

Bernard McCarron: The Paradigm Case: The Cinema of Hitchcock and the Contemporary Visual Arts

Frankfurt: Peter Lang 2015 (Cultural Interactions, Bd.36), 312 S., ISBN 9783034317801, EUR 64,20

Das Interesse an Alfred Hitchcock, dem Meister des Suspense, ist ungebrochen. Im neuen Millennium erschienen Filme, in denen sowohl sein Werk als auch seine Person dargestellt beziehungsweise thematisiert wurden, wie beispielsweise *Hitchcock* (2012), *The Girl* (2012) und *Hitchcock/Truffaut* (2015). Außerdem wurden bereits Remakes einiger seiner Filme veröffentlicht, wie zum Beispiel *The Lodger* (2009), oder diese sind geplant, wie etwa David Finchers *Strangers on a Plane*. Mit der Fernsehserie *Bates Motel* (2013–), die das Leben des Norman Bates vor der Filmhandlung von *Psycho* (1960) zeigt, erhielt ein Hitchcock-Film ein Prequel. Themen, Motive oder Momente seiner Filme wurden zudem parodiert, wie

etwa in *The Simpsons* (1989–), in Computerspielen wie *Angry Birds* (2009) oder Musikvideos wie *Last Cup of Sorrow* (1997) von Faith No More. Sie inspirierten das Werk visuell gestaltender Künstler wie die Fotografen Norman Jean Roy, Julian Broad, Art Streiber und Mark Seliger (vgl. S.8ff.).

Obgleich das Phänomen, Hitchcocks Filme zu zitieren, neu zu verfilmen und zu parodieren nicht neu ist – diese Tradition initiierte Hitchcock selbst (vgl. S.13) –, so erfordert die Faszination, die seine Filme auf Galeriekünstler ausüben, Bernard McCarron zufolge, einen neuen Forschungsansatz (vgl. S.14). Deshalb untersucht er in seiner Studie – deren Titel auf einem Wortspiel mit Hitchcocks *The Paradine Case*

(1947) beruht und dadurch auf dessen beliebtes und im Buch sehr präsenten Motiv des Doubles zurückgreift – die Hitchcock'sche Ästhetik sowie die Methoden und die Art der benutzten Bilder in fünf Fallbeispielen der zeitgenössischen bildschirmbasierten Künste. Dabei werden die Verbindungen zwischen Hitchcocks Filmen und den Werken ausgewählter Künstler analysiert, um anschließend den Zusammenhang mit den drängenden Fragen der digital- und bildschirmbasierten zeitgenössischen Kunst aufzuzeigen (vgl. S.54).

Im ersten Kapitel beschäftigt sich der Autor umfänglich mit dem paradigmatischen Stellenwert Hitchcocks in den visuell geprägten Künsten (vgl. S.44). Die behandelten Künstler ließen sich nicht ausschließlich von Hitchcock inspirieren; sie haben sich vielmehr seine Filme und Ikonografie angeeignet, um ihre eigenen in Galerieräumen ausgestellten Werke zu gestalten (vgl. S.54 und S.63). Dies ist beispielsweise der Fall in der Videoinstallation *24 Hour Psycho* (1993) vom schottischen Künstler Douglas Gordon. Mit Hilfe der Hitchcock'schen Ikonografie, insbesondere des Doubles (vgl. S.175f.), erweitert er die Reichweite seines Werkes über das Videobild hinaus bis in die Psyche der Zuschauer_innen (vgl. S.165 und S.254). Indem Gordon die Abspielgeschwindigkeit des titelgebenden Originals auf eine Spieldauer von 24 Stunden verlangsamt und den Ton weglässt, konfrontiert er sie mit der Angst vor dem eigenen Tod (vgl. S.167). Statt des skopophilen Genusses steht hier der Sadismus des Zuschauerblickes im Vordergrund (vgl. S.170).

In kultureller Hinsicht eignet sich *Psycho* zudem hervorragend als Todesmetapher des klassischen Hollywood-Kinos und als Indikator des Übergangs zu einer subversiveren Film-Ära (vgl. S.167). Der belgische Multimedia-Künstler Johan Grimonprez kombiniert Fernseh-Archivmaterial aus Nachrichtensendungen, Werbung und *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962) mit der Strategie des *zappings* in seinem Essayfilm *Double Take* (2009), um die Verbreitung von Horror- und Terrorbildern in den Massenmedien sowie deren häufige Spektakularisierung zu kommentieren (vgl. S.111f. und S.255).

Die deutschen Filmemacher Matthias Müller und Christoph Girardet, Spezialisten im Genre des *found footage*, nehmen Hitchcock'sche Motive aus deren vertrautem Filmkontext heraus, rekontextualisieren sie und machen die voyeuristischen Zuschauer_innen zum Ziel eines fremden Blickes in *Phoenix Tapes* (2000) (vgl. S.77f.). Die Installation soll dazu anregen, über Filmrezeption, Ikonizität und Remaking (vgl. S.72), aber auch über materielle Existenz und Verlust nachzudenken (vgl. S.255).

Das kulturelle Gedächtnis und die Subjektivität stehen für den französischen Künstler Pierre Huyghe in *Remake* (1994-95) im Fokus, der in einer Low-Budget-Produktion *Rear Window* (1954) mit Laienschauspieler_innen nachdrehte (vgl. S.185, S.217 und S.255). Es handelt sich dabei aber nicht um ein „institutionelles“ oder „industrielles“ (S.192) *Remake*, das auf den Erfolg des Originals zielt. Die Zuschauer_innen sollen ihre indivi-

duellen Erinnerungen an den Film mit Huyghes Version vergleichen (vgl. S.198).

Der kanadisch-armenische Filmregisseur Atom Egoyan tritt durch die Bild- und Charaktergestaltung sowie die eingenommene narrative Perspektive in seinem Psychothriller *Felicia's Journey* (1999) mit Hitchcock in Dialog (vgl. S.219, S.233 und S.255); diesen Spielfilm verknüpft er im selben Jahr mit seiner Installation *Evidence*, die als Home-Video inszeniert ist (vgl. S.248ff.). In seinen Werken behandelt Egoyan die vermittelnde Rolle der audiovisuellen Medien in unserer individuellen und kollektiven (traumatischen) Erinnerung, der (De-)stabilisierung unserer Identität sowie unserer Beziehung zu anderen und zu uns selbst (vgl. S.235, S.238 und S.244).

McCarrons Studie zeigt überzeugend, dass die Galerie-Remakes den Zuschauer_innen einen neuen Raum bieten, um ihre Beziehung zu den gezeigten Bildern zu reflektieren oder neue Erfahrungen mit bereits bekannten Bildern zu sammeln. Der Bezug zu Hitchcock eröffnet zudem die Möglichkeit, das Werk heterogen arbeitender Künstler sowie disparate Praktiken und Themen in einem zur Atomisierung neigenden digitalen Zeitalter analytisch in Verbindung zu bringen. Ob in Zukunft das Hitchcock'sche Paradigma dazu beiträgt, das Kino als epistemologische Grundlage durchzusetzen, um die Welt durch Bilder zu erkunden (vgl. S.256), wird weiterer Studien bedürfen.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)