

DAS REMAKE ALS FETISCHKUNST

Gus Van Sants »Psycho« und die absonderlichen
Serialitäten des Hollywood-Kinos

Frank Kelleter



154

REMAKING ALS SERIELLE PRAXIS

Film-Remakes und Film-Fortsetzungen verkörpern den kommerziellen Pragmatismus des Hollywood-Kinos in schamloser Manier. Kein Wunder, dass sich Feuilleton und Filmwissenschaft lange Zeit nicht mit ihnen anfreunden konnten. Noch heute muss jeder Film, der eine Zahl im Titel trägt, darauf gefasst sein, als Beispiel für die Einfallslosigkeit einer ganzen, eigentlich geldgeilen Industrie herzuhalten. Problematisch ist diese Haltung nicht, weil sie falsch wäre – Remakes und Fortsetzungen operieren tatsächlich als ›pre-sold commodities‹ –, sondern weil Einfallsreichtum in der Geschichte des populären Films eigentlich immer schon an profitorientierte Produktionskulturen gebunden war. Wie unbehaglich dieser Gedanke in cinephilen Kreisen weiterhin sein mag, lässt sich daran ablesen, dass die Figur des sich gegen ökonomische Zwänge behauptenden ›Auteurs‹ die Rede über Filme selbst dort noch organisiert, wo die proklamierten filmtheoretischen Überzeugungen schon längst das Gegenteil behaupten.

Das Problem filmischer Autorschaft steht im Zentrum von Gus Van Sants »Psycho« und vermengt sich dort in irritierender Weise mit Fragen medialer Selbstreflexion und narrativer Fortsetzungslogik. Um zu verstehen, was hier geschieht, bietet es sich an, das Format ›Neuverfilmung‹ zunächst einmal serialitätstheoretisch zu beschreiben. Auf den ersten Blick ist das eine kontraintuitive Perspektive: Remakes behaupten ja in aller Regel nicht, Episoden oder Fortsetzungen eines größeren Erzählganzen zu sein. Dennoch fällt es schwerer,

zwischen einer Neuverfilmung und einer Fortsetzung formal zu unterscheiden, als diese scheinbar eindeutigen Begriffe vermuten lassen (Verevis 2006a; siehe auch einzelne Beiträge in Heinze/Krämer 2015). Schon die Selbstattribution von Remakes und Sequels ist medienhistorischen Schwankungen unterworfen, die davon abhängen, was zeitgleich in den Variations- und Fortsetzungsformaten anderer populärer Medien geschieht (Kelleter/Looock 2016).

Tatsächlich muss die Formatgenese seriellen Erzählens in einem bestimmten Medium immer im Zusammenhang seiner intermedial sich wandelnden apparativ-institutionellen Möglichkeiten gesehen werden (Denson/Mayer 2012). Kurz getaktete Produktions- und Rezeptionsrhythmen z.B. bieten sich in besonderer Weise für die explizite Serialisierung narrativer Stoffe in regelmäßigen ›Folgen‹ an: Tagesmedien wie die Zeitung und das Fernsehen legen das laufende Fortschreiben von Erzählungen nahe, die sich eng in den Alltagsablauf ihrer Rezipientinnen einpassen, weil sie in ständiger Rückkopplung zum eigenen Konsum voranschreiten (Kelleter 2016).

Je stärker hierbei das Ausmaß industrieller Arbeitsteilung oder je höher der Zeitdruck kommerzieller Produktion (bei einigen Comicstrips z.B.: täglich eine neue Folge!), desto mehr werden effiziente Standardisierungen wie etwa episodische Strukturen auch für Fortsetzungsnarrative gefördert. ›Film Serials‹ sind demnach ein typisches Format vor allem des frühen Kinos und seiner verhältnismäßig schnellen Produktions- und Rezeptionskulturen. Nach Aufkommen des Tonfilms und der Konsolidierung des Hollywood-Studiosystems überleben ›Film Serials‹ im US-amerikanischen Kino bis zur Durchsetzung des Fernsehens vor allem als Kurzformen im Vorprogramm von abgeschlossenen ›Feature Films‹ (Lahue 1968, Stedman 1971, Cline 1984), deren Erzählformate sie mit Blick auf Wiederholungs- und Variationsstrukturen auch maßgeblich beeinflussen (Canjels 2011).

Aufwändige Produktionsstrukturen, ein oligopolistischer Markt und medienspezifische Bemühungen um kulturelle Legitimität verpflichten den Hollywood-Spielfilm hingegen ab den späten 1920er Jahren auf Strategien variierender Wiederholung, die langsamer, mittelbarer und arhythmischer sind als die laufenden Serialisierungen anderer populärer Medien. Auf Ebene des ›Feature Film‹ sind Iterationen somit in aller Regel nicht explizit seriell angelegt. Im Gegenteil existiert der designierte Ausgangsfilm einer Neuverfilmung meist als ein abgeschlossenes Werk (oder ist doch als solches konzipiert bzw. vermarktet worden), das erst im Prozess des Remaking neu geöffnet, wiederholt, verändert und in der Tat fortgesetzt wird.

Wenn z.B. Neuverfilmungen oder Sequels ihre Ausgangstexte nachträglich als ›Originale‹ und ›Klassiker‹ des Mediums kanonisieren (Quaresima 2002, Oltmann 2008), werden die zunächst unverbundenen ›Versionen‹ ein und desselben filmischen Narrativs retrospektiv auf einer höheren Ebene cinematischer Selbsthistorisierung serialisiert (Kelleter/Looock 2016). In ähnlicher

Weise können sich Variationen narrativer Muster zu ›Trilogien‹ oder anderen Erzählreihen organisieren, die prospektiv selten als solche angelegt waren. Somit bietet es sich an, unterschiedliche Iterationsformate des Hollywood-Kinos (›Remake‹ im engeren Sinn einer Neuverfilmung, ›Trilogie‹, ›Cineserie‹, ›Franchise‹ usw.) als wandelbare Resultate einer medienspezifischen Praxis zu verstehen (statt als formaltypologisch identifizierbare Idealformen). Im Folgenden soll diese Praxis schlicht ›Remaking‹ heißen; sie produziert serielle Variationsformate, die sich oft erst in der rückbezüglichen Selbstbezugnahme als solche konstituieren (zum Remaking als Praxis vgl. Dusi 2011).

Auch Neuverfilmungen sind demnach zentral mit dem von Eco (1990) identifizierten Projekt beschäftigt, Redundanz in Innovation zu überführen. Dieser Einsicht folgend, widmet sich die Remake-Forschung oft auch Sequels und anderen Formaten variierender Wiederholung. Dennoch wurden Neuverfilmungen bisher kaum unter dem Gesichtspunkt ihrer Serialität betrachtet. Erste Überlegungen zur spezifischen Serialität unterschiedlicher Remaking-Formate (nicht nur Neuverfilmungen) finden sich bei Looock (2012; zu Remakes mit impliziten und expliziten Fortsetzungsstrukturen), Verevis (2010; zum Sequel als spezifischer Remaking-Form), Henderson (2014; zum Hollywood-Sequel), Forrest (2008) und Junklewitz/Weber (2011; jeweils zu ›Filmserien‹).

156

Wechselseitige Interdependenzen zwischen einem Ausgangsfilm und seiner Neuverfilmung werden hingegen häufiger thematisiert. So unterstreicht Eberwein (1998) den prozesshaften Charakter von Filmabfolgen, während Oltmann (2008) unter Berufung auf Freuds Konzept der konstitutiven Nachträglichkeit die zirkuläre Austauschbewegung zwischen Neuverfilmung und Ausgangsfilm sowie das gegenseitige Nachwirken beider Narrative aufeinander betont. Der Begriff der »retrospektiven Serialisierung« (Kelleter/Looock 2016) bündelt die Basisintuition dieser Ansätze im Rahmen einer Theorie populärer Serialität. Damit lassen sich 1. die kommerziellen, 2. die narrativen und 3. die kulturgeschichtlichen Aspekte des Film-Remaking in ihrer Verschränkung betrachten:

1. Die kommerzielle Dimension populärkulturellen Erzählens (Hagedorn 1988, 1995) tritt beim cinematischen Remaking besonders deutlich hervor. Auf Produktionsseite ist die Wiederaufbereitung bekannter Geschichten hauptsächlich aufgrund des Versprechens verkürzter Herstellungszeiten und wirtschaftlicher Risikominimierung attraktiv. Das betrifft den Rückgriff auf bereits erworbene Verfilmungsrechte oder auf die Besetzung und sogar das Set eines Films ebenso wie die Reproduktion erfolgserprobter Erzählschemata unterhalb der allgemeinen Ebene von Genrekonventionen.

Film-Remaking zeigt sich in diesen Entscheidungen als ein medienspezifisches Verfahren, das gleichwohl innerhalb einer übergreifenden technologisch-kommerziellen Medienökologie stattfindet, die entscheidend auf die Genese und Abgrenzung von Kino-Formaten narrativer Aktualisierung einwirkt. Wurden Neuverfilmungen z.B. in den 1930/40er Jahren selten als

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

157

solche apostrophiert und die Existenz von Ausgangstexten zu diesem Zeitpunkt eher verleugnet (Leitch 1990, 2002), führte die Medienkonkurrenz des Fernsehens und schließlich das Aufkommen neuer Speichermedien wie VHS und DVD zu einem offeneren Umgang mit dem filmischen Remake-Status (Verevis 2006a). Bereits Kino-Wiederveröffentlichungen (>Re-Releases<) hatten auf diese Weise neue Publika für die Historizität bestimmter Filme sensibilisiert; erst die regelmäßige Wiederausstrahlung im Fernsehen aber konnte alte Filme in neue >Klassiker< mit nachhaltiger kultureller Präsenz verwandeln (Kompere 2005).

Man erkennt hieran, dass mediale (Selbst-)Historisierung eine Operation darstellt, die gleichzeitig auf das Erinnern wie das Vergessen – auf die Bereitstellung sowie Unterdrückung – von Narrativen angewiesen ist (Engell 2010,

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Denson/Mayer 2012; zur aktiven Beteiligung von Remaking-Formaten an solchen Prozessen vgl. Wloszczynska 2012 über »das denkende Remake«). In ebendiesem Sinn setzen große Medienkonglomerate seit den 1990er Jahren verstärkt darauf, beim Erscheinen einer Neuverfilmung den designierten Ausgangsfilm, bei dem es sich nicht unbedingt um die erste Vorlage handeln muss, auf VHS bzw. DVD/Blu-ray neu zu vermarkten oder im Fernsehen neu ausstrahlen. Noch im Zeitalter des Online-Streaming sind solche Filmabfolgen als aufwändig gestaltete DVD/Blu-ray-Sets (»Original & Remake«) lukrativ; identische Verkaufsstrategien können bei Sequels, Prequels, Trilogien usw. beobachtet werden, wenn diese nach Erscheinen des vermeintlich letzten Films als komplette Sammlung (>Complete Edition>) angeboten werden (hierzu und im Folgenden: Kelleter/Looock 2016).

Die kinoästhetischen Konsequenzen solcher Marketing-Maßnahmen waren und sind derzeit noch denen ähnlich, die Mittell (2011) für das Aufkommen von »serial boxes« bei Fernsehserien beschrieben hat: Wenn die Rezeption von Neuverfilmungen, Sequels usw. vor dem Hintergrund eines erleichterten Zugangs zu unterschiedlichen Versionen auf VHS, DVD und später im Online Streaming stattfindet, kann die Profilierung populärkulturellen bzw. filmhistorischen Wissens – eine zuvor eher implizite Funktion cinematischer Variationen – zunehmend explizit in den Vordergrund des Rezeptionsaktes rücken und beeinflusst bald auch die Produktionspraktiken, Selbstbeschreibungen und narrativen Entscheidungen unterschiedlicher Remaking-Formate (zum weiteren Wandel des cinematischen Remaking im digitalen Zeitalter vgl. Verevis 2016).

2. Die narrativen Eigenschaften des cinematischen Remaking sind eng an die genannten kommerziellen Bedingungen geknüpft. Neuverfilmungen, Sequels, multimediale Franchises usw. teilen mit anderen Formaten populär-seriellen Erzählens ein narratives Grundproblem: Wie kann dieselbe Geschichte noch einmal, aber neu erzählt werden (Kelleter 2012a)? Im Fall der Neuauflage populärer Stoffe, bei denen die Kenntnis des Materials auf Zuschauerseite vorausgesetzt werden kann, verschiebt sich das narrative Interesse dabei fast automatisch von der Ebene des Erzählten auf die Ebene des Erzählens, d.h. von der illusionsästhetischen »immediacy« narrativer Operationen auf deren selbstbezügliche »hypermediacy« (Bolter/Grusin 1999).

Remakings sind somit auch ohne Medienwechsel herausragende Beispiele serieller »Remediation« (ebd.); sie setzen auf Produktions- wie Rezeptionsseite Interesse an medialen Verfahren frei, die das unterstützen, was Mittell (2006) für lang laufende serielle Formate als »operationale Ästhetik« identifiziert hat. Nicht zufällig entstehen Remakes oder Sequels oft anlässlich einer bestimmten medientechnologischen Innovation (Farbfilm, 3-D usw.): Die speziellen narrativen Möglichkeiten der medialen Neuerung heben sich besonders gut vor dem Hintergrund eines vertrauten Narrativs und früherer Inszenierungen ab.

Daneben lässt sich retrospektive Serialisierung bei Remaking-Formaten auch auf Ebene ihrer formatbezogenen Selbstreferenzen beobachten, etwa in der nachträglichen Denomination und narrativen Nutzung eines Einzelfilms als Auftaktepisode für Folgefilme (oder sogar im rückwirkenden Eingriff in frühere Filmversionen, etwa bei »Star Wars«). Manche Film-Trilogie erkennt und benennt sich als solche erst, nachdem ein dritter Teil vorliegt – und lässt selbst dann in aller Regel Anschlusspunkte für weitere Neuauflagen. Wie bei den meisten populären Serien markiert jeder Abschluss nur einen jeweiligen Reproduktionsstand. Filmabfolgen generieren und organisieren somit Wissen sowohl über den Inhalt einer bestimmten Erzählung als auch über ihre medialen Variationsmöglichkeiten und Variationsgrenzen.

3. Aus kulturgeschichtlicher Perspektive sichert filmisches Remaking nicht nur den Bestand populärer Erzählvorräte und (oft nationaler) Erzählrituale,

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

sondern greift rückwirkend auch in deren historisches Selbstverständnis ein. Damit wird Remaking als ein Verfahren cinematischer Selbsthistorisierung befragbar, das Wissen – oder doch Bewusstheit – über medienhistorische Entwicklungsstufen und generationelle Zugehörigkeiten schafft. Während regelmäßig und lang laufende Serien engagierte Formen direkter Publikumsteilnahme herausfordern, agieren filmische Remaking-Formate typischerweise auf einer abstrakteren Ebene imaginierter Vergemeinschaftung (zum Verhältnis von »imagined communities« und Serialität siehe Anderson 1983; direkt mit Bezug auf populäre Serien: Kelleter 2014b, 2016, Mayer 2015): Film-Remakings strukturieren in der Regel keine Alltagsrhythmen, sondern medienhistorische Abfolgen, organisieren keine konzentrierten Fan-Kulturen, sondern informellere Expertisen (z.B. Cinephilie).

Mit Innis (1950) gesprochen handelt es sich beim Remaking um eine Medienoperation, die weniger »space-biased« als »time-biased« verfährt: Neuverfilmungen und Sequels synchronisieren in ihrer Haupttendenz keine großflächigen oder disparaten Räume (wie Tageszeitungen oder Broadcasting-Formate es tun), sondern setzen Kontinuitätsmarker in großschrittigen Zeitabläufen. Eine mediale Entwicklungsstufe definiert sich gegenüber früheren auch darin als eine fortgeschrittene, wie sie »King Kong« inszeniert; eine Generation erkennt sich als solche in der Art und Weise, wie sich ihre Version von »Invasion of the Body Snatchers« von vorangehenden unterscheidet.

Zusammen mit Kathleen Loock schlage ich vor, (populär)kulturelles Distinktionswissen, das solcherart erzeugt wird, als Serialität zweiter Ordnung zu betrachten: als Fortsetzungsnarrativ über und durch Fortsetzungsnarrative. Selbst wenn eine Neuverfilmung nur wenig zu bereits bekannten Handlungsabläufen beiträgt, erzählt sie rekursiv an der Geschichte ihres Mediums mit

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

und stellt damit generationenübergreifende Existenzbelege für ganze »Kulturen« bis hinauf zur Ebene nationaler und transnationaler Selbstinszenierungen zur Verfügung (Kelleter 2012b, 2014a).

Cinematische Remaking-Formate eignen sich gut für die Selbstthematisierung zeitlich ausgedehnter Kollektive; sie greifen kulturelles »unfinished business« (Oltmann 2008: 43) auf und verhandeln es neu. Das gilt nicht nur im offensichtlichen Fall revisionistischer Remakes, die markiert provokante Neuinterpretationen formulieren, sondern für alle Neuverfilmungen, Sequels usw., die 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.

161

POP (NOT) ART

Remaking als eine cinematische Formatierungspraxis zu untersuchen – statt als narratives Format, das in einer Typologie struktureller Merkmale erfassbar wäre – wirft interessante Fragen zur historischen Aktivität wandelbarer (und notwendigerweise unsystematischer) Denominationen wie »Remake«, »Revision«, »Sequel«, »Prequel«, »Reboot«, »Franchise« usw. auf. Aus dieser Perspektive lässt sich auch jene Frage neu stellen und betrachten, die bei jeder weiteren Hollywood-Iteration unvermeidlich auftaucht: Wie verhält sich die Kunst zum Kommerz? Was ist die Rolle individueller Schöpfung im industriellen Produktionsprozess? Wie gelangen wir von Reproduktion zu Invention?

Diese Fragen verfolgen den Remake-Markt wie ein böser Geist, und sie spuken auch in Gus Van Sants »Psycho« herum, der vielleicht eigenartigsten, sicherlich unbeliebtesten Neuverfilmung aller Zeiten. Als der Film 1998 in die Kinos

kam, wurde er von der Kritik fast einhellig verrissen. Einige Zuschauer glaubten zwar ein cinematografisches »Experiment« zu erkennen, sahen dessen Ergebnis aber letztlich im Nachweis, dass die »shot-by-shot«-Kopie eines alten Films ein recht sinnloses (»pointless«) Unterfangen sei (Ebert 1998).

In der Tat sondiert Van Sants Neuverfilmung die Grenzen und Möglichkeiten filmischer Wiederholung, dies jedoch in einer scheinbar widersprüchlichen Versuchsanordnung: Einerseits weigert sich dieses Remake, seinen Ausgangstext auffällig abzuwandeln, andererseits bietet es unmissverständliche Hinweise auf innovative Reproduktion – oder wie man es auch nennen kann: serielle Kreativität. Damit stellt »Psycho« nicht nur den Begriff des abgeschlossenen filmischen Kunstwerks auf die Probe, sondern erweist sich auch als instruktives Beispiel populärkultureller Selbstreflexion in extremis.

Frühe Reaktionen auf das »Psycho«-Remake spalteten sich rasch in zwei Lager, die beide den Film (oft heftig) ablehnten, allerdings aus entgegengesetzten Gründen. Auf der einen Seite gab es die »Auteurists«, wie ich sie nennen möchte, denen der Gedanke, Hitchcocks »Psycho« neu zu verfilmen an sich schon frevlerisch erschien – oder eben »pointless« (um einen Zentralbegriff des Diskurses zu wiederholen). Van Sants Film »ergibt keinen Sinn«, hieß es in unzähligen Besprechungen, weil »Psycho« bereits als Hitchcock-Film existiert. Wozu braucht man eine Neuverfilmung? Die einzige Manifestation, in der ein solches Vorhaben akzeptabel erschien, war als Strategie musealer Verkunstung, ähnlich Douglas Gordons Installation »24 Hour Psycho« von 1993, die Hitchcocks Film auf zwei Bilder pro Sekunde verlangsamt.

162

Doch trotz gelegentlicher Versuche, Van Sants »Psycho« dergestalt als Pop-Art-Hommage zu lesen – der Verweis auf Andy Warhol ist ebenso naheliegend wie irreführend (Leitch 2003) –, wollte sich bei Publikum und Kritik kein echtes Kunsterlebnis einstellen. Zu explizit verhielt sich der Film wie eine Hollywood-Ware, zu offenkundig wollte er erfolgreich sein. Weil ihm das auf ganzer Linie misslang, meinte eine zweite Gruppe von Kritikern, Van Sants »Psycho« gehe nicht weit genug im Bemühen, Hitchcocks großes Vorbild zu erneuern und umzugestalten (z.B. Žižek 2004). Nicht respektlos erschien der Film, sondern im Gegenteil: zu ehrfürchtig gegenüber einem Meisterwerk, das er (angeblich) exakt duplizieren wolle, als ob er selbst unter dem Einfluss einer fragwürdigen Auteur-Theorie stünde.

Obwohl ich beide Positionen im Folgenden problematisieren möchte, liegen meine Sympathien näher an der zweiten – nicht zuletzt, weil hier die interessante Frage aufgeworfen wird, welche Art von Text uns eigentlich mit der ersten filmischen »Psycho«-Version von 1960 begegnet. Wenige Filme sind enger an die Rhetorik des cinematografischen Kunstwerkes gebunden als diejenigen Alfred Hitchcocks. Genau das unterscheidet Van Sants Neuverfilmung dann auch von den meisten Remakes der Filmgeschichte: Nicht irgendein Filmstoff wird hier neu aufgelegt, sondern ein exzeptionell autorisiertes Werk. Wie

Thomas Leitch feststellte, galt Hitchcock noch Ende der 1990er Jahre als Hollywoods letzter Auteur: »a figure who continues to hover above auteurism's grave« (2003: 255).

Als unvergleichliche künstlerische Einzelleistung erreicht uns Hitchcocks »Psycho« aber vor allem dann, wenn wir die Position des Films in einem engmaschigen Netzwerk populärkultureller Erzählakte ausblenden. So entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet dieser Film, der als ein Meisterwerk seines Mediums gilt, von einer Fernsehcrew im Multicam-Verfahren nach einem TV-typisch restriktiven Zeit- und Budgetplan gedreht wurde (Verevis 2006b). Für einen Kinofilm sah »Psycho« einer überlangen Episode der Fernsehreihe »Alfred Hitchcock presents« (1955-1965, CBS, NBC) erstaunlich ähnlich. Tatsächlich gab es kurzzeitig Pläne, »Psycho« direkt als Teil von Hitchcocks TV-Anthologie-Serie auszustrahlen. Diese mediale Verbindung spielte auch in der Werbung für den Kinofilm eine Rolle: Der ursprüngliche Trailer unterstrich thematische und visuelle Parallelen zwischen »Psycho« und »Alfred Hitchcock presents«, präsentierte die Erzählung also als ein makabres Genrestück und verriet dabei mehr von der Handlung als die Legende von der heimlichtuerischen Werbekampagne vermuten lassen sollte. Um erneut Thomas Leitch zu zitieren: »Whatever we may think of ›Psycho‹ forty years after the fact, it was certainly marketed as art-free entertainment in 1960 – though it may have been, as Robert Kapsis has suggested, the last Hitchcock film to be so marketed« (2003: 257).

Damit nicht genug: Während einige Filmhistoriker immerhin erwähnen, dass »Psycho« von Hitchcocks Fernscharbeiten beeinflusst war, scheint der Beitrag des Films zu einem extensiven Feld von populärkulturellen »Psycho«-Narrativen für die Hitchcock-Forschung eine vor allem peinliche Angelegenheit zu sein. Nur vereinzelte Studien zu Remakes und Sequels interessieren sich für diese Verbindungen – und sie zeigen: Lange bevor Van Sants Neuverfilmung an dieser schizophrenen Lage scheiterte, führte Hitchcocks Film ein merkwürdiges Doppelleben in zwei getrennten Erzähluniversen, die auf den ersten Blick unterschiedlicher kaum sein könnten: auf der einen Seite das Reich der Filmkunst, wo »Psycho« rasch als singuläres Werk kanonisiert wurde, und auf der anderen Seite die sehr viel weniger übersichtlichen Gefilde populär-serieller Wucherung. Eigentlich war »Psycho« immer schon heimischer in dieser zweiten Sphäre, auf dem schwankenden Boden narrativer Exzesse und generischer Doppelungen – der Sphäre populärer Serialität, wo Geschichten beständig weitere, sich überbietende Geschichten hervorbringen, und wo eine Iteration ohne klar erkennbare Demarkationslinien mit der nächsten wächst (zur Dynamik serieller Überbietung vgl. Jahn-Sudmann/Kellerer 2012).

Es lohnt sich, daran zu erinnern, dass Hitchcock selbst ein zutiefst kollaborativer Regisseur war, der wie fast alle kommerziellen Geschichtenerzähler mit narrativen Versatzstücken arbeitete, die er über mehrere Einzeltexte hinaus

ständig neu kombinierte (Naremore 1999). Auch drehte er Remakes seiner eigenen Filme und bediente sich großzügig bei den Werken anderer (Verevis 2006b). Sogar für die berühmte Duschszene aus »Psycho« lassen sich mehrere direkte Inspirationen im Kino der 1950er Jahre identifizieren (Zanger 2006). Robert Blochs Romanvorlage von 1959 wiederum belieh in recht unverstellter Weise den zeitgenössischen Sensationsjournalismus zum Fall Ed Gein sowie das motivische Repertoire von EC Horror Comics (Bloch war ein Protegé von H. P. Lovecraft und publizierte wie dieser im Groschenmagazin »Weird Tales«). Wie Hitchcocks Film, so ging auch Blochs Roman später in Serie; »Psycho II« erschien 1982, »Psycho House« 1990.

SCHMUTZIGE NÄCHTE

»Dirty night.« Das sind die ersten Worte, die Norman Bates bei Hitchcock zu Marion Crane spricht. Sie legen das Terrain fest, auf dem sich der Film im Folgenden bewegen wird. Hitchcocks »Psycho« ist eine schnelle, obszöne Bildermaschine, die vor allem eines tut: unangenehme Dinge zeigen. Wir sehen eine außereheliche Affäre, schmierigen Voyeurismus, sexualisiertes Gemetzel, eine einbalsamierte Leiche und – zum ersten Mal im Hollywoodkino überhaupt – eine Toilettenschüssel.

Im Rückblick ist die Versuchung groß, die formalen Grenzüberschreitungen des Films (wie die brutale Ermordung der weiblichen Hauptfigur nach 45 Minuten) überzubewerten. Tatsächlich passen all diese Bilder nicht schlecht in ein Nachkriegsklima cinematischer Nonkonformität; wir befinden uns immerhin am Anfang von zwei ganzen Dekaden des zelebrierten Regelbruchs auch in A-Filmen. Dass man als Zuschauer dennoch das Gefühl hat, einen irgendwie schmutzigen, mittlerweile fast herrenwitzähnlichen Film zu sehen, hat viel damit zu tun, wie »Psycho« herrschende Geschmacksnormen mit einer gewissen Verschämtheit verletzt.

Von Beginn an, im ersten Dialog zwischen Janet Leigh und John Gavin, setzt Hitchcock eher auf schlüpfrige Zweideutigkeiten denn auf direkten Ausdruck. Als transformatives Ereignis der Kinogeschichte ist »Psycho« somit vielleicht am besten gewürdigt, wenn man sich anschaut, was der Film in Bewegung setzte – was auf ihn folgte und von ihm ermöglicht wurde. Weit davon entfernt, als unantastbares Werk im Oeuvre eines entrückten Meisters zu existieren, trat »Psycho« in den 1960er und 1970er Jahren eine ganze Lawine von Low-Budget Horrorfilmen los. Mit Verevis kann man sagen, dass »Psycho« schon oft neu verfilmt wurde, lange bevor Van Sants Version 1998 auf die Leinwand kam. Zahllose Anschlussfilme leben vom »citation effect« (Verevis 2006b: 22), angefangen bei frühen B-Film-Imitationen, die sich 1978 mit John Carpenters »Halloween« (in der Hauptrolle Jamie Lee Curtis, die Tochter von Janet Leigh) zum Slasher-Zyklus verdichteten, über die hochpolierten, fast absurd selbstreflexiven Bearbeitungen Brian De Palmas in den 1980er Jahren

(insbesondere das Quasi-Remake »Dressed to Kill«) bis hin zur wahrhaft transgressiven »revisitation« (Dika 2003: 73) von »Psycho« und seinen Bezugstexten in Tobe Hoopers »The Texas Chainsaw Massacre« (1974).

All diese Filme sind Fortsetzungen von »Psycho« in dem Sinn, dass sie die herausragenden Effekte von Hitchcocks Text reproduzieren und folgenreich intensivieren: weibliche Nacktheit als Ouvertüre drastischer Gewaltdarstellungen; illegitimer Sex als Vorspiel für grausame Bestrafungen; »Final Girls«, die schmutzige Nächte durchleben; die Serialisierung des Mordens selbst (zum Begriff »Final Girl« vgl. Clover 1992). Das sind die Elemente, die sich im populären Kino im Anschluss an die Version von 1960 als besonders aktiv, ja hyperaktiv erweisen – aber aus Auteur-Perspektive inflationieren sie den primären Wert eines Originals, als ob man nach einer Handvoll Slasherfilme nie mehr in der Lage sein wird, »Psycho« wirklich zu sehen, d.h. den ursprünglichen Nervenkitzel seiner mittlerweile überholten Medieneffekte (wieder) zu erleben.

Und zu allem Überfluss gibt es noch das Franchising. Unabhängig von Blochs Romanfortsetzungen zog »Psycho« drei direkte Film-Sequels nach sich (1983, 1986, 1990) sowie einen Pilotfilm für eine nie realisierte Fernsehserie (»Bates Motel«, NBC, 1987), ein Biopic (»Hitchcock«, 2012) und eine aktuelle Fernsehserie (»Bates Motel«, A&E, seit 2013). Vor allem die Filmfortsetzungen sind sich ihrer doppelten Identität als Kopien eines filmischen Meisterwerks und Wettbewerber auf einem Markt populärkultureller »Psycho«-Variationen sehr bewusst. In allen Filmen spielt Anthony Perkins die Hauptrolle, in »Psycho III« führt er sogar Regie. Fast verschwenderisch zollen diese Filme Hitchcocks »Psycho« Anerkennung. Insbesondere »Psycho II« von 1983 tut alles, um zu unterstreichen, dass hier echte Hitchcock-Kenner, ja Liebhaber am Werk sind – so sehr, dass Vincent Canby (1983) in der »New York Times« schrieb, Richard Franklins Film gleiche stellenweise einer akademischen Abschlussarbeit.

Daneben rufen die Fortsetzungen auch den Genre-Zyklus auf, zu dem sie ebenfalls beitragen; ständig werden Carpenter, De Palma und andere Ableger zitiert. Vor allem aber zitieren die »Psycho«-Filme sich selbst. So beginnt »Psycho II« in Schwarzweiß, mit einer streckenweise neu inszenierten Wiederholung der berühmten Duschszene, um dann den Haupthandlungsort des weiteren Geschehens – das ikonische Psycho-Haus – langsam in Farbe übergehen zu lassen und auf diese Weise eindrucksvoll in die mediale Gegenwart zu holen. Später, nach einem bedächtigen, referenzgesättigten Auftakt steigt auch Hauptdarstellerin Meg Tilly unter die Dusche (ursprünglich war Jamie Lee Curtis aus »Halloween« für die Rolle vorgesehen). Was folgt, sieht jedoch nicht mehr schmutzig, sondern schon wie ein echter Splatterfilm aus, also recht zeitgemäß, ohne visuelle Zimperlichkeiten. Statt versteckter Gucklöcher gibt es frontale Nacktaufnahmen, statt zotiger Zweideutigkeiten anschaulichen Teenager-Sex, farbiges Blut und viel davon. Am Ende von »Psycho II« haben alle Hauptfiguren

außer Norman Bates sich gegenseitig umgebracht, und Normans Mutter wird erneut zum Leben erweckt, nur um kurz darauf wieder erschlagen zu werden. Das alles ist einigermaßen absurd, aber der nicht unbeträchtliche Reiz des Films (der 1983 zu einem unerwarteten Kassenschlager wurde) besteht genau darin, wie er mit Standardsituationen umgeht, also in seiner überraschenden Variation bekannt geglaubter Szenen und Bilder.

Drei Jahre später weitet »Psycho III« diese serielle Ästhetik auf eine ganze Seelenlandschaft cinematischer Selbstbezüglichkeit aus, indem der Film wie eine Variation nicht von »Psycho«, sondern von »Vertigo« beginnt, sich dann kurzzeitig in ein Road Movie mit Western-Anklängen verwandelt, nicht unähnlich »The Texas Chainsaw Massacre«, bis wir endlich das Bates Motel erreichen, aber diesmal nicht im Regen, sondern im gleißenden Licht einer Wüstensonne, die gnadenlos auf ein ausgebleichenes Taschenbuchexemplar von Jack Abbotts »In the Belly of the Beast« (das Buch, das Meg Tilly in »Psycho II« liest) herunterbrennt. Ehe man sich versieht, werden Szenen aus der ersten Fortsetzung in Schwarzweiß gezeigt, als ob »Psycho II« das Original und »Psycho III« das Remake eines Klassikers wäre. Etwa zur selben Zeit beginnt auch Anthony Perkins, mittlerweile selbst zum Filmemacher geworden, in Interviews von Hitchcocks Film als »Psycho One« zu sprechen. Und in der Tat: wir sehen wieder dasselbe Haus, dieselben Zimmer, dieselben Möbel, aber andere Personen bewegen sich nun durch diese Räume, tun dort merkwürdig vertraute Dinge und werden auf überraschende Weise getötet. Anthony Perkins ist der einzige, der von Fortsetzung zu Fortsetzung überlebt, wie ein menschliches Inventarstück. Daneben hat nur das Haus Bestand, bis es 1990 am Ende von »Psycho IV: The Beginning« in Flammen aufgeht.

Der zentrale ästhetische Akteur dieser Fortsetzungen ist somit, neben Anthony Perkins als Norman Bates, die Architektur des ikonischen Psycho-Hauses selbst. Nicht um epische Effekte geht es hier, nicht um das Spannen und Wiederauflösen aufwändig verflochtener Erzählbögen, nicht einmal um das immer tiefere Ausleuchten eines abgründigen Charakters, sondern um die Rückkehr an einen bekannten (medialen) Ort und die Wiederbelebung von Räumen, durch die sich menschliche Charaktere nur wie Durchgangsreisende oder flüchtige Geister bewegen. 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 (zum Begriff »storyworld« vgl. Ryan 2014, zur seriellen Dimension des Begriffes Jenkins 2016). Kein Wunder, dass alle drei Fortsetzungen das Motiv der Heimkehr zentral stellen – und in subtilerer Form gilt das auch für die zwei Romanfortsetzungen (Blochs »Psycho II« und »Psycho House«, die fiktive mediale Verwertungsketten des ersten Bates-Falles thematisieren) sowie für die beiden Fernsehadaptationen, die bereits im Titel die Bedeutung des Ortes für alles weitere Geschehen

hervorheben. (Der Werbeslogan des NBC-Pilotfilms lautete: »Norman Bates may be gone, but his motel lives on«; zur A&E-Produktion vgl. Looock 2014.)

Dass die aktuelle Fernsehserie hierfür die Gestalt eines Prequels wählt, hilft vor allem die Abwesenheit von Anthony Perkins zu erklären und zu kompensieren. Damit erzählt A&E's »Bates Motel« aber nicht nur die Vorgeschichte von Hitchcocks »Psycho«, sondern bietet auch eine Neuinterpretation von »Psycho IV« an, denn die letzte Filmfortsetzung beinhaltete ihrerseits einen beeindruckenden Prequel-Teil zur Jugend von Norman Bates. 1990 waren das die ersten ausgedehnten Szenen überhaupt, in denen man Bates von einem anderen Darsteller als Anthony Perkins verkörpert sehen konnte, dessen Rolle in NBCs »Bates Motel« (1987) in nur kurzen, verschwommenen Rückblenden von seinem engen Freund Kurt Paul übernommen wurde – der in »Psycho II« dann aber auch als Perkins' Stunt-Double agierte, in »Psycho III« Norman Bates' Mutter und in »Psycho IV« den Muttermörder Raymond Linette spielte.

Nach eigener Aussage saß Paul auch am Sterbebett von Anthony Perkins: Serialisierungen zweiter Ordnung greifen offenbar für alle Beteiligten der cinematischen Remaking-Kultur, nicht nur für Fans, die sich in »parasozialen« Kontakten zu Mediencharakteren verlieren (Horton/Wohl 1956). In »Psycho IV« freilich rückte erstmals ein sichtbar neuer Norman Bates, gespielt von Henry Thomas, an die Seite von Anthony Perkins, als dessen junges Alter Ego. Es war, als ob sich das Franchise vorsorglich den Weg in eine Zukunft jenseits der Lebensdaten seines Hauptdarstellers weisen wollte (Perkins starb 1992). Wohl deshalb auch kontrastierte das Ende von »Psycho IV« die Zerstörung des Psycho-Hauses mit der ominösen Geburt eines Babys: des Sohnes von Norman Bates.

167

KONTRAFAKTISCHE MEDIENGESCHICHTE

Es lohnt sich, diese Verzweigungen im Blick zu behalten, wenn man verstehen möchte, was das Remake von 1998 eigentlich leistet. So fällt auf, dass Vince Vaughns Darstellung des Norman Bates – und damit das Fehlen von Anthony Perkins – in fast allen Besprechungen als ein Hauptmakel der Neuverfilmung identifiziert wurde. Vor diesem Hintergrund ist es kaum möglich, Van Sants Film schlicht als einen weiteren Beitrag zum wuchernden Feld von »Psycho«-Variationen zu bewerten, so wie einige revisionistische Lesarten es vorschlagen, als ob sich damit jede Kritik an den ästhetischen Entscheidungen des Remakes erübrige.

Das Problem einer solchen Deutung besteht darin, dass Fans der »Psycho«-Filmreihe auf Van Sants Neuverfilmung fast noch feindseliger als die hartnäckigsten Auteuristen reagierten. Auch die Produzenten anderer zeitgenössischer Horrorfilme oder Personen, die an der Herstellung der »Psycho«-Sequels beteiligt waren, sprechen in aller Regel höchst abschätzig vom 1998er Remake.

Warum? Sicherlich nicht, weil sie Hitchcocks Film für unantastbar halten, sondern weil – wie Drehbuchautor David J. Schow in einem Interview feststellte – Van Sants Film »nicht Teil des Kanons ist« (»Psycho Legacy«). Aber was bedeutet das? Wer entscheidet z.B. über die (populärkulturelle) Kanonizität einzelner Varianten? Im Fall der »Psycho«-Filmreihe natürlich nicht der ursprünglich designierte Auteur, Alfred Hitchcock (dem vielleicht genau deshalb so auffällig Tribut gezollt werden muss). Wenn es für die Versionen der 1980er Jahre überhaupt eine Zentralinstanz mit Verantwortungsgefühl gegenüber dem expandierenden Erzähluniversum gibt – jemanden, der den Gang der Sequel-Produktion mit einem ausgeprägten Interesse an Qualitätskontrolle beaufsichtigte –, dann war das Anthony Perkins. Wie einer seiner Mitarbeiter sagte: »He just had that little franchise down« (»Psycho Legacy«).

Um zu würdigen, was Van Sants Remake innerhalb dieser Konstellationen tut, sollte man also daran denken, dass die Pop-Karriere von »Psycho« enger an den Protagonisten und seinen ikonischen Darsteller (dessen bekannteste Biografien »Split Image« und »A Haunted Life« heißen) als an den ersten Regisseur gebunden ist (Kutner 2006). Im Unterschied hierzu versucht Van Sant offensichtlich, »Psycho« gerade nicht als die Norman-Bates-Geschichte zu erzählen, zu der der Film mit und in seinen zahlreichen Fortschreibungen geworden ist. Auch das neue Psycho-Haus passt hierzu, als der vielleicht auffälligste Kontrast zu Hitchcocks Film und sämtlichen Fortsetzungen. Tatsächlich ist die Version von 1998 alles andere als ein »shot-by-shot«-Remake, wie oft behauptet wurde (ein Filmkritiker zählte mindestens 101 Unterschiede zwischen beiden Filmen: Leitch 2000).

Die Neuverfilmung versucht sich nicht einmal an einer behutsamen Modernisierung. Obwohl Van Sant weitgehend dem Originaldrehbuch von Joseph Stefano folgt (der auch das Drehbuch zu »Psycho IV« verfasste), scheint er seinen Schauspielern freie Hand gelassen zu haben bei der Entscheidung, ihre Rollen zeitgemäßer anzulegen oder nicht. So sieht der Cop wie eine exakte Kopie des Cops von 1960 aus, aber Anne Heches selbstbewusste Interpretation der Figur Marion Cranes hat wenig mit Janet Leighs Rolle gemein, auch wenn beide Schauspielerinnen dieselben Dialogzeilen sprechen. (Heche erklärte das u. a. damit, dass sie Hitchcocks Film vor Drehbeginn nie gesehen habe.) In ähnlicher Weise suchten die Ausstatter des Remakes nach Kleidungsstücken im Sechziger-Jahre-Look, obwohl Van Sants Version in den späten Neunzigern spielt – wohingegen Kameramann Christopher Doyle versuchte, immer wieder neue Kameraperspektiven und -bewegungen einzuschmuggeln, damit der Film nicht altmodisch wirke (Dika 2003). Derartige Widersprüche sind für die arbeitsteiligen Produktionskulturen populärkulturellen Erzählens nichts Ungewöhnliches, aber es scheint, dass Van Sants Team ein konsistentes Gesamtkonzept gar nicht erst anstrebte. Dieser spielerische, fast improvisatorische Ansatz spiegelt offenbar Van Sants Überzeugung, dass sein Remake (wie er in verschiedenen

Interviews betonte) als Interpretation eines klassischen Stoffes zu verstehen sei, ähnlich wie eine Theateraufführung von »Hamlet« oder »Othello«.

Also doch Kunstwerdung? Ein Modell von Partitur und Aufführung? Man darf annehmen, dass das 1998er Kinopublikum keine theatralische Wiedergabe eines entfernten Spieltextes zu sehen glaubte, sondern, sofern die Zuschauer Hitchcocks Version kannten, zwei übereinander gelagerte Filme. Wie in eigentlich allen Neuverfilmungen geht es in Van Sants »Psycho« nicht einfach um narrative Immersion. Vielmehr sieht man einen Film, der, egal was er sonst tut, immer auch von einem anderen Film handelt. Im Gegensatz zum Theater fixiert die industrielle Erzählkunst des Kinos ihre Klassiker in einmaligen Manifestationen, trotz der Existenz unzähliger Abzüge und der Abwesenheit eines materiellen Originals.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass einige der auffälligsten Änderungen, die Van Sant an Hitchcocks »Psycho« vornahm, genau das zeigen möchten, was Hitchcock gezeigt hätte, wenn er es im Jahr 1960 hätte zeigen können, z.B. eine ungeschnittene Eröffnungsfahrt durch ein Hochhausfenster oder explizitere Sex- und Gewaltszenen (Schneider 2000). Es geht gewissermaßen darum, »Psycho« als einen Hitchcock-Film aus dem Jahr 1998 zu drehen. Keine Revision oder Interpretation soll hergestellt werden, sondern ein komplett neues Original. Oder genauer: Es geht darum, das Original neu zu erschaffen.

Was diese Methode bewusst ausblendet – was sie unsichtbar zu machen sucht, geradezu im Sinn aktiver Aufhebung und Beseitigung – ist die ganze cinematische Tradition, die durch »Psycho« mobilisiert wurde. Es ist nämlich wirklich einigermaßen »pointless«, im Jahr 1998 ein »Psycho«-Replikat zu bauen, dessen Ästhetik nicht in Rechnung stellt, was Filme wie »Dressed to Kill«, »Halloween« oder »The Texas Chainsaw Massacre« auf diesem Feld bereits erreicht haben. Doch genau das scheint Van Sants implizites Ziel: eine buchstäbliche Neukreation, »Psycho« als Film ohne Fortsetzungen, ohne eskalierende Folgen, ohne generischen Überschuss. So erklärt sich auch, warum das im Vergleich zum Original durchaus gesteigerte Niveau an Sexualität und Gewalt dennoch eigentümlich gestrig wirkt, Welten entfernt vom zeitgemäßen Standard des Horrorkinos. Die Verwirrung des Kinopublikums von 1998 – oft ausgedrückt in dem Gefühl, dass dieser Film »keinen Sinn ergibt« – mag viel damit zu tun gehabt haben, dass Van Sants »Psycho« zwei Jahre nach Wes Cravens »Scream« herauskam, also jenem popkulturellen Text, der Carol Clowers Autopsie des Slasherfilms brillant dramatisierte und akademische Analyse auf diese Weise irreversibel in generische Selbstbeobachtung und Selbstperformanz rückübersetzte.

Wenn es stimmt, dass Neuverfilmungen und Filmfortsetzungen als Formate agieren, in denen das Kino seine eigene Mediengeschichte schreibt, und wenn Van Sants Remake aus dieser Mediengeschichte genau jenes Genre subtrahiert,

das von Hitchcocks »Psycho« in Gang gesetzt wurde – ein Genre, das in den späten 1990er Jahren ein Stadium der erhöhten Selbstbeobachtung, ja fast der Selbstdekonstruktion erreicht hatte –, dann kann man Van Sants Film am besten als Versuch alternativer Mediengeschichtsschreibung lesen: eine Übung in kontrafaktischer cinematischer Historiographie. Dieses Remake verhält sich so, als ob es ihm gar nicht darum ginge, ein vorhandenes Narrativ zu aktualisieren oder weiterzuführen.

Oder anders ausgedrückt: als ob es überhaupt kein Remake wäre, trotz aller Hommagen. Stattdessen präsentiert sich der Film wie ein Original in einem alternativen cinematischen Universum. Dieser Film »ergibt Sinn« nur in einer Welt, in der die Bilder und Figuren und Konventionen, die von Hitchcocks »Psycho« tatsächlich ausstrahlten, nie stattgefunden haben: eine Welt ohne »Psycho II«, »Psycho III« und »Psycho IV« – eine Welt, in der es keinen Herschell Gordon Lewis gab und auch kein »Black Christmas«, kein »Friday the 13th« und deshalb auch nicht Carol Clovers »Men, Women, and Chain Saws« und »Scream« schon gar nicht. Van Sants »Psycho« siedelt seine Geschichte und sich selbst in einer selbstgeschaffenen Medienrealität an, in der die Entwicklung populärkulturellen Erzählens anders abgelaufen ist. Damit liefert dieser Film das seltene Beispiel eines Remakes, das ausdrücklich nicht versucht, die inhärente Reproduktionskraft eines populären Narrativs für sich zu nutzen, sondern diese im Gegenteil einzudämmen und sogar retrospektiv zu annullieren. Es ist der Versuch, einen alten Hollywoodfilm als neues Werk aufzuführen – eine Unmöglichkeit, es sei denn, man erfindet sich die dazugehörige mediale Welt gleich mit dazu.

170

Stilistisch kaum festlegbar, konzeptionell inkohärent, verwirrend in seinen Zeitbezügen, ist Van Sants »Psycho« somit doch von einer eindeutigen Haltung gegenüber seinem Ausgangstext geprägt: einer fetischisierenden Haltung (inklusive des Festhaltens an einem 37-tägigen Drehplan, vgl. Leitch 2003). Auf Ebene cinematischer Selbstbeobachtung mag es dabei nicht einmal darum gehen, eine Norman-Bates-Story wieder in einen Alfred-Hitchcock-Film zu verwandeln, sondern um den Auteur-Status des Hauptverantwortlichen der unmöglichen Neuschöpfung. Einige jüngere Würdigungen versuchen, »Psycho« in diesem Sinn nicht als ein Hitchcock-Remake, sondern als einen Gus-Van-Sant-Film zu lesen. Die meisten dieser Deutungen (erstmalig Schneider 2000, auch Knörer 2004) betonen, dass die neue »Psycho«-Fassung ein retrospektives »queering« des Originals betreibt, indem sie explizit mache, was in der Version von 1960 nur implizit gewesen sei: vor allem natürlich die Möglichkeit, dass Norman Bates schwul ist und die Psychoanalyse falsch liegt.

Theoretisch klingt das plausibel, denn bei Remakes läuft der Verkehr tatsächlich immer in beide Richtungen, so dass jede neue Filmversion die Wahrnehmung und Bedeutung ihres Ausgangstextes verschiebt. In diesem spezifischen Fall jedoch scheint Van Sants Version tatsächlich zu objektbesessen – zu »fetischistisch« im Wortsinn –, um unser Verständnis von »Psycho« effektiv

zu beeinträchtigen. Das gilt zumindest für den Zeitpunkt der Erstveröffentlichung des Films, als das Hollywoodkino sich in seinen A-Produktionen noch wenig von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen betroffen glauben konnte. Es dauert dann auch bis 2014, dass sich die Beziehung zwischen Hitchcock-Film und Van-Sant-Neuschöpfung plausibel im Rahmen digitaler Medien-selbstreflexion entchronologisieren lässt – in Steven Soderberghs Internet-Projekt »Psychos«, einer bemerkenswerten Collage beider Filme –, ganz so, als habe das World Wide Web die Grenzen zwischen einer echten und einer fantasierten Kinogeschichte endlich aufgehoben.

1998 jedoch, und lange Zeit danach – im Selbstverständnis einer ›Kultur‹ des Kinos wohl: bis heute –, scheint Van Sants »Psycho« kaum in der Lage, die Rezeption von Hitchcocks Film wesentlich zu infiltrieren (dessen ›queeres‹ Potenzial ja schon 1960 deutlich markiert war). Was dieses Remake im Kontext seiner medienhistorischen Selbstverortung stattdessen erreicht, ist etwas anderes, Ungewöhnlicheres, das Donaldson-McHugh und Moore als eine »performative Wiederauferstehung« (»performative resurrection«) beschrieben haben: »the animation of a lifeless, ideal body of the law of Hitchcock's [...] genius« (2006: 228).

Einfacher gesagt: Van Sants Film versucht, »Psycho« wiederzubeleben, als ob das Kino im Jahr 1998 das Kino im Jahr 1960 wäre, weil noch keine Anschlusseffekte stattgefunden haben, auch wenn die Schauspieler weitgehend wie unsere Zeitgenossen aussehen. Van Sant nimmt sich ein (mediales) Ding vor, das einmal lebendig war, und tut so, als ob es wieder lebt, sich wieder bewegt, wieder zu uns spricht. Oder anders ausgedrückt: Van Sant tut mit »Psycho« dasselbe, was Norman Bates mit der Leiche seiner Mutter getan hat.

Vielleicht in ebendiesem Sinn erinnerte das Remake wenigstens einen Filmkritiker an »ein totes Stück Fleisch« (»a dead piece of meat«, Jonathan Rosenbaum, zit.n. Schneider 2000) – und vielleicht nannte Van Sant auch deshalb seine Version den »schizophrenen Zwilling« von Hitchcocks Film (zit.n. ebd.). Auf den ersten Blick mag das jenen cinephilen »Psycho«-Kanonisierungen ähneln, die uns glauben machen wollen, dass ein klassischer Film in ähnlicher Weise Bestand haben kann wie die Meisterwerke anderer, weniger technologieabhängiger Kunstformen: eine weit verbreitete, zuverlässig institutionalisierte und sehr akzeptable Form des Medienfetischismus. (Cinephilie erkennt sich in genau dieser Weise regelmäßig in Hitchcocks »Vertigo« wieder; auch Douglas Gordons »24 Hour Psycho« scheint einem ähnlichen Ideal ›ästhetischer Erfahrung‹ verpflichtet.)

Im Vergleich dazu kann Van Sants Wiedererweckung nur ungesund wirken, ja in den Augen einiger Zuschauer geradezu geisteskrank – ein absonderliches Ding, das sich mit nichts verbinden möchte außer sich selbst. In seiner beunruhigenden Fixierung auf ein einziges, autogeneriertes Objekt verkörpert dieser Film wie kaum ein zweiter den Wahnsinn medientechnologischer

Selbstbezüglichkeit, dessen legitime Formen er zugleich validiert, indem er eine mediale Wirklichkeit erschafft, die weder populärkulturell noch cinephil irgendwie zu normalisieren wäre. Obsoleszenz wird hier nicht aufgehoben, sondern in Negation ausgestellt, unangenehm unaufhebbar. Statt einer Hitchcock-Obsession sehen wir eine Hitchcock'sche Obsession zweiter Ordnung: das Film-Remake als Psycho-Medienfetisch. ♦

L I T E R A T U R

ANDERSON, BENEDICT (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London. • **BOLTER, JAY DAVID/GRUSIN, RICHARD** (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge. • **CANBY, VINCENT** (1983): »Psycho II« (1983): Sequel to »Psycho«, in: *New York Times*, 3. Juni [http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C00E2D7123BF930A35755C0A965948260; 28.04.2015]. • **CANJELS, RUDEMER** (2011): *Distributing Silent Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, New York. • **CLINE, WILLIAM C.** (1984): *In the Nick of Time. Motion Picture Sound Serials*, Jefferson. • **CLOVER, CAROL J.** (1992): *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton. • **DENSON, SHANE/MAYER, RUTH** (2012): *Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel*, in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld, S. 185-203. • **DIKA, VERA** (2003): *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*, Cambridge. • **DONALDSON-MCHUGH, SHANNON/MOORE, DON** (2006): *Film-Adaptation, Co-Authorship, and Hauntology: Gus Van Sant's »Psycho«* (1998), in: *Journal of Popular Culture* 39:2, S. 225-233. • **DUSI, NICOLA** (2011): *Remaking as Praxis. Zu einigen Problemen der Transmedialität*, in: Robert Blanchet et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg, S. 357-376. • **EBERT, ROGER** (1998): »Psycho« (1998) [http://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998; 28.04.2015]. • **EBERWEIN, ROBERT** (1998): *Remakes and Cultural Studies*, in: Andrew Horton/Stuart Y. McDougal (Hg.): *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, Berkeley, S. 15-33. • **ECO, UMBERTO** (1990): *Interpreting Serials*, in: *The Limits of Interpretation*, Bloomington, S. 83-100. • **ENGELL, LORENZ** (2010): *Erinnern/Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens*, in: Robert Blanchet et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg, S. 115-133. • **FORREST, JENNIFER (HG.)** (2008): *The Legend Returns and Dies Harder Another Day. Essays on Film Series*, Jefferson. • **HAGEDORN, ROGER** (1988): *Technology and Economic Exploitation. The Serial as a Form of Narrative Presentation*, in: *Wide Angle* 10.4, S. 4-12. • **HAGEDORN, ROGER** (1995): *Doubtless to be*

Continued. A Brief History of Serial Narrative, in: Robert C. Allen (Hg.): *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, S. 27-48. • **HEINZE, RÜDIGER/KRÄMER, LUCIA** (Hg.) (2015): *Remakes and Remaking. Concepts – Media – Practices*, Bielefeld. • **HENDERSON, STUART** (2014): *The Hollywood Sequel. History & Form, 1911-2010*, London. • **HORTON, DONALD/WOHL, RICHARD R.** (1956): *Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance*, in: *Psychiatry* 19:3, S. 215-229. • **INNIS, HAROLD** (1950): *Empire and Communications*, Oxford. • **JAHN-SUDMANN, ANDREAS/KELLETER, FRANK** (2012): *Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV*, in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld, S. 205-224. • **JENKINS, HENRY** (2016): »All Over the Map«: *Building and (Re)building Oz*, in: Frank Kelleter (Hg.): *Media of Serial Narrative*, Columbus. • **JUNKLEWITZ, CHRISTIAN/WEBER, TANJA** (2011): *Die Cineserie. Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino*, in: Robert Blanchet et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg, S. 337-356. • **KAPSIS, ROBERT** (1992): *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago. • **KELLETER, FRANK (HG.)** (2012a): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld. • **KELLETER, FRANK** (2012b): »Toto, I think we're in Oz again (and again and again)«: *Remakes and Popular Seriality*, in: Kathleen Loock/Constantine Verevis (Hg.): *Film Remakes, Adaptations, and Fan Productions. Remake | Remodel*, Basingstoke, S. 19-44. • **KELLETER, FRANK** (2014a): *Serial Agencies. »The Wire« and Its Readers*, Winchester and Washington. • **KELLETER, FRANK** (2014b): *Trust and Sprawl. Seriality, Radio, and the First Fireside Chat*, in: Marcel Hartwig et al. (Hg.): *Media Economics*, Trier, S. 43-61. • **KELLETER, FRANK** (2016): *What is Popular Seriality?*, in: Frank Kelleter (Hg.): *Media of Serial Narrative*, Columbus. • **KELLETER, FRANK/LOOCK, KATHLEEN** (2016): *Hollywood Remaking as Second-Order Serialization*, in: Frank Kelleter (Hg.): *Media of Serial Narrative*, Columbus. • **KNÖRER, EKKEHARD** (2004): *Remake Pastiche. Gus Van Sants »Psycho«*, in: Gisela Fehrmann et al. (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des*

- Sekundären, Köln, S. 191-202. • **KOMPARE, DEREK** (2005): *Rerun Nation. How Repeats Invented American Television*, New York. • **KUTNER, JERRY** (2006): *Who Owns Norman Bates? On Psycho IV, III, II, I, and More*, in: *Bright Lights Film 54* [<http://brightlightsfilm.com/54/psychoiv.php#.UnPXtCfwpqM>; 28.04.2015]. • **LAHUE, KALTON C.** (1968): *Bound and Gagged. The Story of the Silent Serials*, South Brunswick. • **LEITCH, THOMAS** (1990): *Twice-Told Tales. The Rhetoric of the Remake*, in: *Literature/Film Quarterly* 18:3, S. 138-149. • **LEITCH, THOMAS** (2000): *101 Ways to Tell Hitchcock's »Psycho« from Gus Van Sant's*, in: *Literature/Film Quarterly* 28:4, S. 269-272. • **LEITCH, THOMAS** (2002): *Twice-Told Tales. Disavowal and the Rhetoric of the Remake*, in: Jennifer Forrest/Leonard R. Koos (Hg.): *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, Albany, S. 37-62. • **LEITCH, THOMAS** (2003): *Hitchcock without Hitchcock*, in: *Literature/Film Quarterly* 31:4, S. 248-259. • **LOOCK, KATHLEEN** (2012): *The Return of the Pod People. Remaking Cultural Anxieties in »Invasion of the Body Snatchers«*, in: Kathleen Loock/Constantine Verevis (Hg.): *Film Remakes, Adaptations, and Fan Productions. Remake | Remodel*, Basingstoke, S. 122-144. • **LOOCK, KATHLEEN** (2014): *»The Past Is Never Really Past«: Serial Storytelling from »Psycho« to »Bates Motel«*, in: *LWU* 47:1-2, S. 81-95. • **MAYER, RUTH** (2015): *Die Geburt der Nation als Migrationspraxis: Benedict Andersons »Imagined Communities«*, in: Julia Reuter/Paul Mecheril (Hg.): *Schlüsselwerke der Migrationsforschung. Pionierstudien und Referenztheorien*, Berlin, S. 263-274. • **MITTELL, JASON** (2006): *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, in: *The Velvet Light Trap* 58, S. 29-40. • **MITTELL, JASON** (2011): *Serial Boxes. DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien*, in: Robert Blanchet et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg, S. 133-152. • **NAREMORE, JAMES** (1999): *Remaking: »Psycho«*, in: *Hitchcock Annual* 8, S. 3-12. • **OLTMANN, KATRIN** (2008): *Remake | Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*, Bielefeld. • **QUARESIMA, LEONARDO** (2002): *Loving Texts Two at a Time. The Film Remake*, in: *Cinemas* 12.3, S. 73-84. • **RYAN, MARIE-LAURE** (2014): *Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*, in: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, S. 25-49. • **SCHNEIDER, STEVEN JAY** (2000): *A Tale of Two »Psycho«s (Prelude to a Future Reassessment)*, in: *Senses of Cinema* 10 [<http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/psychos/>; 28.04.2015]. • **STEDMAN, RAYMOND WILLIAM** (1971): *The Serials. Suspense and Drama by Installment*, Norman. • **»THE PSYCHO LEGACY«** (2010), dir. Robert Galluzzo, Masimedi, DVD lbfilms. • **VEREVIS, CONSTANTINE** (2006a): *Film Remakes*, Edinburgh. • **VEREVIS, CONSTANTINE** (2006b): *For Ever Hitchcock. »Psycho« and Its Remakes*, in: David Boyd/R. Barton Palmer (Hg.): *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*, Austin, S. 15-29. • **VEREVIS, CONSTANTINE** (2010): *Redefining the Sequel. The Case of the (Living) Dead*, in: Jess- Carolyn Cooke/Constantine Verevis (Hg.): *Second Takes. Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany, S. 11-28. • **VEREVIS, CONSTANTINE** (2016): *New Millennial Remakes*, in: Frank Kellerer (Hg.): *Media of Serial Narrative*, Columbus. • **WŁOSZCZYŃSKA, KATHARINA** (2012): *Das »denkende« Remake*, in: Simon Frisch/Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*, Marburg, S. 315-329. • **ZANGER, ANAT** (2006): *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*, Amsterdam. • **ŽIŽEK, SLAVOJ** (2004): *Is There a Proper Way to Remake a Hitchcock Film?*, in: Richard Allen/Sam Ishii-González (Hg.): *Hitchcock Past and Future*, London, S. 257-273.
- Für Unterstützung bei der Vorbereitung dieses Aufsatzes bedanke ich mich bei Simon Rienäcker.