Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Artikel: Douglas Gordon : 24 hour psycho = 24 Stunden Psycho

Autor: Flood, Richard / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679923

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

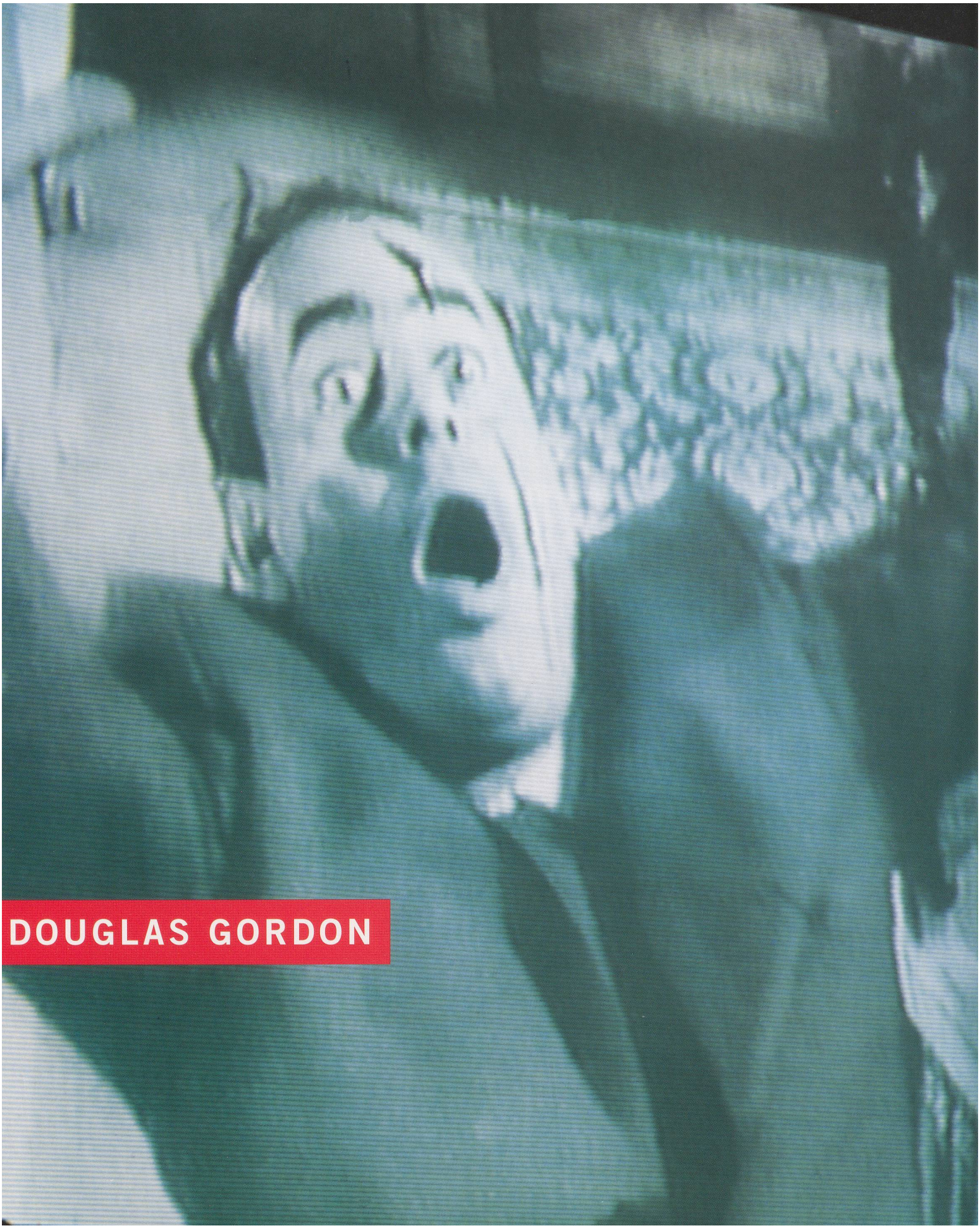
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



DOUGLAS GORDON

RICHARD FLOOD

24 HOUR PSYCHO

Psycho was released in 1960 and provides perfect closure for the doomed, conformist utopia of America in the 1950s. Nothing awful would have happened to the movie's heroine if she hadn't been accidentally diverted from the freeway onto the highway it replaced—a highway turned into a back road to nowhere. In *Psycho*, once the freeway has been left behind, the nightmare begins and we are plunged into a parallel America where the darkest secrets lie perilously close to the surface, where truth and illusion are as one. The freeway may sweep past it but, off the fast road to the future, there exists a gridlock of blasted dreams—dreams that can kill.

Once seen, *Psycho* can never be forgotten. Neither can the experience of that first viewing ever be repeated. The insistent malady that hangs over an entertainment like *Psycho* is that its sting effects the nervous system only once and thereafter one grows increasingly immunized. Certainly a frisson lingers in subsequent viewings, but it tends to be analytic in nature and compromised by the *coitus interruptus* which is integral to the film's structure. Once the heroine (Janet Leigh) has been dispatched and her presence obliterated, the film has no goal other than a packaged resolution. All the film's propulsive, remorseless, essentially wordless energy sputters to a halt and another, infinitely more conventional film begins.

In his 1962 interview with François Truffaut, Alfred Hitchcock commented: "My main satisfaction is that the film had an effect on audiences... I feel it's tremendously satisfying for us to be able to use cinematic art to achieve something of a mass emotion. And with *Psycho* we most definitely achieved this. It wasn't a message that stirred the audiences, nor was it a great performance or their enjoyment of the novel. They were aroused by pure film."[1] Well, yes and no. When the "pure film" stops two-thirds of the way in, the rest of *Psycho* crawls on into a half-baked exercise in Freudian kitsch. The rather extraordinary performance of Anthony Perkins in the "pure" *Psycho*, for example, becomes a career-destroying cliche in the non "pure" dénouement. Janet Leigh, on the other hand, escapes the curse visited on Perkins by being terminated in the legend-making ether of the "pure" *Psycho*. Perkins, unfortunately, had to hang around for the Gong Show finale.

From its opening seconds, *Psycho* is undiluted, voyeuristic slime. No tracking shot in American film has ever quite so insinuated the phrase invasion of privacy. The shot aerially traverses the city of Phoenix, Arizona, then slides up the brick wall of a hotel and slithers through a partially opened/closed window to reveal a postcoital couple at the end of a lunch hour tryst. The audience is immediately complicit with the camera; that is *Psycho's* dirty little secret. When Hitchcock

RICHARD FLOOD is chief curator of the Walker Art Center. He lives in Minneapolis.

DOUGLAS GORDON, *24 HOUR PSYCHO, 1993, video installation.* (PHOTO: MIKE FEAR)

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Kunst-Werke, Berlin.

referred to audience arousal, he was disingenuous in attributing the arousal to "pure film" as opposed to a much thornier goal: audience participation. Once you've partnered with Hitchcock's camera and gone along for the ride to the Bates Motel, your fingerprints are on the knife that violates Janet Leigh just as surely as those of her "pure film" murderer.

Douglas Gordon understands all of this and his 24 HOUR PSYCHO is an inevitable corollary to the Hitchcock film. In the corpus of Hitchcock's work, *Psycho* is the one that adapts most readily to the kind of extended frame-by-frame autopsy to which Gordon subjects it. Discussing the genesis of his film in a 1993 interview in *Frieze*, Gordon commented: "I always wanted to make an epic for my first film—a real movie, not Super 8 or anything. I thought it might be interesting to take an existing film and re-make it. I wanted a picture with a story which was familiar to a broad audience; so I started to work with *Psycho*. What I decided to do was alter the narrative of the original by making it 24 hours long, and without sound."[2)]

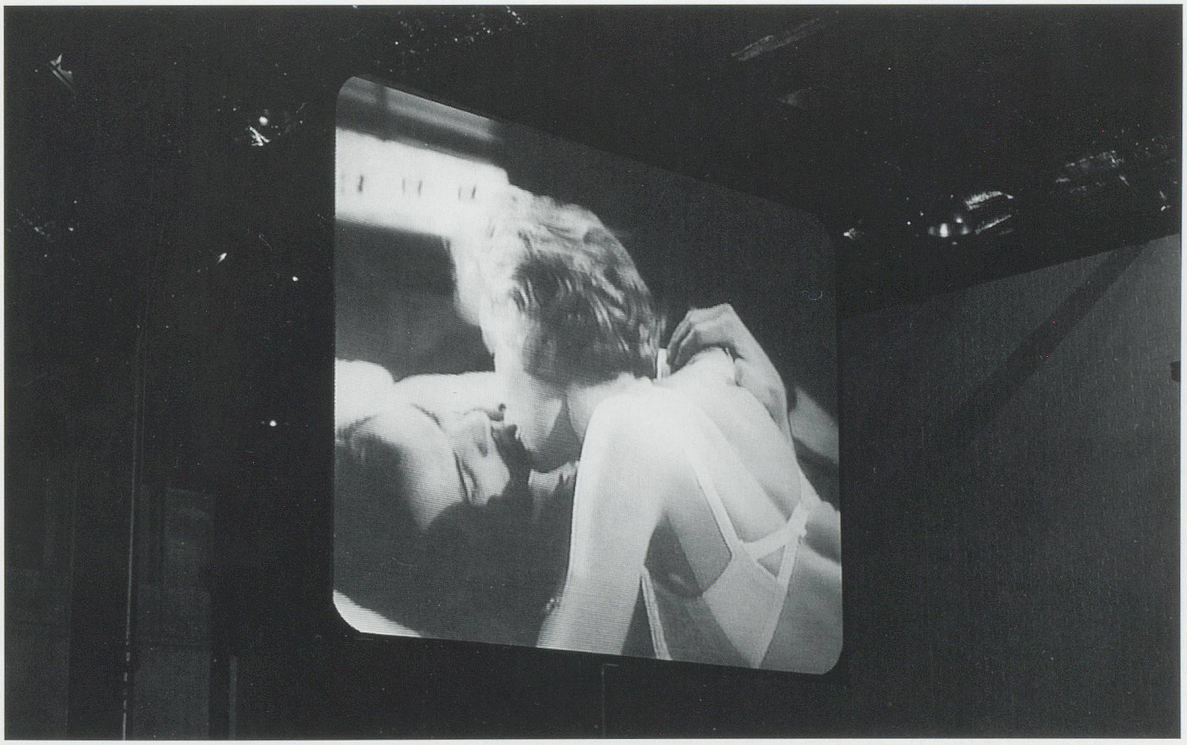
The absence of sound in Gordon's film turns out to be a major, formal asset. While Hitchcock's original had very little dialogue—two reels are virtually mute—it did have Bernard Herrmann's intense, anxiety-producing score. But take away the soundtrack and slow everything way, way down, and the film gets even creepier. With no audio cues to ground the scenes, the audience is rendered helpless, an impotent participant, caught in a prolonged, comatose awareness not dissimilar to being trapped in a car that is spinning out of control while seconds thud by like hours.

The opening pan into the hotel becomes, in Gordon's film, even more suggestive than in the original. Details that previously slipped by unnoticed suddenly loom large: an uneaten sandwich, neatly folded clothes; the excuse and the routine. Only when Janet Leigh's lover carelessly lifts a rumpled bed sheet to his nose does anything close to erotic spontaneity disrupt what otherwise looks like an affair that has gone on too long. Obviously, all of this information was available in the

original but there it was just a blip on the scanner, not a death knell. 24 HOUR PSYCHO is still Hitchcock's movie but, like a good therapist, Gordon is giving him the time to let it all out.

Psycho is crammed with great sequences—the hotel assignation, Janet Leigh's torturous drive out of Phoenix, her murder in the shower, Perkins's compulsive mopping up, the murder of the insurance investigator—and they lose none of their power in Gordon's version. If anything, they become more glacially mesmerizing as the drama peels off and the images take over. The shower sequence is arguably one of the most analyzed sequences in Hitchcock's career. Talking about it with Truffaut, he said: "It took us seven days to shoot that scene and there were seventy camera setups for forty-five seconds of footage."[3] In 24 HOUR PSYCHO, the scene goes on for almost half an hour and, without Herrmann's screaming staccato strings and Hitchcock's blitzkrieg editing, the sequence plays like a muted, elegaic pavane. A hand endlessly clutches a shower curtain. Ever so slowly the curtain pulls away from the hooks which secure it. A field of white drifts down. Something darker than desire eddies around the drain. And so it goes on—inexorably. A death staged for audience arousal becomes an austere recreation of a victim's will to survive. Gordon's appropriative strategy bestows a kind of dignity on the woman that Hitchcock's desire to entertain denied her. In the end, 24 HOUR PSYCHO's true virtue is that it removes the tawdry cynicism which informs Hitchcock's experiment in audience arousal and shifts the enterprise away from exploitation to something very much like tragedy.

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow. (PHOTO: HEIDI KOSANIUK)



1) François Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon & Schuster, 1984), p. 282. First published as: Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock* (Paris: R. Laffont, 1963). Translation by François Truffaut.
2) "Hello, It's Me: Douglas Gordon Interviewed by Thomas Lawson," *Frieze* No. 14, April, 1993, p. 17.
3) Truffaut, op. cit., p. 277.

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Van Abbemuseum, Amsterdam.

RICHARD FLOOD

24 STUNDEN PSYCHO

Psycho kam 1960 in die Kinos und lieferte abschliessend noch einmal ein perfektes Bild der zum Scheitern verurteilten konformistischen Utopie der 50er Jahre in Amerika. Der Protagonistin des Films wäre nichts Schlimmes widerfahren, hätte es sie nicht zufällig von der schnellen Autobahn auf die alte Landstrasse verschlagen – eine Landstrasse, die zur Nebenstrasse geworden ist und buchstäblich ins Nichts führt. Sobald die Autobahn hinter uns liegt, beginnt in *Psycho* der Alptraum, und wir geraten in eine amerikanische Parallelwelt, in der die dunkelsten Geheimnisse gefährlich nah unter der Oberfläche lauern, wo Wahrheit und Illusion gleichsam eines sind. Die Autobahn mag das alles links liegen lassen, aber abseits der Schnellstrasse Richtung Zukunft gibt es diesen Ort, wo sich zerstörte Träume stauen, Träume, die töten können.

Hat man *Psycho* einmal gesehen, lässt einen die Erinnerung daran nicht mehr los. Aber der Schock beim erstmaligen Sehen ist nicht wiederholbar, denn die unausweichliche Schwäche eines Unterhaltungsfilms wie *Psycho* ist, dass sein Gift nur beim ersten Mal wirkt und man danach zunehmend immun wird. Natürlich schaudert es uns auch beim wiederholten Sehen noch, aber der Schauder hat nun eher analytische Qualitäten und leidet an dem im Film selbst angelegten *coitus interruptus*. Ist nämlich die Protagonistin (Janet Leigh) erst einmal erledigt und von der Bildfläche verschwunden, hat der Film kein anderes Ziel mehr als die umständliche Auflösung des Plots. Die

RICHARD FLOOD ist Chefkurator des Walker Art Center in Minneapolis, USA.

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow. (PHOTO: HEIDI KOSANIUK)

ganze rücksichtslose, geballte und im wesentlichen sprachlos erzeugte Spannung des Films kommt ins Stottern und zum Erliegen, und ein anderer, sehr viel konventionellerer Film beginnt.

In seinem Interview mit François Truffaut, 1962, meinte Hitchcock: «Meine grösste Genugtuung ist, dass der Film beim Publikum etwas auslöste... Ich empfinde es als ungeheuer befriedigend, dass wir die Filmkunst so einsetzen können, dass wir eine Art emotionaler Massenbewegung erzeugen. Und mit *Psycho* ist uns das entschieden gelungen. Es war nicht eine Botschaft, welche die Kinobesucher aufwühlte; es war auch nicht eine aussergewöhnliche schauspielerische Leistung, oder dass die Geschichte ihnen besonders gefallen hätte. Was sie wirklich aufregte, war der eigentliche Film.»[1] Nun, das stimmt und stimmt auch wieder nicht: Der «eigentliche» Film ist nämlich bereits nach zwei Dritteln der Spielzeit zu Ende, während sich der Rest von *Psycho* in Form einer unausgegorenen Abhandlung in freudianischem Kitsch mühsam hinschleppt. Die Glanzleistung von Anthony Perkins im «eigentlichen» *Psycho* verkommt allmählich zur klischeehaften Darstellung einer gescheiterten Existenz im «uneigentlichen» Fortgang. Janet Leigh andrerseits entkommt diesem Schicksal nur dadurch, dass sie bereits in der legendären Höhenluft des «eigentlichen» Films zu Tode kommt. Der unglückliche Perkins musste bis zum bitteren Ende ausharren.

Psycho ist vom ersten Augenblick an auf schmutzigste Art voyeuristisch. Kein Kameraschwenk im Amerikanischen Film hat je so direkt den Ausdruck «Einbruch in die Privatsphäre» ins Bild umgesetzt wie die Anfangssequenz in *Psycho*: Die Kamera durchquert im Flug das Stadtzentrum von Phoenix, Arizona, gleitet dann an der Backsteinfassade eines Hotels empor und schlüpft durch ein halboffenes bzw. -geschlossenes Fenster, um den Blick auf ein Paar nach dem Liebesakt freizugeben, offenbar gegen Ende eines heimlichen Stelldicheins in der Mittagspause. Das Publikum wird von Anfang an zum Komplizen der Kamera gemacht; das ist das schmutzige kleine Geheimnis von *Psycho*. Als Hitchcock vom Aufstacheln der Zuschauer sprach, war er insofern nicht ganz auf-

richtig, als er die Erregung des Publikums dem «eigentlichen Film» zuschrieb, während er ein viel ehrgeizigeres Ziel anstrebte: die Verstrickung des Publikums in die Handlung. Haben wir uns nämlich einmal mit Hitchcocks Kamera zusammengefunden und sind mit bis zum Bates Motel gefahren, so sind unsere Fingerabdrücke bald ebenso sicher auf dem Messer, das Janet Leigh traktiert, wie jene des «eigentlichen» Mörders im Film.

Douglas Gordon hat das genau gesehen, und sein 24 HOUR PSYCHO (24 Stunden Psycho, 1993) ist nichts anderes als ein folgerichtiger Kommentar zu Hitchcocks Film. Unter Hitchcocks Werken ist *Psycho* dasjenige, welches sich am besten für die ausführliche Bild-für-Bild-Analyse Gordons eignet. In einem Interview in *Frieze*, 1993, sagte Gordon über die Entstehung seines Films: «Als ersten Film wollte ich schon immer etwas Episches machen, einen richtigen Film, keinen Super-8 oder so was. Ich dachte, es könnte interessant sein, einen bestehenden Film zu nehmen und ihn zu bearbeiten. Ich wollte ein Bild aus einer Geschichte, die einem breiten Publikum vertraut war: Also begann ich mit *Psycho* zu arbeiten. Ich entschloss mich dazu, das Original derart zu verändern, dass ich es auf 24 Stunden ausdehnte und den Ton wegliess.»[2)]

Das Fehlen des Tons in Gordons Film erweist sich als entscheidende formale Qualität. Während Hitchcocks Original mit wenig Dialog auskam – zwei ganze Spulen sind praktisch stumm –, war da immerhin Bernard Herrmanns eindringliche und beklemmende Musik. Lässt man den Soundtrack weg und verlangsamt das Ganze, wird der Film noch ungemütlicher. Ohne die akustischen Hinweise zur Einordnung der Szenen ist das Publikum hilflos, wird zu einem ohnmächtigen Teilnehmer, gefangen in einem endlosen, komatösen Zustand, fast wie in einem ausser Kontrolle geratenen Auto, das weggeschleudert wird, während die Sekunden wie Stunden dahinschleichen.

Die anfängliche Kamerafahrt ins Hotel erscheint in Gordons Film noch indiskreter als im Original. Einzelheiten, die vorher unbemerkt blieben, treten plötzlich gross ins Bild: ein ungegessenes

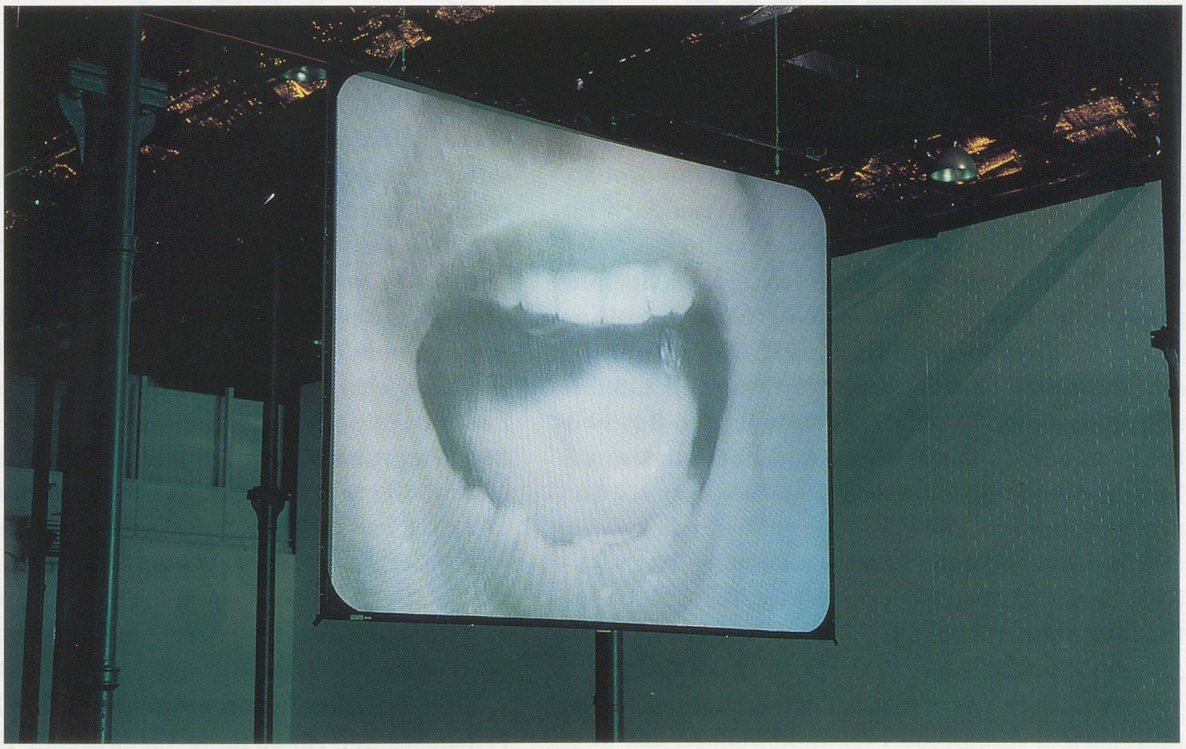
DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow. (PHOTO: HEIDI KOSANIUK)

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Sandwich, sauber zusammengefaltete Kleider; die Rechtfertigung und die Routine. Nur wenn Janet Leighs Liebhaber sich beiläufig ein zerknittertes Laken unter die Nase hält, blitzt etwas wie erotische Spontaneität auf in einer Affäre, die im übrigen eher wirkt, als hätte sie schon zu lange gedauert. Natürlich sind alle diese Informationen auch im Original enthalten, aber nur als kurzes Aufblitzen, und nicht als Vorboten des Todes wie jetzt. 24 HOUR PSYCHO ist nach wie vor Hitchcocks Film, aber wie ein guter Therapeut gibt ihm Gordon genügend Zeit, wirklich alles auszuspucken.

Psycho ist vollgepackt mit grossartigen Szenen – das Schäferstündchen im Hotel, Janet Leighs unerträgliche Fahrt aus der Stadt, ihre Ermordung unter der Dusche, Perkins besessene Putzerei, die Ermordung des Versicherungsinspektors. Und in Gordons Version geht nichts von ihrer Kraft verloren. Sie werden allenfalls noch eisiger und faszinierender dadurch, dass der dramatische Verlauf zugunsten der Bilder zurücktritt. Die Szene unter der Dusche ist nachweislich eine der meistanalysierten Szenen von Hitchcock. Als er mit Truffaut darüber sprach, sagte er: «Wir brauchten sieben Tage, um diese Szene zu drehen, und es brauchte 70 Kameraeinstellungen für 45 Sekunden Film.»[3] In 24 HOUR PSYCHO dauert die Szene beinah eine halbe Stunde, und ohne Herrmanns durchdringende Streicher-Stakkati und Hitchcocks Blitzkrieg-Schneidetechnik wirkt sie wie ein gedämpfter, elegischer Reigen. Eine Hand krallt sich endlos in einen Duschvorhang, ganz allmählich löst sich der Vorhang von den Ringen, an denen er hängt. Eine weisse Fläche gleitet nach unten. Um den Abfluss kreist etwas Dunkleres, als einem lieb ist. Und so geht das weiter, endlos. Ein für das Publikum inszenierter Tod wird so zu einer düsteren Beschwörung des Überlebenwollens eines Opfers. Gordons Bearbeitung verleiht der Frau eine Würde, die Hitchcocks spannungsorientierte Strategie nicht zuliess. Die eigentliche Qualität von 24 HOUR PSYCHO liegt am Ende darin, dass es den krassen Zynismus beseitigt, der mit Hitchcocks Experiment der Publikumswirksamkeit einhergeht, und das Ganze weg von der reinen Sensation in die Nähe einer echten Tragödie rückt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) François Truffaut, *Hitchcock,* Simon & Schuster, New York 1984, S. 282. (Übersetzung von: Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, R. Laffont, Paris 1963; deutsch unter dem Titel *Mister Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* als Heyne-Taschenbuch erschienen).
2) «Hello, It's Me: Douglas Gordon Interviewed by Thomas Lawson», *Frieze* No. 14, April 1993, S. 17.
3) Truffaut, a.a.O., S. 277.

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow.