfragt („why am I here?“), unterläuft die bekannte Bedrohungsatmosphäre die anschließende Duschszene. Die ersten Einstellungen folgen in der Wiederholung von *Psycho* der ödipalen Semantik, lösen aber den Duschmord – wie die Sequels – auch nicht ein (Abb. 5.17a–5.17c). Denn die serien-genetische Ausgangssituation ist eine andere: Marion betritt die Dusche nicht mit dem Entschluss, ihre Tat rückgängig zu machen und sich den repressiven Bedingungen ihrer Existenz zu fügen, sondern im Ärger über ihren Geliebten. In ihre Figur hat sich das generische Wissen, dass die Dusche im Horrorgenre keinen sicheren Ort mehr bietet, längst eingeschrieben und sie wachsamer werden lassen (Abb. 5.17d). Rihannas Marion nimmt aber nicht nur verdächtige Geräusche wahr, sondern verweigert sich dem Duschmord und seinem Narrativ, die ihr nur die Rolle der ‚anderen‘ Geliebten, kleinen Angestellten oder des mysteriösen Dusch-Opfers zugestehen. Mit einem „Screw this shit!“ verlässt sie die Dusche, um ihren Geliebten aufzusuchen und sein Auto zu zertrümmern, bevor sie mit den 400.000 Dollar allein weiterzieht.

Ihre Gegenwehr schreibt die Rolle des Dusch-Opfers in eine triumphale Heldin um, die ebenso heftig, wenn auch ‚nur‘ auf den symbolischen Stellvertreter einer ‚Maskulinität‘, zurückschlägt wie Norma. In Rückgriff auf Clover lässt sich auch diese Szene ähnlich zu der „economic victimization“ des ehemaligen Motelbesitzers Summers als ‚kulturelle Entmannung‘ lesen, in der sich das Paradox zeigt: „it is the man who is deprived of the phallus who must live by the penis.“ (157) Symbolisch entmannt wird Sam zum geeigneten Opfer der zweiten Duschszene, die auch durch seine Körpergröße, die ihn auf ironische Weise über den Duschvorhang blicken lässt, nicht verhindert werden kann (Abb. 5.18a). Erstmals betritt Norman in seiner als anatomisch männlich markierten Identität das Motelzimmer und nähert sich mit einem Messer bewaffnet dem Badezimmer (Abb. 5.18b). Argwöhnisch hat er zuvor Sams Ankunft am Motel beobachtet, aber erst die



Abb. 5.17a-d *Bates Motel*, „Marion“ (S5E6), USA 2017

Erkenntnis über die ‚Natur‘ seiner dissoziativen Identität befähigt sein männliches Ich zur emanzipierten Tötung:

„Mother“: We are two parts of the same person. Both are very real. But there’s one thing you don’t know. The pain that I keep you from feeling, you need to feel it. [...] Your father was a bad and scary man. [...] There’s one thing that stops you from feeling it. It’s what I’ve always done for you. It’s what you wanted to do to your father. It’s what you want to do to that asshole inside that room. ... He’s bad, Norman, like your father was. He’s hurting innocent women like your mother, using them like trash. ... You’re not too little now, Norman.

Bates Motel inszeniert eine ‚neue‘ Version des berühmten Duschmords, die der suggestiven Montagetechnik von *Psycho* folgt (Abb. 5.18c–5.18e) und im letzten Messerstich, der sichtbar tief in Sams Rücken eindringt, einen Special Effect des Slasherkinos integriert (Abb. 5.18f). Die Überraschungseffekte in den vorherigen Duschszenen lösen sich in *Bates Motel* auf. Alternierend baut diese



Abb. 5.18a-j *Bates Motel*, „Marion“ (S5E6), USA 2017



Abb. 5.18a–j (Fortsetzung)

zweite Duschszene zwar eine Spannung zwischen Sam unter der Dusche und dem sich nähernden Norman auf, aber statt der hohen ‚Violinenschreie‘ von Hermanns Streicher-Glissandi unterlegt Roy Orbinsons Song „Crying“ die gesamte Szene mit einer klagenden Wehmütigkeit, die der Spannung und anschließenden Tötung ihren Schrecken nimmt. Auch das weiterrauschende Wasser erzeugt weder den quälenden Horror noch die filmische Gleichgültigkeit von *Psycho*. Während der gesamten Tötungssequenz bleibt Norman zudem deutlich erkennbar und verlässt auch nicht den Raum, als Sams blutiger Körper langsam an der Duschwand hinuntergleitet und vor seinen Füßen zu Boden sinkt (Abb. 5.18g–5.18i). Auf Normans blutüberströmtem Gesicht zeigen sich daher auch nicht die Spuren eines triumphalen Kampfes, sondern eine melodramatische Fassungslosigkeit angesichts der neuen Konstellationen, die auch Normans berühmten Ausruf rhetorisch umkehren (Abb. 5.18j): „Oh Mother! What have I done?“ Was die Serie in dieser Neugestaltung der Duschszene ‚getan‘ hat, beleuchtet die abschließende Diskussion.

5.3 Die generisch-serielle Fortschreibung als queere Genresignaturen

In der neuen Duschszene greifen die generisch-seriellen De-Konstruktionen der Materialien und Folgen von *Bates Motel* auf konsequente Weise ineinander. Die Serie setzt sich in eine nostalgisch-historische Rückprojektion zu *Psycho*, die ihre Neuperspektivierung der Serienmördergenese akzentuiert: Die bekannte Mutter-Sohn-Dynamik und Normans mörderisches Alter Ego werden entlang einer neuen tragisch-heroischen Weiblichkeit fortgeschrieben. Wie die Sequels bewahrt *Bates Motel* dabei den Duschmord als ‚historische‘ Genresignatur von

Psycho, aber stellt diesem eine ‚verkehrte‘ Genderversion gegenüber. Für Ziener wird damit „einer der berühmtesten Frauenmorde der Filmgeschichte in *Bates Motel* männlich gelesen“ (259). Vor dem Hintergrund von Clovers Gendertheorie des Slashergenres greift dies aber zu kurz. Mit Sam findet die Duschszene nicht einfach ein ‚männliches‘ Opfer, sondern eine ‚entmannte‘ und leidende Figur. Seinem Tod geht die Entdeckung einer ‚weiblichen‘ Seite und eines Schmerzes voraus, wie sie Orbinson in seiner Liebesballade über eine verlorene Liebe besingt.

Die ‚Wahrheit‘ über Normans dissoziative Identität legt in seiner Figur einen männlichen wie weiblichen Subjektcharakter an, die durch die gleichzeitige Präsenz beider Figuren in *Bates Motel* auch explizit ausgespielt werden. In Normans dissoziativer Identität verkörpert Vera Farmiga „Mother“, die aus Normans (beobachtender) Perspektive und über das Kindheitstrauma psychoanalytisch neu gerahmt für eine Leidenserfahrung und masochistische Erfahrungsdimension steht, die sein männliches Ich nicht zu ertragen im Stande ist. Dagegen konnotiert die Serie das männliche Prinzip über eine sadistische Gewalt- wie Mordbereitschaft, die vom ehemaligen Motelbesitzer über den Sheriff Romero bis zu Sam Loomis diverse Verkörperungen annimmt. Norman lässt sich keiner dieser Geschlechterkategorien eindeutig zuordnen. Vielmehr fallen in seiner Figur beide Seiten derart zusammen, wie es Clover eigentlich für das *Final Girl* feststellt: „[...] the categories masculine and feminine, traditionally embodied in male and female, are collapsed into one and the same character – a character who is anatomically female and one whose point of view the spectator is unambiguously invited [...] to share.“ („Men, Women“ 61) Normans Figur ist als anatomisch männlich markiert, aber sie kennzeichnet eine als weiblich konnotierte Sensibilität und Emotionalität, die ihn im Kontext der sadistischen Maskulinität symbolisch ‚entmannt‘, während diese Weiblichkeit ihn näher zu seiner Mutter rückt. Doch in *Bates Motel* ist Norman kein Opfer seiner dominanten Mutter mehr. Er ist einem väterlichen Gesetz ausgesetzt, das in seinem Gebaren eine ‚reine Maskulinität‘ performiert. Diese ist nicht nur gefährlich, sondern wird von der Serie auch immer wieder in Frage gestellt. Denn der Tod vieler dieser ‚maskulin‘ geltenden Figuren – auch der Sheriff stirbt am Ende – deutet darauf hin, dass diese Ausprägung des Männlichen nicht bevorzugt wird. Sie ist selbsterstörerisch veranlagt und taugt nicht für eine heroische Darstellung. Es ist hingegen eine ‚Männlichkeit‘ in Verbindung mit einer weiblichen Identität, wie sie Clover für den „victim-hero“-Komplex des Slasher- und Rape-Revenge-Films beschreibt („Men, Women“ 63), die den Vorzug in *Bates Motel* erhält und in Normans Figur eingeschrieben wird: „The Final Girl has not just manned herself; she specifically unmans an oppressor whose masculinity was in question to begin with.“ (Ebd.

49) Diese Qualität verkörpert Norma auch in Normans Dissoziation, in der sie nicht nur die geschlechtlich konnotierte Form des Leidens repräsentiert, sondern auch die in den Genres konventionalisierte heroische Form des weiblichen Prinzips. Wenn Norman also in seiner dissoziativen Identität die weibliche Seite als Teil seines anatomisch männlichen Ichs akzeptiert, gelingt ihm die erfolgreiche Handlungsermächtigung. Diese geht im Horrorgenre mit der phallischen Fähigkeit einher, zurückzuschlagen und die ‚falsche‘ Männlichkeit zu besiegen, die von Anfang an ohnehin infrage stand.

Insofern unterzieht *Bates Motel* den Duschmord keiner männlichen Lektüre, sondern verhandelt vielmehr im Sinne von Butlers *Gender Trouble* und Clovers *Final Girl* Fragen und kulturelle Vorstellungen von Geschlechtlichkeit und Sexualität und bricht sie als kulturell durchlässige Kategorien und austauschbare Genderrollen auf. Die geschlechtliche Ambivalenz, die bereits bei *Psycho* anklingt („He is *Nor-man*: neither man or woman but both.“ – Carroll, „The Philosophy of“ 39) und auch in den Sequels weiterhin uneindeutig bleibt, wird in *Bates Motel* zudem in ihrer sexuellen Uneindeutigkeit explizit gemacht. Norman lebt in seiner dissoziativen Identität sowohl ein weibliches Begehren als auch homoerotische Fantasien aus. In der Bordellszene von „Lights of Winter“ (S4E4) wohnen Norman und „Mother“ gemeinsam der sexuellen Verführung durch die Stripperin bei und nehmen im Rollenspiel den weiblichen Part ein. Gemeinsam genießen sie die sexuelle Nähe, ohne dass Norman in konkurrierende Machtkämpfe zu „Mother“ gerät. Nach dem Tod von Norma verdrängt Normans dissoziative Identität dieses Begehren. Er fordert eine ‚klassische‘ Rollenverteilung und bittet „Mother“ zu Hause zu bleiben, was angesichts ihrer ‚neuen‘ Freiheit als untote Figur ein „tragisch-ironisches Erzählmoment“ erzeugt (Ziener 259). Gelangweilt unternimmt „Mother“ nun heimlich nächtliche Barausflüge und macht sexuelle Bekanntschaften, die für Norman zu homoerotischen Erfahrungen werden, auch wenn sie unter dem Deckmantel seiner Blackout-Ohnmachten ‚unbewusst‘ erfolgen. Normans (dissoziative) Figur lebt eine geschlechtliche und sexuelle Vielfalt aus, die mit denjenigen Gendervorstellungen im Horrorgenre aufräumt, die Opfer- und Täterfiguren anhand einer heteronormativen Geschlechterdifferenz festmachen wollen. Die Duschszenen generiert weder einen männlichen Serienmörder noch ein männliches Dusch-Opfer, sondern zieht vielmehr eine ‚maskuline‘ *weiße* Männlichkeit grundsätzlich in Zweifel. Die Figuren kennzeichnet in *Bates Motel* eine gemeinsame, plurale Geschlechtlichkeit, in der Genderrollen und Begehrensstrukturen wechseln und in der der Duschmord zu einer queeren Genresignatur gerinnt.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Die diskursanalytischen und intertextuellen Analysen haben aus dem Untersuchungskorpus von *Psycho*, *Psycho II-IV* und *Bates Motel* verschiedene Genremarkierungen und Iterationen herausgelöst und in ihren Zuschreibungen, Gestaltungsweisen und Semantiken als Genresignaturen beschrieben. Die abschließenden Ausführungen führen die zentralen Erkenntnisse noch einmal zusammen und bündeln diese in einer diskurshistorischen Gesamtperspektive, die die Genresignaturen in ihren wesentlichen Differenzerscheinungen skizziert. Der Fokus auf Genresignaturen verbindet aber nicht nur die einzelnen Produktionen zu einer Genregeschichte, sondern er funktioniert des Weiteren als ein integratives Analysekonzept, das die Komplexität von Genres beschreibbar macht und auf andere generische Szenarien anwendbar ist. Welche Anschlussperspektiven die vorliegende Arbeit insbesondere im Bereich digitaler Netzwerkkulturen eröffnet, zeigt der finale Ausblick.

6.1 Genresignaturen als Genregeschichte

Psycho, die Sequels *Psycho II-IV* und die Serie *Bates Motel* gehen in einer gemeinsamen Genregeschichte auf, die aus der räumlichen Gleichförmigkeit ihrer Orte, der erzählerischen Kontinuität ihrer Figuren und der ästhetischen Ikonenhaftigkeit ihrer Szenen eine generisch-serielle Varianz und semantisch-mediale Differenz gewinnt. In den Genresignaturen von *Haus* und *Motel*, der Figuren Norman Bates, „Mother“ und Norma und schließlich der Duschszene spiegelt sich der zentrale Wirkmechanismus von Genres, zugleich reproduzierbare Wiederholung und einmalige Differenz zu sein, exemplarisch wider. Desweiteren zeigt

sich an den Genresignaturen, wie der Schrecken als genrespezifisches Grundmoment immer wieder neu reaktiviert wird, während sich die semantischen Rahmenbedingungen verschieben.

Hitchcock führt im Kinotrailer durch *Haus* und *Motel* wie durch ein Monstrositätenkabinett und baut sie mit einer makabren Ironie als „sinister looking“ und „perfectly harmless“ zu genrespezifischen Orten eines Horrorkinos auf, das die damalige Filmkritik die Semantik und Affektstrukturen hinter dieser doppeldeutigen Rhetorik mehrheitlich verkennen lässt. Nur wenige Kritiken, wie die von Robin Wood und Jean Douchet, lesen *Psycho* ‚ernsthaft‘ entlang einer Semantik des Schreckens und erkennen das Spiel mit dem Publikum, wie es später der wissenschaftliche Diskurs fortführt und weiter ausdifferenziert. In den diversen *close readings* von *Psycho* verwandelt sich das Motel von einem surrealen Ort der Beruhigung und sicheren Hafen auf unerwartete Weise in einen blutigen Tatort. Dagegen verknüpft der Diskurs das Haus mit der dominanten Präsenz von „Mothers“ Stimme und der von ihr ausgehenden tödlichen Gefahr. Mit der Entdeckung des mumifizierten Leichenkörpers und Normans destruktivem Mutter-Über-Ich erfolgt am Ende eine Verräumlichung des psychopathologischen Wahnsinns, die die Sequels intertextuell fortsetzen. Die Rückkehr von Norman Bates und seines mörderischen Alter Egos „Mother“ belebt auch *Haus* und *Motel* als Schreckensorte wieder, die kaum verändert, nur etwas eingestaubt, die vergangenen Jahrzehnte überstanden haben und neu ‚eingefärbt‘ werden. Obgleich die Orte nicht mehr der kulturellen Semantik ihrer Zeit entsprechen, sowohl als *haunted house* und „camps of crime“ (Hoover) nunmehr generisch überholt wirken, funktionieren sie weiterhin als Schauplätze für gegenwärtige Slasherorde.

Die sich bereits in *Psycho II-IV* andeutende ästhetische Vergänglichkeit der Orte ist in *Bates Motel* einer nostalgischen Retroästhetik gewichen. Die Diskussionen über die Architektur und das Szenenbild diskursivieren *Haus* und *Motel* zu Sehnsuchtsorten, die eine bessere, schönere Erfahrungswelt versprechen, die aber in der Form nicht mehr herzustellen ist. In der Rekonstruktion der Orte drückt sich eine idealistische Haltung aus, die von der Vergangenheit nur ein gefiltertes Nachbild erzeugt und die Orte zur Projektionsfläche gegenwärtiger Utopien gestaltet. Die Seriengenese reinszeniert die Orte schließlich auch nicht mehr als Schreckensorte in einem engeren Sinn, obgleich sich in *Haus* und *Motel* immer noch brutale Übergriffe und blutige Attacken ereignen und aus beiden weiterhin Leichen beseitigt werden müssen. Entgegen der unverändert wirkenden Überdauerung von *Psycho* zu den Sequels erscheinen *Haus* und *Motel* in *Bates Motel* wie ein Postkartenmotiv und hüllen das Figurenpaar aus Mutter und Sohn in einen mysteriösen Anachronismus. Die Orte bilden den Filter, über den das kleinstädtische Umfeld in seinen monströsen Auswüchsen und männlichen

Dominanzgebaren verstärkend hervortritt und als wahrer Schauplatz des Horrors erkennbar wird. Die Kleinstadt entwickelt sich in der Serie zum antagonistischen Ort von *Haus* und *Motel*, der nicht nur das bekannte Setting räumlich erweitert, wie bereits das Diner in den Sequels, sondern auch semantisch verschiebt. Durch die architektonische Fortführung in allen Produktionen treten *Haus* und *Motel* als Genresignaturen hervor: In ihren vielfältigen diskursiven Zuschreibungen wahren sie den Bezug auf *Psycho*, aber sie verfügen zugleich über eine generisch-serielle Varianz, die sich zwischen unüberwindbaren Horrorschauplätzen (*Psycho II-IV*) und anachronistischen Sehnsuchtsorten (*Bates Motel*) bewegt.

In ähnlicher Weise erweitert *Bates Motel* auch über Norma Bates die bisherigen Figurenkonstellationen. Zentrieren die Sequels die Serienmörderfigur des Norman Bates und setzen die anderen Figuren, insbesondere die Mutterfigur, nur in einen handlungsbestimmenden Bezug zu ihm, führt *Psycho* hingegen Norman als eine ‚sekundäre‘ Figur ein, die in ihrer Handlungsfähigkeit von einer dominanten Mutter beherrscht wird und nach der Duschszene von einem detektivischen Figurentrio (Lila, Sam und dem Privatdetektiv Arbogast) verfolgt wird. Zuvor führt die ‚primäre‘ Identifikationsfigur Marion durch *Psycho*. Erst nach ihrem abrupten Tod wenden sich die Zuschauenden Norman zu, lassen sich zur moralisch falschen Seite verführen und in einen finalen, nachklingenden Genderschock verstricken. Durch Anthony Perkins‘ kontinuierliche Verkörperung bewahrt die Figur zwar die Bezüglichkeit auf *Psycho*, aber die Sequels überschreiben die multiplen Figurenkonstellationen in *Psycho* und verkehren die linearen Figurenverhältnisse. Indem sie Norman Bates nachträglich zur ‚primären‘ Figur machen, gestalten sie ihn zugleich zu einer genreikonischen Serienmörderfigur aus.

Normans psychotisch-mörderisches Alter Ego „Mother“ produziert in den *Psycho*-Sequels kein schockierendes Gendergeheimnis mehr, unterliegt aber weiterhin einer destruktiv-monströsen Über-Ich-Semantik. Das Erklärungsmuster für Normans mörderischen Wahnsinn entwickelt sich von einem eher diffusen semantischen Angebot in *Psycho* zu einem stabilen Genrerahmen in den Sequels, die den Sohn schließlich verstärkt als Opfer einer misslungenen Subjektkonstitution entwerfen. Dem setzt *Bates Motel* mit dem ‚gleichwertigen‘ Figurenpaar aus Norman und Norma eine neue Deutung gegenüber, die die monströse Mutter-Semantik in eine tragisch-heroische Weiblichkeit im Sinne von Clovers „female victim-hero complex“ des Slasher- und Rape-Revenge-Films auflöst. Die Mutter-Sohn-Paarung geht nicht nur in einem breiten Serienensemble auf, das neue Figuren- und zusätzliche Familienverhältnisse schafft, sondern existiert sowohl in der ‚objektiven‘ Wirklichkeit der diegetischen Serienwelt als auch in Normans dissoziativer Parallelwelt. Das wirft ein neues Licht auf die Vorgängerproduktionen und Normans mörderisches Alter Ego „Mother“.

Als Genresignatur besteht „Mother“ aus der akusmatischen Stimme und dem mumifizierten Leichenkörper, die *Psycho* zu einer unheimlichen Erscheinung konstruiert und die die Sequels als wiederkehrende Horrorattraktionen fortsetzen. Bevor *Psycho* Normans Mutter jedoch als ‚tot erklärt‘ (in *Psycho II* erneut), ertönt der mütterliche Stimmkörper hörbar lebendig über dem Haus. Auch nach der ödipalen Auflösung bleibt die stimmliche Dominanz über Norman bestehen, während „Mother“ übermächtig zwischen Leben und Tod verweilt. In ihrer stimmlichen Präsenz und ihrem mumifizierten Körper herrscht „Mother“ als eine (untote) Lebende über die lebendig Toten. Denn Normans Fratzensgesicht durchzieht gleich zwei Todesmomente: Nicht nur zeichnet sich hinter seinem Gesicht der Totenschädel ab, sondern aus der Einstellung ‚schält‘ sich auch der Wagen mit Marions Leiche heraus. Zwar führen die Sequels „Mothers“ Stimmkörper und mumifizierte Leiche fort, aber ihr Bezug zu Normans Serienmörderidentität bildet kein Geheimnis mehr. Auch die Darstellung kommt nicht mehr an die visuelle Abstraktion aus *Psycho* heran, die den psychopathologischen Wahnsinn in unheimlich ambivalenten Bildlichkeiten ausdrückt. Erst *Bates Motel* findet für den Wahnsinn eine neue surreale Horrorästhetik, die Normans dissoziative Identität als subjektive Parallelwelt anlegt und die Grenzen zur ‚objektiven‘ Wirklichkeit der diegetischen Serienwelt zunehmend auflöst. „Mother“ ist dabei kein reiner Stimmkörper mehr, der ‚aus‘ Norman spricht, sondern als dissoziatives Alter Ego durch die Verkörperung der Schauspielerin Vera Farmiga vollständig präsent. So nehmen die angedeuteten ambivalenten Identitätsverhältnisse aus *Psycho* eine neue queere Qualität an. Gegenüber den Dissoziationen bietet auch *Bates Motel* den düsteren Anblick des mumifizierten Leichenkörpers, den Norman ikonenhaft im Keller aufbewahrt. Während der Leichenkörper in *Psycho* und den Sequels die monströsen Ausmaße von Normans psychopathologischer Genese markiert, verweist er am Ende von *Bates Motel* vielmehr auf die destruktiv-monströse Ordnung der ‚äußeren‘ Welt („The Cord“, S5E10). Gegenüber dieser geht von Normans dissoziativer Welt eine anachronistische Sensibilität aus, die Norma und Norman, Mutter und Sohn, weiblich und männlich, nicht mehr als „abnormal“ erscheinen lässt, wie es noch Carroll für *Psycho* beschreibt (“The Philosophy of” 39), sondern in einer queeren Einheit zusammenführt.

Während *Haus* und *Motel* eine architektonische Gleichheit aufweisen, die zur semantischen Variationsfläche gerät, und Norman Bates in einer erzählerischen Kontinuität aufgeht, in der sich das semantische Bezugsverhältnis zu „Mother“ verschiebt, findet sich mit der Duschszene eine Genresignatur, die einer ‚unmöglichen‘ Reinszenierung zu unterliegen scheint und einen Bezug auf *Psycho* beibehält. Die Genrediskurse zu *Psycho* präformieren die Szene semantisch-medial zu einer radikalen Mordszene, die *Psycho II* und *III* und *Bates Motel*,

indem sie sie zum vorgängigen Bezugsobjekt erheben, zusätzlich auf *Psycho* festschreiben. *Psycho II* und *III* zitieren die Szene wiederholt als ikonischen Duschmord und zementieren die Einmaligkeit des Mords unter der Dusche, indem sie in den eigenen Duschszenen weder Mary noch Maureen zu neuen Duschoffern ‚küren‘. *Bates Motel* wiederum kehrt die Praxis der Sequels um und ruft über die wiederholte Inszenierung der *Psycho*-Handlung und Marion Cranes Ankunft am Motel den ‚originären‘ Duschmord auf. Ihr ‚ursprüngliches‘ Opfer bleibt aber verschont; stattdessen tötet Norman den untreuen Ehemann Sam Loomis in der Dusche. Beide Differenzverfahren schreiben in den Nachfolgeproduktionen die Duschszene als Genresignatur repräsentativ auf *Psycho* fest und gestalten ihren genreikonischen Status als genrehistorischen Duschmord (*Psycho II* und *III*) und genrehistorische Genderformation (*Bates Motel*). Darin wahren die Produktionen *Psycho* im Sinne von Derridas „Anwesendgewesen-Sein“. Aber zugleich kehren sie die „implizierte Nicht-Anwesenheit“ ihrer Bezugsquelle nach außen und distanzieren sich von ihr. Indem die dekonstruktiven Reinszenierungen der Duschszene den aufgerufenen narrativen und semantischen Erwartungen zuwiderlaufen, überwinden die Produktionen ihr selbstgemachtes Vorbild und laden zum semantisch-ästhetischen Vergleich der Gewaltästhetik (*Psycho II-IV*) und der Geschlechterverhältnisse (*Bates Motel*). Doch so wie die Sequels, aus einer genrehistorischen Perspektive betrachtet, keineswegs dem Kontrast entsprechen, den sie nahelegen, liest auch *Bates Motel* den Duschmord nicht einfach ‚männlich‘. Nicht nur folgt *Psycho* einer ähnlichen Affektstrategie wie die Sequels, die für die sexuelle Konnotation des mörderischen Wahnsinns und den körperbetonten Schrecken der Tötungsszenen eine explizitere Form bereithalten. Auch ist in *Psycho* bereits eine Auflösung eindeutiger, heteronormativer Geschlechterdifferenzen angelegt, die *Bates Motel* schließlich in eine queere Lesart überführt.

Das bedeutet aber weder, dass *Psycho* zur Ursprungsquelle der semantischen Deutungsmuster in den Sequels und der Serie gerinnt, noch dass *Psycho* die Lesarten für genrespezifische Höhepunkte und genderbezogene Umschriften vorgibt. Vielmehr ist es gerade die konstitutive Leistung der Sequels wie der Serie und ihres jeweiligen „semantischen Horizonts“ nach Derrida, dass die Markierungen und Iterationen sowohl eine formale Gleichheit als auch eine semantisch-mediale Differenz zu *Psycho* besitzen. *Psycho II-IV* und *Bates Motel* setzen letztlich selbst die Genresignaturen, indem sie unter anderem die Orte architektonisch beibehalten, die Figuren fortführen und die Duschszene zitieren bzw. reinszenieren. So wirken sie nicht nur auf *Psycho* zurück, sondern werden wiederum durch *Psycho* selbst unterlaufen. Dies gilt in ebensolcher Weise auch für das Titeldesign, Hitchcocks Namen, die weiteren Tötungsszenen, das Messer und das Geld,

die in ihren medialen Gestaltungsweisen und semantischen Formationen Genre-signaturen bilden, die auf Gleichförmigkeit und Varianz angelegt sind. Doch erst die gegenwärtigen Kontexte, in denen die Genresignaturen erscheinen, verdeutlichen die veränderten Affekt- wie Genderstrukturen und bewirken wechselseitige Relektüren. Als Slasherkorpus determinieren die Sequels *Psycho II-IV* auch die Genrelektüre von *Bates Motel* und offerieren, insbesondere für die zeitgenössische Gestaltung der Prequel-Erzählung, eine entlang der Slasherkonventionen der 1980er Jahre aktualisierte Horrorvision von *Psycho*, die die Serie fortführt und in ihrer ‚Genderlücke‘ *vice versa* aufdeckt und schließt. Denn auch die weibliche Neuperspektivierung in *Bates Motel* wirft einen neuen Blick auf die Genderkonstellationen in den Sequels.

In diesen Wechselbeziehungen leisten die Sequels und *Bates Motel* einen diskursiven Beitrag für *Psycho*. Sie fügen sich in die umfangreiche Geschichte der Diskurse ein, indem sie neue genrespezifische Aspekte, Themen und Politiken an *Psycho* herantragen und an dem generischen Text und seinem Status als Genre- und Genderikone ebenso mitschreiben, wie sie ihn zu einer Horrorvision des Slasherfilms und einer queeren Gegenwartsvision umschreiben. Auch wenn der Kanondiskurs zu *Psycho* und Hitchcock eine akademische Auseinandersetzung mit den Sequels eher verhinderte, während *Bates Motel* ihn gezielt in seiner *high concept*-Vermarktung als Nobilitierungsstrategie nutzt, verfügt *Psycho* dadurch über ein bekanntes Narrativ und semantisch-mediale Genremuster, an die sich auf vielseitige Weise anknüpfen lässt. Die Einbettung der vertrauten Geschichte und ihrer Figuren wie Ästhetiken in neue Zusammenhänge akzentuiert ihre Aktualität und neuen Kontexte. Die ausgestellte Sexualität und Gewalt der Slasherfilmreihen der 1980er Jahre und die mysteriöse Art-Ästhetik aktueller *reboot*-Horrorserien bergen neue Darstellungskonventionen, Geschichtsverständnisse und Gesellschaftsdiskurse, die Markierungen und Iterationen neu lesen. Die Sequels und *Bates Motel* bilden in ihren generisch-seriellen Differenzleistungen einen Ausdruck ihrer Zeit, der sich nicht nur in den Genresignaturen spiegelt, sondern auch in die eigene Genrehistoriografie eingreift. Jede neue Produktion führt das generische ‚Erbe‘ ihrer Vorgängerproduktionen mit und um- bzw. überschreibt dieses Erbe, indem sie lineare Verhältnisse aufbricht, Bezüge neu ordnet, (Sub-)Semantiken freilegt und hinzufügt und schließlich Markierungen und Iterationen neu liest. Diese genrespezifischen Umschriften in *Psycho*, *Psycho II-IV* und *Bates Motel* lassen sich aber nicht nur anhand der Genresignaturen zu einer ‚kleinen‘ Genregeschichte zusammenführen, sondern auch als eine integrative Methodik betrachten.

6.2 Genresignaturen als integrative Methodik

Die Analysen zeigen, wie dicht die Produktionen und Materialien Markierungen setzen, wie variantenreich die Iterationen ausfallen und wie vielseitig Diskurse diese lesen und darin zu dynamischen semantischen Einheiten systematisieren. Dieses Verhältnis zwischen Markierungen, Iterationen und Diskursen untersuchte die vorliegende Arbeit in seinen diskursiven Bestandteilen und historischen Verschiebungen. Der Fokus auf Genresignaturen erlaubte hierbei, die Komplexität von Genres auf die spezifischen Produktionskontexte analytisch engzuführen und aus einer diskurshistorischen Perspektive zu beschreiben, ohne die verschiedenen Diskursebenen von Genres aus dem Blick zu verlieren. Das Grundmoment von Genres, Ursache und Effekt, Wiederholung und Differenz zugleich zu sein, spiegelt sich in Derridas Grundbedingung einer Signatur wider. Die Signatur impliziert eine ‚Anwesenheit‘ im Sinne eines ‚Angewesen-Seins‘, das nur auf der Möglichkeit seiner Nicht-Anwesenheit beruht, und markiert darin eine Einmaligkeit, die wiederum durch ihre Reproduzierbarkeit, ihre wiederholbare und iterierbare Form, entsteht. Die Arbeit führt die Parallelität in der Begrifflichkeit der Genresignaturen zusammen. Das eröffnet die Möglichkeit, die innere Widersprüchlichkeit von Genres in einem Analysekonzept zu operationalisieren, das den Widerspruch nicht nur beibehält, sondern auf eine produktive Weise nutzt und mit weiteren theoretischen Grundprämissen verbindet. Denn das Konzept der Genresignaturen identifiziert nicht nur Markierungen und Iterationen – ähnlich der Unterschrift – in ihren einmaligen und zugleich reproduzierten Qualitäten, sondern es fordert eine Analyse ein, mit der sich erst die spezifische Herausbildung der generischen Signifikanz in ihren kontextuellen Bedingungen untersuchen lässt.

Die Frage nach einer genrespezifischen Signifikanz und ihren Bedingungen, wie sie das Konzept der Genresignaturen stellt, berührt das Grundmoment von Genres in seinen multidimensionalen und diskursiven Facetten. Das post-strukturalistische Differenzverhältnis von Genres, stetig zwischen der einzelnen Produktion und dem semantischen Konzept zu vermitteln, schlägt sich in Signaturen nieder. Texte ‚gehören‘ nicht einfach zu Genrekzepten, sondern ihre Markierungen und Iterationen lassen sie an verschiedenen Sets kultureller Konventionen im Sinne Derridas ‚teilnehmen‘. Ihre Teilnahme wiederum verschiebt das Set, das vorgibt, was als Markierung und Iteration zu lesen ist, während sich die Lektüren auf die kulturelle Normung ihrer Konventionen auswirken. Angesichts der steten Wandlungen stabilisiert sich das Verhältnis in einer fortlaufenden generischen Varianz. Die Analyse dieser Varianz muss bei den Materialien und ihren „generic images“ (Neale) ansetzen, die Genres zu einer ersten Sichtbarkeit

verhelfen. Über Genrebezeichnungen, Beschreibungsrhetoriken und Ikonografien bauen sie einen zentralen Genrediskurs auf, der zwischen Publikum und Herstellung eine Schnittstellenposition einnimmt. Neben den Diskursivierungen der Filmkritik und Wissenschaft konstituiert sich der Text in diesem distributionsseitigen Diskurs in einer generischen Form, die in ihren wesentlichen semantisch-medialen Konstruktionsprinzipien aber erst über den Einbezug des historisch-ökonomischen Kontexts als Genresignatur beschreibbar wird.

Auch die Historizität von Genres innerhalb von Genresignaturen aufzuzeigen und Aussagen über die historische Signifikanz und Varianz von Genremerkmalen zu treffen, erfordert eine stete Kontextualisierung der Produktionen, Diskurse und semantischen Bezüge. Neben der historisch-ökonomischen Perspektive, die generische Praktiken und Diskursivierungen im Kontext ihrer Entstehung betrachtet, sensibilisiert die zusätzliche theoriehistorische Perspektivierung für die Gefahr irreführender Diskursivierungen, wie im Fall von *The Great Train Robbery*, und für semantische Verschiebungen wie im Melodram. Gerade historische Analysen, wie bei *Psycho*, sind besonders auf ein historisch-ökonomisches und theoriehistorisches Bewusstsein für ‚praktische‘ Genrediskurse und ihre semantischen ‚Flexibilitäten‘ angewiesen, wenn sie auf Materialien und Diskurse zugreifen, die der genretheoretischen Systematisierung vorausgehen, und Genresignaturen im Kontext ihrer Entstehungszeit beschreiben. Erst dann wird das jeweilige Genrevergnügen, wie etwa der Schrecken im Horrorfilm, innerhalb von Genresignaturen sowohl für einzelne Produktionen und ihre Diskurse als auch für Gruppierungen und ihre semantischen Konzepte beschreibbar. Die Analyse von Genresignaturen bildet ein produktives Vorgehen, um detailgenaue Erkenntnisse über diskurshistorische Genreentwicklungen zu gewinnen. Die dafür erforderliche integrative Methodik gestaltet Genresignaturen zu einem Analysekonzept, das nicht nur auf andere Genreproduktionen und genrehistorische Kontexte übertragbar ist, sondern, wie der folgende Ausblick zeigt, auch auf Diskurse und Materialien anwendbar ist, die das vorliegende Untersuchungskorpus nicht einbeziehen konnte.

6.3 Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat das Untersuchungskorpus aus dem analytischen Grund einer besseren Handhabbarkeit an mehreren Stellen eingegrenzt. Neben dem Fokus auf Hollywood-Produktionen sowie Diskurse der Filmkritik und Wissenschaft beschränkten sich die Analysen auf distributionsseitige Materialien, die für *Bates Motel* zudem auf einige ausgewählte Materialien reduziert wurden. Diese

Eingrenzungen klammerten aufgrund der dafür notwendigen (n)ethnografischen Methoden Herstellungs- und Publikumsdiskurse aus und ließen eine Vielzahl an distributionsseitigen Materialien außen vor. Die enorme Menge der potentiellen Untersuchungsmaterialien ist mit der konzeptionellen Ausrichtung der Arbeit in ihrer digitalen Zirkulation und Vernetzung mit Fanpraktiken nicht zu überblicken. Doch gerade der Bereich digitaler Plattformen und sozialer Netzwerke eröffnet für diese Genreuntersuchung eine Reihe lohnenswerter Anschlussperspektiven auf sogenannte *offscreen*-Diskurse im Sinne Grainges und Johnsons. Zwar konnte über die distributionsseitigen Genrediskurse das Publikum als analytische Größe indirekt einbezogen werden, aber die Vermarktungspraktiken und genrespezifischen Gestaltungsweisen zielen in erster Linie auf Zielgruppen und geben kaum Auskunft über spezifische Publikumsdiskurse und die Vielfalt rezeptionsseitiger Bedeutungsprozesse. Für Genres lassen sich über das Publikum weitere Differenzverfahren herausarbeiten, die die Dimension ‚praktischer‘ Genrediskurse erweitern und das Verhältnis von Genreproduktion und Genrekonzent innerhalb eines rezeptionsseitigen Genrebewusstseins veranschaulichen. Insbesondere auf digitalen Plattformen können Publikumsreaktionen innerhalb von Kommentaren, Postings und *Tweets* auf generische Bezeichnungen, Beschreibungen und Semantiken hin untersucht werden. Dabei erschöpfen sich diese Publikumsdiskurse nicht in einer reinen ‚textuellen‘ Anschlusskommunikation, sondern sie nehmen als Fanpraktiken vielfältige mediale Formen an, die im Rückgriff auf Ansätze aus den Fan Studies in ihren kreativen Aktivitäten erschlossen werden können.¹ Die geposteten und getweeteten Nachrichten, Bilder und Videos sind Ausdruck intensiver Auseinandersetzungen, die das ‚vorgefundene Material‘ an Medientexten nicht nur in neue Clip-Ästhetiken überführen, sondern auch semantisch verschieben. Während Fanfiction Texte fort- und überschreibt, können *vidding*-Videos über Untertitel oder Synchronisationen Texte beispielsweise parodistisch umschreiben oder Video-Essays neue generisch-serielle Zusammenhänge herstellen. Eine Analyse von Arbeiten und Diskursen, die *Psycho*, *Psycho II-IV* und *Bates Motel* aufgreifen und fortführen, könnte nicht nur weitere Genresignaturen hervorbringen, sondern auch den bisherigen semantischen Horizont ausweiten und weitere wechselseitige Relektüren freilegen und in ihren generisch-seriellen De-Konstruktionsbedingungen nachvollziehen.

Während die vorliegende Arbeit die distributionsseitigen Materialien zu *Psycho* und *Bates Motel* zwar bereits gleichwertig zu den Filmkritiken, wissenschaftlichen Diskursen und eigenen analytischen Diskursivierungen behandelte, könnten weiterführende Untersuchungen die Distributionsdiskurse dezidiert als

¹ Zu Fanpraktiken siehe Booth, Cuntz-Leng und Einwächter.

bisher in das Zentrum genretheoretischer Fragestellungen rücken. Den Untersuchungsfokus ausschließlich auf die distributionsseitigen Bilder, Videos und Texte zu legen, bietet die Möglichkeit, das mitunter noch hierarchisch gehaltene Verhältnis zu ‚Filmen‘ und ‚Serien‘ aufzulösen und die Materialien in ihren Diskursen, Netzwerken und Affektmechanismen der „ubiquity, mobility and interactivity“ (47 f.) zu erschließen, wie es Grainge und Johnson für die Promotional Screen Studies vorschlagen. Die sich so generierende ‚Filmerzählung‘ oder ‚Serienerzählung‘ könnte dann anstelle der filmischen oder serien genetischen Rückbeziehungsweise Wechselbezüge vielmehr in ihrer Vernetzung untereinander und mit Fandiskursen beleuchtet werden. Eine solche Untersuchung würde das Konzept der Genresignaturen für den Bereich digitaler Plattformkulturen theoretisch und methodisch weiterentwickeln und die Vernetzung dynamischer Muster und semantischer Verschiebungen beschreibbar machen.

Plattformen wie Twitter verfügen über ein multimediales Setting, das Markierungen und Iterationen in neue Anordnungsverhältnisse bringt. Genrehistorische Zusammenhänge gewinnen darin an medialer Komplexität, wie beispielsweise der *Tweet* von Jamie Lee Curtis vom 15. September 2015 verdeutlicht. Der *Tweet* kündigt den Serienstart der Horror-Comedy-Fernsehserie *Scream Queens* (2015 bis 2016) auf FOX an und präsentiert eine Standfotografie, die Curtis bei den Dreharbeiten schreiend unter der Dusche mit einer (weiteren) Standfotografie in der Hand zeigen: der Fotografie ihrer Mutter Janet Leigh in der gleichen Pose unter der Dusche von *Psycho* (Abb. 6.1)

Aus der Bild-im-Bild-Anordnung geht eine genrehistorische Signifikanz hervor, die den reinen Vermarktungszweck, den dieser *Tweet* im Vorfeld des Serienstarts erfüllt, übersteigt. Zugleich erhält die Anordnung ihre Vielschichtigkeit aus der medialen Differenzleistung dieses Marketingbeitrags. Der *Tweet* verbindet *Scream Queens* mit *Psycho* zwar auf den ersten Blick über die berühmte Duschszene, perspektiviert aber diesen Bezug, im Vergleich zu den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit, auf eine neuartige Weise. Im Fokus stehen nicht nur die weiblichen Opfer(-Heldinnen) und ihre berühmten, markanten Schreie, sondern auch die Schauspielerinnen Jamie Lee Curtis und Janet Leigh, die diesen Figurentypus in seinen historischen Ausprägungen entscheidend verkörpert haben. Für ein horroraffines und genrehistorisch kompetentes Publikum steht Jamie Lee Curtis repräsentativ für den heroischen Typus des *Final Girl*, das sie in den 1980er Jahren mit Filmen wie *Halloween*, *Halloween II* (nochmals 1998 in *Halloween H20*) und *Prom Night* (1980) prägte. Die familiäre Verbindung von Mutter und Tochter impliziert dabei eine ‚Genrefamilie‘ vom Horror-Klassiker über den Slasher-Kult bis zu einem aktuellen Art-Horror von Serien wie *Scream Queens*, aber auch *Hannibal* und *Bates Motel*. Für diese Genrefamilie nehmen



Abb. 6.1 *Scream Queens*, Tweet von Jamie Lee Curtis, USA 2015

die Schauspielerinnen einerseits Prototypenfunktionen im Sinne Schweinitz' ein und treten als exemplarische Variationen des zentralen Falls weiblicher Horrorgeschichten hervor, die der Serientitel von *Scream Queens* fortschreibt. Andererseits liefern sie nach Caldwell „scripted performances“ („Screen Studies“ 172), die sie als Instanzen einer ‚Autorschaft‘ nicht nur für die Serie, sondern übergreifend für eine Genregeschichte sprechen beziehungsweise ‚tweeten‘ lassen. Das Medium der Standfotografie nimmt im *Tweet* nicht nur eine medienhistorische Bezugsrolle ein, sondern besitzt auch eine entscheidende mediale Bedeutung. Anders als die suggestive Montage oder explizite Ästhetik des Bewegtbilds bringt das

Standbild den Schrecken in eine visuelle Formation, die den Angstschrei als genrespezifisches Moment des Horrors visuell ‚hörbar‘ und medial teilbar werden lässt. Die Signifikanz dieser Genregeschichte beruht folglich weniger auf einer semantischen Neuperspektivierung als vielmehr auf einer medialen Differenz, die doppelt gezogen ist: Mit den visuellen Möglichkeiten der Standfotografie und den Plattformstrukturen von Twitter setzt der *Tweet* erneut die Duschszene als eine übergreifende Genresignatur. In dieser zeichnet sich eine spannungsreiche, semantisch-mediale Konstruktionsweise ab, die weitere genretheoretische Untersuchungen aus einer diskurshistorischen Perspektive mehr als lohnenswert macht.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Literaturverzeichnis

- o.A. „Psycho.“ *Time* vom 27. Juni 1960, S. 51. <https://www.time.com/vault/issue/1960-06-27/page/53/>. Zugriff: 14. Juni 2017.
- Abend, Pablo et al. „Einleitung.“ *Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie*, hg. von dies., LIT, 2017, S. 11–35.
- Academy of Motion Picture Art and Sciences. „How Hitchcock Got People To See ‚Psycho‘.“ *YouTube*, 23. April 2012. https://www.youtube.com/watch?v=DjRzj_Ufiew. Zugriff: 20. Januar 2020.
- A&E. „*Bates Motel* | Official Series Playlist | A&E.“ *YouTube*, 24. Juni 2019. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLeviVtB85dLy2xcS5AzAwLarXMrRYrC>. Zugriff: 16. März 2020.
- Allen, Richard und Sam Ishii-Gonzalès. Hg. *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. BFI, 1999.
- Allen, Robert C. und Douglas Gomery. *Film History. Theory and Practice*. McGraw-Hill, 1985.
- Althusser, Louis. *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. VSA, 1977.
- Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana Univ. Press, 1989.
- Altman, Rick. „Film und Genre.“ *Geschichte des internationalen Films*, hg. von Geoffrey Nowell-Smith, Metzler, 2006, S. 253–259.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. BFI, 1999.
- Altman, Rick. „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 27–41. [Etwas abgeändert zuerst in *Cinema Journal* 23,3 Spring, 1984, S. 6–18.]
- AFI. „AFI’s 100 Years... 100 Movies – 10th Anniversary Edition. The 100 Greatest American Films Of All Time (2007).“ American Film Institut, 2007. www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition/. Zugriff: 8. Januar 2020.
- AFI. „AFI’s 100 Years... 100 Movies. The 100 Greatest American Films Of All Time (1998).“ *American Film Institut*, 2005. www.afi.com/afis-100-years-100-movies/. Zugriff: 8. Januar 2020.
- Anderson, Joseph D. *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois Univ. Press, 1996.

- Armas, Eric. „10 Great Spoofs of the *Psycho* Shower Scene, 50 Years After Mother's First Stab.“ *ProBible.com*, 2010. brobible.com/life/article/13158858-10-great-spoofs-psycho-shower-scene-50-years-after-mothers-first-s/. Zugriff: 18. Januar 2019.
- Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. Suhrkamp, 2002. [Zuerst 1932]
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2. Aufl. München, 1999.
- Barthes, Roland. *Die Lust am Text*. Suhrkamp, 2010. [frz. Originalausgabe: *Le plaisir du texte*. Seuil, 1973]
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Suhrkamp, 2010. [frz. Originalausgabe: *Mythologies*. Seuil, 1957]
- Barthes, Roland. „The Grain of the Voice.“ *Roland Barthes: Image – Music – Text*, hg. von Stephen Heath, Fontana Press 1977, S. 179–189. [Zuerst als „Le grain de la voix.“ *Musique en jeu* 9, 1972]
- Bartosch, Sebastian. „Genre und Comic.“ *Filmwissenschaftliche Genretheorie. Eine Einführung*, hg. von Markus Kuhn et al., De Gruyter, 2013, S. 381–406.
- Bartsch, Anne et al. Hg. *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Halem, 2007.
- Bazin, André. „Hitchcock contre Hitchcock.“ *Cahiers du Cinéma*, 62, 1954, S. 25–32.
- Bazin, André. „Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence.“ *André Bazin: Was ist Film? Bausteine zu einer Theorie des Films*, hg. von Robert Fischer, 2. Aufl., Alexander-Verlag, 2009, S. 255–266. [Zuerst als Vorwort zu Jean-Louis Rieuepeyrou. *Le western, ou le cinéma par excellence*. Editions du Cerf., 1953]
- Bazin, André. „Die Entwicklung des Western.“ *André Bazin: Was ist Film? Bausteine zu einer Theorie des Films*, hg. von Robert Fischer, 2. Aufl., Alexander-Verlag, S. 267–277. [Zuerst 1955]
- Beebe, Thomas O. *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*. Pennsylvania State Univ. Press, 1994.
- Bellour, Raymond. „Psychosis, Neurosis, Perversion.“ *Camera Obscura* 1, 3, 1979, S. 105–132.
- Belton, John. *Widescreen Cinema*. Harvard Univ. Press, 1992.
- Belton, John. „Can Hitchcock be Saved from Hitchcock Studies?“ *Cineaste* 28, 4, 2003, S. 16–21.
- Bergfelder, Tim. „National, Transnational or Supranational Cinema. Rethinking European Film Studies.“ *Media, Culture and Society* 27, 3, 2005, S. 315–331.
- Bernardini, James. *The New Hollywood. What the Movies Did With the New Freedoms of the Seventies*. McFarland, 1991.
- Berry-Flint, Sarah. „Genre.“ *A Companion to Film Theory*, hg. von Toby Miller und Robert Stam, Blackwell, 1999, S. 25–44.
- Bitsch, Charles und François Truffaut. „Rencontra avec Hitchcock.“ *Cahiers du Cinéma* 62, 1956, S. 1–5.
- Blanchet, Robert. Hg. *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Schüren, 2011.

- Blaseio, Gereon. „Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft.“ *Hollywood hybrid: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, hg. von Claudia Liebrand und Ines Steiner, Schüren, 2004, S. 29–44.
- Bleicher, Joan Kristin. „Programmverbindungen als Paratexte des Fernsehens.“ *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, Akademie-Verlag, 2004, S. 245–260.
- Robert Bloch. *Psycho*. Simon&Schuster, 1959.
- Bleicher, Joan Kristin. „Genre und Fernsehen.“ *Filmwissenschaftliche Genretheorie. Eine Einführung*, hg. von Markus Kuhn et al., De Gruyter, 2013, S. 361–379.
- Blum, Philipp. „Lost in narration. Überlegungen zum aktuellen Mystery-TV am Beispiel von Lost.“ *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 3, 2010, S. 304–315.
- Bogdanovich, Peter. *The Cinema of Alfred Hitchcock*. Museum of Modern Art, 1963.
- Bogdanovich, Peter. *Who the Devil Made it. Conversations With Legendary Film Directors*. Ballantine, 1997.
- Böhnke, Alexander. *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Transcript, 2007.
- Böhnke, Alexander et al. Hg. *Das Buch zum Vorspann. »The Title is a Shot«*. Vorwerk 8, 2006.
- Booth, Paul. Hg. *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Wiley Blackwell, 2018.
- Bordwell, David et al. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia Univ. Press, 1985.
- Bordwell, David. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard Univ. Press, 1989.
- Borstnar, Nils et al. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2., überarb. Aufl. UVK, 2008.
- Bowser, Eileen. *Transformation of Cinema. 1907–1915*. Scribner, 1990.
- Braidt, Andrea B. *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Schüren, 2008.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 2006. [Nachdruck von 1992]
- Bronfen, Elisabeth. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Volk & Welt, 1998.
- Buscombe, Edward. „The Idea of Genre in the American Cinema.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 12–26. [Zuerst in *Screen* 2, 2, 1970, S. 33–45]
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Caldwell, John T. *Production Culture. Industrial Reflexivity and Industrial Practice in Film and Television*. Duke Univ. Press, 2008.
- Caldwell, John T. „Screen Studies and industrial ‚theorizing‘.“ *Screen* 50, 1, 2009, S. 167–179.
- Caldwell, John T. „Cultures of Production: Studying Industry’s Deep Texts, Reflective Rituals and Managed Self-Disclosures.“ *Media Industries: History, Theory, and Method*, hg. von Jennifer Holt und Alisa Perren, Wiley-Blackwell, 2009, S. 199–212.
- Caldwell, John T. „Breaking Ranks: Backdoor Workforces, Messy Workflows, and Craft Disaggregation.“ *Journal of Popular Communication* 8, 3, 2010, S. 21–26.
- Caldwell, John T. „Authorship Below-the-Line.“ *Companion to Media Authorship*, hg. von Jonathan Gray und Derek Johnson, Wiley-Blackwell, 2013, S. 349–369.

- Caldwell, John T. „Zehn Thesen zur Produktionsforschung.“ *Montage AV* 22, 1, 2013, S. 33–47.
- Callenbach, Ernest. „Psycho.“ *Film Quarterly* 14, 1, 1960, S. 47–49.
- Canby, Vincent. „Sequel to ‚Psycho‘.“ *The New York Times* vom 3. Juni 1983, S. 14. Web. www.nytimes.com/1983/06/03/movies/sequel-to-psycho.html. Zugriff: 4. April 2019.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Carroll, Noël. „Film, Emotion, and Genre.“ *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, hg. von Carl Plantinga und Greg M. Smith, The John Hopkins Univ. Press, 1999, S. 21–47.
- Casetti, Francesco. „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag.“ *Montage AV* 10, 2, 2001, S. 155–173.
- Cawelti, John G. „The Concept of Formular in the Study of Popular Literature.“ *Journal of Popular Culture*, 3, 3, 1969, S. 381–390.
- Chabrol, Claude. „Hitchcock devant le mal.“ *Cahiers du Cinéma* 4, 39, 1954, S. 18–24.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Columbia Univ. Press, 1999. [frz. Originalausgabe: *La Voix au cinéma*. Editions de l’Etoile, 1982]
- Christie, Ian. „The 100 Greatest Films of All Time.“ *Sight & Sound*, 29. November 2019. www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time. Zugriff: 8. Januar 2020.
- Clover, Carol J. „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.“ *Representations* 20, 1987, S. 187–228.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton Univ. Press, 2015. [Zuerst 1992]
- Cohen, Ralph. „History and Genre.“ *New Literary History* 17, 2, 1986, S. 203–218.
- Coleman, Robin R. Means. *Horror Noire. Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*. Routledge, 2011.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Crowther, Bosley. „Psycho.“ *The New York Times* vom 17. June 1960. Web. www.nytimes.com/library/film/061760hitch-psycho-review.html. Zugriff: 18. Februar 2020.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Cuntz-Leng, Vera. Hg. *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. BÜCHNER, 2014.
- Davis, Blair. *The 1950s B-Movie: The Economics of Cultural Production*. Dissertation an der McGill University, Montreal. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/9593v060r>. Zugriff: 17. Dezember 2019.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. 4. Neuaufl. Suhrkamp, 2005. [frz. Originalausgabe: *L’image-mouvement. Cinéma 1*, 1983]
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. 3. Aufl. Fink, 2007. [frz. Originalausgabe: *Différence et répétition*, 1968]
- Derrida, Jacques. „The Law of Genre.“ *Glyph* 7, 1980, S. 202–213.
- Derrida, Jacques. *Randgänge der Philosophie*. Passagen 1999. [frz. Originalausgabe: *Marges de la philosophie*, 1972]
- Deutelbaum, Marshall und Leland Poague. Hg. *A Hitchcock Reader*. Iowa State Univ. Press, 1986.

- Dinkla, Söke. „Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld.“ *Medien Kunst Netz*. Web. medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/. Zugriff: 12. Juli 2018.
- Distelmeyer, Jan. *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Bertz + Fischer, 2012.
- Donahue, Suzanne Mary. *American Film Distribution. The Changing Market Place*. UMI Research Press, 1987.
- Doherty, Thomas. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Unwin Hyman, 1988.
- Douchet, Jean. „Hitch et son public.“ *Cahiers du Cinéma* 10, 113, 1960, S. 7–15.
- Douchet, Jean. *Alfred Hitchcock*. Edition d’Herne, 1976.
- Durgnat, Raymond. *The Strange Case of Alfred Hitchcock, or the Poor Man’s Hitchcock*. MIT Press, 1974.
- Durgnat, Raymond. *A Long Hard Look at ‚Psycho‘*. BFI, 2002.
- Dyer, Peter John „‚Psycho‘ and ‚The Apartment‘.“ *Sight and Sound* 29, 4, 1960, S. 195–196.
- Dyer, Richard. *White*. Routledge, 1997.
- Dyer, Richard. *Stars: New Edition*. British Film Inst., 1998.
- Eco, Umberto. „Die Innovation im Seriellen.“ *Über Spiegel und andere Phänomene*, hg. von ders., DTV, 1988, S. 155–180.
- Einwächter, Sophie G. *Transformationen von Fankultur. Organisatorische und ökonomische Konsequenzen globaler Vernetzung*. Phil. Diss., Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2014. <https://d-nb.info/1064358667/34>. Zugriff. 12. Dezember 2017.
- Elsaesser, Thomas. „The New Film History.“ *Sight and Sound* 55, 4, 1986, S. 246–251.
- Elsaesser, Thomas. „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram.“ *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hg. von Christian Cargnelli und Michael Palm, PVS Verleger, 1994, S. 93–127. [zuerst als „Tales of Sound and Fury: The Family Melodrama“ *Monogram* 4, 1972, S. 2–15]
- Ev. „Psycho.“ *Film-Dienst* 43, 1960, S. 366.
- Evans, Walter. „Monster Movies: A Sexual Theory.“ *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, hg. von Barry Keith Grant, The Scarecrow Press, 1984, S. 53–64. [Zuerst in *Journal of Popular Film* 2, 4, 1973, S. 353–365]
- Fahle, Oliver. „Jacques Derrida.“ *Handbuch der Medienpädagogik*, hg. von Uwe Sander et al., VS 2008, S. 239–244.
- Fehrmann, Gisela et al. „Originalkopie. Praktiken des Sekundären – Eine Einleitung.“ *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, hg. von dies., DuMont, 2004, S. 7–17.
- Felix, Jürgen. „Autorenkino.“ *Moderne Film Theorie*, hg. von ders., 3. Aufl., Bender, 2007, S. 13–57.
- Finin, George und William K. Everson. *The Western: From Silents to Cinerama*. Orion Press, 1962.
- Fischer, Robert. „Einführung.“ *Éric Rohmer und Claude Chabrol: Hitchcock*, hg. von ders., Alexander, 2013, S. 7–19.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Suhrkamp, 1981. [frz. 1969]
- Florin, Bo et al. Hg. *Films that Sell. Moving Pictures and Advertising*. Palgrave, 2016.
- Focillon, Henri. *Das Leben der Formen*. Francke, 1954. [Zuerst: *Vie des formes*. 1934]
- Fr. „Psycho.“ *Evangelischer Film-Beobachter* 12, Folge 44, 29.10.1960, S. 549.

- Freedman, Jonathan. *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*. Cambridge Univ. Press, 2015.
- Friedrich, Andreas (Hg.). *Filmgenres: Fantasy- und Märchenfilm*. Reclam, 2003.
- Frohne, Ursula. „That’s the only now I get‘. Immersion und Partizipation in Video-Installationen von Dan Graham, Steve McQueen, Douglas Gordon, Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Sam Taylor-Wood.“ *Medien Kunst Netz*. www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/immersion_partizipation/1/. Zugriff: 12. Juli 2018.
- Fründt, Bodo. *Alfred Hitchcock und seine Filme*. Heyne, 1986.
- Gaines, Jane. „From Elephants to Lux Soap: The Programming and »Flow« of Early Motion Picture Exploitation.“ *The Velvet Light Trap* 25, 1990, S. 29–43.
- Gallagher, Tag. „Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the „Evolution“ of the Western.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 289–312. [Zuerst 1986]
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Suhrkamp, 1993. [frz. Originalausgabe: *La littérature au second degré*. Editions du Seuil, 1982]
- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Suhrkamp, 2001. [frz. Originalausgabe: *Seuils*. Editions du Seuil, 1987]
- Giesen, Rolf. *Lexikon des phantastischen Films: Horror – Science-Fiction – Fantasy*. Ullstein, 1984.
- Gledhill, Christine. „Rethinking Genre.“ *Reinventing Film Studies*, hg. von Christine Gledhill und Linda Williams, Arnold, 2000, S. 221–243.
- Gledhill, Christine. Hg. *Gender Meets Genre in Postwar Cinema*. Univ. of Illinois Press, 2012
- Gottlieb, Sidney. Hg. *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Faber & Faber, 1997.
- Gottlieb, Sidney und Richard Allen. Hg. *The Hitchcock Annual Anthology. Selected Essays from Volumes 10–15*. Wallflower, 2009.
- Gradinari, Irina. „Genre, Gender und Lust an der Gewalt. Zum Serienmordfilm.“ *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 010, 2016, S. 45–61. www.rabbiteye.de/2016/10/gradinari_serienmordfilm.pdf. Zugriff: 5. Juli 2018.
- Gradinari, Irina. „Genre und Gender.“ *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*, hg. von Marcus Stiglegger, Wiesbaden, 2019, S. 1–28. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_8. Zugriff: 12. November 2019.
- Grainge, Paul und Catherine Johnson. *Promotional Screen Industries*. Routledge, 2015.
- Grant, Barry Keith. „Introduction.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von ders., Univ. of Texas Press, 2012, S. XVII–XXII.
- Gray, Jonathan. *Show Sold Separately. Promos, Spoiler, and Other Media Paratexts*. New York Univ. Press, 2010.
- Graysmith, Robert. *The Girl in Alfred Hitchcock’s Shower*. Titan Books, 2010.
- Grindon, Leger. „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 42–59.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford Univ. Press, 2013.
- Gwóźdź, Andrzej. Hg. *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte. Film Under Re-Construction. Cinema and its Paratexts*. Schüren, 2009.
- Hagener, Malte. „Der Begriff Genre.“ *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*, hg. von Rainer Rother und Julia Pattis, Bertz + Fischer, 2011, S. 11–22.

- Harris, Robert A. und Michael S. Lasky. *The Films of Alfred Hitchcock*, Citadel Press, 1976. [dt. Ausgabe: *Alfred Hitchcock und seine Filme*, 1979]
- Hartung, Philip T. „The Creen: All That a Mother Can Mean.“ *Commonweal* 72 (Sept.), 1960, S. 469.
- Hatch, Robert. „Psycho.“ *Nation* 2 (July), 1960, S. 18–19.
- Hediger, Vinzenz. *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Schüren, 2001.
- Hediger, Vinzenz. „Spaß an der Arbeit. Der Making-Of-Film.“ *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, hg. von Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau, Schüren, 2009, S. 332–341.
- Hediger, Vinzenz und Patrick Vonderau. Hg. *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Schüren, 2009.
- Hediger, Vinzenz und Patrick Vonderau. „Landkarten des Vergnügens: Genres in Filmwerbung und Filmvermarktung.“ *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, hg. von dies., Schüren, 2009, S. 240–248.
- Heffernan, Kevin. *Ghoul, Gimmicks, and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968*. Duke Univ. Press, 2004.
- Heller, Franziska. *Filmästhetik des Fluiden: Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. Fink, 2010.
- Heller, Franziska. „Prettier than Ever. Die digitale Re-Konstruktion von Filmgeschichte und ihre Versprechen.“ *Film im Zeitalter Neuer Medien II. Digitalität und Kino*, hg. von Harro Segeberg, Wilhelm Fink, 2012, S. 253–274.
- Heller, Franziska. *Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. Fink, 2015.
- Heller, Steven. „Tony Palladino, Designer of ‚Psycho‘ Lettering, Dies at 84.“ *The New York Times* vom 20. Mai 2014. Web. www.nytimes.com/2014/05/21/arts/design/tony-palladino-designer-of-psycho-typeface-dies-at-84.html. Zugriff: 12. Juni 2018.
- Henderson, Stuart. *The Hollywood Film Sequel: History & Form, 1911–2010*. BFI, 2014.
- Henry, Lyell. „Exposing the ‚Motel Menace‘.“ *SCA Journal* 29, 1, 2012. Web. scaroadside.org/exposing-the-motel-menace/. Zugriff: 19. November 2019.
- Hickethier, Knut. Hg. *Filmgenres Kriminalfilm*. Reclam, 2005.
- Hickethier, Knut. „Einleitung. Das Genre des Kriminalfilms.“ *Filmgenres Kriminalfilm*, hg. von ders., Reclam, 2005, S. 11–41.
- Hickethier, Knut. „Genretheorie und Genreanalyse.“ *Moderne Film Theorie*, 3. Aufl., hg. von Jürgen Felix, Bender, 2007, S. 62–103.
- Hißnauer, Christian. *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherung, pragmatische Abgrenzung, begriffliche Klärung*. UVK, 2011.
- Hoberman, J. „‚Psycho‘ Is 50: Remembering Its Impact, and the Andrew Sarris Review.“ *The Village Voice* vom 15. June 2010. Web. www.villagevoice.com/2010/06/15/psycho-is-50-remembering-its-impact-and-the-andrew-sarris-review/. Zugriff: 13. Juni 2017.
- Höltgen, Stefan. *Schnittstellen. Serienmord im Film*. Schüren, 2010.
- Hooks, bell. „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators“ *Black Looks. Race and Representation*, hg. von ders., South End Press, 1992, S. 115–131.
- Hoover, J. Edgar, mit Courtney R. Cooper. „Camps of Crime.“ *The American Magazine* 129, Februar 1940, S. 14–15, 130–132.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. Fischer, 1987. [Zuerst 1947]

- IMDb. „Psycho (1960).“ https://www.imdb.com/title/tt0054215/?ref_=nv_sr_srsrg_3. Zugriff: 24. März 2020.
- IMDb. „*Psycho II* (1983).“ https://www.imdb.com/title/tt0086154/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Zugriff: 24. März 2020.
- IMDb. „*Psycho III* (1986).“ https://www.imdb.com/title/tt0091799/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Zugriff: 24. März 2020.
- IMDb. „*Psycho IV: The Beginning* (1960).“ https://www.imdb.com/title/tt0102724/?ref_=nv_sr_srsrg_03. Zugriff: 24. März 2020.
- Jameson, Frederic. *Signatures of the Visible*. Routledge, 1990.
- Jancovich, Mark. *Rational Fears. American Horror in the 1950s*. Manchester Univ. Press, 1996.
- Jancovich, Mark. *Horror, The Film Reader*. Routledge, 2002.
- Jancovich, Mark. „,A Real Shocker‘: Authenticity, Genre and the Struggle for Distinction.“ *The Film Culture Reader*, hg. von Graeme Turner, Routledge, 2002, S. 469–480.
- Jancovich, Mark. „,Two Ways of Looking‘: The Critical Reception of 1940s Horror.“ *Cinema Journal* 49, 3, 2010, S. 45–66.
- Jauss, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*. Harvester Press, 1982.
- Jenkins, Henry. „Transmedia Storytelling 101.“ *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, 21. März 2007. https://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Zugriff: 17. Oktober 2019
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York Univ. Press, 2008.
- Jess-Cooke, Carolyn. *Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburg Univ. Press, 2009.
- Junkelwitz, Christian und Tanja Weber. „Die Cineserie. Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino.“ *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serien zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, hg. von Robert Blanchet et al., Schüren, 2011, S. 337–356.
- Kaminsky, Stuart. *American Film Genres. Approaches to A Critical Theory of Popular Film*. Pflaum, 1974.
- Kapsis, Robert E. *Hitchcock. Making of a Reputation*. Univ. of Chicago Press, 1992.
- Kauffman, Stanley. „Several Sons, Several Lovers. Film reviews of ‚Psycho‘ and ‚Sons and Lovers.‘“ *New Republic* 29 August, 1960, S. 21–22.
- Kelleter, Frank. „Das Remake als Fetischkunst. Gus Van Sants »Psycho« und die absonderlichen Serialitäten des Hollywood-Kinos.“ *POP. Kultur und Kritik* 7 (Herbst), 2015, S. 154–173.
- Kelleter, Frank. Hg. *Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Transcript, 2012.
- Kelleter, Frank. Hg. *Media of Serial Narrative*. Ohio State Univ. Press, 2017.
- Kelleter, Frank und Kathleen Look. „Hollywood Remaking as Second-Order Serialization.“ *Media of Serial Narrative*, hg. Frank Kelleter. Ohio State Univ. Press, 2017, S. 125–147.
- Kelly, Natasha A. „Weil wir weitaus mehr als nur ›Frauen‹ sind! Eine Einleitung.“ *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*, hg. dies., Unrast-Verlag, 2019, S. 9–16.
- Kendrick, James. *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Southern Illinois Univ. Press, 2009.
- Kendrick, James. „Disturbing New Pathways. Psycho and the Priming of the Audience.“ *JPF&T – Journal of Popular Film and Television* 38, 1, 2010, S. 2–9.

- Keppler, Angela und Martin Seel. „Über den Status filmischer Genres.“ *Montage AV* 11, 2, 2002, S. 58–68.
- Kernan, Lisa. *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*. Univ. of Texas Press, 2004.
- Kirsten, Karina. „Film noir, Gangsterfilm, Heist-Movie. Die <multiple Genrehaftigkeit> von Thomas Arslans Im Schatten“. *An- und Aussichten. Dokumentation des 26. Film- und Fernschwissenschaftlichen Kolloquiums*, hg. von Philipp Blum und Monika Weiß. Schüren, S. 42–58.
- Kirsten, Karina. „Western remediated. Der Wilde Westen als Action-Adventure in Red Dead Redemption.“ *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*, hg. von Martin Hennig und Hans Krahl, VWH, 2016, S. 228–247.
- Klein, Amanda Ann und R. Barton Palmer. Hg. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Univ. of Texas Press, 2016.
- Klein, Thomas. „Genre und Videospiel.“ *Filmwissenschaftliche Genretheorie. Eine Einführung*, hg. von Markus Kuhn et al., De Gruyter, 2013, S. 345–360.
- Klinger, Barbara. „Psycho: The Institutionalization of Female Sexuality.“ *A Hitchcock Reader*, hg. von Marshall Deutelbaum und Leland Poague, Iowa State Univ. Press, 1986, S. 332–339. [Zuerst in *Wide Angle* 5, 1, 1982, S. 49–56.]
- Klippel, Heike. Hg. »*The art of programming*«: *Film, Programm und Kontext*. Lit, 2008.
- Koebner, Sascha. „Psycho.“ *Filmgenres Horrorfilm*, hg. von Ursula Vossen, Reclam, 2004, S. 147–153.
- Koebner, Thomas und Knut Hickethier. Hg. *Filmgenres Thriller*. Reclam, 2013.
- Koebner, Thomas und Hans Jürgen Wulff. „Einleitung.“ *Filmgenres Thriller*, hg. von dies., Reclam, 2013, S. 9–17.
- Kolker, Robert. Hg. *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*. Oxford Univ. Press, 2004.
- Kolker, Robert. „Introduction.“ *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*, hg. von ders., Oxford Univ. Press, 2004, S. 23–27.
- Kolker, Robert. „Early Reception.“ *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*, hg. von ders., Oxford Univ. Press, 2004, S. 57–59.
- Kracauer, Siegfried. „Der heutige Film und sein Publikum.“ *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 4, 1, 1929, S. 101–103. Web. digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1929/0138. Zugriff: 1. Oktober 2019.
- Kracauer, Siegfried. „Über die Aufgabe des Filmkritikers.“ *Siegfried Kracauer. Werke. Bd. 6. 3. Kleine Schriften zum Film 1932–1961*, hg. von Inka Mülder-Bach, Suhrkamp 2004, S. 61–63. [Zuerst in *Film-Kurier* vom 21. Mai 1932]
- Kraß, Andreas. Hg. *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Suhrkamp, 2003.
- Kreimeier, Klaus und Georg Stanitzek. Hg. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Akademie-Verlag, 2004.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Seuil, 1980.
- Kuhn, Markus et al. „Genretheorie und Genrezkonzepte.“ *Filmwissenschaftliche Genretheorie. Eine Einführung*, hg. von dies., De Gruyter, 2013, S. 1–36.
- Latour, Bruno. *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*.
- Lehman, Florian. Hg. *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Königshausen & Neumann, 2016.

- Lehmann, Judith. „Good Morning, Cicely“ – Serien-Anfänge, -Expositionen, –Ursprungsmythen.“ *Previously on... Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, hg. von Arno Meteling et al., Fink, 2010, S. 75–94.
- Leigh, Janet und Christopher Nickens. *Psycho. Behind the Scenes of the Classic Thriller*. Harmony Books, 1995.
- Leitch, Thomas und Leland Poague. Hg. *A Companion to Alfred Hitchcock*, Wiley-Blackwell, 2011.
- Leitch, Thomas. „Hitchcock and Company.“ *The Hitchcock Annual Anthology. Selected Essays from Volumes 10–15*, hg. v. Sidney Gottlieb und Richard Allen, Wallflower, 2009, S. 237–255.
- Lieb, Kristin J. *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*. Routledge, 2013.
- Liebrand, Claudia. *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywood-filmen der Jahrhundertwende*. DuMont 2003.
- Liebrand, Claudia und Ines Steiner. „Einleitung.“ *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, hg. von dies., Schüren, 2004, S. 1–15.
- Look, Kathleen. „The past is never really past“: Serial Storytelling from *Psycho* to *Bates Motel*.“ *Serial Narratives*, hg. von ders., *Special issue of LWU: Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 47, 1–2, 2014, S. 81–95.
- Look, Kathleen und Constantine Verevis. Hg. *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp, 1997.
- MacGowan, Kenneth. *Behind the Screen*. Delacorte, 1965.
- Mayer, Vicki. „Studying up and F**cking up: Ethnographic Interviewing in Production Studies“.
Cinema Journal 47, 2, 2008, S. 141–148.
- Mayer, Vicki et al. Hg. *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. Routledge, 2009.
- Mayer, Vicki. *Below the Line. Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Duke Univ. Press, 2011.
- McCarten, John. „Current Cinema.“ *The New Yorker* vom 25. Juni 1960, S. 70.
- McGillan, Patrick. *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. Wiley, 2003.
- Mecke, Christoph. „Psycho.“ *Filmgenres Kriminalfilm*, hg. von Knut Hickethier, Reclam, 2005, S. 159–163.
- Metz, Christian. *Sprache und Film*. Athenäum, 1973. [frz. Originalausgabe: *Langage et Cinéma*. Larousse, 1971]
- Mikos, Lothar. „Der ‚Viewing Contract‘. Genre, Konvention und Aktivität der Zuschauer.“ *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim*, hg. von Johannes von Moltke et al., Universität Hildesheim, 1996, S. 19–32.
- Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Filmland Presse, 1986.
- Mittell, Jason. „A Cultural Approach to Television Genre Theory.“ *Cinema Journal* 40, 3, 2001, S. 3–24.
- Mittell, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004.

- Mittell, Jason. „Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies).“ *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show.*, hg. von Roberta Pearson, Tauris, 2009, S. 119–138.
- Mittell, Jason. „Narrative Complexity in Contemporary American Television.“ *The Velvet LightTrap* 58, 2006, S. 29–40.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory.* Routledge, Chapman & Hall, 1988.
- Morsch, Thomas. „Genre und Serie. Zur Einleitung.“ *Genre und Serie*, hg. von ders., Fink, 2015, S. 9–23.
- Mosel, Michael. „Game Noir. Einfluss des Film noirs im Computerspiel.“ *Spielkulturen. Funktionen und Bedeutungen des Phänomens Spiel in der Gegenwartskultur und im Alltagsdiskurs.* hg. Jochen von Koubek et al., Hülsbusch, 2013, S. 93–108.
- Mourgues, Nicole de. *Le générique de film.* Méridiens Klincksieck, 1994.
- Mulvey, Laura. „Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre.“ *Screenwise. Film Fernsehen Feminismus*, hg. von Monika Bertold et al., Schüren, 2004, S. 17–27.
- Mundhenke, Florian. „Genre und Gattung.“ *Handbuch Filmgenre*, hg. von Marcus Stiglegger, Springer, 2018, S. 1–13. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_1. Zugriff: 17. Januar 2020.
- Naremore, James *Filmguide to Psycho.* Indiana Univ. Press, 1973.
- Naremore, James. „Hitchcock and humor.“ *Hitchcock. Present and future*, hg. von Richard Allen und Sam Ishii-Gonzalès, Routledge, 2004, S. 22–36.
- Neale, Steve. „Melo Talks: On the Meaning and Use of the Term ‚Melodrama‘ in the American Film Press.“ *Velvet Light Trap* 32, 1993, S. 66–89.
- Neale, Steve. *Genre.* BFI Books, 1980.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood.* Routledge, 2000.
- Neale, Steve. „Questions of Genre.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 178–202. [Zuerst in *Screen* 31, 1, 1990, S. 45–66]
- Nitsche, Lutz. *Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos.* Metzler, 2002.
- Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre.“ *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, hg. von Eva Hohenberger, Vorwerk 8, 1990, S. 286–303.
- Odin, Roger. „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz.“ *Montage AV* 11,2, 2002, S. 42–57.
- Oltmann, Katrin. *Remake – Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960.* Transcript, 2008.
- Ott, Michaela. *Gilles Deleuze zur Einführung.* Junius, 2005.
- Pabst, Eckhardt. „Psycho.“ *Filmgenres Thriller*, hg. von Thomas Koebner und Knut Hicke-thier, Reclam, 2013, S. 70–83.
- Paech, Joachim und Jens Schröter. Hg. *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen.* Fink, 2008.
- Palmer, R. Barton. „The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in *Rear Window* and *Psycho*.“ *Cinema Journal* 25, 2, 1986, S. 4–19.
- Patalas, Enno. „Psycho.“ *Filmkritik* 4, 11, 1960, S. 329–331.

- Paul, William. *Laughing / Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. Columbia Univ. Press, 1994.
- Pauleit, Winfried. *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Stroemfeld, 2004.
- Plantinga, Carl und Greg M. Smith. Hg. *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. The John Hopkins Univ. Press, 1999.
- Podrez, Peter. „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm.“ *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*, hg. von Florian Lehmann, Königshausen & Neumann, 2016, S. 263–278.
- Podrez, Peter. „Der Horrorfilm.“ *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*, hg. von Marcus Stiglegger, Wiesbaden, 2019, S. 1–17. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_2. Zugriff: 13. Januar 2020.
- Poell, Thomas et al. „Platformisation.“ *Internet Policy Review*, 8, 4, 2019. <https://doi.org/10.14763/2019.4.1425>. Zugriff: 15. Februar 2020.
- Propp, Wladimir Jakowlewitsch. *Morphologie des Märchens*. Hanser, 1972. [Zuerst 1928]
- Pye, Michael und Lynda Myles. *The Movie Brats. How the Film Generation Took Over Hollywood*. Faber and Faber, 1979.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Francke, 2002.
- Rauscher, Andreas. *Spielerische Fiktionen und transmediale Genrekonzepte in Videospiele*. Schüren, 2012.
- Rebello, Stephen. *Hitchcock und die Geschichte von Psycho*. Heyne, 2013. [Zuerst: *Alfred Hitchcock & the Making of Psycho*, 1999]
- Redmond, Sean. „The Whiteness of Stars: Looking at Kate Winslet’s Unruly White Body.“ *Stardom and Celebrity: A Reader*, hg. von Sean Redmond und Su Holmes, Sage, 2007, S. 1–11. Web. sk.sagepub.com/books/download/stardom-and-celebrity/n25.pdf. Zugriff: 15. Februar 2020.
- Rieupeyrou, Jean-Louis. *Le western, ou le cinéma par excellence*. Editions du Cerf., 1953.
- Ritzer, Ivo und Peter W. Schulze. „Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows.“ *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*, hg. von dies., Schüren, 2013, S. 9–36.
- Rohmer, Éric und Claude Chabrol. *Hitchcock*. Hg. von Robert Fischer. Alexander, 2013. [frz. Erstausgabe 1957; engl. Übersetzung 1979]
- Rothman, William. *Hitchcock – The Murderous Gaze*. Harvard Univ. Press, 1982.
- Rothman, William. *Must We Kill the Thing We Love? Emersonian Perfectionism and the Films of Alfred Hitchcock*. Columbia Univ. Press, 2014.
- Ruchatz, Jens. „Medienbeziehungen des Films.“ *Handbuch Filmtheorie*, hg. von Bernhard Groß und Thomas Morsch, Springer, 2018, S. 1–21. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_34-1. Zugriff: 25. November 2019.
- Ryall, Tom. „Genre and Hollywood.“ *The Oxford Guide to Film Studies*, hg. von John Hill und Pamela Church Gibson, Oxford Univ. Press, 1998, S. 327–338.
- Sarris, Andrew. „Movie Journal: Psycho.“ *The Village Voice* vom 11. August 1960, S. 6.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema – Directors and Directions 1929–1968*. Dutton, 1968.
- Sarris, Andrew. „Notes on the Auteur Theory in 1962.“ *Auteur and Authorship. A Film Reader*, hg. von Barry Keith Grant, Wiley Blackwell, 2008, S. 35–45. [Zuerst in *Film Culture*, 27, 1962]
- Sarris, Andrew. „Norman’s Best Friend Is Still His Mother.“ *The Village Voice* vom 14. Juni 1983, S. 45–46.

- Scahill, Andrew. „Serialized Killers: Prebooting Horror in *Bates Motel* and *Hannibal*.“ *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, hg. von Amanda Ann Klein und R. Barton Palmer, Univ. of Texas Press, 2016, S. 316–334.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Du texte auf genre.“ *Théorie des genres*, hg. von Gérard Genette et al., Editions du Seuil, 1986, S. 177–205. [Zuerst in *Poétique* 53, 1983]
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. MacGraw-Hill, 1981.
- Scheinpflug, Peter. *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Transcript, 2014.
- Scheinpflug, Peter. *Genre-Theorie. Eine Einführung*. LIT, 2014.
- Schérer, Maurice. (d. i. Éric Rohmer) „Le Soupçon.“ *Cahiers du Cinéma* 2, 12, 1952, S. 63–66.
- Schérer, Maurice. (d. i. Éric Rohmer) „A qui la faute?“ *Cahiers du Cinéma* 4, 39, 1954, S. 6–10.
- Schneider, Irmela. „Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag.“ *Hollywood hybrid: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, hg. von Claudia Liebrand und Ines Steiner, Schüren, 2004, S. 16–28.
- Schneider, Steven Jay. Hg. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge Univ. Press, 2004.
- Schnelle, Frank. Hg. *Alfred Hitchcock's PSYCHO*. Fischer + Wiedleröther, 1993.
- Schrader, Paul. „Notes on Film Noir.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 265–278. [Zuerst in *Film Comment* 8, 1, 1972, S. 8–13]
- Schweinitz, Jörg. „„Genre“ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft.“ *Montage AV* 3, 2, 1994, S. 99–118.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nachdruck. Methuen, 1986.
- Seeßlen, Georg. *Klassiker der Filmkomik. Eine Einführung in die Typologie des komischen Films*. Roloff und Seeßlen, 1976.
- Seeßlen, Georg. *Der Asphalt-Dschungel. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des modernen Gangster-Films*. Roloff und Seeßlen, 1977.
- Seeßlen, Georg und Claudius Weil. *Ästhetik des erotischen Kinos. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films*. Roloff und Seeßlen, 1978.
- Seeßlen, Georg und Claudius Weil. *Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Rowohlt, 1979.
- Seeßlen, Georg und Claudius Weil. *Ästhetik des erotischen Kinos. Geschichte und Mythologie des erotischen Films*. Rowohlt, 1980.
- Seeßlen, Georg. *Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers*. Rowohlt, 1980.
- Seeßlen, Georg. *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Rowohlt, 1980.
- Seeßlen, Georg und Claudius Weil. *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. Rowohlt, 1980.
- Seeßlen, Georg. *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*. Rowohlt, 1980.
- Seeßlen, Georg. *Der Asphalt-Dschungel. Geschichte und Mythologie des Gangster-Films*. Rowohlt, 1980.

- Seeßlen, Georg. *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Rowohlt, 1981.
- Seeßlen, Georg. *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Rowohlt, 1982.
- Fritze, Christoph et al. *Der Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteurer-Films*. Rowohlt, 1983.
- Seeßlen, Georg und Claudius Weil. *Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Rowohlt, 1985.
- Seeßlen, Georg. *Thriller. Kino der Angst*. Überarb. u. aktualisierte Neuaufl. Schüren, 1995.
- Seeßlen, Georg. *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Überarb. u. akt. Neuaufl. Schüren, 1995.
- Seeßlen, Georg. *Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteurerfilms*. 3., überarb. und aktualisierte Neuaufl. Schüren, 1996.
- Seeßlen, Georg. *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*. 3., überarb. und aktualisierte Neuaufl. Schüren, 1996.
- Seeßlen, Georg. *Detektive. Mord im Kino*. Überarb. u. aktualisierte Neuaufl. Schüren, 1998.
- Seeßlen, Georg. *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*. Schüren, 1999.
- Seeßlen, Georg und Fernand Jung. *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Schüren, 2006.
- Seeßlen, Georg. *Crime im Film – Thriller, Polizeifilm, Detektive*. 2. Aufl. Schüren, 2007.
- Seeßlen, Georg. *Filmwissen: Abenteurer*. Erw. Neuausg. der Ausg. von 1996. Schüren, 2011.
- Seeßlen, Georg. *Filmwissen: Detektive*. 2., überarb. u. aktualisierte Neuaufl. Schüren, 2011.
- Seeßlen, Georg. *Filmwissen: Western*. 2., überarb. u. aktualisierte Neuaufl. Schüren, 2011.
- Seeßlen, Georg. *Filmwissen: Thriller*. Erw. Neuaufl. Schüren, 2013.
- Siegel, Robert. „Halloween Special: Inside ‚Psycho‘.“ <https://www.blu-ray.com/news/?id=7644>. Zugriff: 5. Juli 2018.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford Univ. Press, 1983.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indian Univ. Press, 1988.
- Sloan, Jane E. *Alfred Hitchcock: A Filmography and Bibliography*. Univ. of California Press, 1995.
- Smith, Jeff. *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Music*. Columbia Univ. Press, 1998.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton Univ. Press, 1992.
- Soderbergh, Steven. „Psychos.“ *Extension 765: a one-of-a-kind marketplace from Steven Soderbergh*, 24. Februar 2014. <https://www.extension765.com/blogs/soderblog/psychos>. Zugriff: 24. Oktober 2019.
- Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*. Dolphin, Doubleday, 1976.
- Spoto, Donald. *The Dark Site of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown and Company, 1983. [deutsche Übersetzung: *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Biografie*, Ernst Kabel, 1984]
- Staiger, Janet. „Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood.“ *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*, hg. von Bill Nichols, Univ. of California Press, 1985, S. 144–161. [Zuerst in *Wide Angle* 4, 3, 1981 S. 12–27]

- Staiger, Janet. „Waren anpreisen, Kunden gewinnen, Ideale verkünden. Nachdenken über Geschichte und Theorie der Filmwerbung.“ *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, hg. von Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau, Schüren, 2009, S. 18–61. [Zuerst: „Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals. Thinking about the History and Theory of Film Advertising.“ *Cinema Journal* 29, 3, 1990, S. 3–31]
- Staiger, Janet. „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 203–217. [Zuerst in *Film Criticism* 22, 1 Fall, 1997, S. 5–20.]
- Staiger, Janet. „Creating the Brand: The Hitchcock Touch.“ *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, hg. von Jonathan Freedman. Cambridge Univ. Press, 2015, S. 40–50.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia Univ. Press, 1992.
- Stanitzek, Georg. „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung.“ *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, Akademie-Verlag, 2004, S. 3–19.
- Steinle, Matthias. „Das Archivbild und seine ‚Geburt‘ als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren.“ *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, hg. von Corinna Müller und Irina Scheidgen, Schüren, 2007, S. 259–282.
- Sutton, Paul. „Prequels: The ‚Afterwardness‘ of the Sequel.“ *Second Takes. Critical Approaches to the Film Sequel*, hg. von Carolyn Jess-Cooke und Constantine Verevis, State Univ. of New York Press, 2010, S. 139–152.
- Szcepanik, Petr und Patrick Vonderau. „Introduction.“ *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*, hg. von dies., MacMillan, 2013, S. 1–9.
- Tan, Ed S. *Emotions and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Erlbaum, 1996.
- Truffaut, François. „Un trousseau de fausses clés.“ *Cahiers du Cinéma* 4, 39, 1954, S. 45–52.
- Truffaut, François. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 7. Aufl., Heyne, 1984. [frz. Originalausgabe: *Le Cinéma selon Hitchcock*. 1966; engl. Übersetzung: *Hitchcock*, Simon and Schuster. 1967]
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil, 1970.
- Toles, George. „‘If Thine Eye Offend Thee...’: *Psycho* and the Art of Infection.“ *New Literary History* 15, 3, 1984, S. 631–651.
- Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Blackwell, 1989.
- Tudor, Andrew. „Genre.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 3–11. [Zuerst in *Theories of Film*. Viking Press, 1973, S. 131–150.]
- van Dijck, José, et al. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford Univ. Press, 2018.
- Verevis, Constantine. „For Ever Hitchcock. *Psycho* and Its Remakes.“ *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*, hg. von David Boyd und R. Barton Palmer, Univ. of Texas Press, 2006, S. 15–29.
- Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh Univ. Press, 2006.
- Vonderau, Patrick. „Theorien zur Produktion: ein Überblick.“ *Montage AV* 22, 1, 2013, S. 9–32.

- Vonderau, Patrick. „Introduction: On Advertising’s Relation to Moving Pictures.“ *Films that Sell. Moving Pictures and Advertising*, hg. von Bo Florin et al., Palgrave, 2016, S. 1–18.
- Vossen, Ursula. Hg. *Filmgenres Horrorfilm*. Reclam, 2004.
- Vossen, Ursula. „Einleitung.“ *Filmgenres Horrorfilm*, hg. von ders., Reclam, 2004, S. 9–27.
- Walsh, Moira. „Films: *Psycho*.“ *America* Juli, 1960, S. 443.
- Warshow, Robert. „Movie Chronicle: The Westerner.“ *Partisan Review* 21, 2, 1954, S. 190–203.
- Warshow, Robert. „The Gangster as Tragic Hero.“ *Gangster Film Reader*, hg. von Alain Silver und James Ursini, Limelight, 2007, S. 11–16. [Zuerst *Partisan Review*, 1948]
- Waters, John. „Was ist bloß aus dem Showgeschäft von einst geworden?“ *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, hg. von Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau, Schüren, 2009, S. 376–387.
- Weidinger, Martin. *Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt, New York: Campus, 2006.
- Weil, Claudius und Georg Seeblen. *Kino des Phantastischen. Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films*. Roloff und Seeblen, 1976.
- Williams, Linda. „When the Woman Looks.“ *ReVision. Essays in Feminist Film Criticism*, hg. von Mary Ann Doane et al., Univ. Publications of America, 1984, S. 83–99.
- Williams, Linda. „Discipline and fun: *Psycho* and postmodern cinema.“ *Reinventing Film Studies*, hg. von Christine Gledhill und Linda Williams, Arnold, 2000, S. 351–378.
- Williams, Linda. „Film Bodies. Gender, Genre, and Excess.“ *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant, Univ. of Texas Press, 2012, S. 159–177. [Zuerst in *Film Quarterly* 44, 4, 1991, S. 2–13]
- Wood, Robin. „Psychoanalyse de «Psycho».“ *Cahiers du Cinéma* 10, 113, 1960, S. 1–6.
- Wood, Robin. *Hitchcock’s Films*. 3. und erw. Aufl. Columbia Univ. Press, 1977. [Zuerst 1965]
- Wood, Robin. „Return of the Repressed.“ *Film Comment* 14, 4, 1978, S. 24–32.
- Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film.“ *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, hg. von Barry Keith Grant, The Scarecrow Press, 1984, S. 164–200. [Zuerst als „Introduction‘ to The American Nightmare“ 1979]
- Wood, Robin. *Hitchcock’s Films Revisited*. Columbia Univ. Press, 1989.
- Wulff, Hans Jürgen. *Psychologie und Film. Dokumentation der Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft*. Schüren, 2001.
- Wulff, Hans Jürgen. *All about Alfred: Hitchcock-Bibliographie*. MAKSPublikationen, 1988.
- Wünsch, Michaela. „Intertextualität und Serialität im Film.“ *Handbuch Filmtheorie*, hg. Bernhard Groß und Thomas Morsch, Springer VS, 2016, S. 1–18. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_33-1. Zugriff: 12. November 2019.
- Wuss, Peter. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Ed. Sigma, 1993.
- Wyatt, Justin. *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Univ. of Texas Press, 1994.
- Yunker, Nick. „Alfred Hitchcock Promoted ‚Psycho‘ in 1960 With Staged Tactics and Shocking Requests.“ *Latin Post* vom 13. Juni 2015. www.latinpost.com/articles/59569/20150613/alfred-hitchcock-promoted-psycho-in-1960-with-staged-tactics-and-shocking-requests-see-the-video-watch.htm. Zugriff: 4. Juli 2018.

- Zanger, Anat. *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*. Amsterdam Univ. Press, 2006.
- Ziener, Birgit. „Sequels, Prequels, *gender troubles*. Kulturelles Spannungsverhältnis zwischen Serie und Hollywoodkino in *Bates Motel*.“ *Im Blick des Philologen. Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien*, hg. von Hans Richard Brittnacher und Elisabeth K. Paefgen, text + kritik, 2020, S. 244–262.
- Žižek, Slavoj. *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Suhrkamp, 2002.

Zitierte Film- und Serientitel

- 12 Monkeys*. Regie von Terry Gilliam. Universal Pictures, Atlas Entertainment, Classico und Twelve Monkeys Productions, 1995.
- 12 Monkeys*. Fickett, Travis und Terry Matalas (creators). Atlas Entertainment, 2015–2018.
- 24 Hours Psycho*. Installation von Douglas Gordon, 1993.
- 78/52*. Regie von Alexandre O. Philippe. Exhibit A Pictures et al., 2017.
- A Nightmare on Elm Street*. Regie von Wes Craven. New Line Cinema, 1984.
- A Nightmare on Elm Street*. Regie von Samuel Bayer. New Line Cinema und Platinum Dunes, 2010.
- Alfred Hitchcock Presents* (ab 1962 als *The Alfred Hitchcock Hour*). Hitchcock, Alfred (creator). Alfred J. Hitchcock Productions, Shamley Productions und Universal Television, 1955–1965.
- American Horror Story*. Falchuk, Brad und Ryan Murphy (creators). FX Network et al., seit 2011.
- Bates Motel*. Regie von Richard Rothstein. Universal Television, 1987.
- Bates Motel*. Cipriano, Anthony, Carlton Cuse und Kerry Ehrin (creators). American Genre, Kerry Ehrin Productions, Universal Television und A+E Networks, 2013–2017.
- Better Call Saul*. Gilligan, Vince und Peter Gould (creators). High Bridge Productions et al., seit 2015.
- Breaking Bad*. Gilligan, Vince (creator). High Bridge Productions et al., 2008–2013.
- Cat People*. Regie von Jacques Tourneur. RKO Radio Pictures, 1942.
- Charmed*. Burge, Constance M. (creator). Spelling Television et al., 1998–2006, seit 2018.
- Damien: Omen II*. Regie von Don Taylor. Twentieth Century Fox, 1978.
- Dawn of the Dead*. Regie von George A. Romero. Dawn Associates und Laurel Group, 1978.
- Dracula*. Regie von Tod Browning. Universal Pictures, 1931.
- Evil Dead*. Regie von Sam Raimi. Renaissance Pictures, 1981.
- Evil Dead*. Regie von Fede Alvarez. TriStar Pictures, FilmDistrict und Ghost House Pictures, 2013.
- Fargo*. Regie von Joel Coen und Ethan Coen. PolyGram Filmed Entertainment und Working Title Films, 1996.
- Fargo*. Hawley, Noah (creator). MGM Television, FX Productions und 26 Keys Productions, seit 2014.
- Frankenstein*. Regie von James Whale. Universal Pictures, 1931.
- Frenzy*. Regie von Alfred Hitchcock. Universal Pictures und Alfred J. Hitchcock Productions (ungenannt), 1973.

- Friday the 13th*. Regie von Sean S. Cunningham. Paramount Pictures, 1980.
- Friday the 13th*. Regie von Marcus Nispel. New Line Cinema et al., 2009.
- Friday the 13th Part 2*. Regie von Steve Miner. Georgetown Productions Inc. und Sean S. Cunningham Films, 1981.
- From Dusk Till Dawn: The Series*. Rodriguez, Robert (creator). FactoryMade Ventures, Miramax und Rodriguez International Pictures, 2014–2016.
- Full House*. Franklin, Jeff (creator). Jeff Franklin Productions et al., 1987–1995.
- Fuller House*. Franklin, Jeff (creator). Jeff Franklin Productions, Miller/Boyett Productions und Warner Horizon Television, seit 2016.
- Hannibal*. Fuller, Bryan (creator). Dino De Laurentiis Company et al., 2013–2015.
- Halloween*. Regie von John Carpenter. Compass International Pictures und Falcon International Pictures, 1978.
- Halloween*. Regie von Rob Zombie. Dimension Films et al., 2007.
- Halloween II*. Regie von Rick Rosenthal. Dino De Laurentiis Company und Universal Pictures, 1981.
- Halloween H20: 20 Years Later*. Regie von Steve Miner. Dimension Films, Nightfall Productions und Trancas International Films, 1998.
- Horror of Dracula*. Regie von Terence Fisher. Hammer Films, 1957.
- Horrors of the Black Museum*. Regie von Arthur Crabtree. Carmel Productions und Merton Park Studios, 1959.
- Hitchcock*. Regie von Sacha Gervasi. Fox Searchlight Pictures et al., 2012.
- Invasion of the Body Snatchers*. Regie von Don Siegel. Walter Wanger Productions, 1956.
- It Lives Again*. Regie Larry Cohen. Larco Productions, 1978.
- It's Alive*. Regie von Larry Cohen. Warner Bros. und Larco Productions, 1974.
- It's Alive*. Regie von Josef Rusnak. Millennium Films et al., 2009.
- I Walked With a Zombie*. Regie von Jacques Tourneur. RKO Radio Pictures, 1943.
- I Was a Teenage Werewolf*. Regie von Gene Fowler Jr. Sunset Productions (III), 1957.
- Jet Pilot*. Regie von Josef von Sternberg. RKO Radio Pictures, 1957.
- Les Diaboliques*. Regie von Henri-Georges Clouzot. Filmsonor und Vera Films, 1955.
- Lethal Weapon*. Regie von Richard Donner. Warner Bros. und Silver Pictures, 1987.
- Lethal Weapon*. Miller, Matthew (creator). Good Session, Lin Pictures und Warner Bros. Television, 2016–2019.
- Lost*. Abrams, J.J., Jeffrey Lieber und Damon Lindelof (creators). Bad Robot et al. 2004–2010.
- Marnie*. Regie von Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions, 1964.
- Night of the Living Dead*. Regie von George A. Romero. Image Ten, 1968.
- North By Northwest*. Regie von Alfred Hitchcock. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1959.
- Ocean's Eleven*. Regie von Steven Soderbergh. Warner Bros., 2001.
- Peeping Tom*. Regie von Michael Powell. Michael Powell, 1960.
- Poltergeist*. Regie von Tobe Hooper. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) et al., 1982.
- Poltergeist*. Regie von Gil Kenan. Fox 2000 Pictures et al., 2015.
- Prom Night*. Regie von Paul Lynch. Guardian Trust Company, Prom Night Productions und Simcom Limited, 1980.
- Psycho*. Regie von Alfred Hitchcock, Shamley Productions und Paramount Pictures (Verleih), 1960.
- Psycho*. Regie von Gus Van Sant. Universal Pictures und Imagine Entertainment, 1998.

- Psycho II*. Regie von Richard Franklin. Universal Pictures und Oak Media Development, 1983.
- Psycho III*. Regie von Anthony Perkins. Universal Pictures, 1986.
- Psycho IV – The Beginning*. Regie von Mick Garris. Smart Money Productions und Universal Television, 1990.
- Psycho Legacy*. Regie von Robert V. Galluzzo. Icons Of Fright Productions und MasiMedia, 2010.
- Rear Window*. Regie von Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions und Paramount Pictures (Verleih), 1954.
- Roswell*. Katims, Jason (creator). Jason Katims Productions, Regency Television und 20th Century Fox Television, 1999–2002.
- Roswell, New Mexico*. MacKenzie, Carina Adly (creator). Amblin Television et al., seit 2019.
- Saw*. Regie von James Wan. Evolution Entertainment, Saw Productions Inc. und Twisted Pictures, 2003.
- Scream*. Regie von Wes Craven. Dimension Films und Woods Entertainment, 1996.
- Scream Queens*. Brennan, Ian, Brad Falchuk and Ryan Murphy (creators). Prospect Films et al., 2015–2016.
- Scream: The TV Series*. Beattie, Jay et al. (creators). DiGa Studios et al., 2015–2019.
- Smallville*. Gough, Alfred und Miles Millar (creators). Tollin et al., 2001–2011.
- Stranger Things*. Duffer, Matt und Ross Duffer (creators). 21 Laps Entertainment, Monkey Massacre und Netflix, seit 2016.
- Terminator*. Regie von James Cameron. Cinema 84, 1984.
- The Birds*. Regie von Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions und Universal Pictures (Verleih), 1963.
- The Exorcist*. Slater, Jeremy (creator). Morgan Creek Productions und 20th Century Fox Television, 2016–2017.
- The Man Who Knew Too Much*. Regie von Alfred Hitchcock. Paramount Pictures und Filwite Productions, 1956.
- The Omen*. Regie von Richard Donner. Twentieth Century Fox et al., 1976.
- The Omen*. Regie von John Moore. Twentieth Century Fox und 11:11 Mediaworks, 2006.
- The Screaming Skull*. Regie von Alex Nicol. Madera Productions, 1958.
- The Texas Chain Saw Massacre*. Regie von Tobe Hooper. Vortex, 1974.
- The Texas Chainsaw Massacre*. Regie von Marcus Nispel. New Line Cinema et al., 2003.
- Twin Peaks*. Frost, Mark und David Lynch (creators). Lynch/Frost Productions et al., 1990–1991 und 2017.
- Touch of Evil*. Regie von Orson Welles. Universal International Pictures, 1958.
- Vertigo*. Regie von Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions und Paramount Pictures, 1958.
- Winchester '73*. Regie von Anthony Mann. Universal International Pictures (UI), 1950.