

Hitchcocks sadistisches Spiel mit Marion Crane – Versuch einer anderen Lesart zu *Psycho*

Proseminararbeit für das Fach „Überraschende Enden in Literatur und Film“
Sommersemester 2008
Unter der Leitung von Mag. Oliver Stangl

Eingereicht am 15.12.2008

Stephan J. Berger
s@abyssos.org

Inhaltsverzeichnis

Einleitung ... 3

1. Unschuld, Hingabe und weiße Unterwäsche – die ersten zehn Minuten mit Marion Crane ... 3

2. Der erste Wandel – Marions Versuch der alltäglichen Tristesse zu entfliehen und ihre Verwandlung zur aktiven Täterin ... 4

3. Das Gespräch mit Norman Bates – Marions Läuterung und Rückkehr zu alten Werten ... 6

4. Der Tod der Marion Crane ... 10

5. Die Täter/Opfer Verschiebungen ... 11

6. Schlussbemerkung ... 14

7. Quellenverzeichnis ... 16

Einleitung

Die vorliegende Arbeit analysiert die Darstellungsweise des Charakters Marion Crane in Hitchcocks wohl bekanntestem Film *Psycho*. Berühmtheit erlangte vor allem die *shower scene*, jene Szene in der Marion Crane durch Norman Bates in der Gestalt seiner Mutter erstochen wird. Diese Szene ereignet sich nach 48 Minuten, nicht einmal die Hälfte des Films ist zu diesem Zeitpunkt erreicht. Mit Marion Crane stirbt die zentrale Figur in der Handlung, neben Norman Bates, ein ungewöhnlicher Schritt den Hitchcock geht, allerdings bedeutet der Tod des Charakters nicht gleich sein Ende als narratives Element. Weil Hitchcock sie auf so vielen Ebenen qualitativ bestimmen lässt, wird Marion zur wichtigsten Identifikationsfigur für den Zuseher und damit zu seiner Persona im Film. Dass sich hieraus die wirkliche Tragik ihres Todes ergibt, soll der zentrale Angelpunkt dieser Analyse sein.

1. Unschuld, Hingabe und weiße Unterwäsche – die ersten zehn Minuten mit Marion Crane

Schon die Eröffnungssequenz von *Psycho* verheißt kein günstiges Schicksal für die Figur der Marion Crane, im Hinterkopf pochende Musik untermalt schwarze und graue Linien, die sich ineinander verschieben und schließlich in die Skyline Phoenix' übergehen (1' ff). Phoenix, jene Stadt mit dem sprechenden Namen, die mitten in der Wüste Arizonas entstand, ist auch der Ort an dem dem Zuseher erstmals Marion Crane vorgestellt wird. Im Dialog mit ihrem Liebhaber Sam Loomis erscheint sie als gleichgestellte Partnerin, die ihre eigenen Entscheidungen fällt und durchsetzen kann. Gleichzeitig tritt sie als passionierte Liebhaberin in Erscheinung, die auf Sams zynische Bemerkungen über ihr gemeinsames Leben nach einer etwaigen Heirat, ein leidenschaftliches „I'll lick the stamps!“ entgegnet (5').

Marion tritt in weißer Unterwäsche auf, ein Symbol für ihre Unschuld. Auch macht sie sich nicht des Ehebruchs schuldig, schon früh wird klar, dass Sam geschieden ist. Das Bild der Marion Crane, das in dieser ersten Sequenz gezeichnet wird ist ein äußerst positives: Sie liebt Sam aufrichtig, ohne sich in Illusionen zu verlieren, schätzt ihre Lage realistisch ein und ist dennoch bereit sich ihren romantischen Idealen zu ergeben und dafür ein Leben zwischen Existenzminimum und Schulden in Kauf zu nehmen. Aber auch in dieser Phase präsentiert sich Marion Crane als eine im Zwiespalt verfangene Figur. Mehrmals in dem kurzen Dialog mit Sam offenbart sie konträre Seiten ihrer Persönlichkeit. Einmal zeigt sich die passionierte Liebhaberin, nur um Augenblicke später wieder einer kalkulierenden, tief in der Realität verhafteten Persona zu weichen – etwa als sie Sam auf dessen Frage, ob sie denn nicht gemeinsam das Hotel verlassen könnten, kühl entgegnet „Hm-mm. I'm late, and uh, you have to put your shoes on.“ (6')

Der Eindruck, den das Publikum nun von Marion Crane gewonnen hat, mag ein gespaltenen sein, zweifelsohne ist aber eine Stigmatisierung als positiv besetzter Protagonist in der Realität der Handlung geschehen.

2. Der erste Wandel – Marions Versuch der alltäglichen Tristesse zu entfliehen und ihre Verwandlung zur aktiven Täterin

Es ist auch diese brave, züchtige und liebevolle Facette Marions die uns zunächst begegnet, als wir sie bei der Rückkehr ins Büro beobachten. Hitchcock positioniert ihr gegenüber Caroline, die tüchtige, aber nicht unbedingt scharfsinnige Kollegin im Büro, der Marion in jeder Hinsicht überlegen scheint. Dass Marion die offensichtlich attraktivere Frau ist, wird spätestens durch die Figur des Tom Cassidy überdeutlich, der sich sofort ganz Marion zuwendet (7' ff). Aber auch was die fachliche Kompetenz betrifft, scheint Mister Lowery ihr die größeren Zugeständnisse zu machen, schließlich ist es Marion die er erst mit der

Aufbereitung der Papiere beauftragt und der er letztlich auch das Geld anvertraut. Im Gespräch mit Cassidy zeigt sich Marion sehr abgebrüht, sie bietet ihm die Stirn ohne unhöflich zu werden, was diesem zu gefallen scheint, stellt er sich doch gleich auf ihre Seite, als sie Lowery um Freistellung bittet, aufgrund ihrer Kopfschmerzen (10'). Gegen Ende der Szene im Büro deutet sich bereits ein Wandel im Geiste der Marion Crane an, als sie gegenüber Caroline bemerkt „You can't buy off unhappiness with pills.“ (10')

In dieser Bemerkung sind zwei Hinweise darüber kodiert, was sich in ihr abspielt. Erstens offenbart sie, dass ihre Kopfschmerzen keine Kopfschmerzen im herkömmlichen Sinne sind, sondern dass es sich dabei viel mehr um ihre „unhappiness“ handelt, zweitens nimmt sie zumindest an dass sich dieses Unglück wegkaufen lässt, wenn auch nicht mit ein paar Pillen. Der Gedanke die 40.000 Dollar für sich zu behalten wird geboren.

In ihrem Schlafzimmer tritt Marion nun in schwarzer Unterwäsche auf (11' ff), ein weiteres Indiz für den Wandel, der im Begriffe ist sich in ihr zu vollziehen. Immer wieder fokussiert das Bild auf dem unverschlossenen Umschlag mit dem Geld, Marion sieht sich selbst im Spiegel, und wirkt dabei als ringe sie im Stillen mit sich selbst. Auch der Koffer, den sie gerade packt um die Flucht Richtung Fairvale anzutreten, gerät in den Fokus der Kamera – Hitchcock lässt Objekte in den Vordergrund rücken, die nun dunkle Gestalt der Marion Crane tritt in den Hintergrund, und der Zuseher fragt sich, ob sie nicht nur Opfer ihrer Umstände ist. Auf ihrer Flucht aus Phoenix wird der in Marion tobende Konflikt augenscheinlich, als sie Lowery und Cassidy begegnet, die vor ihr die Straße überqueren. Marion stellt Augenkontakt her und grüßt überaus freundlich bevor sie realisiert, dass es sich bei den beiden um jene Männer handelt, die sie naher Zukunft um eine stattliche Summe bringen wird (13'). Es ist die alte Marion, die hier zunächst zutage tritt - freundlich, liebenswert und willens ein rechtskonformes Dasein ohne Ausblick auf Wohlstand zu fristen, solange ihr die Liebe nicht genommen wird – und es ist die neue Marion, die den Kopf rasch abwendet und den Blick

wieder nach vorne richtet, hinaus aus der Stadt, die zwischen ihr und der Erfüllung ihres Glücks steht.

Die nächsten Szenen ihrer Flucht sind bestimmt von diesem inneren Konflikt, mit dem Resultat, dass ihre Täter-Persönlichkeit alles andere als unauffällig bleibt. Ihr nervöses Verhalten lässt dem Polizist, der sie schlafend in ihrem Wagen am Straßenrand entdeckt, gar keine andere Wahl als sie unter Verdacht zu nehmen. Auch im Gespräch mit dem Gebrauchtwagenhändler California Charlie, verhält sie sich alles andere als geschickt. Als sie sich schließlich weiter auf den Weg Richtung Fairvale macht und die Gespräche zwischen Lowery und Cassidy, Charlie und dem Polizisten sowie zwischen Lowery und Caroline in ihrem Kopf durchspielt, vollzieht sich der Wandel zur aktiven Täterin und ein Lächeln der Überlegenheit erscheint auf ihren Lippen, als sie in ihrem neuen Wagen weiterfährt und der Regen unerbittlich auf die Windschutzscheibe niederprasselt (27').

3. Das Gespräch mit Norman Bates – Marions Läuterung und Rückkehr zu alten Werten

Der Weg führt Marion schließlich in Norman Bates' Motel, in dessen Unterlagen sie sich als Marie Samuels verewigt, fest entschlossen ihren Plan in die Tat umzusetzen und bereits in Besitz genommen von ihrer Täter-Persönlichkeit. In ihrem Zimmer schließlich ist sie dementsprechend zunächst mit dem Verstecken ihres Vermögens beschäftigt, als sie die Rüge der Mrs. Bates für ihren Sohn Norman mit anhört (33'), und die verständnisvolle, liebevolle Marion für einen kurzen Moment an die Oberfläche zu treten scheint. In der Folge kommt es zu einem Gespräch mit Norman Bates, in dem der Charakter Marion Crane erneut einen drastischen Wandel erfährt. Der nachfolgende Dialog stellt nach Meinung des Verfassers das Herzstück des Filmes dar.

[...]

MARION:

A man should have a hobby.

NORMAN:

(sitting back) Well, it's--it's more than a hobby. A hobby's supposed to pass the time--not fill it.

MARION:

Is your time so empty?

NORMAN:

No, uh--well, I run the office, and uh, tend the cabins and grounds, and--and do little errands for my mother--the ones she allows I might be capable of doing.

MARION:

Do you go out with friends?

NORMAN:

(pause) Well, uh--a boy's best friend is his mother. *(Marion tries not to react.)* You've never had an empty moment in your entire life, have you?

MARION:

Only my share.

NORMAN:

Where are you going? (when Marion doesn't answer right away...) I didn't mean to pry.

MARION:

Um--I'm looking for a private island.

NORMAN:

(leaning forward) What are you running away from?

MARION:

(taken aback) W-why do you ask that?

NORMAN:

(shaking his head, relaxing back into his chair) No. People never run away from anything. The rain didn't last long, did it. You know what I think? I think that we're all in our private traps--clamped in them. And none of us can ever get out. We--we scratch and claw, but only at the air--only at each other. And for all of it, we never budge an inch.

MARION:

Sometimes we deliberately step into those traps.

NORMAN:

I was born in mine. I don't mind it anymore.

MARION:

Oh, but you should. You should mind it.

NORMAN:

Oh, I do (laughs) but I say I don't.

MARION:

You know, if anyone ever talked to me the way I heard--the way she spoke to you--

NORMAN:

Sometimes--when she talks to me like that--I feel I'd like to go up there--and curse her--and-and-and leave her forever! Or at least defy her. But I know I can't. She's ill.

MARION:

She sounded strong.

NORMAN:

No, I mean--ill. She had to raise me all by herself, after my father died. I was only five and it must've been quite a strain for her. I mean, she didn't have to go to work or anything like that. He left her a little money. Anyway, a few years ago Mother met this man, and he talked her into building this motel. He could've talked her into anything. And when he died too, it was just too great a shock for her. And--and the way he died--(laughs) I guess it's nothing to talk about while you're eating. (Marion breaks her enthralment, looks at the food in her hand and smiles.)

Anyway, it was just too great a loss for her. She had nothing left.

MARION:

Except you.

NORMAN:

Well, a son is a poor substitute for a lover.

MARION:

Why don't you go away?

NORMAN:

To a private island, like you?

MARION:

No, not like me.

NORMAN:

I couldn't do that. Who'd look after her? She'd be alone up there. The fire would go out. It'd be cold and damp like a grave. If you love someone, you don't do that to them even if you hate them. You understand that I don't hate her--I hate what she's become. I hate the illness.

MARION:

Wouldn't it be better--if you put her--someplace--?

NORMAN:

(Norman's demeanor darkens. He leans forward.) You mean an institution? A madhouse! People always call a madhouse 'someplace,' don't they. 'Put her in--someplace.'

MARION:

I-I'm sorry. I didn't mean it to sound uncaring.

NORMAN:

What do you know about caring. Have you ever seen the inside of one of those places? The laughing and the tears--and the cruel eyes studying you. My mother there! But she's harmless! Wh-- she's as harmless as one of those stuffed birds!

MARION:

I am sorry. I only felt--it seems she's hurting you. I meant well. (Marion is more than a little spooked by his personality transformation.)

NORMAN:

People always mean well! They cluck their thick tongues and shake their heads and suggest, oh so very delicately--! (He sits back. The storm is over. Gently:) Of course, I've suggested it myself. But I hate to even think about it. She needs me. It-it's not as if she were a--a maniac--a raving thing. She just goes a little mad sometimes. We all go a little mad sometimes. Haven't you?

MARION:

(her concern relaxed) Yes. Sometimes just one time can be enough. Thank you.

NORMAN:

'Thank you, Norman.'

[...]

MARION:

I'm very tired. And I have a long drive tomorrow--all the way back to Phoenix.

NORMAN:

Really?

MARION:

I stepped into a private trap back there and I'd like to go back and try to pull myself out of it before it's too late for me to. (She stands to go.) [36' – 44']

Aus dem anfänglichen Herabblicken auf Norman Bates erwächst im Zuge des Gesprächs echtes Mitleid. Marion sieht sich mit einer traurigen Figur konfrontiert, die sich in die totale Abhängigkeit von einer Person ergeben hat, und nun ein Leben außerhalb der Gesellschaft führt, in der eigenen privaten Falle. Sie begreift, dass sie auf dem Wege ist, es Norman gleichzutun und sich tief in einer solchen zu verlieren. Mit seiner Reaktion auf ihren gut gemeinten Ratschlag Mrs. Bates in eine „institution“ zu stecken, führt ihr Norman vor Augen, was sie nicht sehen konnte – der einzige Weg aus diesen Fallen führt über das selbst hinaus, sie steht am Beginn einer „downward spiral“ aus der heraus ihr niemand mehr helfen könnte. Es ist nichts weniger als diese Einsicht, dieses Schicksal vor dem er sie bewahrt, wofür sie sich bei Norman bedankt. Die Läuterung der Marion Crane erfährt ihre Vollendung, als sie sich als „Miss Crane“ von Norman Bates verabschiedet, und damit Marie Samuels zu Grabe trägt (44').

4. Der Tod der Marion Crane

Nach ihrer Läuterung beginnt Marion den Scherbenhaufen, den sie bereits hinterlassen hat wegzuräumen. Auf einem Zettel notiert sie die Summe, die sie von dem gestohlenen Geld genommen hat, bevor sie den Zettel zerreißt und die Toilette hinunter spült – ein Symbol für den eben geschaffenen Neuanfang. Sie betritt die Dusche, das Wasser fließt und wir sehen zum ersten Mal überhaupt ein richtiges Lächeln im Gesicht Marion Cranes. Es ist keines jener Lächeln aus Verlegenheit, Erhabenheit oder Mitleid die sie zuvor zeigte, es kommt auf ganz

natürliche Weise aus ihr hervor, als Kind der neu gewonnenen Erleichterung, der Schönheit neuer Perspektiven. (47' ff)

Just in diesem Moment wird sie aus dem Leben gerissen. Dies ist der Grund warum uns der Mord in *Psycho* so besonders brutal erscheint – ein Mensch den wir zuvor über 48 Minuten lang auf einer Reise durch die Untiefen menschlicher Moralität begleitet haben, der Ecken und Kanten zeigte und letztlich nur knapp die Kurve zu kratzen schien, wird seines jungen Lebens beraubt, nackt und wehrlos, hinterrücks abgestochen ohne die Chance auf Wiedergutmachung. Seit Beginn des Films und der Einführung der unheilvollen Violinklänge war dem Zuseher klar, dass Marion Crane kein schönes Schicksal blühte, aber die Art und Weise wie Hitchcock sie erst durch die Vorhöfe der Hölle laufen lässt, um sie dann als sie die Schwelle zurück in Sicherheit schon übertreten zu haben schien, erst recht sterben zu lassen, ist verstörend, beängstigend und schlichtweg brutal. Methodisch betrachtet ist diese Inszenierung allerdings nicht weniger als genial, lässt sie einem doch gar keine andere Wahl als fortan der Auflösung des Mordes zu harren.

5. Die Täter/Opfer Verschiebungen

In seiner Darstellung der Figur Marion Crane gibt Hitchcock dem Zuseher keine eindeutigen Signale, die darauf hinweisen ob sie als Täter oder als Opfer zu klassifizieren ist, vielmehr verschiebt er sie ständig von einer Rolle in die andere.

Schon in der Eingangssequenz wird die Rolle als Opfer vorgezeichnet und durch den Kontrast zwischen der überwiegend positiv eingestellten Marion – auch optisch ein sehr heller Typ Mensch – und dem bitteren, zynischen Sam – einem optisch dunklen Charakter. Zunächst ist Marion also klar in der Opferrolle positioniert, bis zu dem Zeitpunkt, da sie den Entschluss fasst das Geld zu stehlen. Vollends tritt sie allerdings nie in das Schema eines aktiven Täters über, die Ambivalenz zwischen den Rollen bleibt während der gesamten Zeit über erhalten, in

der Marion Crane als aktive Protagonistin im Film vorkommt. Das wichtigste methodische Instrumentarium, dessen sich Hitchcock bemächtigt, um diese Ambivalenz aufrecht zu erhalten, ist das ständige Einführen neuer potenzieller Täter. Der Zuseher weiß, dass Marion nichts Gutes bevorsteht und bekommt immer wieder neue Figuren vorgeführt, von denen eine gewisse Gefahr ausgeht.

Der mysteriöse Polizist etwa (15'), mit seiner großen Sonnenbrille, dem autoritären Gestus und der Hartnäckigkeit mit der er Marion folgt, reiht sich als erster in den Kreis der möglichen Mörder ein. Vor allem jene Einstellung in der Marion erst das Geld vorsichtig aus ihrer Tasche nimmt, um dann die Fahrzeugpapiere hervorzuholen, in der wir den Polizisten hinter ihr über ihre Schulter lugen und sie sorgfältig mustern sehen, schafft eine angespannte Atmosphäre und lässt den Zuseher wachsam werden. Dass er ihr schließlich unter der Begleitung des nervenaufreibenden Themas aus der Eingangssequenz folgt, trägt weiter zur Stigmatisierung als potenzieller Mörder bei.

Auch der Ölmagnat Tom Cassidy tritt als Gefahrenquelle in Erscheinung. In einem der von Marion imaginierten Gespräche spricht er auch eine konkrete Drohung gegen sie aus.

LOWERY:

...After all, Cassidy, I told you--all that cash! I'm not taking the responsibility! Oh, for heaven's sake, a girl works for you for ten years, you trust her! ...All right. Yes. You better come over.

CASSIDY'S VOICE:

Well, I ain't about to kiss off forty thousand dollars! I'll get it back, and if any of it's missing I'll replace it with her fine, soft flesh! I'll track her, never you doubt it! (traces of a smirk in Marion's face)

LOWERY:

Oh, hold on, Cassidy! I-I still can't believe--It must be some kind of mystery. I-I can't--

CASSIDY:

You checked with the bank, no? They never laid eyes on her, no? You still trustin'? Hot creepers! She sat there while I dumped it out! Hardly even looked at it! Plannin' and--and even flirtin' with me! [26']

Hitchcock nutzt dieses Gespräch auch um erneut die Ebene der Ambivalenz zwischen Opfer- und Täterrolle aufzumachen. In der Szene, auf die sich Cassidy hier direkt bezieht war die Rollenverteilung zunächst anders herum, mit Cassidy als aktivem und Marion als passivem Part. Caroline merkt schließlich auch an „He was flirting with you. I guess he must have noticed my wedding ring.“ (9’) Dieses Verhältnis wird nun umgekehrt, Cassidy wirft Marion vor mit ihm geflirtet zu haben, während sie bereits am Schmieden ihres Planes war, ihn also ausgetrickst zu haben – Marions Grinsen während sie sich diese Szene vorstellt untermauert seine Theorie zusätzlich. Cassidy tritt damit auch nicht eindeutig als Täter auf den Plan, zwar überwiegt der Eindruck der durch seine plumpe Drohung entsteht, allerdings wird auch der Gedanke angelegt, dass er doch nur Opfer von Marions Durchtriebenheit sei.

Die nächste Figur die in das Täterschema fällt ist Mrs. Bates (33’). Mit ihrer aggressiven Reaktion auf Normans Hilfsbereitschaft und ihren spöttischen Unterstellungen in ihrer lauten, bitteren Stimme strahlt sie eine neue Form der Gefahr aus, die sich von den sehr maskulinen Täterbildern, die sowohl der Polizist als auch Cassidy erzeugen, deutlich unterscheidet. Die Gefahr die Mrs. Bates ausstrahlt ist subtiler, nicht aus physischer Überlegenheit (Polizist) oder Machtpotenzial (Cassidy) begründet, sondern kommt aus der Kraft und Härte ihrer Stimme, der Bösartigkeit ihrer Worte – Marion bemerkt auch „She sounded strong.“ (41’)

Auch der eigentlich harmlos und eher fürsorglich wirkende Norman Bates tritt als möglicher Täter in Erscheinung – vor allem in dem zuvor in Länge zitierten Gesprächs. Schon zu Beginn wird Marion als Opfer demarkiert, als er sie beim Essen beobachtet und anmerkt „You eat like a bird“, vor der Kulisse einer Vielzahl ausgestopfter Vögel. An diesem Punkt wird der Name Marion Crane auch als ein sprechender Name identifizierbar, schließlich bedeutet „crane“ auch Kranich. Die Charakterisierung als Täter gelangt auf eine nächste Ebene als sich Bates Ton mehrmals im Gespräch schlagartig ändert, etwa als Marion die Verlegung der Mutter nach „someplace“ anspricht. In diesem Gespräch offenbart sich die Komplexität des

Charakters Norman Bates und es wird das Fundament für die zweite Hälfte des Films gelegt, deren Inhalt im Wesentlichen in der Erkundung seiner Psyche besteht.

Es bleibt festzuhalten, dass Hitchcock sehr gekonnt immer wieder neue Gefahrenquellen einführt, zum Zeitpunkt des eigentlichen Mordes scheint der Täter durch die weibliche Silhouette mit dem hochgesteckten Haar und Normans Ausruf „Mother! Oh God! Mother! Blood! Blood!“ (50’) klar identifizierbar. Bis zu diesem Zeitpunkt bestand der Reiz für den Zuschauer darin den Täterkreis abzustecken, Marion auf ihrer moralischen Grenzwanderung zu begleiten, danach gilt es das Mysterium der Mrs. Bates zu lüften. Auch dies ist ein Aspekt des Genies Hitchcocks in seiner Inszenierung - bis er eindeutige Signale gibt, dass die Figur Norman Bates überaus komplex ist, wähnt sich der Zuseher in dem Glauben ihn durchschaut zu haben.

6. Schlussbemerkung

Ich möchte mit dieser Arbeit zeigen, dass der Grund warum der Tod Marion Cranes so unendlich grausam wirkt, weit tiefer reicht als auf die Ebene der bloßen optischen Darstellung. Der Grund warum er so schockiert, warum er sich zum wahrscheinlich berühmtesten Mord der Filmgeschichte entwickelte liegt nicht nur in der shower scene und ihrer genialen musikalischen Begleitung an sich begründet, sondern auch in der Weise wie Hitchcock Marion Crane einführt, die Entwicklung die er den Charakter nehmen lässt, und ihr so eine sehr natürlich wirkende menschliche Gestalt verleiht. Marion ist ein Charakter mit Ecken und Kanten, keine skizzenhafte Schimäre einer Frau, die sich irgendwo zwischen Prinzessin und Heiliger befindet, sie ist fähig zu träumen, genauso wie sie in der Realität verhaftet scheint. Marion liebt Sam aufrichtig und hingebungsvoll, und doch zweifelt sie daran, dass sie gemeinsam Glück finden können. Sie sucht die Gründe für ihre Zweifel und meint sie in ihrer materiellen Lage finden zu können – die logische Konsequenz, Geld muss herbeigeschafft

werden um ihr Glück realisieren zu können. Das Schicksal bietet ihr auch sogleich eine Versuchung, sie erliegt ihr, nicht ohne im Innern mit sich selbst zu ringen. Dieser Konflikt mit der eigenen Moral, das sich ergeben in Versuchungen, um später wieder seine Fehler zu erkennen und zu vergelten – dies sind klassische Aspekte des Menschseins, Fragestellungen die niemandem fremd sind. Diese Nahbarkeit des Charakters, der Charme des Mädchens von nebenan, die Möglichkeit Parallelen zum eigenen Leben zu ziehen, lassen uns Marion Crane ans Herz wachsen. Kein Zuseher kann sie für ihre Fehler hassen, eher stellt man sich auf ihre Seite, als dass man Partei gegen sie ergreift. In dem Moment, da sie uns am nächsten scheint, nackt, glücklich, weil sie den Vorhöfen ihrer privaten Hölle entronnen ist, entreißt ihr Hitchcock das Leben, lässt sie durch einen weiteren menschlichen, aber weitaus dämonischeren Charakter ermorden. Ihr Tod ist kalt, brutal und sinnlos wie ein Tod nur sein kann, die im Zuschauer entfesselte Emotion ist nichts als blankes Entsetzen.

Das Mitleid, das im Zeitpunkt ihres Ablebens manifest wird, hat Hitchcock über die erste Hälfte des Filmes hinweg aufgebaut in dem er sie in einen konstanten Kampf mit der eigenen Moral verwickelte und zwei radikale Wandlungen durchleben ließ – die endgültige Identifikation mit der eigenen Tat auf der Fahrt Richtung Fairvale, sowie die Besinnung zu alten Werten im Gespräch mit Norman Bates.

Der Twist in *Psycho* der am prominentesten im kollektiven Gedächtnis vertreten ist, ist zweifelsohne die Tatsache, dass Norman Bates immer noch von seiner lange verstorbenen Mutter besessen ist. Dass aber die angesprochenen Twists in der Charakterentwicklung der Marion Crane mindestens einen ebenso großen Anteil an der Aufrichtung des narrativen Korpus haben und überhaupt erst das Fundament für die Berühmtheit, die die shower scene später erlangen sollte, gelegt haben möchte ich mit meiner Arbeit gezeigt haben.

7. Quellenverzeichnis

Primäre Quelle:

Hitchcock, Alfred: *Psycho*. Shamley Productions. 1960. (DVD: 1999. Universal. Collector's Edition) – Alle Zeitangaben nach dieser Fassung. Die Angaben erfolgten in Minuten, wobei immer auf die letzte vollendete volle Minute zum jeweiligen Zeitpunkt Bezug genommen wird.

Direkte Zitate nach <http://www.paradiselost.org/psycho.html> (15.12.2008)

Sekundäre Quellen:

The Making of Psycho (Bonusmaterial der oben genannten DVD)

Truffaut, Francois: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 4. Auflage. 1999. Wilhelm Heyne Verlag. München.