



Nicht-Ort Bates Motel

Vorüberlegungen zu einer Ikonografie der Einsamkeit in der amerikanischen Moderne

Denis Newiak

Zweifelsfrei handelt es sich bei Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960), welcher auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Robert Bloch (1959) basiert, um eines der bedeutendsten Filmwerke des 20. Jahrhunderts, vielleicht um das wichtigste Kunstwerk der jüngeren Geschichte überhaupt. Schon bei seiner Veröffentlichung genoss der Film bis dahin ungesehene kommerzielle Erfolge, kein anderer Film wurde später häufiger von anderen Werken zitiert und verarbeitet, und das umfangreiche Franchise aus drei Fortsetzungsfilmen, einem Remake und der erst kürzlich abgeschlossenen Prequel-Fernsehserie *BATES MOTEL* (USA 2013-2017) quittieren der Geschichte ein bemerkenswert nachhaltiges allgemeines Interesse. Die Handlung dreht sich im Wesentlichen um den messerwetzenden Motel-Manager Norman Bates, der seine Opfer in Gestalt von *mother* überrascht. Psychopath Bates ist längst zu einer Kultfigur geworden und die Erzählung von ihm hat sich als ein komplexer moderner Mythos etabliert, die beide aus der Populärkultur nicht mehr wegzudenken sind.

Wodurch bloß generiert die Welt von *PSYCHO* diese filmhistorisch einmalige Aufmerksamkeit, was macht das Bates-Universum so interessant? Obwohl die Menge an wissenschaftlichen Abhandlungen, die sich dem Phänomen *PSYCHO* widmen, inzwischen kaum noch zu überblicken ist, konnte der wissenschaftliche Diskurs diese Frage bisher nicht wirklich ergründen. Regelmäßig konzentrieren sich diese Studien, etwa bei Bellour und Mulvey, auf psychoanalytische Fragen in der Tradition von Freud und Lacan, die der narrativen Betonung der intensiven psychologischen Bindungskräfte zwischen Mutter und Kind als auch den daraus potentiell erwachsenden *Psycho*-Pathologien Tribut zollen, doch sie bleiben unbefriedigend, denn im erzählerischen Spiel mit dem gesellschaftlich Unbewussten stand *PSYCHO* schon damals nicht allein dar, so wirkt die Selbst-Auflösung am Ende des Films mit der weltberühmten, scheinbar alles erklärenden und erschreckend selbstüberzeugten Analyse des Sachverständigen wirkt nüchtern betrachtet doch recht lächerlich. Auch fällt es schwer zu glauben, dass damit das Problem um Norman Bates und seine Beliebtheit wirklich gelöst wäre – sonst hätte auch einfach die

Romanvorlage oder ein narrativ ähnlich gelagerter Film genauso populär werden können.

Warum also brauchen wir Norman Bates so sehr, dass wir ihn auch nach 60 Jahren nicht in Frieden ruhen lassen können? In diesem Beitrag möchte ich zeigen, dass es die in der Welt von *PSYCHO* innewohnende *Einsamkeit* ist, die auf das vielleicht wichtigste (und zugleich am wenigsten ergründete) Merkmal der Moderne schlechthin verweist: die Moderne als Zeitalter sozialer Entfremdung und Isolation, als eine Epoche, die sich vorwiegend durch ein ständig steigendes Maß an Einsamkeit, also durch sukzessive Vereinsamung der in ihr lebenden Subjekte auszeichnet. Die kollektive Furcht vor der Verlassenheit, die mit Nietzsches Vorhersehung des modernen Nihilismus nach dem „Tod Gottes“ einsetzt und sich im hoch technologisierten, urbanisierten und individualisierten 20. Jahrhundert nur verschärfen konnte, materialisiert sich in den gewaltvollen Bildern von *PSYCHO* dergestalt eindrücklich, dass sich das dabei generierte Reservoir an ikonischen Zeichen förmlich zu einem ästhetischen Code entwickelt hat, aus dem sich die Film- und Fernsehästhetik bis heute großzügig bedient: Wolkenkratzer und Motel, Auto und Straße, Dusche und Toilette sind vor dem Hintergrund einer Kulturgeschichte der Modernisierung nicht einfach nur Inventar und Kulisse eines spannenden Psychopathen-Thrillers, sondern regelrecht zum Vokabular einer filmischen Ikonografie der Einsamkeit geworden, die an Bedeutungsstärke nur hinzugewinnen kann, umso weiter die Moderne voranschreitet. Die Faszination der Bildwelt von *PSYCHO* entstünde dann nicht aus der viel besprochenen Ausstellung von Gewalt und des gezielten Bruchs von Tabus, sondern in der universell wirkenden Visualität der Einsamkeit des modernen Menschen.

Aber wie lässt sich dieser Verdacht kunst- und kulturwissenschaftlich erhärten? Da in der Filmwissenschaft bisher eine systematische und umfassende Auseinandersetzung mit Motiven, Figuren, Inszenierungen, Narrationen und Dramaturgien der Einsamkeit ausgeblieben ist, möchte ich in diesem Beitrag exemplarisch versuchen, ausgehend von einer kulturgeschichtlich-moralphilosophischen Perspektive auf die Moderne als Epoche zunehmender Einsamkeit in der Kunstgeschichte nach Abdrücken dieser Entwicklung zu suchen und anhand einschlägiger Beispiele aus den zum Film angrenzenden Künsten Ansätze einer Ikonografie der modernen Einsamkeit zu entwickeln, die sich, wie ich zeigen möchte, nicht zufällig genau aus Anschauungen all jener wichtigen hochmodernen Einrichtungen und Systeme speist, von denen wir in der Gegenwart regelmäßig umgeben sind und die der Moderne ihren vereinsamenden Gestus verleihen. Den in *PSYCHO* entwickelten Einsamkeitsbilder entsprechend möchte ich mich beispielhaft auf das *motel* als spezifischen Nicht-Ort der Moderne (Augé) konzentrieren, gehe dazu von einer kurzen Geschichte des Motels in den USA aus¹ und betrachte den Wandel der bildlichen ästhetischen Repräsentationen in Malerei, Fotografie, Kinematografie und Fernsehen als Ausdruck einer Ikonografie der Moderne, bei der das Motel von

¹ Erste Gedanken dazu hatte ich 2015 in einer Studie mit dem Titel „Moral, Einsamkeit, Nihilismus. Die seriellen Erzählungen über ‚Norman Bates‘ als Kulturgeschichte des modernen Amerika“ entwickelt, die ich an dieser Stelle für den hiesigen Zusammenhang weiterentwickeln möchte.

Norman Bates über die Zeit hinweg ein verschiedene ästhetische Phänomene zu verbinden scheinendes Element bildet.²

Von vornherein soll gewarnt sein, dass diese Untersuchung nicht abschließend sein kann, zu vielfältig ist allein schon der Bildvorrat selbst in dem stark begrenzten Korpus an zu untersuchenden Werken, ganz zu schweigen vom dazugehörigen Fachdiskurs. Entsprechend soll dieser Beitrag vielmehr mögliche Wege aufzeigen, wie aus der Bilderflut der letzten Jahrzehnte eine umfassende Ikonografie der modernen Einsamkeit zu zeichnen sein könnte, und lässt dabei bewusst andere mögliche Zugänge zu einer systematischen Betrachtung der Einsamkeit in der filmischen Populärkultur, etwa ihre Narrative, Motive, Figuren und Klänge, überwiegend außer Acht.

Die Moderne als Zeitalter der Einsamkeit

Ich beschreibe, was kommt: die Heraufkunft des Nihilismus. Ich kann hier beschreiben, weil hier etwas Nothwendiges sich begiebt — die Zeichen davon sind überall, die Augen nur für diese Zeichen fehlen noch. Ich lobe, ich tadle hier nicht, daß er kommt: ich glaube, es giebt eine der größten Krisen, einen Augenblick der allertiefsten Selbstbesinnung des Menschen: ob der Mensch sich davon erholt, ob er Herr wird über diese Krise, das ist eine Frage seiner Kraft: es ist möglich ... der moderne Mensch glaubt versuchsweise bald an diesen, bald an jenen Werth und läßt ihn dann fallen: der Kreis der überlebten und fallengelassenen Werthe wird immer voller; die Leere und Armut an Werthen kommt immer mehr zum Gefühl; die Bewegung ist unaufhaltsam — obwohl im großen Stil die Verzögerung versucht ist — End-lich wagt er eine Kritik der Werthe überhaupt; er erkennt deren Herkunft; er erkennt genug, um an keinen Werth mehr zu glauben; das Pathos ist da, der neue Schauer... Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte...³

Nietzsche ahnt hier in seinen Notizen – knapp zwei Jahre vor seinem geistigen Zusammenbruch – den Beginn einer Moderne voraus, die mit seiner Verkündigung des ‚Todes Gottes‘ durch das Ende der Vorherrschaft einer christlichen Moral in Europa beginnt und damit die europäische Kultur in eine strukturelle Ungewissheit

² Weitgehend unberücksichtigt bleiben in diesem Beitrag dabei die Fragen der Serialisierung des Bates-Mythos im Franchise-System, die dadurch entstehenden dramaturgischen Freiräume zur Erzählung einer immer weiter zunehmenden Vereinsamung der tragischen Figur sowie des Einsatzes von Geräusch und Musik als das Gefühl der Einsamkeit verstärkende Ausdrucksmittel, mit denen ich mich im Rahmen meines Dissertationsprojekts auseinandersetze.

³ Friedrich Nietzsche, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967 und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York 1975ff., herausgegeben von Paolo D’Iorio. Hier: Nachgelassene Fragmente, Gruppe 11 (November 1887-März 1888), Nr. 119 (=http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[119]).

der Verlassenheit von Gott gestoßen hatte: In Folge einer „Umwertung aller Werte“ – vorangetrieben von den Entwicklungen in den Wissenschaften und der damit verbundenen „Aufklärung“, der Industrialisierung, des technologischen Progresses und den daraus folgenden Produktions- und Vernichtungspotenzialen – waren die einstigen spirituellen Welterklärungssysteme allmählich sinnlos geworden. Indem die bis dahin unumstößliche und recht wirkungsvolle christliche Moral von „Gut und Böse“ an Plausibilität verloren hatte, mit Nietzsches Worten historisch zunehmend „als überwunden empfunden“ wurde, war die europäische Gesellschaft mit dem Nihilismus einer ‚entgotteten Welt‘ konfrontiert – vielleicht die Ur-Krise der Moderne, die den für Jahrhunderte an eine Allgegenwart Gottes gewöhnten Menschen aus seiner erfüllend sinnstiftenden Zweisamkeit mit einem alles sehenden und richtenden Allmächtigen als Gemeinschaft des Glaubens an die Ordnung der Moral nun zurückwirft in eine erdrückende Verlassenheit mit sich selbst. Die Erschütterungen des 20. Jahrhunderts mit seinen sozusagen ‚gottlosen‘ Katastrophen waren nicht gerade Widerlegungen dieser Vorahnung Nietzsches.

Kayser gehörte zu einem der ersten, der die Bedeutung dieser Proklamation der nihilistischen Einsamkeit im Gegensatz zum christlichen Alleinsein erkannte, nachdem die einstudierte Lebensgemeinschaft mit Gott und seinem moralischen Blick auf das menschliche Leben spätestens nach den Schrecken des 1. Weltkriegs wirkungslos geworden war, und sie in Zusammenhang mit dem „Renaissance-Individualismus“ des Industrie-Kapitalismus seiner Zeit brachte.⁴ Dass der im Ende der Moral zunächst empfundene „Freiheitsrausch gegenüber dogmatischen Zwängen“, der zu einer Liberalisierung des gesamten öffentlichen Lebens geführt hatte, sich zeitnah zu einer neuen befriedigenden Erfahrung von Gemeinschaft emanzipiere, ist eben jene ernüchternde Unmöglichkeit, von der letztlich jedes neuere Kunstwerk spreche: von einer „moderne[n] individualistische[n] Einsamkeit“,⁵ die den Menschen in der Zeit nach der Moral ohne wirkungsvolle Gemeinschaftserfahrungen und nur mit sich selbst zurücklasse.

Im Folgenden soll es darum gehen, wie sich diese Einsamkeit in der Moderne bildlich verwirklicht und was in diesen Bildern eigentlich gezeigt wird. Eine Definition jener Moderne, auf die durch ihre anhaltende Gegenwärtigkeit ja keine Außenperspektive eingenommen werden kann, muss naturgemäß schwerfallen. Durch den offensichtlichen Geschmackswandel in den Künsten seit dem Impressionismus fällt eine Begriffsbildung unter ästhetischen Vorzeichen in der Regel leichter als in Bezug auf die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen, hier kann die Moderne je nach Akzent als Gegenbegriff zur Antike verstanden werden, zusammen mit der Neuzeit (die sich wiederum nicht „datieren“ lässt) beginnen oder mit den europäischen Revolutionsbewegungen Ende des 18. Jahrhunderts, (sehr selten) sogar auch erst richtig 1945 einsetzen. In jedem Fall grenzt sich die Moderne, im Wortsinn „neu“ oder „jung“, von etwas Altem ab, das überwunden oder hinfällig geworden ist. Für Piepmeier kann ein „Bewußtsein von Modernität“ etwa „mit dem Gefühl der Krise oder des Niedergangs im Moralischen oder Sozialen“ zusammenhängen, wenn die für die vorangegangene Epoche geltenden

⁴ Rudolf Kayser, *Die Zeit ohne Mythos*. Berlin 1923, S. 18.

⁵ Ebd., S. 30.

„Maßstäbe entweder nicht mehr erfüllbar sind oder nicht mehr gelten können“.⁶ Mit Nietzsche waren die Maßstäbe der vorangegangenen Epoche zweifelsfrei die christliche Moral in ihrer universellen Geltung. Mit ihrem Verlust geht nicht nur das vorherrschende Ordnungsprinzip von „Gut und Böse“ verloren, sondern auch die mit der Religion verbundene besondere Gemeinschaftserfahrung, in der der Mensch stets nur in der Allgegenwart von Gott *allein* sein kann, aber nicht *einsam*. Diese Krise beginnt für Nietzsche mit der „Leere und Armut an Werthen“, dem „Nihilismus“ und der damit notwendigen Überwindung der Unterdrückungsmoral. Mit ihrem Ende setzt kollektive Desorientierung und gleichzeitig eine unbekanntere Erfahrung von Einsamkeit ein, die letztlich charakteristisch wird für das Zeitalter, dem Nietzsche sogar eine Epochenlänge vorhersagt: Zweihundert Jahre Einsamkeit.

In diesem Sinne lässt sich die Moderne als Zeitalter der Einsamkeit schlechthin verstehen. Die Geschichte der Moderne ist die Geschichte einer zunehmenden Vereinsamung des Menschen. Dieser Begriff der Einsamkeit soll jedoch nicht, wie er häufig im 20. Jahrhundert gedeutet wurde, gleichbedeutend sein mit einer pathologischen und damit „heilbaren“ Form von Vereinzelung und gesellschaftlicher Isolation bestimmter einzelner Menschen oder Personengruppen,⁷ sondern noch am ehesten im Sinne von Mácha als ein die verschiedenen das Zusammenleben betreffende Teilphänomene umfassend bündelnder „Gesamtausdruck des verletzten Gleichgewichts zwischen dem sozialen und menschlichen Element der gesellschaftlichen Beziehungen“.⁸ Es geht also nicht um eine „romantische“ oder individualpsychologische Vorstellung einer vorübergehenden Erfahrung sozialer Abgeschiedenheit, den Mangel an sozialen Kontakten oder einer Partnerschaft, sondern eher um einen kollektiven Geisteszustand, der in einer durch Individualisierung, Urbanisierung, Technisierung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche sämtliche Sphären der Vergesellschaftung durchdringt.

Für die vorliegende Untersuchung soll weniger von Belang sein, welche allgemeinen und speziellen Gründe für diese Entwicklung auszumachen wären, sondern vielmehr, wie sich diese Zeitdiagnose artikuliert und in welchen konkreten Bildern sie sich materialisiert.

⁶ Rainer Piepmeier, „Modern, die Moderne“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 6*. Basel/Stuttgart 1984, S. 54.

⁷ Auch wenn bereits erste Versuche hin zu einer eigenständigen Einsamkeitsforschung unternommen wurden, bleibt sie bis heute weitestgehend auf psychologische und soziologische Untersuchungen bestimmter Teilaspekte beschränkt, etwa der Vereinsamung im Alter (z.B. Bungard 1975) oder Vereinsamung durch Mediengebrauch (z.B. Canary/Spitzberg 1993), während eine umfassende geistesgeschichtliche Abhandlung zur Moderne als Epoche der Einsamkeit noch aussteht.

⁸ K. Mácha, „Der einsame Mensch in der Industriegesellschaft“. In: *Internationale Dialog Zeitschrift* 1968, S. 291-297.

Die Nicht-Orte der Moderne

Für Marc Augé bedeutet die Moderne jene Epoche, die dazu neigt, Orte zu produzieren, die sich aus einer anthropologischen Sicht definitiv selbst verneinen und so zu Nicht-Orten (*non-places* oder *non-lieux*, erstmalig publiziert 1992) werden: Lebt etwa noch die mittelalterliche Stadt von ihrem langsam gewachsenen sozialen Zentrum aus Kirche, Turmuhr und Kirchplatz und die frühmoderne Metropole vom geselligen Austausch auf öffentlichen (Markt-)Plätzen und in den Geschäften – für Augé die „anthropologischen Orte“, die eine „organische Sozialität“ geteilter Zeit erzeugen –,⁹ entstehen in der Hochmoderne (welche Augé die „Supermoderne“ nennt) bestimmte gesellschaftliche Sondereinrichtungen wie Hotel-Unterkünfte, Flüchtlingslager und Kliniken, Verkehrsmittel wie Auto, Zug und Flugzeug sowie Autobahn, Tankstelle, Bahnhof und Flughafen oder Konsumtionseinrichtungen wie Supermärkte, durch welche die Lebensweise in der Moderne verwirklicht werden kann. Mit der Modernisierung verändern sich damit für Augé zunächst einmal die unmittelbar sichtbaren Landschaften der Kulturen, die sich im Laufe der Zeit immer weiter angleichen und irgendwann in ihrer Homogenität ununterscheidbar werden, während die letzten verbliebenen spezifischen Kulturorte zum Spektakel werden. Durch die modernen Transport- und Kommunikationseinrichtungen verdichtet sich der Raum zugleich immer weiter und wird allmählich allgegenwärtig.

In die angefangene Liste der modernen Nicht-Orte ließen sich, wenn auch von Augé nicht explizit erwähnt, noch die unzähligen Schnellrestaurants und Coffee-shops, Großraumbüros und Wartesäle, Sportstudios und Kreuzfahrtschiffe ergänzen. Die Moderne fabriziert damit im Verlauf ihrer Entwicklung immer mehr und komplexere Arten von Nicht-Orten und ihre Abhängigkeit voneinander wächst dabei in dem Maße, dass ihre Nutzung irgendwann praktisch nicht mehr oder nur mit unverhältnismäßigem Aufwand zu umgehen wäre. Der moderne Mensch ist damit, um überhaupt in seiner Zeit leben zu können und sich in ihr sinnvoll einzurichten, ständig zum Aufsuchen dieser Nicht-Orte gezwungen: Um zur Arbeit zu kommen, den Haushalt zu bewerkstelligen und den sozialökonomischen Konsumtionserwartungen gerecht zu werden. Aller Verführung zur Kulturkritik zum Trotz sind die Nicht-Orte natürlich auch jene Einrichtungen, die das Leben in der Moderne überhaupt erst so unwiderstehlich attraktiv und auch erstrebenswert machen: Fließendes Wasser in Sanitäreinrichtungen wie Wasserklosett, Dusche und Waschbecken, die individuelle Hygiene und eine Verbesserung der allgemeinen Gesundheit ermöglichen, die Verfügbarkeit warmer Mahlzeiten zu jedem beliebigen Zeitpunkt, eine sich ständig ausweitende medizinische Versorgung oder die recht sichere Versorgung mit Wärme und Elektrizität in widerstandsfähigen Haushalten. Die Voraussetzung dafür, die Vorzüge des modernen Wohlstands in Anspruch nehmen zu können, ist natürlich die individuelle Zahlungsfähigkeit, die wiederum eine vollständige Unterordnung unter die Anforderungen des modernen Lebens erfordert.

⁹ Marc Augé, *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London/New York 2008, S. 76.

Doch bezahlen wir das Leben in der Moderne nicht nur im engeren monetären Sinne. Der Preis für das zunächst recht komfortable Auskommen in der Moderne liegt für Augé in der Anonymität und sozialen Kälte dieser Nicht-Orte, alle „ohne Beziehungen, ohne Geschichte, ohne Identität“.¹⁰ In diesen modernen Räumen erlebe der Mensch eine bis dahin unbekannte Form von Einsamkeit, denn hier ist er nur noch mit sich selbst konfrontiert:

What he [der Mensch in der Supermoderne] is confronted with, finally, is an image of himself, but in truth it is a pretty strange image. The only face to be seen, the only voice to be heard, in the silent dialogue he holds with the landscape-text addressed to him along with others, are his own: the face and voice of solitude made all the more baffling by the fact that it echoes millions of others ... The space of non-places creates neither singular identity nor relations; only solitude and similitude.¹¹

Der Mensch in der Moderne zahlt also mit den archaischen Gemeinschaftserfahrungen vormoderner Zeiten, um Zugang zu ihr zu erhalten. Für Augé zeichnet sich der Nicht-Ort nicht nur dadurch aus, dass das Individuum dort „allein unter vielen“ bleibt, sondern dass es zu diesen hermetischen Orten auch nur dann Eintritt erhält, wenn es vorher eine Zugangsberechtigung nachweist: Wie Marion in *PSYCHO* dem Verkehrspolizisten Rede und Antwort stehen muss, um den Highway und ihr Fahrzeug weiter nutzen zu dürfen und sich (wenn auch unter falschem Namen) im Register des Motels eintragen muss, bevor sie das unheilvolle Zimmer beziehen darf, gelten für alle Nicht-Orte der Supermoderne – an der Supermarktkasse, vor der Flughafen-Lounge und am Geldautomaten – Systeme der individuellen Identifikation und Legitimation, bei der immer nur die Identität eines Einzelnen zählt, der dann auch nur als Einzelner den modernen Sonderraum betreten und nutzen darf.¹² Damit teilen die Menschen, die gemeinsam einen der Nicht-Orte nutzen, nicht mehr als den geteilten pragmatischen Zweck, etwa des verkehrlichen Transports in einem Zug oder der körperlichen Regeneration in einer Liege am Pool.¹³ Die Menschen bleiben an diesem Orte Fremde ohne Berührungspunkte, mehr oder weniger zufällig zusammengewürfelt an gemeinsamer Stelle, an der neben beiläufigen und bedeutungslosen Begegnungen kein Gefühl von wirklicher Gemeinschaftlichkeit entstehen kann, sondern nur Anonymität, Entfremdung und Einsamkeit.

Die USA als ein Ort, dessen Geschichte mit der Moderne beginnt und die Modernisierung wie kein anderer vorantreibt, wird zur Wiege der Nicht-Orte und beherbergt so viele von ihnen wie kein anderer Kulturraum. Amerika ist in der Fülle an Nicht-Orten – seinen *mega cities* und *skyscrapers*, *highways* und *cars*, *diners* und *motels* – selbst längst zu einem einzigen überdimensionierten Nicht-

¹⁰ Ebd., S. 63.

¹¹ Ebd., S. 83.

¹² Ebd., S. 82.

¹³ Ebd., S. 76.

Ort geworden, der sich aus lauter ineinanderfließenden Orten eben ohne Beziehungen, Geschichte, Identität' zusammensetzt. Wenn sich die Moderne als das Zeitalter einer wachsenden Vereinsamung des Menschen verstehen lässt und die USA von einer besonderen Modernität geprägt ist, müsste dieser vereinsamende Prozess in Amerika besonders deutlich zu beobachten sein. Dem Fachdiskurs zufolge ist sie das auch: Eine solche allgemeine Entwicklung wurde bereits mehrfach nachvollzogen, beginnend mit David Riesmans *Lonely Crowd* von 1950, Dieter Oberdörfers Buch *Von der Einsamkeit des Menschen in der modernen amerikanischen Gesellschaft* (1961) und Richard Sennetts *Fall of the Public Man* (1974). All diese frühen Beispiele der immer noch ein Schattendasein fristenden *loneliness studies* heben, nur mit unterschiedlichen Schwerpunkten, beinahe unisono auf bestimmte Entwicklungen der US-amerikanischen Gesellschaft Mitte des 20. Jahrhunderts ab: Eine zunehmende Urbanisierung in anonymen gläsernen Metropolen, die Flucht ins Private der gesichtslosen Suburbs, die Veränderung und Flexibilisierung der gesellschaftlich-geschlechtlichen Rollenverteilung, die zunehmende Mobilität, die Konsumorientierung und nicht zuletzt das Konkurrenzprinzip, das jede Form von Vergemeinschaftung als einen Wettbewerbsnachteil erscheinen lässt. Dabei stehen die Trends der USA überwiegend stellvertretend für alle hochentwickelten industrialisierten Regionen der Welt und finden in den unterschiedlichen Kulturräumen erstaunlich ähnliche, wenn auch nicht identische Äußerungsformen.

All diese Phänomene können uns an dieser Stelle nicht interessieren. Um jedoch, unserem Beispiel entsprechend, die Ikonografie der modernen Einsamkeit, wie sie in *PSYCHO* am Beispiel der *motels* erscheint, erst „lesen“ zu können, ist es erforderlich, sich die Ursprünge der Entwicklung dieser Einrichtungen vor Augen zu führen. Nur vor dem Hintergrund der Geschichte der Dinge und Orte in der Moderne lassen sich ihre bildlichen Insignien auch treffsicher identifizieren und abgrenzen.

Aufstieg und Untergang der Motels: Eine kleine Kulturgeschichte

Kaum eine Ansicht ist so sehr verbunden mit einer romantischen Verklärung der jungen USA wie die Ansicht einer amerikanischen Kleinstadt, dem *small town*. Dieses idealisierte Sinnbild der dem Mythos nach von den *founding fathers* vorgenommenen „Zivilisierung“ und Besiedlung der amerikanischen Leere entspringt für Jakle seit ihrem mit der Urbanisierung einsetzenden Bedeutungsverlust vor allem den von durch die Pop-Kultur, insbesondere in den ersten US-amerikanischen Fernsehserien wie *BONANZA* (1959-1973), *THE ANDY GRIFFITH SHOW* (USA 1960-1968) oder *LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE* (USA 1974-1983) vermittelten Bildern, die unter den zunehmend schwierigen ökonomisch und sozialen Verhältnissen eine idealisierte Vergangenheit in der Kleinstadt konstruieren. Die *small towns* wirken in dieser Erinnerung – wie die des Erwachsenen an die eigene Kindheit – als Wiegen einer Nation, die im Aufbruch ist: Während die „Gründungsväter“ das Land bewohnbar machen sollten, waren die Kleinstädte mit ihren

nährenden, erziehenden und moralisierenden Sondereinrichtungen – Kirche, Schule, Sheriff – immer Teil der Vorstellung einer gesellschaftlichen *childhood* Amerikas, einer nostalgisch zurechtgerückten gemeinsamen US-amerikanischen Vergangenheit zu Zeiten von Gründung auf Aufstieg der USA.¹⁴ Der *small town* wird zu Amerikas *mother*, bei der man sich immer gut aufgehoben wird.

Der Mythos des *small town* – eng verbunden mit den Bedingungen vor der Automobilisierung, als noch *railroads* die Orte verbanden – besteht vor allem aus der Vorstellung einer funktionierenden *community*, der idyllisch-friedvollen Nachbarschaft als Gemeinschaft, aber auch der Gemeinschaft mit einem wachsaamen Gott, der zumindest sonntäglich gehuldigt wird. Die aus Europa importierte christliche Moral (einschließlich ihrer mannigfaltigen Spielarten) hält so das gewiss anspruchsvolle, aber in der Kleinstadt doch überblickbare soziale Miteinander zusammen, während diese Versprechungen in den neuen unter Überfüllung, Arbeitslosigkeit und Kriminalität leidenden Großstädten natürlich unwirksam bleiben.

Spätestens Mitte des letzten Jahrhunderts, als Amerika sozusagen ‚adoleszent‘ wurde, verloren die kleineren Ortschaften und mit ihnen die unzähligen *Main Streets* ihre ihnen zugeschriebene Bedeutung der erzieherisch-moralischen Mütterlichkeit. Im Kontrast zu den aufregenden wachsenden Großstädten werden diese gedachten Orte in der Erinnerung allmählich umgedeutet:

Most Americans still feel themselves rooted somehow in a ‘Main Street’ America of an idealized past, where elm trees arched over streets lined with comfortable houses—landscapes cleanly punctuated with businesses, churches, schools, and other landmarks. Paradoxically, many Americans also feel that small towns have been parochial places, dull and lacking in opportunities.¹⁵

Eine solche Umdeutung spiegelt sich auch im gewandelten Bild des *small town* im reiferen US-amerikanischen Fernsehen wieder, etwa in dem durch und durch verkommenen TWIN PEAKS (USA 1990-1991 UND 2017), und das zeitgenössische Fernsehen spuckt eine düstere Kleinstadt mit mysteriösen Geheimnissen nach der anderen aus (WAYWARD PINES, seit 2015; RIVERDALE, seit 2017; STRANGER THINGS, seit 2016).

Diese Entwicklung hängt unentwirrbar mit dem Siegeszug des Automobils zusammen, denn mit ihm erweitert sich der Blick über den Horizont der Kleinstadt in die unsichtbare frisch eroberte weite Leere Amerikas. Die *cars* sind im Zeitalter des Fordismus zu einem Zeichen der „Befreiung“ von den geografischen und moralischen Grenzen der *small towns* geworden. Diese Geräte, die „Pferd, Kutsche und Zug in einem“¹⁶ zu sein schienen, öffneten die bis dahin recht klar abgegrenzten Ortsgemeinschaften hin zu ihrer Umgebung,¹⁷ ließen die gefühlten

¹⁴ Vgl. John A. Jakle, *The American small town*. Hamden 1982, S. 172.

¹⁵ Ebd., S. 167.

¹⁶ Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 24.

¹⁷ Vgl. John A. Jakle, *The American small town*. Hamden 1982, S. 166.

Distanzen zwischen den Orten allmählich verschwinden, und die ausgedienten Speisewagen der an Bedeutung verlierenden Eisenbahn folgten den US-Amerikanerinnen von den Gleisen an den Straßenrand, um in Form von *diners* – mit ihren unverwechselbaren Art-Déco- und Streamline-Stahldesigns bis heute eines der nachhaltigsten Symbole US-amerikanischer Modernität – auch dem weniger wohlhabenden Durchreisenden eine einfache warme Speise jenseits der europäisch orientierten „Restaurants“ zu bieten.¹⁸

Die tausenden *main streets* selbst sind nun kein Ort des Stadtlebens mehr, in welchem sich Gemeinschaft abspielen kann, sondern nur noch Spielplätze, auf denen man sein *car* stundenlang spazieren fährt: Die neue Lieblingsbeschäftigung ist *to cruise around*.¹⁹ Wer im moralischen Amerika unter den wachsamen Blicken der Familie keinen besseren Platz dazu hatte, konnte im Auto auch kopulieren²⁰ – auf die Gefahr hin, auf dem Weg zu einer unbeobachteten Stelle in einem Unfall das Leben zu verlieren.²¹ Während ganze Gebäude die Form von Schildern annahmen, um die Menschen aus ihren Fahrzeugen in die Geschäfte zu locken,²² wurden ungenutzte Gemeindehäuser von der *Main Street* an die *highways* verschoben: „Symbols of concentration and mutual reinforcement were replaced by symbols of separation and alienation.“²³

Mit dem Vordringen der Fernverkehrsstraßen, die den wachsenden Zahlen an Fahrzeugen Herr werden sollten, stürzten die kleinen Orte in eine unüberwindbare Identitätskrise: Statt seine täglichen Besorgungen in der *Main Street* zu erledigen, konnten nun die modernen Straßen genutzt werden, um zu den außerhalb gelegenen *shopping malls* zu gelangen, in denen der neu gewonnene Wohlstand in die verschiedensten Konsum-Produkte umgesetzt werden konnte: „Das bedeutet das Ende zahlloser typischer *mom-and-pop*-Läden und damit auch des klassischen Mittelstandskapitalismus, der während der ersten beiden Jahrhunderte tonangebend in Amerika gewesen war“, resümiert Geert Mak.²⁴ Mit dem Ende der *small towns* wird also auch die Ideologie des *American Dream* brüchig, der eng mit der Vorstellung des kleinen Familien-Unternehmertums verbunden ist.

Wie einst die *Main Street* in den kleinen Städten wurde ab 1926 nun die „Route 66“ – weltweit für ihre besondere Ästhetik bekannt – zur „Hauptstraße der

¹⁸ Vgl. Michael K. Witzel, *The American diner*. Osceola 1999, S. 11.

¹⁹ Vgl. John A. Jakle, *The American small town*. Hamden 1982, S. 161.

²⁰ Vgl. David L. Lewis, „Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin’ Vans“. In: David L. Lewis/Laurence Goldstein, *The Automobile and American Culture*. Ann Arbor 1983, S. 123-133. Hier: S. 124.

²¹ Die Unfallzahlen im motorisierten Individualverkehr waren schon in den 1920er-Jahren so schockierend wie heute: „Between 1922 and 1927, approximately 3,446,370 people were injured and 114,879 were killed in auto accidents, numbers that safety advocates put in graphic terms, pointing out that someone was killed or injured in an auto accident every forty-one seconds“, siehe John A. Jakle/Keith A. Sculle: *Motoring. The highway experience in America*. Athens 2008, S. 81.

²² Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle: *Remembering roadside America. Preserving the recent past as landscape and place*, Knoxville 2011, S. 221.

²³ John A. Jakle: *The American small town*. Hamden 1982, S. 170.

²⁴ Geert Mak: *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. München 2013, S. 469-470.

Nation“, wo sich selbst zu Zeiten der Großen Depression am Seitenstreifen noch etwas verdienen ließ. *Mother Road*, die Mutter aller Straßen und damit auch die Mutter Amerikas, hatte für ihre Heranwachsenden auf dem Weg in die Zukunft stets eine kräftigende Mahlzeit und ein warmes Bett bereit gehalten – im *diner* das Abendessen, an der *gas station* die energiereiche Stärkung für das Auto, und im *motel* einen gemeinsamen Schlafplatz für Mensch und „Gefährt“. In der Populärkultur sind die Beispiele der nostalgischen Erinnerung an diese Straße unzählig und speisen sich aus den unverwechselbaren Insignien von Straßenschildern, leuchtend gelber Fahrbahnmarkierung und der nicht enden wollenden leeren Landschaft des mittleren Westens.²⁵

Mitte des letzten Jahrhunderts ist praktisch das gesamte US-amerikanische Leben sozial und ökonomisch der Automobilität untergeordnet: Das ursprünglich militärisch motivierte Interstate-System von Präsident Eisenhower²⁶ mit dem darin angeschlossenen System aus Auto- und Mineralölindustrie und Beherbergungsgewerbe beschäftigte zu dieser Zeit jede sechste Amerikaner – Straße und Auto (natürlich auch das motorisierte *bike*) gerieten vom notwendigen Mittel zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erschließung des Flächenlandes zum Selbstzweck: Als die Bundesstraße 66 drohte, unter dem eigenen Erfolg zu kollabieren, schmiedete eine „Koalition aus Autoproduzenten, Mineralölgeschäften, Reifenherstellern und Straßenbauern“²⁷ den erfolgreichen Plan, die Fernverkehrsstraße zu einem überdimensionierten nationalen Vergnügungspark umzuwandeln, der sämtliche Wohlstandserrungenschaft der Moderne zur Verfügung stellen, aber nur mit dem Auto zu nutzen wäre. Seit dem ist das Automobil zu einer Standardausrüstung geworden und bleibt es bis heute, um aus den wachsenden *suburbs*, die den Ansturm auf die Städte in anonymen Eigenheimsiedlungen absorbieren, in die Arbeit gebenden *cities* zu pendeln und den planvollen Mangel an öffentlichen Verkehrsmitteln zu kompensieren.²⁸

²⁵ Es wäre eine eigene Untersuchung wert, dass auch das Road-Movie als eigenes Genre erst aufgrund der bildstarken Einsamkeitsromantik zu seiner immensen Popularität gekommen ist.

²⁶ Vgl. Geert Mak: *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. München 2013, S. 468.

²⁷ Ebd., S. 467.

²⁸ Vgl. Philip E. Slater: *The pursuit of loneliness*. Boston 1990, insbesondere S. 63 und 72. Slater schildert hier die Lage der erziehenden Frauen des *middle-class America*, in den *suburbs* von der Umwelt praktisch abgeschottet, wodurch die Kinder zu den einzigen Bezugspersonen werden. Kinder wurden so nicht zufällig zum moralischen Ersatz für den – körperlich und geistig – stets abwesenden Ehemann. Aus dieser Perspektive bekommt die Einsamkeit der *suburbs* eine besondere Dimension.



Abb. 1: Stephen Shore: *Uncommon Places: Second Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974*

Die Metropolisierung der Vereinigten Staaten führte schnell zu einer Abwertung der *small towns*, weil es ihnen nun scheinbar an allem mangelte, worauf es im sich modernisierenden Amerika ankommt und was in den Städten zu erhoffen war: Lohnbeschäftigung, Ordnung durch öffentlich durchsetzbares Recht sowie individualistisch verstandene Freiheit.²⁹ Dabei waren die Städte selbst längst zu überannten, demoralisierten und unregierbaren Orten geworden, in denen die ganze Wucht der modernen Einsamkeit wartet. Erholung von der Beschränktheit des *small towns*, der Tristesse der *suburbs* und der gesichtslosen Hektik der *cities* versprachen nun die *motels*, die am Rande der Fernverkehrsstraßen auf jene warteten, die ihre Fahrtauglichkeit wiederherstellen mussten.

Diese spezifisch amerikanischen Orte stellen einen eigenen interdisziplinären Untersuchungsgegenstand dar, der hier nur schaglichtartig beleuchtet werden kann. Die Entwicklung dieser Einrichtungen, die dem Reisenden und seinem *motor* direkt an der Straße einen einfachen aber verlässlichen Schlafplatz bieten, ist aus wirtschaftshistorischer, soziologischer und eben auch medienwissenschaftlicher Perspektive interessant, denn die kollektiven Imaginationen vom *motel* sind eng geknüpft an die mediale Vermittlung durch Kunst und Industrie: Das *motel* konnte als fantasievoll ausgeschmückter und kreativ benannter Ort positive Assoziationen und exotische Sehnsüchte beim Reisenden wecken und sich so zu einem festen

²⁹ Vgl. John A. Jakle: *The American small town*. Hamden 1982, S. 9.

Bestandteil des amerikanischen Reiseerlebnisses in das kollektive Bewusstsein einschreiben – oder als „thing of evil“ in Form des *Bates Motel* zur Herberge des voll und ganz Amoralischen werden, in dem all die Ängste und Pathologien der USA plötzlich zum Vorschein kamen, die zuvor aufwendig im apolitischen Studio-betrieb Hollywoods wegretuschiert wurden.³⁰ Sie bedeuten in einem Moment die Vorstellung eines temporären *home*, welches einen mütterlich beherbergt und versorgt (natürlich mit *sandwiches* und *milk*), im nächsten Augenblick verkehren sie sich zu Herbergen der Amoralität, den neuen Nicht-Orten der Moderne, an denen man sich nicht länger aufhalten möchte als unbedingt notwendig.

Mit den Millionen von Neuzulassungen von Kraftfahrzeugen und der pro Einwohnerin stark gestiegenen jährlich im Auto zurückgelegten Entfernung wuchs auch die Anzahl der *motels*.³¹ Wie zuvor die *diners* in der Gastronomie ermöglichten es die *motels* vielen *middle-class families*, relativ günstig das Land zu bereisen und dabei deren Kindern besondere *experience* zu bieten.³² Durch die Betonung von präautomobilem Vokabular wie *cabin*, *cottage*, *camp*, *village* bedienten die Betreiberinnen der *motels* die Sehnsucht der Gäste nach dem angenommenen kollektiven Zusammenhalt in den *small towns*.³³ Zusammen mit den Tankstellen, Fast-Food-Restaurants und Reparaturwerkstätten wurden die Motels zu einem vom Fahrverkehr völlig abhängigen Gewerbe, zu einem grundständigen Teil der Megamaschine Straße, das als Anhängsel einzig und allein dem Betrieb der *cars*, dem *service* für die Motoren diente.³⁴

Von den Anfängen des *motels* bis zu seinem Höhepunkt in den 1960er Jahren wurden die einfachen Gasthäuser vor allem von *mom and pop* betrieben, wie es zuvor in den *main streets* bei den Einzelhandelsgeschäften der Fall war.³⁵ Diese Familienunternehmen prägten das Bild eines funktionierenden mittelständischen Kapitalismus US-amerikanischer Prägung und fungierten wie Siedlerinnen, die die noch unerschlossenen Gebiete zwischen den Städten schrittweise „zivilisierten“ und dabei dankbar angenommene Zusatzeinrichtungen am *pool* oder *coffee shop*, zugleich auch intime Rückzugsorte in den *cabins* schufen – das Elternschlafzimmer für eine pubertäre Nation.³⁶

Wie Witzel (2000) in einer großen Abhandlung über das amerikanische Motel beschreibt, boten im Zuge der großen Investitionswelle in den 1950er Jahren die *motels* so ziemlich alle Annehmlichkeiten der Wohlstandsmoderne, die heute unverhandelbarer Standard sind: *air-conditioning*, vollständige *bathrooms* und natürlich kleine *amenities* mussten als Grundausstattung geboten werden, um dem zunehmenden Konkurrenzdruck zumindest vorübergehend Widerstand leisten zu können. Die schlichte Einheitlichkeit, mit der die Motels eingerichtet

³⁰ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 17.

³¹ Vgl. ebd., S. 20-21.

³² Vgl. ebd., S. 1.

³³ Ebd., S. 61.

³⁴ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle, *Motoring. The highway experience in America*. Athens 2008, S. 3.

³⁵ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 57.

³⁶ Vgl. ebd.

waren, und die Bevorzugung von Plastik für alle möglichen Gebrauchs- und Einrichtungsgegenstände vermittelten den Gasthäusern das Gefühl von Verlässlichkeit und Sterilität, damit auch einer vermeintlichen Abwesenheit unkalkulierbarer Gefahren. Durch Industrie-Standards sicherten sich Herstellerinnen von Duschvorhängen, Zellstoff-, Bade- und Handtüchern, Glühbirnen und Seife eine schier unerschöpfliche Auftragsquelle – sie gehörten gemeinsam mit der Bauindustrie noch viel mehr als die Betreiberinnen der *motels* selbst zu den größten Profiteurinnen des Gastgewerbe-Booms.³⁷

Der Aufstieg der Motels fällt dabei mit großen kulturellen Verschiebungen in den USA zusammen, die sich im Wesentlichen als Konflikt zwischen konservativem Traditionalismus und liberaler Modernisierungsbefürwortung ab den 1920er Jahren abzeichnen.³⁸ Wie die *cars* boten nun die *motels* die Möglichkeit einer von den moralischen Instanzen wie Familie, Kirche und Staat unbeobachteten ‚Unanständigkeit‘, wie sie beispielsweise schon 1934 in *IT HAPPENED ONE NIGHT* thematisiert wird.³⁹ Die Motels fungierten in dieser Zeit der sich modernisierenden Vorstellungen von Sexualität zugleich als Ursache und Wirkung: Erst durch sie entstand überhaupt die Möglichkeit, diese überkommenen Ansichten von Geschlechtlichkeit und Ehe tatsächlich zur Verhandlung zu bringen, sie profitierten aber auch davon, als diese Neuformulierung gesellschaftlicher Normen dann in ihren eigenen Räumen massenweise und zahlungskräftig zustande kam.⁴⁰

Nach Lewis (2000) gerieten damit die gastgewerblichen Kleinbetriebe zunehmend in den Verdacht, gut verdienende Herbergen der „stundenweisen“ Amoralität, gar der gelebten Perversion zu sein, in denen die obszönen Schandtaten aus dem Auto nun komfortabel zum Abschluss gebracht werden konnten.⁴¹ Die Betreiberinnen mussten sich in dieser Zeit regelmäßiger Anfeindungen erwehren, dass in den *motels* eine unchristliche Generation heranwachse, also ein mühselig erworbener moralischer Zivilisationszustand abgewickelt würde, denn was sich hinter den dünnen Türen der *cabins* zutrug, ließ sich zwar dem guten Willen halber durch Hausordnungen formal regulieren, entzog sich aber der Gemeinschaft mit Gottes Stellvertretereinrichtungen auf Erden und damit der moralischen Kontrolle. Jakle (1996) fasst die Dialektik der *motels* in einer Sammlung von Gegensatzpaaren zusammen:

The motel’s intriguing diversity and manifold implications can be viewed in terms of a set of opposites—mobility versus immobility, cosmopolitanism versus patrocialism, family ownership versus corporate ownership, homogeneity versus segmentation, control versus freedom, diversity versus sameness, change versus stability,

³⁷ Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 96-98.

³⁸ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 57-58.

³⁹ Vgl. ebd. S. 17.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 60.

⁴¹ Vgl. David L. Lewis, „Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin' Vans“. In: David L. Lewis/Laurence Goldstein (Hgg.). *The Automobile and American culture*. Ann Arbor 1983, S. 123-124.

safety versus danger, convenience versus inconvenience, formality versus informality, and work versus leisure.⁴²

Auch während der *Great Depression* hatte der Bau von Motels nicht nachgelassen.⁴³ Während der Nachkriegsjahre wurden sie zu einer Kulisse für den ungezügeltten Hunger nach *service* der mittelständischen US-Amerikanerinnen.⁴⁴ Das Florieren des Geschäfts sollte zunächst auch die Überlegenheit des kapitalistischen Systems nordamerikanischer Prägung im Systemkonflikt mit dem Ostblock beweisen. Anfang der 1960er Jahre hatte die Zahl von *motels* in den USA ihren Höchststand mit über 60.000 Gasthäusern erreicht.⁴⁵

Es verging vom Beginn des Gewerbes eine vergleichsweise lange Zeit, bis auch in dieser Branche Marktkonzentration und Marktberreinigung Einzug hielten. In den 50er Jahren bekamen die knapp kalkulierenden Familienunternehmen Probleme, denn für Investitionen oder immer neue *extras* fehlte das Kapital.⁴⁶ Ein Bericht des Mineralölkonzerns *Shell* sollte belegen, dass im Vergleich zu den wachsenden finanzstarken Ketten mit ihren größeren und effizienter arbeitenden *highway hotels* die kleinen *mom and pops* in der Mehrzahl eine schlechte verkehrliche Lage – meist natürlich in der Nähe von lauten Fernverkehrsstraßen – hätten, unmodern eingerichtet und stark renovierungsbedürftig seien.⁴⁷ In der Krise des Gewerbes zog auch hier das „Franchise“-System ein⁴⁸ – der Familienbetrieb (und mit ihm die Institution Familie) selbst waren am Straßenrand wie einst in den *main streets* wirtschaftlich abgeschrieben.⁴⁹ Die verfallenen verlassenen Motels blieben zurück als Inkarnationen der nostalgischen Erinnerung an einen idealisierten Markt-Kapitalismus, den es auch in der erträumten Form natürlich nie wirklich gegeben hatte.

Diese Entwicklung hatte dabei noch eine weitere wesentliche Ursache. Wie Norma und Norman Bates wurden die meisten Motel-Betreiberinnen vom steuerfinanzierten *Interstate Highway Programme* überrascht, welches 1956 den Kongress passierte und mit 40.000 Meilen vierspuriger Autobahn die 90 wichtigsten

⁴² Ebd., S. 324.

⁴³ Vgl. Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 49. Es wäre eine Untersuchung wert, ob der Film *PSYCHO* zum bereits im Vollzug gewesenen Abstieg der Motels beigetragen hat. Jedenfalls sind die sinkenden Zahlen an Gasthäusern nicht mit sinkenden Besucherinnen-Zahlen im Gastgewerbe zu verwechseln. Vor allem die zunehmende Marktkonzentration auf einige wenige große Anbieter mit mehrstöckigen effizienten Motels und Hotels dürfte zu dieser Entwicklung beigetragen haben.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 92.

⁴⁵ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 20.

⁴⁶ Vgl. Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 108-109.

⁴⁷ Ebd., S. 109-110.

⁴⁸ Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 115. Bemerkenswert ist, dass das Franchising vor kaum einem Wirtschaftszweig Halt gemacht hat, auch nicht vor der Filmindustrie. Selbst *PSYCHO* erfuhr durch die Fortsetzungsfilm- und -serie eine spezielle Form des Handels mit der Marke „Norman Bates“, die offensichtlich ein Know-How über den erfolgreichen Umgang mit Filmpublikum beinhaltete.

⁴⁹ John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 330.

Städte der USA miteinander verbinden sollte – mit der Folge, dass kleinere Ortschaften durch Umgehungsstraßen, die berüchtigten *bypasses*, vom fließenden Verkehr kurzfristig praktisch vollständig abgeschnitten wurden und höchstens noch von verirrt oder ein besonderes Maß an Abgeschiedenheit suchenden Gästen profitierten. Schlecht informierte kleine Investorinnen, die von den geplanten Baumaßnahmen nichts ahnten, witterten in den panischen Dumping-Angeboten der bisherigen Besitzerinnen günstige Möglichkeiten für den Aufbau einer Selbstständigkeit, während sie mit ihrem Ersparten oder verhängnisvollen Darlehen tatsächlich zum Dasein als Papp-Ruinen verdammte Zeugen bereits vergangener Zeiten erwarben.⁵⁰ Die hektischen Versuche von Branchenverbänden, durch mehr oder weniger hilfreiche Tipps die Motels doch noch zu retten, waren von Anfang an zum Scheitern verurteilt.⁵¹

In ihrer primitiven, zum Teil kurz vor dem Einstürzen stehenden „Architektur“, erinnerten die *cabins* schon zeitig so manche Kritiker an die einstigen Sklavinnen-Hütten, die nun von den neuen Geknechteten, den durch den *highway* produzierten und ausgesonderten „trash“ bewohnt werden.⁵² In dem Sinne stellt für Jakle/Sculle/Rogers (1996) das amerikanische Motel einen Mikrokosmos dar, der die hervorbringenden gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse darstellt: In ihrem zyklischen Dasein von der euphorischen Eröffnung bis zur rein profitorientierten Verschönerung stehen sie stellvertretend für das Wesen des Wirtschaftssystems als solches⁵³ – denn in ihnen profitieren vor allem ohnehin schon wohlhabende Investorinnen und die weißen Reisenden der mittleren und oberen *middle class*, aber sicherlich nicht die ärmlich und zum Teil in der Illegalität lebenden Hausmeister und Reinigungskräfte, die den eigentlichen Motel-Betrieb am Laufen hielten.⁵⁴ Die ihre ursprüngliche Funktion allmählich verlierenden *motels* selbst wurden allmählich zu Orten der „versteckten Obdachlosigkeit“, indem sie zu kurzfristig angemieteten Herbergen für Wohnungslose und Tagelöhner gerieten.⁵⁵

⁵⁰ Vgl. Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 111.

⁵¹ So wurde den Inhaberinnen beispielsweise empfohlen, mit ihren nicht selten in einfachster Art gebauten, eher wie aus Baukästen zusammengesetzten Kabinen schlicht an die neuen Highways umzuziehen oder, wenn das nicht möglich wäre, anhand großer Schilder dem Autobahnverkehr den Weg zum eigenen Gasthaus zu weisen (was ignorierte, dass bis dahin die Motels selbst wie Schilder wirkten, was so leicht natürlich nicht zu ersetzen war) oder die neue Abgelegenheit als Wettbewerbsvorteil zu verkaufen, denn jenseits der Straßen herrschten schließlich „peace and quiet“, wie es Norman Bates von seinen chronisch unbelegten „12 vacancies“ sagen konnte. Vgl. Michael K. Witzel: *The American motel*. Osceola 2000, S. 111-114.

⁵² Vgl. ebd., S. 50.

⁵³ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 331. Jakle weist auch darauf hin, dass die afroamerikanische Bevölkerung nicht nur kaum Autos besaß, sondern auch nirgendwo wirklich willkommen geheißen wurde. Die von schwarzen US-Amerikanerinnen aufgebauten Ersatzstrukturen sind dabei bisher kaum Teil der akademischen Auseinandersetzung gewesen.

⁵⁴ Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 330-331.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 331-332.

Und in ihrer Abgeschlossenheit waren sie die idealen Orte, um in ihnen die stillschweigend hingenommenen Geschäfte des Drogenhandels, der Prostitution und des Menschenhandels abzuwickeln.⁵⁶

Edward Hoppers Einsamkeitsbilder

Diese ureigen amerikanische Sammlung moderner Einrichtungen – *apartments*, *diners* und *offices*, beherbergt in den *cities* und *suburbs*, verbunden und getrennt durch *highway*, *gas station* und *motel* – werden im 20. Jahrhundert zur Szenerie praktisch aller bedeutenden überwiegend realistischen Kunstformen in den USA. Für Augé bleibt den modernen Künstlern ihrer Zeit auch nichts anderes übrig: „Perhaps today’s artists and writers are doomed to seek beauty in ‘non-places’, to discover it by resisting the apparent obviousness of current events. They may do this by highlighting the enigmatic character of objects, of things disconnected from any exegesis of practical use.“⁵⁷

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Sichtbarmachung der modernen Einsamkeit ist in den Filmwissenschaften bisher ausgeblieben, daher soll zur Entwicklung eines ikonografischen Instrumentariums der Blick in die Malerei und die Fotografie helfen, um anhand dieser bildlichen Artikulationen von Vereinsamung die besonderen filmischen Imaginationen der Einsamkeit in der Psycho-Welt einordnen zu können. Auffällig wird dabei die Art und Weise der untereinander verketteten Zitationen dieser Künstler aus Film, Malerei und Fotografie, die dem Gefühl der Einsamkeit in der Moderne mit ihren jeweiligen Gestaltungsmitteln spezifischen Ausdruck verleihen, zugleich jedoch sich alle aufeinander beziehen und so eine erstaunliche einheitliche Ikonografie moderner Einsamkeit entwickelt haben, die sich zwar vorwiegend vor US-amerikanischer Kulisse abspielt und von dessen Inventar Gebrauch macht – und doch in einem gewissen Sinne stellvertretend wirkt für die parallel ablaufenden Modernisierungen in anderen entwickelten Teilen der Welt, nicht nur in Europa oder im hoch-industrialisierten „Westen“.

Edward Hopper hat all die benannten modernen Orte in den Mittelpunkt seiner Gemälde gerückt. Schon damals wurden sie als unnachahmlicher Ausdruck eines einsamen Zeitgeists in der amerikanischen (gesellschaftlichen wie ästhetischen) Moderne identifiziert – so sehr, dass es Hopper selbst schon irgendwann leid war, immer nur der *painter of loneliness* zu sein: „The loneliness thing is overdone. It formulates something you don’t want formulated“, sagte er in einem Interview.⁵⁸ Tatsächlich stürzte sich die Tages- und Fachpresse förmlich auf diesen allgegenwärtigen Gestus der Einsamkeit in Hoppers Arbeiten. So schrieb, um nur ein Beispiel zu nennen, *The New Yorker*:

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 332 sowie Jakle und Sculle, *Remembering roadside America*. 2011, S. 84–86.

⁵⁷ Marc Augé, *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London/New York 2008, S. XXII

⁵⁸ Brian O’Doherty, *American masters. The voice and the myth in modern art: Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*. New York 1982, S. 9.

Hopper ... has caught one phase of America, its loneliness and its visual exhilaration: the loneliness of even occupied houses, the exhilarations of even mean cottages and sordid tenements when the slices through the crystal air and makes one welcome the horrid form for the color it reveals under Hopper's skillful hand.⁵⁹

Genau an dieser Stelle und in vielen weiteren Besprechungen zur Hopperschen Einsamkeit zeigt sich ein wesentliches Begriffsproblem (das im vorhergehenden Zitat wohl auch Hopper selbst gestört hat), denn was wir anfangs unter der Einsamkeit als allumfassendes Merkmal der Moderne schlechthin verstanden wissen wollten, wird hier auf ein emotional-psychologisches Gefühl von melancholischer *loneliness* reduziert.⁶⁰ Das allumfassende Gefühl der Verlassenheit in der Moderne drückt sich wiederum im alltagssprachlich stark besetzten Begriff der „Einsamkeit“ nicht richtig aus. Dieser Problematik ist sich aber, zumindest in Bezug auf Hoppers Werk, der Fachdiskurs bereits bewusst. So schreibt Berman:

[T]he reigning sentiment in his mature paintings is not so much 'loneliness,' as the mawkish and cliché generalization about him insists, but a self-generated isolation that is tougher and more unsparring in its implications. It is also wider in scope, touching on the inescapable traps of modern urban existence, in which the individual must become inured to life's daily insults and injuries.⁶¹

Wodurch diese intensive Einsamkeitserfahrung beim Anblick von Hoppers Bildern entsteht, ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, die an dieser Stelle nicht sinnvoll umfassend wiedergegeben werden können. Nicht bezweifelt wird jedoch grundsätzlich ein unverkennbarer Stil stark schematisierter, fast abstrakter Bildkompositionen, die wiederkehrend typische Motive amerikanischer Alltagssituationen mit vereinzelt, scheinbar völlig in sich gekehrten, ja erschöpften Figuren in Zusammenhang stellen und dabei beinahe grell illuminieren. Sind beispielsweise die Städte in den 20er- und 30er-Jahren mit Menschen regelrecht überfüllt, nimmt Hopper eine nachträgliche Entleerung dieser Städte vor, die dann als schier ‚surreale‘ Geisterstädte vollkommen unbevölkert erscheinen, und platziert dort wiederum eine verlorene Seele, die nicht weiß, wohin mit sich. An diesen gesichtslosen Orten der Leere kann nur die Einsamkeit zu Hause sein, denn es gibt niemanden, mit dem man sprechen kann:

⁵⁹ Lewis Mumford, „The Art Galleries. Two Americans“. In: *The New Yorker* vom 11. November 1933, S. 78.

⁶⁰ Ebenso bemerkenswert ist die zum Teil recht undifferenziert wirkende Vermengung der Begriffe *loneliness* und *solitude*, die sich ähnlich wie im Deutschen sinnvoll als lastvolle „Einsamkeit“ und wertvolles „Alleinsein“ abgrenzen lassen.

⁶¹ Avis Berman, *Edward Hopper's New York*. San Francisco 2005, S. 38.

In Hopper's paintings there is a lot of waiting going on. Hopper's people seem to have nothing to do. They are like characters whose parts have deserted them and now, trapped in the space of their waiting, must keep themselves company, with no clear place to go, no future.⁶²

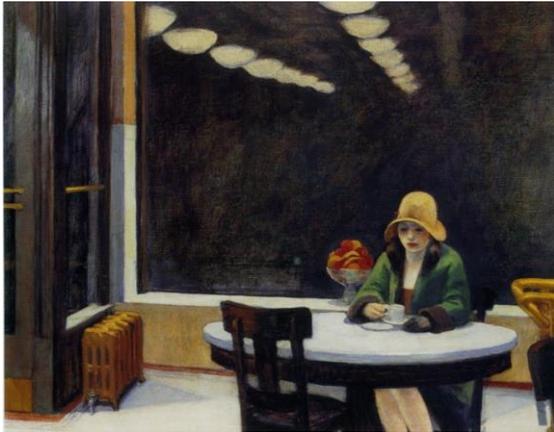


Abb. 2: Edward Hopper: *Automat* (1927)



Abb. 3: Edward Hopper: *Office at Night* (1940)

Doch das ist nur äußerlich. Der Kern der bildgewaltigen Einsamkeiten liegt, gehen wir vom Vorangegangenen aus, vielmehr in der starken Modernität der Arbeiten Hoppers – nicht nur stilistisch, sondern vor allem in Bezug auf die Szenerien, die Requisiten und Kulissen: Seine Figuren wirken nicht vorrangig durch ihre vereinzelt Darstellung – die etwa in der impressionistischen Darstellung der mit flanierendem Blick in einem Pariser Café sitzenden Großstädter eher angenehm romantisch wirken würde –, sondern durch ihre Konfrontation mit den Einrichtungen der Moderne, zwischen denen sie ihr Leben bewerkstelligen müssen.

Was Augé für die Nicht-Orte der Supermoderne diagnostizierte, sah Linda Nochlin bereits 1981 in den Werken Hoppers. Für sie entsteht der Eindruck von Einsamkeit in Hoppers Gemälden durch drei Formen von Entfremdung: erstens von einer als gemeinsam geteilten Form von *Geschichte*, die in den jungen, durch und durch modernen USA fehlen; zweitens, eher offensichtlich, eine Entfremdung von der Gemeinschaft einer geteilten *Gegenwart*, den deutlichen Eindruck der Unmöglichkeit von zwischenmenschlichen Beziehungen in den Bildern; drittens die Entfremdung von der Natur, den natürlichen Lebensrhythmen und körperlicher Arbeit, die unter modernen Bedingungen verloren gehen.⁶³ Diese drei Entfremdungen finden bei Hopper genau an den Nicht-Orten der Moderne statt. Die Einsamkeitsbilder Hoppers müssen sich deutlich von einer romantischen Ästhetik des heroischen Alleinseins unterscheiden, wie sie etwa zuvor noch bei Caspar David Friedrich vor monumentaler Naturkulisse (den Bergen, dem Meer, dem Wald) zu finden ist: Die bei Hopper ständig mitschwingende Melancholie der

⁶² Mark Strand, *Hopper*. New York 2011, S. 31.

⁶³ Linda Nochlin, „Edward Hopper and the Imagery of Alienation“. In: *Art Journal*, Sommer 1981, S. 136.

Einsamkeit ist hier unentwerrbar verbunden mit der Gegenwart der Modernität, den leblosen künstlich-technischen Apparaturen (Münzautomaten, Heizungen, Autos, Züge), mit denen die Figuren nun zusammen leben, den kalten Fassaden und Oberflächen der geschichtslosen Gebäude und Straßenzüge, die die moderne Landschaft durchziehen, sowie den neuen typischen Lebenssituationen in dieser modernen Umgebung, als *white-collar worker* im Büro, als Servicekraft in einem Haushalt oder *diner*, und ewig reisende Heimatlose in einem *motel* verbunden.

Intensiviert wird dieser Eindruck der Modernität durchaus erst durch den unverkennbaren Stil, diese Ansichten durch grelles Licht und dunkle Fenster, nackte Formen und klare Kanten zu ästhetisieren. Diese zugleich realistische und abstrakte Darstellung führt für Paton zum unangenehmen Verdacht, „dass wir als Betrachter selbst in der Leere hinter Hoppers Fenstern leben“.⁶⁴ Vor allem die schier surreal großen (Schau-)Fenster, die uns einerseits voyeuristischen Zugang zu der Bildszenerie verschaffen, zugleich für die Figuren beklemmend wirken müssen und ihnen keinerlei Möglichkeit zur Flucht aus dem Bild verschaffen, wurden immer wieder als besonderes Kennzeichen der Hopperschen *loneliness* identifiziert: Aus der Vogelperspektive schauen wir etwa in das *Office in a Small City* (1953) auf einen Büromitarbeiter, der sich so ziemlich gar nicht für seine Unterlagen und nur für die Welt jenseits dieser hermetischen Berufswelt zu interessieren scheint, oder eine Reinigungskraft, die in den *Apartment Houses* (1923) der Großstadt im Auftrag der wohlhabenderen Bewohnerinnen für Ordnung sorgen muss, während ihr selbst kein ehrliches Interesse geschenkt wird.

Sogar (oder vor allem) in den Motiven, in denen wir durch das Fenster mehrere Figuren in räumlicher Nähe zueinander sehen, ist die Einsamkeit im Raum stets mit anwesend, etwa in *Room in New York* (1932, Abb. 4), das – so beschäftigt wie die Figuren mit sich selbst, ihren eigenen Wünschen und Ängsten zu sein scheinen – auch ein „Room in Phoenix“ sein könnte, der 1960 in der Exposition von *PSYCHO* erscheint und nicht zufällig ebenso von außen durch ein Fenster in den Blick genommen wird.

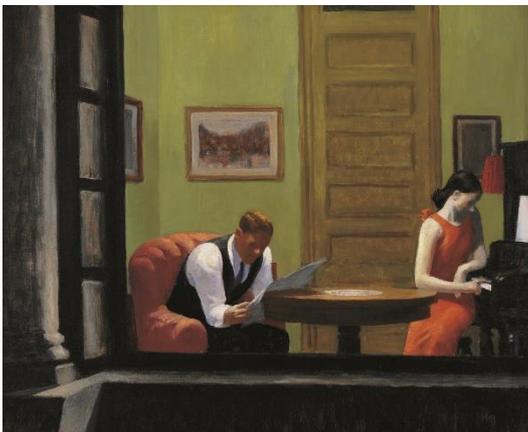


Abb. 4: Edward Hopper: *Room in New York* (1932)



Abb. 5: Edward Hopper: *House by the Railroad* (1925)

⁶⁴ Priscilla Patron, *Abandoned New England. Landscape in the Works of Homer, Frost, Hopper, Wyeth, and Bishop*. Lebanon 2003, S. 155.

Beeindruckend ist die Nachhaltigkeit von Hoppers Darstellungen, die in tausendfacher Zitation bis heute immer wieder aufgerufen werden. In einem Artikel des *Time Magazine* von 1956 wird diese Universalität Hoppers Darstellungen hervorgehoben: Seine Szenerien, wie sie etwa in *Sunlight on Brownstones* (1956) oder *Nighthawks* (der weltberühmten Diner-Szene, 1942) erscheinen, repräsentieren demnach keine konkreten realen Situationen, sondern sie wirken wie „Archetypen des Alltäglichen – schmucklose lichterfüllte Bilder, die tausend verschiedene Blicke zusammenführen“.⁶⁵ Wie Paton schreibt, „synthetisiert“ Hopper – der vor seinem Durchbruch als Maler notgedrungen eine zehnjährige Existenz als Werbezeichner fristete – in seinen Werken Bilder aus Kunst, Werbung, Kino und Alltag zu allgemeingültigen Abbildern der modernen Zeit als solche:

For those of Hopper's era and of later generations who continue to see icons in gas stations, office buildings, city strangers, and empty roads, 'real' places and individual recall become confused with the archetypal scenes of Hopper's art.⁶⁶

Die konkreten modernen Nicht-Orte und deren Bewohner, die einst für Hopper Modell standen, werden so in seinen Bildern nicht nur zu allgemeingültigen Inkarnationen des modernen Lebens, vielmehr haben sie sich in dem Maße ins kollektive kulturelle Gedächtnis eingebrannt, dass jedes Haus, jede Tankstelle, jedes Motel und deren Abbildungen in Kunst, alltäglicher Erfahrung und kommerzieller Nutzung wie ein Zitat seiner Arbeit erscheint. Nicht das einzelne Individuum in seiner scheinbar hoffnungslosen Lebenssituation, sondern die Beschaffenheit der Moderne als einsames Zeitalter schimmert in Hoppers Werken in einer solchen Allgemeingültigkeit durch, dass seine Ikonografie zum Standardrepertoire praktisch aller modernen Einsamkeitsdarstellungen, nicht zuletzt in Film und Fernsehen, geworden sind.

⁶⁵ o.A.: „Edward Hopper. Silent Witness“. *Time Magazine*, 24. Dezember 1956, S. 36.

⁶⁶ Priscilla Patron, *Abandoned New England. Landscape in the Works of Homer, Frost, Hopper, Wyeth, and Bishop*. Lebanon 2003, S. 134.



Abb. 6: Edward Hopper: *Western Motel* (1957)

Das gilt vor allem für die Interieurs der neuen modernen Gasthäuser, den *hotels* und *motels*, die im 20. Jahrhundert wie Pilze aus dem Boden sprießen und der Hypermobilität ihrer Zeit Rechnung tragen. In Hoppers *Western Motel* (1957) spitzt sich sein Hang zu klaren starken Kontrasten und geometrischen Formen, die nicht vor den Kultureinrichtungen halt machen und sich auch außerhalb der Räume in der Wüste vor dem Fenster fortsetzen, deutlich zu. Keinesfalls behaglich wirken die kalten Oberflächen des harten Bettes, der nackten grellen Wände und der vollkommen kahlen Einrichtung dieses modernen Raums, in dem man sich nicht länger als nötig aufhalten möchte. Aller Sterilität des Bildaufbaus zum Trotz entsteht eine Unruhe, wie es sie nur an einem Nicht-Ort gibt: Ist die allein reisende Dame eben erst angekommen oder schon wieder rastlos auf dem Sprung? Blickt sie gespannt in die Richtung, von wo sich jemand nähert, oder fühlt sie sich einfach nur von uns beobachtet? Und was bloß verbirgt sich im großen Koffer und wohin nur wird das grüne Auto, das im Fenster hervorguckt, die mysteriöse Dame noch führen?

Das Bates Motel: Der Preis der Moderne

Es wirkt fast, als wäre *PSYCHO* (USA 1960) nur dazu da, um all diese offensichtlichen Fragen nacheinander zu beantworten. Alfred Hitchcock hat sich an diesem modernen Amerika-Bild gern für sein Hauptwerk inspirieren lassen und sich dort bewusst bedient.⁶⁷ Seit der *bypass* das Bates Motel von der Hauptstraße abgeschnit-

⁶⁷ Vgl. Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. New York 1990, zitiert in Slavoj Žižek, *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. London 2010, S. 231.

ten hat, verirrt sich kaum noch jemand in eine der 12 *vacancies* des chronisch unterausgelasteten Mittelstandbetriebs. Für Norman und seine umtriebige Mutter gibt es kaum Gesellschaft – eben nur jene, die sie sich gegenseitig verschaffen durch die ungewisse Stabilität ihrer moralischen Behelfsgemeinschaft. So auch Marion, die sich lieber in der Mittagspause mit einem Mann im Hotel trifft („Hotels of this sort aren't interested in you when you come in but when your time is up“, 3. Minute) und 40.000 US-Dollar veruntreut statt eine naive Hoffnung auf eine mögliche aber doch unwahrscheinliche Ehe mit ihrem Liebhaber aufzugeben, dann aber im Motel nicht einmal zum Telefonhörer greift, um bei ihrem Verehrten ein Lebenszeichen abzusetzen, ist der perfekte Gast in diesem abgelegenen und typischen eingeschossigen Motel der L-Bauweise.

In der weltberühmten Szene im *parlor* hinter dem Büro der Motel-Rezeption bricht sich direkt nach Marions Ankunft die ganze Wucht der beiden Einsamkeiten Bahn und es kommt alles zur Sprache, was sonst verschwiegen bleibt: „I think that we're all in our private traps, clamped in them, and none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch“, philosophiert Norman in der 37. Spielminute und trifft bei Marion offensichtlich einen Nerv.⁶⁸ Sonst gefangen in ihren jeweiligen Einsamkeiten sind Norman und Marion für diesen einen Abend merkwürdig vereint, sie bilden eine Leidensgemeinschaft wie die sich selbst wiedererkennenden Menschen im Kinosaal und vor den Fernsehbildschirmen – die beiden lächeln sich bei dem eigenartigen Gespräch zum Abendessen sogar so zärtlich zu, dass man denken könnte, es bestünde eine gewisse Chance, dass sie ihr Leben am nächsten Tag einfach gemeinsam fortsetzen, dass sie zusammen aus ihrer jeweiligen Hoffnungslosigkeit, ihren „Fallen“ fliehen.⁶⁹ Dagegen spricht eigentlich nur der fast beiläufige Zwischenfall in der Dusche – und dass es für sie natürlich auch gar keinen Ort, keine ‚einsame Insel‘ geben kann, auf die man in der Moderne flüchten könnte. Für Norman ist letztlich auch die Not-Gemeinschaft mit Mutter – deren *illness*, nämlich ihre Einsamkeit er hasst, aber nicht sie selbst – immer noch nachhaltiger und kalkulierbarer als die unabsehbaren Folgen, würde er dieser kurzen Versuchung nachgeben. In jedem Falle hatte das Gespräch mit Norman etwas Therapeutisches, denn schon am nächsten Morgen möchte Marion ihren zwecklosen Fehler regulieren und in ihr zwar einsames aber modernes Dasein in Phoenix zurückkehren.

⁶⁸ Es lohnt sich, den Film auch in der deutschen Synchronfassung zu sehen und zu hören. „You've never had an empty moment in your whole life. Have you?“, fragt Norman Bates im Original in der 38. Minute, während es in der deutschen Fassung ganz unmissverständlich heißt: „Sie haben keine einsamen Momente in Ihrem Leben, keine Leere?“ – Marion antwortet: „Manchmal doch.“

⁶⁹ Vgl. David Thomson, *The moment of Psycho. How Alfred Hitchcock taught America to love murder*. New York 2009, S. 46-47.



Abb. 7: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 36. Minute.

Für diese narrative Einsamkeit im Bates Motel findet Hitchcock unmissverständliche Bilder: Norman allein in der Küche sitzend und mit dem Gewissen kämpfend, „unmoralische“ Gedanken gehabt zu haben (anscheinend kurz vor seinem notwendigen Moment der Verwandlung in *mother*, Abb. 8), und Marion in ihrem Motelzimmer, voll darauf konzentriert, wie sie möglichst schadensfrei in ihre imperfekte, aber zumindest komfortable Existenz als Angestellte zurückkehren kann (Abb. 9). Wie Norman und Marion so dasitzen, könnten sie auch direkt einer Hopperschen Inszenierung entsprungen sein, er umgeben von der Leere des *House by the Railroad* (1925, Abb. 5), das seit der Ankunft der Eisenbahngleise seinen ursprünglichen vormodernen Glanz verloren und gegen ein einsames Dasein in der Abgeschiedenheit eingetauscht hat, und sie – im leichten Mantel für die Dusche vorbereitet – wie die sich zum Fenster wendende Dame auf dem Sofa von *Hotel Window* (1955), die geduldig ausharrt, bis sich ihre unausweichliche Reise fortsetzt. Nicht also der Gewaltakt oder die sexuellen Andeutungen als solche machen *PSYCHO* zu einem Standardwerk der Moderne, sondern dass er einen visuellen Wendepunkt markiert hin zu einer skeptischeren Filmkunst, die sich der strukturellen Einsamkeit ihrer Epoche bewusst geworden ist und sich ihr zuwendet. Thomson schreibt:

What makes Norman so eloquent in that nighttime talk with Marion is the instinct that he may never have another chance to speak naturally to anyone. That's what the film is about: not just that madmen lurk in houses on country roads but that loneliness can drive you mad.⁷⁰

⁷⁰ David Thomson, *The moment of Psycho. How Alfred Hitchcock taught America to love murder*. New York 2009, S. 155-156.



Abb. 8: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 46. Minute.



Abb. 9: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 47. Minute

Doch für die Momente der stärksten Einsamkeit, die ein Mensch empfinden kann, nämlich die des Sterbens und des Tötens, reichen Hitchcock die etablierten Bilder nicht mehr. Was Hopper noch nicht konnte, holt der Film nun nach, nämlich den Blick hinter die äußerlichen Oberflächen des Motelzimmers, in den Verdachtsort des Badezimmers, dessen Namen Norman nicht einmal über die Lippen bringt und dafür auf die Hilfe der doch moderneren Marion angewiesen ist (Abb. 10). Dieses wurde von Bates, wohl im Rahmen der berüchtigten wöchentlichen Routinereinigung, bereits vorsorglich mit Handtüchern und in Einwegverpackung verhüllter Kernseife ausgestattet und der Vorhang aus halbtransparentem Kunststoff hält das Bad auch während des sonst so unbeschwertem Duschvergnügens trocken und ungefährlich. Es lässt sich kaum ein modernerer Nicht-Ort denken als der des geschichtslosen, beziehungslosen und identitätslosen immer gleichen Badezimmers.



Abb. 10: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 31. Minute.



Abb. 11: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 47. Minute.

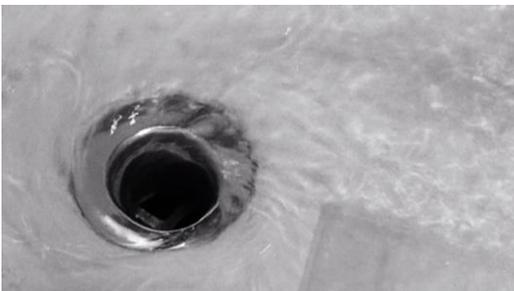


Abb. 12: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 49. Minute.



Abb. 13: Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 54. Minute.

Genau dieser Ort wird zur Kulisse und zugleich zum Akteur der fatalsten Minuten des Films: Erfolglos versucht Marion eben noch, die Zeugnisse ihres Betrugsversuchs in der Toilette hinunterzuspülen (Abb. 11; sie sickern natürlich wieder nach oben, was dann am Ende des Films Sam und Schwester Lila auf die richtige Fährte führt), schon erscheint hinter dem Duschvorhang *mother* zwecks nachträglicher Moralisierung des sonst gottverlassenen Motels und Marions Blut rinnt in der Wanne im Abfluss dahin. Die schöne klinische Hygiene des ganzen Bads ist auf einmal hin (Abb. 12). Doch Norman kennt seine Aufgaben als moderner Mensch: Die sterile Ordnung muss schnellstmöglich wiederhergestellt werden (Abb. 13). So wird die Leiche zynischer- aber auch praktischerweise ausgerechnet im ohnehin sonst nicht mehr brauchbaren Plastik-Vorhang eingewickelt, im nutzlos gewordenen Auto (natürlich ein *Ford*) verstaut und samt Tageszeitung und darin befindlichem Bargeld im Sumpf versenkt. All die sonst Komfort und moderne Annehmlichkeiten versprechenden *amenities* des modernen Lebens kehren sich im Bates Motel zum Werkzeugkasten einer mörderischen Einsamkeit um, oder besser gesagt: In den zugespitzten sich einbrennenden Bildern der blutigen Folgen des Mordes auf den kalten Fliesen und Becken des Badezimmers bewahrheitet sich der Verdacht, dass sich die Vorzüge der Moderne nicht ohne den Preis des Lebens in der Einsamkeit genießen lassen werden. Marion stirbt, weil sie als Inkarnation der Einsamkeit der Moderne die sonst unbeschwerte Notgemeinschaft von Norman und Mutter Norma gefährdet. Auch wenn die Apparaturen im Verdachtsraum des Abflusses nun ein schuldhaftes Geheimnis verbergen, ist zumindest äußerlich die Sauberkeit des Badezimmers wiederhergestellt – und dabei durch die Verschleierung des Verbrechens von Mutter die Gemeinschaft mit ihr zumindest vorübergehend aufrechterhalten.

Zwar war *PSYCHO* nicht der erste Film, der eine Toilette zeigte, die gab es bereits vorher, etwa in *THE CROWD* (King Vidor, USA 1928), dennoch war es eine Premiere, sie während der alles entscheidenden Spülung zu sehen. Unerheblich ist für uns der Tabubruch einer solchen Einstellung, vielmehr ist es interessant, dass die Toilette als Einrichtung der Moderne zu diesem Zeitpunkt ihren Weg ins Kino finden musste, wenn es dort nun der Zeit angemessene und eindrückliche Einsamkeitsbilder geben sollte. Mit dem Mord im Badezimmer des Zimmers No.1 im Bates Motel hat Hitchcock den Ton vorgegeben, was den Kino- und Fernsehzuschauer in Zukunft erwarten darf, wenn die Tür in den privaten gekachelten Verdachtsraum der Moderne für die Allgemeinheit offensteht: Wenn es in Filmen nach Hitchcock zu den größten Momenten der Einsamkeit kommt, sind Toilette, Dusche und Waschbecken oft nicht weit entfernt, wie etwa in *DIABOLIQUE* (Jeremiah Chechik, USA 1996), *SCREAM* (Wes Craven, USA 1996) oder *HOSTEL* (Eli Roth, USA 2005). Lässt sich das Horror-Genre als jenes Genre mit auffälligem Hang zu Einsamkeitsnarrationen ohne nennenswerte Vergemeinschaftungen betrachten, kann es auch kein Zufall sein, dass die Toilette als Einsamkeitsort dort längst einen Stammplatz eingenommen hat.

Hinter den Oberflächen der Moderne

So ordentlich aufgeräumt wie beim Jungunternehmer Norman Bates sind die Motel- und Badezimmer der Nation jedoch bei Weitem nicht immer. Stephen Shore, einer der bedeutendsten US-amerikanischen Fotografen der Nachkriegszeit, nahm in den 1970er-Jahren in seinen zwei Reihen *American Surfaces* (1972-1973) und *Uncommon Places* (1973-1979) all die Nicht-Orte in Augenschein, die zu dieser Zeit im Entstehen waren. Seine Amerika-Fotografien haben sich im kollektiven Gedächtnis ebenso eingepägt wie Hoppers Einsamkeitsgemälde: *diners*, die wir heute als *retro* empfinden, vom Regen durchnässte oder staubtrockene riesige Parkplätze, leere Schaufenster, Straßenkreuzungen mit riesen Werbeflächen, in der Wüste vergessene Telefonzellen, abgewrackte Kinos, flimmernde Röhrenfernseher, riesige und verschlungene Autobahn-Brücken-Geflechte, Tankstellen, Swimmingpools, Wohnwagen, natürlich *motels* – und immer wieder die Portraits einzelner Menschen, in deren stolzen Blick sich stets ein Gefühl der Verlassenheit in der Moderne einschleicht. In einem Interview mit Shore beschreibt Tillman die Figuren, die der Fotograf einst wie Hopper nun fotografisch in die amerikanische Leere setzt, so:

It feels they might be there forever, suspended. When you photograph people on the street in 'Uncommon Places' they're stopped at a traffic light. If they're walking, they appear very still. Obviously, they're forever in the photography. For me this effect calls up a relationship to time, death, not moving on, being stuck in place.⁷¹

Arbeitete Shore in *American Surfaces* noch, wie jeder Tourist, recht spontan mit einer kleinformatischen Kodak, ermöglichten ihm die großformatigen Aufnahmen vom Stativ höchst analytische Aufnahmen hoher bildlicher Komplexität. Für den ikonografischen Gehalt der beiden Serien macht das für unsere Untersuchung jedoch praktisch keinen Unterschied: Stets sind es die Einrichtungen der Moderne, die Shore in den Mittelpunkt rückt, und sein Interesse gilt nicht deren aufgeräumter Oberflächen, sondern den Verdachtsräumen, die sonst verborgen bleiben sollen: Jedes moderne Ding in seinen Bildern scheint ein unheimliches Geheimnis zu verbergen, welches sie erst so gefährlich einsam macht.

⁷¹ Stephen Shore: *Uncommon Places*. New York 2004, S. 181.



Abb. 14: Stephen Shore: *Uncommon Places: Room 30, Sun N' Sand Motel, Holbrook, Arizona, August 10, 1973.* **Abb. 15:** Stephen Shore: *Uncommon Places: Room 125, Westbank Hotel, Idaho Falls, Idaho, July 18, 1973.*

Für Boris Grois ist die westliche Moderne das Zeitalter des Verdachts. In der Moderne wird das Subjekt zunehmend aus den Dingen vertilgt, die Kulturgegenstände erscheinen als Objekte, deren Hervorbringung und Funktion nicht mehr an denkenden, fühlenden und damit potenziell gefährlichen Individuen hängt: Die Kulturartefakte, also allgemein die „Medien“ als Kulturzeichen, werden derart dekonstruiert, dass sie im Angesicht ihrer Oberfläche als neutrale, desubjektivierte Objekte erscheinen. Diese Vorstellung von den Dingen – den automatisiert hergestellten und säuberlich verpackten Konsumgütern, der immer funktionierenden Systeme für Elektrizität, Wärme und Frisch- und Abwasser oder der ständigen Zeichenfluss organisierenden Informationsmedien wie Fernsehen und Internet – als reine Objekte hat etwas Beruhigendes, denn mit dem Menschen hinter den Oberflächen gehen Lüge, Verbrechen, Hinterlist verloren – auch wenn durch den Verlust dieses abstrakten Gegenübers auch immer der Gebrauch dieser Dinge schon wieder eine ganz neue Dimension von moderner Einsamkeit mit sich bringt. Dennoch bleibt ein Verdacht, ein quälender Restzweifel, dass sich das Subjekt nicht ohne Weiteres aus den Dingen eliminieren lässt: ‚Hinter den Kulissen‘ scheinen, wenn auch nicht sichtbar, Subjekte am Werk zu sein, die nur dann in Erscheinung treten, wenn es zu Dysfunktionen, zu Störungen im Verhalten und damit zu einem „Riss“ in der sonst geschlossenen medialen Oberfläche kommt. Dann tritt der „submediale Raum“ zutage, und durch den Spalt der Störung sehen wir plötzlich in aller Aufrichtigkeit des Mediums jene „Manipulation, Verschwörung und Intrige“, die wir immer gehäht aber verdrängt hatten und die nun überraschend in verstörender Weise sichtbar wird.⁷²

Im Sinne von Grois ließen sich auch die glatten Oberflächen der modernen Artefakte in der industriellen Massenkultur und damit auch der Nicht-Orte als „mediale Zeichenoberflächen“ lesen. Solange die Apparaturen und Einrichtungen der Moderne funktionieren, lebt es sich komfortabel, wenn auch ein Restzweifel

⁷² Vgl. Boris Grois: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.* München 2000.

an ihrer Desubjektivität bestehen bleibt. Jedoch im Moment des Ausnahmezustandes – der Störung, des Ausfalls, gar der Auflösung – bekommt nicht nur die Sache einen Riss, sondern auch die Moderne als solche.

Für diese Augenblicke unverhoffter Momente der „Ehrlichkeit“, in denen es „menschelt“, interessiert sich auch Stephen Shore. Wäre bei Hopper ein solcher Blick hinter die kalten Fassaden seiner Szenerien undenkbar, erscheinen nun die Alltagsdinge der Moderne in ihrer ganzen abscheulichen Aufrichtigkeit: Schon beim Blick in einen vollkommen verdreckten Kühlschrank steigt uns der Gestank einer seit zwei Monaten nicht mehr fachmännisch gereinigten Gemeinschaftsküche entgegen, zwischen den Fliesen einer Badewanne im „Holiday Inn“ arbeitet sich schon allmählich schwarzer Schimmel in den Fugen hinauf (Abb. 16), und eine der chronisch verstopften US-amerikanischen WCs hat wieder den Geist aufgegeben und gibt den Blick frei auf all die Dinge, die sonst eigentlich ganz schnell per Spülung verschwinden sollen (Abb. 17).



Abb. 16: Stephen Shore: *Uncommon Places: Room 115, Holiday Inn, Belle Glade, Florida, November 14, 1977.*



Abb. 17: Stephen Shore: *American Surfaces: N.M. 44, New Mexico June 1972.*

Auch in *PSYCHO II* (Richard Franklin, USA 1983), einem weniger bekannten aber höchst aufschlussreichen Fortsetzungsfilm des Klassikers von 1960 mit einem sichtlich gereiften Anthony Perkins in der erneuten Rolle des Norman Bates, der nach zwei Jahrzehnten in einer Nervenheilanstalt für Kriminelle in sein Motel zurückkehrt, geht es genau um diese Momente, wenn sich die Moderne die Blöße gibt. Die Zeit hat ihre Spuren an den Fassaden des Motels hinterlassen, und der eingesetzte Manager hat das einst stolze Familien-Gasthaus in ein zwielichtiges Stunden-Etablissement umgewandelt. Tatsächlich ist Norman in der Zeit viel ruhiger geworden, spielt friedlich auf dem Klavier die Mondscheinsonate, während sich in seinem Badezimmer eine attraktive Bekannte duscht und spürt anscheinend kein unmittelbares Verlangen mehr danach, sich von Zeit zu Zeit in *mother* zu verwandeln. Jedoch holt die Vergangenheit den älter gewordenen Norman Bates ein. Während um ihn herum rachsüchtige Angehörige der einstigen Opfer eine perfide Intrige planen, um Bates wieder zum Morden zu provozieren, spielen

um ihn herum plötzlich die sonst so arglosen modernen Einrichtungen vollkommen verrückt: Eben noch versucht Norman, einen unidentifizierten Waschlappen in der Toilette hinunterzuspülen, und schon im nächsten Augenblick dringt aus dem Toilettenbecken sowie aus der Badewanne dunkelrotes Blut, das keine angenehmen Erinnerungen weckt (Abb. 18). Hingen zuvor noch die sorgsam zusammengelegten strahlend weißen Hand- und Badetücher über der Stange, wie man es aus einem aufgeräumten Hotel-Badezimmer kennt, müssen sie nun dafür herhalten, die plötzlich gefährdete Unschuld der modernen medialen Oberflächen im Bad wiederherzustellen, die Gefahr schleunigst zu neutralisieren (Abb. 19).

Dennoch bleibt natürlich der Verdacht, dass *mother* wieder zu neuem Leben erwacht ist, ihr unauffälliges Unwesen treibt und früher oder später wieder das ganze Leid der Einsamkeit hochsickern wird. Slater sieht in diesem Prinzip, alles gesellschaftlich Unerwünschte – die Verrückten, die Kranken, die Alten – in Sondereinrichtungen verschwinden zu lassen (so wie es etwa Marion einst für *mother*, die in der *institution* doch besser aufgehoben wäre) empfohlen hatte, ein typisches Gedankenmuster der Moderne, welches er die „Toilet Assumption“ nennt:

... the notion that unwanted matter, unwanted difficulties, unwanted complexities and obstacles will disappear if they're removed from our immediate field of vision. [...] When these discarded problems rise to the surface again ... we react as if a sewer had backed up. We are shocked, disgusted, and angered, and immediately call for the emergency plumber (the special commission, the crash program) to ensure that the problem is once again removed from consciousness.⁷³



Abb. 18: Richard Franklin: *Psycho II* (1983), 63. Minute.



Abb. 19: Richard Franklin: *Psycho II* (1983), 64. Minute.

Genau das jedoch funktioniert hier nun nicht mehr: Die Kultureinrichtungen der Moderne sind außer Rand und Band, geben ihre verdächtigen Zwischenräume frei und bringen dabei das ganze Ausmaß der Einsamkeit an den Tag, das sonst unter den strahlenden Oberflächen der Wohnhäuser, Bürogebäude und Gasthäuser wie der Autos, Straßen und Swimmingpools versteckt waren. Doch genau diese Aufrichtigkeit der Bildwelt von *PSYCHO*, der *Mut*, der ganzen Wucht der modernen

⁷³ Philip E. Slater: *The pursuit of loneliness*. Boston 1990, S. 19.

Einsamkeit angemessenen Ausdruck zu verleihen, macht diese Bilder so verstörend verlockend. In ihnen bestätigt sich unser Verdacht, dass die Moderne die Zeit der Einsamkeit sein muss:

Die Zeichen, die das Gefühl vermitteln, hinter sich etwas Gefährliches, Bedrohliches, Unheimliches zu verbergen, bekommen ... die längste Dauer [der Bewahrung und Erinnerung] – denn die Zeichen sind für uns vor allem als Verdachtsmomente interessant. Nur solche Zeichen des Verdachts werden dauerhaft studiert, interpretiert, aufbewahrt. Alles, was sich schnell erklärt und was Gefühl vermittelt, nichts zu verbergen, wird dagegen sofort vergessen ... Das Archiv unserer Kultur ist wie ein Detektivroman aufgebaut, der einen unendlichen suspense erzeugen will.⁷⁴

Dieses Prinzip des attraktiven Schreckens der modernen Einrichtungen, in diesem Falle des Badezimmers, setzt sich in *PSYCHO III* (USA 1986, Regie diesmal von Anthony Perkins selbst) in höchst verstörenden und zum Teil schon grotesken Bildern fort: In ihren hoffnungslosen Bemühungen, in dem längst zu einer für die obszönsten Begegnungen genutzten Abstiege verkommenen Bates Motel für einen Rest sittlicher Ordnung zu sorgen sowie die Moral durchzusetzen, muss *mother* diesmal zu besonderen Mitteln greifen und schreckt nun auch nicht mehr davor zurück, eine auf der Toilette sitzende junge Damen für ihr ‚unzüchtiges‘ Verhalten im Motel-Zimmer direkt am sonst „stillen Örtchen“ mit dem Messer zu rechtzuweisen. Da kann sich im Eifer des Gefechts schon mal der eine oder andere Stich verirren, etwa in eine der wohl modernsten Requisiten unserer Gegenwart überhaupt: in das Toilettenpapier (Abb. 20) – oder ist der scheinbar zufällige Hieb in die Rolle vielmehr ein besonders wohlplatziertes Ausdruck für den Hass auf die Symbole der Moderne? Jedenfalls verschont *mother* im letzten Moment noch eine vom Glauben abgefallene Nonne, die sich in der Badewanne von *room no. 1* das Leben nehmen möchte – die einstige Frau Gottes hält *mother* dann auch nicht ganz umsonst für eine Erscheinung der Heiligen Jungfrau Maria (Abb. 21), und entschuldigt sich später im Krankenhaus beim Motel-Manager Bates für die blutige *mess* im Badezimmer. Aber Norman kann sie beruhigen: „I’ve seen it worse“ – und Verursacher für all das Übel ist sowieso die Einsamkeit, während die einzelnen Akteure zu Symptomträgern des modernen Gefühls der Verlassenheit werden: „... we sometimes get lost. But if there’d only been someone looking out for us, to help us understand, maybe we wouldn’t do some of that sad awful things we do.“⁷⁵

⁷⁴ Boris Groß: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München 2000, S. 111.

⁷⁵ Anthony Perkins: *PSYCHO III*. Universal 1986, Filmminute 0:36.



Abb. 20: Anthony Perkins: *Psycho III* (1986), 63. Minute.



Abb. 21: Anthony Perkins: *Psycho III* (1986), 33. Minute.

Unheimliche Bilder: Im Anblick des Nihilismus

In a Lonely Place lautet der vielversprechende Titel eines Kompendiums des zeitgenössischen Foto-Künstlers Gregory Crewdson, der in dem Band vier seiner aufwändig komponierten und filmartig produzierten Foto-Serien zusammenführt, darunter *Beneath the Roses* (2003-2008). Weniger die eingeschriebene Narrativität seiner Szenerien, sondern vor allem der visuelle kinematographische Charakter macht sie für eine Ikonografie der Einsamkeit im Film besonders interessant.

Crewdson, der für seine großformatigen überinszenierten Szenen bekannt geworden ist, betont selbst den starken Einfluss durch Hopper und Hitchcock, aber auch durch andere Fotokünstler wie Shore und DiCorcia, der sich in seinen Fotografien artikuliert,⁷⁶ und stellt sich damit selbst in eine fast einhundertjährige Tradition amerikanischer Einsamkeitsbilder: Wie Hopper platziert Crewdson seine wenigen Figuren mit höchster Sorgfalt in die modernen amerikanischen Umgebungen, in gesichtslose und halb zerfallene suburbane Straßenzüge, an eine Kreuzung in einem grauen *small town*, in dem scheinbar alle Ampeln immer auf gelb stehen, oder in ein illuminiertes Zimmer, in deren intime Verlassenheit wir heimlich durch einen Rahmen blicken. Sieht Crewdson selbst etwa in Hoppers *Motel Room* (1956) aller dort gegenwärtigen Anonymität und Einsamkeit zum Trotz noch die vorsichtige „Möglichkeit einer Transzendenz“,⁷⁷ in die sich die Dame im roten Kleid retten könnte, scheinen all die Figuren in seinen Bildern bedrückend chancen- und hoffnungslos: Eine Gruppe junger Leute, in einem vollkommen verwilderten Gleisbett stehend, wollen gar nicht hinschauen, wie in ihrer Ortschaft auch die letzten Häuser um sie herum in Flammen stehen (Plate 4), Mutter und Sohn sitzen am festlich und reich mit *roastbeef* gedeckten Tisch und können den Anblick der zwei leeren Stühle nicht ertragen (Plate 5), und am Kino einer eingeschneiten Kleinstadt steht mit dem Rücken zum Betrachter ein älterer Herr, der auf einen „Brief Encounter“ wartet (Plate 6).

Die Quellen der Intensität der Einsamkeit in diesen Bildern sind vielseitig: Zum einen liegen sie natürlich in der Verletzlichkeit der Figuren, die nicht nur vereinzelt, sondern auch grell angestrahlt bildlich exponiert werden – häufig

⁷⁶ Vgl. Gregory Crewdson: *In a Lonely Place*. New York 2011.

⁷⁷ Gregory Crewdson, *In a Lonely Place*. New York 2011, S. 15.

verstärkt durch Nebel, der durch die Szenen zieht – und so aus ihrer Welt herauszufallen scheinen, wie etwa der ältere Herr, nur in einem einfachen Bademantel bekleidet, der durch den Schein des blauen Lichts seines Fernsehgeräts vollkommen bleich, beinahe tot wirkt, neben ihm nur die Medikamente sowie die Fernsteuerung (Plate 14); zum anderen entsteht sie durch den stets abgewendeten Blick der in den riesigen Aufnahmen vollkommen verloren wirkenden kleinen Figuren, die entweder ins Nichts, auf den Boden, in jedem Falle aber voneinander wegblicken.

Aus unserer Perspektive ist es natürlich vorwiegend die Modernität von Szenerie und Inventar dieser Bilder, was die Szenerien zu „einsamen Orten“ macht: Wieder sind es die geschichts-, identitäts- und beziehungslosen Nicht-Orte, die nie ein sicheres Zuhause bieten, sondern nur *unheimliche* Zwischenstationen auf einer Reise in eine ungewisse Zukunft. Beklemmend sind die Bahngleise, Straßen und Motel-Zimmer aber nicht nur wegen deren modernen Anscheins, sondern wegen der Verdächtigkeit, die von ihren glatten Oberflächen ausgeht:

... ordinary people in ordinary places are surreally and beautifully lit, and there's an unease to everything, a suggestion of something lurking just outside, underneath, or possible within the frame. Even at their most lush, Crewdson photographs are epically lonely.⁷⁸

Bewusst angesiedelt in einer typischen, an sich uninteressanten und recht durchschnittlichen Stadt wie Pittsfield, Massachusetts (45.000 Einwohnerinnen), wartet das Unheimliche in Crewdsons Fotografien hinter dem Alltäglichen, deren Fassaden den Blick in ihre einsamen Hinterräume üblicherweise verbergen: „The images deal with the American dream and its dark sides, and refer to the myths of Hollywood movies“.⁷⁹ Crewdson verschafft mithilfe der durch Malerei, Fotografie und nicht zuletzt dem Film etablierten Ikonografie der westlichen modernen Einsamkeit US-amerikanischer Prägung den Zugang zu diesen dunklen Verdachtsräumen, die in der Illumination der unwirklichen Szenerien in den Vordergrund treten und die Einsamkeit des modernen Lebens in allen Facetten zutage treten lassen.

⁷⁸ Amy Larocca, „Loneliness and Multitudes. Gregory Crewdson's Singular Approach“. In: *New York* vom 7. April 2008, S. 74.

⁷⁹ Estelle Af Malmberg/Jens Erdman Rasmussen/Felix Hoffmann, „Introduction“. In: Gregory Crewdson: *In a Lonely Place*. New York 2011, S. 8.



Abb. 22: Gregory Crewdson: *Beneath the Roses* (2003-2008), Plate 14.



Abb. 23: Gregory Crewdson: *Twilight* (2002), Plate 14.



Abb. 24: Gregory Crewdson: *Beneath the Roses* (2003-2008), Plate 16.

So wird bei ihm etwa ein Motel (*Beneath the Roses*, 2003-2008, Plate 14, Abb. 22) zum Schauplatz einer eigenartigen Begebenheit: Während sich auf der *porch* der immer wieder zusammengeschobene dreckige Schnee türmt und die Kälte sich über die Scheiben hermacht, liegt auf dem Bett dieses Zimmers No. 2 ein nackter schutzloser Säugling, der noch nicht lange auf der Welt sein kann, und die Tür zum Bad steht noch offen, Waschbecken, Toilette sowie Dusche samt Vorhang ganz deutlich sichtbar. Wie im *Western Motel* von Hopper sitzt auf dem Bett eine Dame, diesmal jedoch kräftiger und einfach bekleidet, der Blick nicht zu uns als Betrachterin, sondern zum Säugling, vielleicht sich fragend, was ihre Zukunft bringen wird, ob das Kommende für sie noch etwas anderes bereithält als diesen geteilten Moment der Einsamkeit. Ebenso die unnatürlich großen Fensterscheiben, die selbst die Tür transparent machen, erinnern an Hoppers Motel-Bild: Auch hier geben sie einen ungehinderten Blick in den Innenraum des sonst intimen Rückzugsorts eines solchen Zimmers – die Größe der Fenster provoziert förmlich unser voyeuristisches Interesse, als würde die Moderne geradezu um unsere Aufmerksamkeit betteln, um uns das ganze Ausmaß der Einsamkeiten, das sich an ihren Orten generiert, vor Augen zu führen. Klar wird in diesem Bild aller Transparenz zum Trotz doch nur, dass hier „irgendwas nicht stimmt“, dass die Situation verdächtig ist, und dieser Eindruck entsteht vorwiegend durch die Einsamkeit des modernen Nicht-Ortes, an dem sich diese Situation zuträgt.

Auch in Plate 16 (Abb 24) erhalten wir Zutritt zu den Tiefen eines Motel-Zimmers, diesmal nicht über das Fenster, sondern durch einen Spiegel, der über dem Bett hängt und uns direkt in den Verdachtsraum des Badezimmers führt, in dem eine unbedeckte Dame einem weiteren Spiegel gegenübersteht, sich in diesem jedoch nicht betrachtet, sondern ihren Blick in den Bereich des Badezimmers

lenkt, den wir wiederum nicht einsehen können. Doch erkennen können wir ein Waschbecken, die Andeutung eines WCs und hinter dem Kopf der Dame lässt sich ein Duschvorhang vermuten – allem Komfort zum Trotz ein fürchterlicher Ort, in dem man nur dann so wie die Figur steht, wenn man nichts mehr zu verlieren hat. Bleibt den *nudes* aus Hoppers Einsamkeitsdarstellungen, mit ihrem Blick aus dem Fenster in die Sonne einer Großstadt, noch eine realistische Hoffnung, dass sich ihre Lebensverhältnisse ändern könnten, sind sie nun in Crewdsons Fotografien vollkommen verloren, verlassen, irgendwie „abgeschrieben“. Die Einsamkeit des Menschen in der Moderne hat sich deutlich intensiviert, sie ist unausweichlicher und aufdringlicher als in Hoppers Bildern und bietet keinen Ansatz für irgendeine Form berechtigter Hoffnung, dass die Intensität der Einsamkeit einst wieder abnehmen könnte – im Gegenteil.

Wenn die Moderne das Zeitalter der Einsamkeit ist und sich mit zunehmender Modernisierung die Einsamkeit verstärkt, dann müssen auch die Bilder einer stärker modernisierten Gesellschaft von einer stärkeren Form von Einsamkeit zeugen als jene aus einer weniger modernisierten Zeit. Mit jedem Jahrzehnt sind die populären Bilder der modernen Nicht-Orte und ihrer Verdachtsräume immer unausweichlicher geworden: Konnte Norman Bates 1960 noch die Ordnung in *No. 1* wiederherstellen (auch wenn er vergessen hat, einen neuen Duschvorhang aufzuhängen und die Toilette zu überprüfen – förmlich so, als wollte er Anlässe zum Verdacht bewusst platzieren, die erst auf die ganze sonst ungesehene Einsamkeit seines Daseins lenken würden), verselbstständigen sich die modernen Einrichtungen in *PSYCHO II* und *PSYCHO III* dergestalt, dass sie nun sämtlichen Verdacht der modernen Einsamkeit freigeben, mit ihm die sauberen Oberflächen der Moderne vollständig und regelmäßig blutig einfärben und so die ganze Wucht spätmoderner Verlassenheit bildlich zulassen.

Es ist erstaunlich, wie diese einsame Bildwelt von Norman Bates in der 50-teiligen TV-Serie *BATES MOTEL* (USA 2013-2017) noch verstärkt werden konnte. In großer Kenntnis des reichhaltigen ikonografischen Reservoirs des Bates-Universums gelingt es den Machern der Prequel-Serie bei der Nachzeichnung der Jugendjahre von Norman Bates so viele bildliche Zitate und Andeutungen in ihren fünf Staffeln zu verstecken, dass davon hier nur die Spitze des Eisbergs besprochen werden kann.

Die alleinerziehende Norma zieht mit ihrem kurz vor der Volljährigkeit stehenden Sohn Norman in ein Küstenstädtchen an der US-amerikanischen Westküste, nachdem der Familienvater unter scheinbar harmlosen Bedingungen tödlich verunfallt war (Norman hatte seine Finger im Spiel, weiß es aber noch nicht). Mit dem spontanen Kauf des viel zu großen viktorianischen Hauses und des dazugehörigen abgewrackten Motels gab Norma einer naiven romantisierten Sehnsucht nach, fern der schlimmen Vergangenheit in dem *small town* die verpassten vergangenen Gemeinschaften zu finden, doch diese Hoffnungen lassen sich selbstverständlich unter den hochmodernen Bedingungen nicht mehr einlösen: In Haus und Motel warten statt Gemütlichkeit und Nähe von Anfang an nur Widerwärtigkeit und Kälte in Form aller Abartigkeiten der Spätmoderne, die sich zu Hitchcocks Zeiten nur andeuten durften: Mord und Totschlag, Vergewaltigung

und häusliche Gewalt gegen Frauen, Entführung und Folter, Menschenhandel und Zuhälterei, großgewerblicher Prostitution, Drogenhandel und -abhängigkeit, Waffenmissbrauch und Korruption. Es ist unvermeidlich, dass Norman und Norma, denen in White Pine Bay gemeinsam eine alterstypische Entwicklung und ein stabiles Auskommen durch friedvolle Familien als Motलगäste vorschwebt, früher oder später mit den noch im Verborgenen liegenden Verhältnissen des spätmodernen Amerika kollidieren werden müssen.

Nachdem Norma Bates bereits in der ersten Folge schon das erste Todesopfer zu verbuchen hat – sie wendet sich gegen einen Vergewaltiger mit einer erstaunlichen Vielzahl kraftvoller Messerstiche –, muss der junge Norman bei der Beseitigung der Leiche helfen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entwickeln Norman und Norma, als hätten die beiden nie etwas anderes getan, ein gewisses Geschick darin. Doch beim Versuch, die Leiche in der verheißungsvollen Duschwanne des Zimmers Nr. 1 zu verstecken, wird der Teppich blutig in Mitleidenschaft gezogen und muss in einer Nacht-und-Nebel-Aktion herausgerissen werden. Da die beiden in dieser Angelegenheit noch nicht die Vorzüge des Duschvorhangs kennen, wird die Leiche behelfsweise im alten Teppich eingewickelt und verstaut.

Unter dem Teppich jedoch findet Norman etwas Bemerkenswertes, das sich dort über viele Jahre unter der Oberfläche des Zimmers gut versteckt hat: ein Buch mit Skizzen von gewaltvollen Szenen junger leidender, offensichtlich gefolterter Frauen, die nicht nur in diesem Motelzimmer Schreckliches durchleben mussten (Abb. 25). Waren es also zuvor nur die Oberflächen der Sanitäreinrichtungen, die vorübergehend ihre Geheimnisse für sich bewahrten und bei Gelegenheit wieder ausspuckten, werden nun Stück für Stück auch unter den Oberflächen des Motelzimmers, des Hauses und des gesamten Ortes all die Verdachtsmomente bestätigt, die in der Hochmoderne bestehen können. So wird die Zeichnerin des Buchleins, die im Rahmen eines im Motel abgewickelten Menschenhandels als Sexsklavin verkauft wurde, in dieser Funktion erst im Keller (wo auch sonst) und dann in einem verborgenen Raum im Boot eines lokalen Polizisten ausfindig gemacht. Norman und eine einsame todkranke Schulfreundin retten die Frau in eines der 12 unbelegten Motelzimmer, wo schon die nächsten Verbrechen warten, aufgedeckt und im weiteren Verlauf natürlich auch begangen zu werden (Abb. 26).

Nachdem das Motel erst Austragungsort und Umschlagplatz des modernen Sklavenhandels geworden ist (seinen ursprünglichen Zweck hat es ja längst hinter sich gelassen), wird es nach der Aufdeckung des Verbrechens zum Lazarett für die unsichtbaren Schattengestalten des hochmodernen Exzess-Konsums.



Abb. 25: *Bates Motel* (Staffel 1, Folge 1): *First You Dream, Then You Die* (2013), 30. Minute.



Abb. 26: *Bates Motel* (Staffel 1, Folge 5): *Ocean View* (2013), 42. Minute.

Im Spiel mit allen denkbaren Verdachtsmomenten dieses verkommenen amerikanischen Ortes entwickelt die Serie eine attraktive Dynamik. Versteckte Hanf-Felder der lokalen Marihuana-Industrie werden ausfindig gemacht, der verschollene Bruder Normans (der aus einer Inzuchtvergewaltigung hervorgegangen war) taucht wieder auf, und die obszön-dekadenten Vergnügenspartys der lokalen Finanz- und Drogen-Oligarchie werden inspiziert. Nach und nach lösen sich die Masken von diesem äußerlich recht idyllisch daherkommenden Ort, in dem die Moderne und all ihre Perversionen voll und ganz angekommen sind. Dabei wird das Bildrepertoire von 1960, 1983 und 1986 durch bisher fehlende moderne Nicht-Orte vervollständigt: Norma freut sich im ersten Moment noch, in einem zweifelhaften Deal mit dem örtlichen Drogenbusiness einen *pool* für ihr Motel herausgeschlagen zu haben und so dem mit dem Bau des *bypasses* einhergehenden Attraktivitätsverlust ihres Gasthauses zumindest ein Stück weit entgegenzuwirken – doch das Loch, das dazu gegraben wird, scheint für diesen Zweck vollkommen ungeeignet, vielmehr lassen sich hier die Kollateralschäden des Drogenkrieges vergraben und dabei die letzten Reste des Mittelstandsbusiness bildintensiv in seine Schranken weisen (Abb. 27). Unabhängig davon erscheinen immer mehr moderne und zunehmend hochmoderne Nicht-Orte: zunächst unverfänglich *diners*, melancholische *hardware stores* und *gas stations*, später auch Hipster beherbergende *coffee shops*, ein *trailer park* für die sozial Degradierten des Ortes und ein *strip club*, letztlich sogar *prisons*, die *institution* (diesmal vorgesehen für Norman, nicht für die „ein wenig bösertige“ Norma) und ein *funeral*. Mit jedem Ort nimmt die Wucht der Einsamkeit weiter zu, bis sie komm noch steigerbar ist, denn das Reservoir hochmoderner Zeichen wird praktisch vollkommen ausgeschöpft.



Abb. 27: *Bates Motel* (Staffel 3, Folge 8): *The Pit* (2015), 18. Minute.

Am stärksten bleibt BATES MOTEL, wenn es sich auf die etablierte Ikonografie der Langspielfilme zurückbesinnt und die ganze Einsamkeit des Duschraums auskostet. Nach 39 Folgen unermüdlichen aber doch hoffnungslosen Kampfes gegen den Nihilismus der Hochmoderne bleibt Norman Bates nur ein Weg: seine Mutter und sich selbst zu töten. Norma stirbt tatsächlich, doch Norman überlebt hingegen – zu seinem Übel, denn nun kann er nicht mehr auf die mangelhafte, aber doch Halt gebende Gemeinschaft mit Mutter setzen, und verliert sich zunächst in den größten Tiefen der Einsamkeit. Der Körper wird also wie erwartet und erhofft ausgegraben, präpariert und dient im Keller als bizarrer Altar der Erinnerung an geteilte Zeiten, während der Motel-Betrieb weitergehen muss und nach außen der Anschein des trauernden Alleinseins gewahrt wird, obwohl Norman immer wieder von idyllischen Wahnvorstellungen einer unberührten Familiengemeinschaft im Haus der Mutter heimgesucht wird.

Doch immer neue, ganz reale Gefahren bedrohen das „dunkle Paradies“ von Norman und seiner imaginierten Mitbewohnerin, sodass beide immer wieder gefordert sind, das bereit gut eingeübte und routinierte Ritual der Leichenbeseitigung mithilfe von Duschvorhängen zu praktizieren: „Well, it’s not like we haven’t done this before“ – Während im Hintergrund die Textzeile „My lonely days are over...“ aus Etta James *At Last* erklingt,⁸⁰ machen sich die beiden wieder ans Werk, verpacken scheinbar gemeinsam den Toten aus Zimmer 1 (ein Attentäter, der es auf Norman abgesehen hatte und gerade noch rechtzeitig von *mother* zur

⁸⁰ Eine Annäherung an die Ausdrucksformen der Einsamkeit im zeitgenössischen Film und Fernsehen kann auf verschiedene Weise erfolgen, nicht nur in Form einer Auseinandersetzung mit den angebotenen Bildern, sondern auch durch eine Betrachtung der verwendeten Musik. So erklingen etwa im Laufe von BATES MOTEL immer wieder nostalgische Blues-Songs mit ihrer melancholischen *lonesomeness*, etwa während Norman den Gashahn aufdreht, um sich und Norma zu töten: „Mr. Sandman, bring me a dream / Make him the cutest that I’ve ever seen / Give him two lips like roses and clover / Then tell him that his lonesome nights are over / Sandman, I’m so alone / Don’t have nobody to call my own / Please turn on your magic beam / Mr. Sandman, bring me a dream“. (The Chordettes, 1954)

Strecke gebracht wurde) im Duschvorhang und – das ist neu – mit *duck tape* und lassen ihn auf den tiefen Grund des Sees nieder (Staffel 5, Folge 1, 41. Minute). Zu zweit geht eben alles leichter von der Hand.



Abb. 28: *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 1), *Dark Paradise* (2017), 39. Minute.



Abb. 29: *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 4), *Hidden* (2017), 16. Minute.

Was den notwendigen Vorrat an Duschvorhängen betrifft hat Norman unverhofftes Glück, das sich natürlich gegen ihn wenden wird: Im kürzlich eröffneten lokalen Haushaltswarengeschäft (der eigentlich im Zeitalter des Online-Handels ein Nostalgieladen ist) freut sich stets die Inhaberin Madeleine Loomis – die verdächtig nach einer jungen Version von Norma aussieht und zudem den Nachnamen von Marions Liebhaber Sam von 1960 trägt – auf den regelmäßigen sowie verlässlichen Abnehmer von Duschvorhängen („they do not really last to long“, Abb. 29), in dem sie schnell einen Freund für einsame Stunden findet. Während der Nachschub an *shower curtains* also nicht abreißt, mietet sich Sam Loomis – Madeleines viel reisender erfolgreicher Ehemann – mit seiner Affäre im *Bates Motel* unter dem Decknamen „David Davidson“ ein (Norman rechnet die ganze Nacht zum nicht rabattierten Tarif ab, obwohl die beiden natürlich nur einige Stunden bleiben möchten). Die Geliebte, Marion (verkörpert von R&B-Sängerin Rihanna), weiß nichts von der Ehe und tritt in die selbe *trap* wie ihre Vorgängerin vor einem halben Jahrhundert: Mit einem Koffer voller Geld landet sie in einer verregneten Nacht im *Bates Motel*, um sich dort mit Sam zu treffen und mit ihm eine neue glückliche Zweisamkeit zu beginnen.



Abb. 30: *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): *Marion* (2017), 20. Minute.



Abb. 31: *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): *Marion* (2017), 44. Minute.

Dazu kommt es selbstverständlich nicht: Marion wird von Sam versetzt, weil dieser eine kostspielige Scheidung abwenden muss, und führt ein ausgiebiges Gespräch

mit Norman im *parlor*, in dem der einsame Motelbesitzer sich voll und ganz seinem Gast öffnet und welches diesmal noch explizier ausfällt als gewohnt: „It’s hard to be lonely. But it’s also hard to love people, and I think that that’s the trap. ... The little private trap, that everybody lives in.“ (Staffel 5, Folge 6, 16. Minute). Verunsichert über ihren Plan steigt Marion in das unheilvolle Badezimmer – und sieht sich im Spiegel dieses Nicht-Ortes, nur sich selbst und ihr einsames Gesicht, nichts anderes und niemanden sonst (Abb. 30). Norman weiß zweifelsohne, dass es längst keine Norma mehr gibt, dass sie nur eine provisorische und doch sehr hartnäckige Einbildung ist, die er in seiner nihilistischen Einsamkeit herausgebildet hat, nun aber nicht mehr einfach abstellen kann und die dann gelegentlich „ein wenig böseartig“ wird. Zwar neigt nicht jeder im Ort zu solchen produktiven Psychopathologien, jedoch ist Norman in White Pine Bay bei Weitem nicht der Einzige, der unter einer unüberwindbaren krankhaften Einsamkeit leidet – so etwa auch der zwielichtige unverheiratete Sheriff Romero, die Norman hoffnungslos verfallene und an einer schweren Krankheit leidende Klassenkameradin Emma, oder die Lehrerin Blair Watson, die gelegentlich dazu neigt, Schüler zu verführen. Die beiden betrogenen Frauen Madeleine und Marion gliedern sich nahtlos in diese ständig verlängernde Liste einsamer Figuren im Bates-Universum ein.

Die Serie hat ihren Höhepunkt, als Norman plötzlich den ganzen Irrsinn der Hochmoderne vor sich sieht: Den Ehebrecher und Immobilienspekulanten David „Sam“ Davidson, der mit seinem Verrat an den beiden Frauen diese in die tiefste Einsamkeit gestoßen hatte und so zur – selbst durch und durch einsamen und von dieser Einsamkeit in seinem Handeln getriebenen – Inkarnation der Hochmoderne wird, die es zu beseitigen gilt. Norman übernimmt diesmal, recht klaren Verstandes und mit voller Überzeugung, selbst die Verantwortung, statt sie Norma zu überlassen, reißt den Duschvorhang zur Seite und blickt dem Nihilismus der Moderne ins Gesicht (Abb. 32 und 33). Mit Blut an den Händen, im Gesicht und überall im Badezimmer bleibt ihm in diesem Moment der unsteigerbaren Einsamkeit nur eine Frage: „Oh, Mother, what have I done?“ (Staffel 5, Folge 6, 45. Minute)



Abb. 32: *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): Marion (2017), 44. Minute.



Abb. 33: *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): Marion (2017), 44. Minute.

Ausblick auf eine filmische Ikonografie der modernen Einsamkeit

Noch ein letztes Mal hilft Norma bei den Aufräumarbeiten, doch am Ende der fünften Staffel wissen beide längst, dass sich die Notgemeinschaft in der Zeit des Nihilismus der Hochmoderne nicht mehr aufrecht erhalten lassen wird. Nach Normans selbstverantwortetem Mord droht nun die ganze Wucht des Nihilismus, der sich nicht mehr vertagen lässt. Aus der Gewissheit, dass sich die verlorenen Gemeinschaften nicht mehr wiederherstellen lassen, gibt es nur einen Ausweg: den Tod. Die Serie findet zum großen Finale bisher ungesehene filmische Einsamkeitsbilder, die sich kaum noch überbieten lassen werden (vgl. Abb. 34).

Dennoch ist *BATES MOTEL* längst nicht konkurrenzlos in der Produktion von bildgewaltigen Einsamkeiten: Die erfolgreiche Serie um den Kult-Kannibalen *HANNIBAL* (USA 2013-2015) etwa hat eine sehr spezifische Ästhetik entwickelt, wie der geistesgestörte Psychiater versucht, seine Einsamkeit durch das Verspeisen seiner Mitmenschen zu überwinden, sie also nicht nur geistig, sondern auch körperlich vollkommen einzuverleiben und dadurch zu vergemeinschaften; in *THE WALKING DEAD* (seit 2010) und *FEAR THE WALKING DEAD* (USA, seit 2015), die beide gut ein gutes Dutzend Millionen Fernsehzuschauerinnen angezogen haben, hat die Moderne aus unbekanntem Gründen einen Totalschaden erlitten, der Kulturzustand ist beinahe aufgelöst, und die wenigen Überlebenden der Katastrophe, allein nur unter Zombies, wissen, dass sie sich in dieser postapokalyptischen Gesellschaft auf niemanden mehr verlassen können, vielleicht nicht einmal auf sich selbst; sowie die zwei Staffeln der heißdiskutierten *13 REASONS WHY* (USA, seit 2017) sind nichts anderes als die unaufhaltsame tragische Vereinsamungsgeschichte einer amerikanischen Jugendlichen, die wie alle anderen Figuren in der Serie mit den Herausforderungen einer pervertierten Hochmoderne überfordert ist. Jede dieser und ein überwiegender Teil der inzwischen fließbandartig neu produzierten Serien speist ein Großteil seines Erfolgs aus diesem Bezug auf die Einsamkeit in der Moderne und findet dafür immer wieder neue Ästhetiken, die sich zu einer umfassenden Ikonografie der Einsamkeit verdichten ließen.

Die Film- und Fernsehwissenschaft hat bisher auf das allgegenwärtige Phänomen der Einsamkeit, die aus ihrem Gegenstand förmlich herausprudelt, nicht reagiert und dabei, während andere Nischenaspekte der Disziplin fast ausgeforscht erscheinen, eine der offenkundigsten Fragen nicht nur unbeantwortet gelassen, sondern noch nicht einmal gestellt. Dabei gibt es viele mögliche Zugänge, wie sich diesem Phänomen nähern ließe, etwa über eine Untersuchung häufig wiederkehrender Motive und Figuren der Einsamkeit in Film und Fernsehen, über den Zusammenhang zwischen Vergemeinschaftung und Vereinsamung aus der Perspektive der Genre- und Kultfilm-Theorie oder durch eine Studie bevorzugter Einsamkeitsnarrative und dramaturgischer Schemata. Eine Ikonografie der Einsamkeit, wie sie hier angedeutet werden sollte und als Aufschlag für systematische Untersuchungen dienen darf, könnte bei interdisziplinärer Zusammenarbeit wichtige Erkenntnisse weit über den erforschten Gegenstand hinaus liefern, nicht nur für die Kunst- und Kulturwissenschaft, sondern auch für die Gesellschaftswissenschaften, in denen immer noch unklar scheint, wie man sich der

allgegenwärtigen und dennoch schwer greifbaren Einsamkeitsproblematik nähern sollte. So bleibt es eine dringende Aufgabe nicht nur der Medienwissenschaften, sich an diese gegenwärtigste aller Fragen heranzutrauen, um so gemeinsam eine Vorstellung davon zu bekommen, was uns während und nach Nietzsches zweihundertjährigem Zeitalter der Einsamkeit noch bevorstehen könnte.



Abb. 34: Bates Motel (Staffel 5, Folge 10): The Cord (2017), 18. Minute.

Literatur

- o.A.: „Edward Hopper. Silent Witness“. Time Magazine, 24. Dezember 1956.
- Augé, Marc: *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* London/New York 2008
- Berman, Avis. *Edward Hopper's New York.* San Francisco 2005
- Crewdson, Gregory. *In a Lonely Place.* New York 2011.
- Groiß, Boris. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.* München 2000.
- Jakle, John A. *The American small town.* Hamden 1982.
- Jakle, John A./Sculle, Keith A. *Motoring. The highway experience in America.* Athens 2008.
- Jakle, John A./Sculle, Keith A. *Remembering roadside America. Preserving the recent past as landscape and place.* Knoxville 2011
- Jakle, John A./Sculle, Keith A./Rogers, Jefferson S. *The motel in America.* Baltimore 1996.
- Kayser, Rudolf. *Die Zeit ohne Mythos.* Berlin 1923
- Larocca, Amy. „Loneliness and Multitudes. Gregory Crewdson's Singular Approach“. In: New York vom 7. April 2008, 74-75.
- Lewis, David L. „Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin' Vans“. In: Lewis, David L./Goldstein, Laurence (Hgg.). *The Automobile and American culture.* Ann Arbor 1983, 123-133.

- Mak, Geert. *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. München 2013.
- Mácha, K. „Der einsame Mensch in der Industriegesellschaft“. In: *Internationale Dialog Zeitschrift* 1968, S. 291-297.
- Malmberg, Estelle Af/Rasmussen, Jens Erdman/Hoffmann, Felix. „Introduction“. In: Gregory Crewdson. *In a Lonely Place*. New York 2011, 7-9.
- Mumford, Lewis. „The Art Galleries. Two Americans“. In: *The New Yorker* vom 11. November 1933, 76-78.
- Nietzsche, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio.
- Nochlin, Linda. „Edward Hopper and the Imagery of Alienation“. In: *Art Journal*, Sommer 1981, 136-141.
- O'Doherty, Brian. *American masters. The voice and the myth in modern art: Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*. New York 1982.

Film- und Fernsehwerke

- BATES MOTEL (USA 2013-2017).
- PSYCHO. Alfred Hitchcock (USA 1960).
- PSYCHO II. Richard Franklin (USA 1983).
- PSYCHO III. Anthony Perkins (USA 1986).