Theaterwissenschaft 18

Erschreckende Augenblicke

Die Dramaturgie des Psychothrillers

von
Sonja Heinrichs

1. Auflage

Erschreckende Augenblicke – Heinrichs

schnell und portofrei erhältlich bei beck-shop.de DIE FACHBUCHHANDLUNG

Utz, Herbert 2011

Verlag C.H. Beck im Internet:
www.beck.de
ISBN 978 3 8316 4048 5

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Sonja Heinrichs

Erschreckende Augenblicke

Die Dramaturgie des Psychothrillers

Herbert Utz Verlag · München

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Theaterwissenschaft · Band 18

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und
Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München

Umschlagabbildung: »The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun« von William Blake

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2010

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2011

ISBN 978-3-8316-4048-5

Printed in Germany
Herbert Utz Verlag GmbH, München
Tel.: 089/277791-00 · www.utz.de

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung 9
2. Die Entwicklung des Psychothrillers 34
2.1. Literarische Wurzeln 35
2.1.1. Der Kriminalroman 35
2.1.2. Der Schauerroman 47
2.2. Filmische Wurzeln 50
2.2.1. Der Horrorfilm 50
2.2.2. Der Film noir 55
2.2.3. Filme der Weimarer Republik 61
2.2.4. Frankreichs Teufelei: *Les Diaboliques* 65
2.3. Einflüsse der Psychoanalyse 68
2.4. Einflüsse psychopathischer Vorbilder 71
2.4.1. Jack the Ripper: Ein romantisierter Mörder 71
2.4.2. Ed Gein: Hollywoods makabre Inspiration 72
2.5. Fazit 74
3. Alfred Hitchcock Presents: Der erste Psychothriller 75
3.1. „krankhaft, abwegig und peinlich geschmacklos“: *Peeping Tom* 76
3.1.1. Der Voyeur in uns 78
3.2. “We all go a little mad sometimes”: *Psycho* 81
3.2.1. Handlung 83
3.2.2. *Psycho* : Ein Road Movie? 83
3.2.3. *Psycho* : Ein Horrorfilm? 92
3.2.4. *Psycho* : Ein Whodunit? 98
3.2.5. *Psycho* : Ein Psychothriller! 102
4. Erste Definition des Psychothrillers 104
4.1. Elemente des Thrillers 104
4.2. Psychologische Elemente 106
4.2.1. Der Psychopath in der Psychologie 106
4.2.2. Der Serienmörder in der Kriminologie 108
4.3. Die Umsetzung des psychopathischen Elementes im Kino 109
5. Kommunikation in Realität und Fiktion 111
5.1. Von der Kommunikation über Kommunikation 112
5.1.1. Interaktion versus Kommunikation 112
5.1.2. Interpersonale Kommunikation 113
5.1.3. Träger der Botschaft: personale und technische Medien 114
5.1.4. Das Axiom der immerwährenden Kommunikation 116
5.2. Anwendung der Kommunikationsmodelle auf den Film 117
5.2.1. Die Drei-Akt-Struktur von Hollywoodproduktionen 119
6. Typus I: Die Aufklärung einer Mordserie 122
6.1. Akt I 122
6.1.1. *Seven* : Der Serienmörder als omnipotenter Rächer 123
6.1.2. *Basic Instinct* : „Nur ein Irrer erkennt einen Irren“ 134

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

6.1.3. *Red Dragon* : Konfrontation mit zwei Antagonisten ... 145
6.1.4. *Insomnia* : „Wer unter euch ohne Sünde ist …“ ... 155
6.1.5. *Suspect Zero* : Sehen und gesehen werden ... 160
6.1.6. Fazit zu Akt I ... 169
6.2. Akt II ... 170
6.2.1. *Seven* ... 171
6.2.2. *Basic Instinct* ... 181
6.2.3. *Red Dragon* ... 193
6.2.4. *Insomnia* ... 203
6.2.5. *Suspect Zero* ... 211
6.2.6. Fazit zu Akt II ... 216
6.3. Akt III ... 217
6.3.1. *Seven* ... 218
6.3.2. *Basic Instinct* ... 224
6.3.3. *Red Dragon* ... 229
6.3.4. *Insomnia* ... 231
6.3.5. *Suspect Zero* ... 234
6.4. Die vielfältige Umsetzung erschreckender Augenblicke ... 237
6.4.1. Einsatz erotischer Kanäle ... 237
6.4.2. Einsatz toter Körper ... 246
6.4.3. Eine dritte Figur als konkreter Kommunikationspartner ... 249
6.4.4. Aufeinandertreffen dominanter Figuren ... 253
6.5. Fazit zu Typus I ... 255
7. Typus II: Bedrohung eines unbescholtenen Bürgers ... 257
7.1. Akt I ... 257
7.1.1. *Fatal Attraction* : Die Frau als Gefahrenquelle ... 258
7.1.2. *Cape Fear* : Die Rache ist mein ... 265
7.1.3. *Misery*: Big Annie is watching you ... 276
7.1.4. *Phone Booth*: Wer glaubst du, wer du bist? ... 283
7.1.5. *One Hour Photo*: Ein kinematografischer Schnappschuss ... 289
7.1.6. Fazit zu Akt I ... 295
7.2. Akt II ... 296
7.2.1. *Fatal Attraction* ... 297
7.2.2. *Cape Fear* ... 304
7.2.3. *Misery* ... 312
7.2.4. *Phone Booth* ... 318
7.2.5. *One Hour Photo* ... 322
7.2.6. Fazit zu Akt II ... 330
7.3. Akt III ... 331
7.3.1. *Fatal Attraction* ... 331
7.3.2. *Cape Fear* ... 336
7.3.3. *Misery* ... 340
7.3.4. *Phone Booth* ... 342
7.3.5. *One Hour Photo* ... 345

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

7.4. Fazit zu Akt III ... 350
7.5. Fixierungsvarianten der psychopathischen Figur ... 350
7.5.1. Fixierung auf die Familie ... 350
7.5.2. Fixierung auf eine einzelne Figur ... 353
7.6. Fazit zu Typus II ... 359
8. Tendenzen im 21. Jahrhundert ... 361
8.1. *American Psycho* ... 361
8.1.1. Handlung ... 361
8.1.2. Analyse ... 362
8.1.3. Zusammenfassung zu *American Psycho* ... 374
8.2. *Mr. Brooks* ... 375
8.2.1. Handlung ... 375
8.2.2. Analyse ... 375
8.3. Zusammenfassung zu *Mr. Brooks* ... 385
8.4. *Zodiac* ... 386
8.4.1. Handlung ... 386
8.4.2. Analyse ... 386
8.4.3. Die Verfolger ... 394
8.4.4. Zusammenfassung zu *Zodiac* ... 398
8.5. Fazit ... 398
9. Schlusswort ... 401
X. Danksagung ... 408
XI. Literaturverzeichnis ... 409
XII. Filmverzeichnis ... 428

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

1. EINLEITUNG

„Ach, wenn mir's nur gruselte! Ach, wenn mir's nur gruselte!"[1] Diese leidvollen Worte stammen von einem jungen Mann, der sich nichts sehnlicher wünscht, als sich einmal aus vollem Herzen zu ängstigen. Aufgeschrieben von Jakob und Wilhelm Grimm gelangte das *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* in den großen Kanon der *Kinder- und Hausmärchen*. Wie von diesem Genre nicht anders zu erwarten, muss der jugendliche Held viele Gefahren bestehen, bis er zur Belohnung die Hand einer schönen Prinzessin erhält und zu großem Reichtum gelangt. Doch sind dies nicht die eigentlichen Ziele, die die Hauptfigur zur Handlung antreiben. Nicht der soziale Aufstieg durch die Ehe mit einer Adeligen oder große Schätze locken den jungen Abenteurer. Allein um das Gefühl der Furcht zu verstehen, nimmt er viele Ärgernisse und Gefahren auf sich und setzt auf seiner Reise sein Leben aufs Spiel.

So sonderbar dieses Motiv auf den ersten Blick erscheint, umso vertrauter wirkt es auf den zweiten. Denn nicht nur in der Märchenwelt existiert die Sehnsucht nach Nervenkitzel. Der reale Mensch begibt sich auch immer wieder freiwillig in Situationen, in denen er die Angst am eigenen Leib zu spüren bekommt. Dabei gilt nicht jedes Gefühl der Furcht als erstrebenswert. Ein Kind, das Angst vor der Strafe seiner Eltern hat oder ein Patient, der die Diagnose des Arztes fürchtet, spürt Ängste, die wir vermeiden wollen. So werden wir von klein an dazu erzogen, Risiken zu minimieren, um unsere Lebenserwartung zu maximieren.

Jedoch scheinen wir ebenso wie der Held des Märchens, Gefahren zu suchen, sie sogar herbeizusehnen. Sei es Bungeejumping von der Brücke, Fallschirmspringen aus dem Flugzeug oder Freeclimbing an steilen Felswänden: Extremsportarten sind gefragter denn je. Neben diesen von unserer Gesellschaft akzeptierten Methoden Risiken einzugehen, erfreuen sich auch einige, weniger tolerierte Möglichkeiten großer Beliebtheit. Nennen wir sie „Laster": Rauchen, Alkoholkonsum oder der Genuss von fettreichem Essen wurden auch durch zahlreiche Berichte über deren gesundheitliche Gefahren nicht ausgerottet. Genuss scheint wichtiger als die Vermeidung des Risikos zu sein. Oder handelt es sich bei dem Risiko um den eigentlichen Genuss? Schließlich haben wir doch die Möglichkeit, die Gefahr zu meiden. Warum gehen wir sie dennoch freiwillig ein?

Der Psychoanalytiker Michael Balint beschäftigt sich schon 1959 in seiner Arbeit *Thrills and Regressions* mit diesen Phänomenen: Menschen suchen einerseits Sicherheit, andererseits begeben sie sich immer wieder bewusst in Gefahrensituationen. Um diesen Kontext zu erläutern, führt Balint die aus dem Griechischen abgeleiteten Begriffe *Oknophilie* und *Philobatismus* ein, die die unterschiedlichen Formen von Objektbeziehungen beschreiben. Objekte bei Balint können sowohl von Menschen als auch von Gegenständen verkörpert werden. Für ihn von Relevanz ist allein die Bedeutung, die diese Objekte für einen Oknophilen bzw.

[1] Grimm (2006), S. 18.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

einen Philobaten haben. Dabei betont er, dass diese zwei von ihm entwickelten Typen in der Regel als Mischung auftreten.

Unter einem Oknophilen versteht der ungarische Wissenschaftler eine Person, die die Gefahr scheue und sich an Objekte klammere, die Schutz versprächen. Oknophile Objekte seien Sicherheitssymbole, die die "safe, loving mother"[2] verkörpern würden. Der Oknophile sei ein Mensch, "[…] who cannot stand swings and switchbacks, who prefers to clutch at something firm when his security is in danger."[3] Für diesen Typus bestehe die oknophile Welt aus Objekten, die durch erschreckende Leerräume getrennt werde.

> In fact of fear or anxiety, the reaction of the ocnophil is to get as near as possible to his object, to squat or sit down, go on all fours, lean toward, or even press his whole body to the protecting object.[4]

Ein Philobat dagegen genieße es, sich in Gefahrensituationen zu begeben. Statt Nähe zu seinem Objekt zu suchen, strebe er nach Distanz. Statt sich zu verstecken wolle er die Welt erobern.

> The reaction of the philobat is what is generally called the heroic one: turning towards the approaching danger, facing it in order to watch it, keeping away from objects that offer false security, standing upright on his own.[5]

Sofern er sich dennoch der Objekte bediene, betone diese nur seine Stärke. Ein Löwenbändiger, der eine Peitsche bei sich trage, oder ein Tennisspieler, der seinen Schläger schwinge, wirke machtvoll und potent.

> Having an ocnophilic object with us means also being in possession of a powerful, never-flagging penis, magically reinforcing our own potency, our own confidence.[6]

Demzufolge ist diese Suche nach angsterzeugenden Situationen, die den Protagonisten des Märchens dazu veranlasst, sein sicheres Heim zu verlassen, ein Bedürfnis, das, in verschieden starker Ausprägung, in jedem verankert ist. Alfred Hitchcock stellt die These auf, dass wir schon als Säuglinge Angstmomente herbeisehnen:

> Es ist ein Zeichen von Liebe, wenn eine Mutter ihrem Baby Angst macht mit Geräuschen wie buuu oder brrr. Das Baby hat Angst und lacht und klatscht in die Hände, und sobald es sprechen kann, sagt es: ‚Noch einmal.'[7]

In seiner Arbeit nennt Balint dieses positiv bewertete Erschauern *thrill*. Obwohl es sich um ein englisches Wort handelt, ist der Begriff auch in der deutschen Sprache geläufig. Sowohl im Buchhandel als auch im Kino stoßen wir immer wieder auf so genannte Thriller. Ein Werk, das diesem Genre zugeordnet wird,

---

[2] Balint (1959), S. 28.
[3] ebd., S. 25.
[4] ebd., S. 37.
[5] ebd., S. 38.
[6] ebd., S. 29.
[7] Truffaut (2001), 23. Aufl., S. 197.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

weckt bestimmte Assoziationen. So haben wir eine genaue Vorstellung, in was für eine Stimmung wir versetzt werden sollen, wenn ein Film als Thriller angekündigt wird. Diese Vorstellung in Worte zu fassen, stellt uns allerdings vor Schwierigkeiten: Was unterscheidet das Gefühl des Thrill von anderen Ängsten? Und lässt es sich auch in einen adäquaten deutschen Ausdruck fassen?

Übersetzt heißt *to thrill* nach unserem heutigen Verständnis soviel wie *erschauern, erregen* oder *durchschütteln*. Thrill kann somit der Nervenkitzel sein, der uns zum Beispiel bei einer Achterbahnfahrt erregt. Der Ursprung des Wortes liegt jedoch schon einige hundert Jahre zurück. So leitet sich *thrill* von dem mittelenglischem Begriff *thirl* ab, was sich mit *durchdringen*, *durchbohren* übersetzen lässt, und dies immer in Verbindung mit einem pfeifenden Ton, wie er mit einer durch die Luft geschlagene Peitsche erzeugt wird.[8] Als Verb mit der Bedeutung "give a shivering exciting feeling" trat der Begriff bereits – so das *Online Etymology Dictionary* - 1592 in Erscheinung und leitete sich ab von der metaphorischen Vorstellung von "pierce with emotion". Ab 1680 wurde das Wort in diesem Sinne auch als Substantiv gebräuchlich, wobei erst 1936 der Begriff als "thrilling experience" verstanden wurde.[9] In erster Linie handelt es sich hier also um einen lautmalerischen Ausdruck, der mit einem aggressiven Akt verbunden ist. "A thrill is a sharp sensation, as if one had been pierced or pricked by a sharp instrument."[10] Wenn wir Thrill suchen, wollen wir – auf welche Art auch immer – durchbohrt werden. Dieser Wunsch könnte masochistische, sexuell motivierte Wurzeln haben. Schließlich empfinden wir dabei Lust am eigenen Schmerz. Heißt das nun, die Brüder Grimm sind mit ihrem Märchen die Vorgänger des berühmt berüchtigten Leopold von Sacher-Masoch, der mit seiner Novelle *Venus im Pelz* als Begründer des Masochismus gilt? Wohl eher nicht. Denn dieser Versuch einer Übersetzung kratzt nur an der Oberfläche einer weit komplexeren Bedeutung. Nicht Masochismus allein beschreibt das Gefühl, das befriedigt werden soll. Georg Seeßlen stellt sich diesem Definitionsproblem und deutet Thrill als

> […] das bewußte Erleben von Angst und von der Hoffnung, nach überstandener Prüfung in die Sicherheit seines Alltags zurückzukehren, mit beiden Beinen wieder auf dem festen Boden zu stehen. Diese Erfahrung von Angst macht Spaß, und sie stählt gegen die Angst des Alltagsleben, indem sie Angst auf eine ‚niedrigere', direktere Ebene zurückführt, als sie im üblichen Leben vorkommt: Statt sozialer, zivilisatorischer oder psychischer Ängste wird hier eine feste, von einer und nur einer konkreten Gefahrensituation ausgehende Angst durchlebt, die überstanden zu haben ein Gefühl der Befriedigung hinterläßt. Diese Angstzustände sind zugleich aber auch immer gekoppelt mit einem mehr oder minder deutlichen erotischen Erleben. Diese

[8] Balint (1959), S. 42.
[9] www.etymonline.com/index.php?search=thrill&searchmode=none, abgerufen am 08.12.2008.
[10] Rubin (1999), S. 7.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

> Kombination kann man als das Wesen des Thrill ansehen: den Weg zur Lust über die Angst.[11]

Auch Balint muss sich der Mehrdeutigkeit des Wortes Thrill stellen. Bei der Übertragung seiner Arbeit ins Deutsche fand der Übersetzer Konrad Wolff keinen gleichwertigen Begriff, mit dem er den englischen Ausdruck hätte ersetzen können. Das Problem, so Balint in seinem Vorwort, sei, dass der Begriff Thrill nur in der englischen Sprache existiere.[12] Schließlich entschied Wolff sich für die Wörter *Wagnis* und *Angstlust*. Doch schon der erste Begriff weist gleich auf die Problematik einer eindeutigen Übersetzung hin. Denn Balint versteht unter Wagnis nur die Aktion, die zum Thrill führe.[13] Die emotionale Befindlichkeit definiere der Ausdruck nicht. Zwar träfe der zweite Begriff Angstlust die Bedeutung besser, doch auch hier entspräche die deutsche Übersetzung des Wortes nicht völlig der eigentlichen Bedeutung:

> Seine Nachteile sind, daß es erstens ein viel größeres Gebiet deckt als ‚thrill', zweitens, daß Angst ein nicht unbedingtes Charakteristikum des ‚thrill' ist, und drittens, daß es schon für andere Zwecke benützt wird, nämlich für jene Art der Angstabwehr, die mit Libidinisierung einhergeht.[14]

Diese Schwierigkeit, die Bedeutung des Begriffes Thrill zu erfassen, spiegelt sich auch in der Literatur zum Thema Thriller wider. Jeder Autor entwickelt eine etwas andere Definition des Genres, was zur Folge hat, dass einige Filme mal dem Genre Thriller zugeordnet werden und dann wieder nicht. Um aber den Psychothriller – als eigentlichen Forschungsgegenstand dieser Arbeit – verstehen zu können, ist ein eindeutiges Verständnis des Themas Thriller unabdingbar. Was verhindert nun eine genaue Definition dieser Filmgattung? Schließlich handelt es sich hier um ein kommerzielles Genre, produziert für ein großes Publikum. Trotzdem konnte noch kein Autor eine wirklich befriedigende Antwort finden. Im Gegenteil handele es sich, so Jerry Palmer, beim Thriller um ein zu häufig definiertes Wort.[15] Grund für die Problematik sei, so Inga Golde, das Fehlen „unverwechselbare[r] Rituale, wie sie beispielsweise im Western vorkommen."[16] Wer sich entscheidet, einen Western anzusehen, hat bestimmte Erwartungen an die Handlung und das Figurenrepertoire, die erfüllt werden. So muss sich ein dem Recht zugetaner Cowboy oder Sheriff mit einem skrupellosen Ganoven auseinandersetzen, der versucht, die Ordnung der Gesellschaft zu stören. Häufig ist auch eine attraktive Frau, die zwischen den beiden Männern steht, Grund für den Kampf der Kontrahenten, der mit Fäusten und Revolvern ausgetragen wird. Um die Spannung noch zu steigern, treiben in vielen Klassikern des Genres auch brandschatzende Indiander ihr Un-

[11] Seeßlen (1995), S. 10 f.
[12] Balint (1988), S. 5.
[13] ebd., S. 5.
[14] ebd, S. 5.
[15] Palmer (1978), S. 93.
[16] Golde (2002), S. 15.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

wesen, die ebenfalls von dem Helden besiegt werden müssen. Ziel ist es, die von Gewalt beherrschte Gesellschaft durch den Einsatz von Gewalt zu erneuern und zu verbessern. Doch nicht nur die Handlung ist ritualisiert, sondern auch die Spielorte sind eindeutig vorgegeben. Saloons, Forts oder die weite Prärie mit ihren Büffelherden finden im Western regelmäßig Verwendung.

Der Thriller dagegen kann nicht mit solch eindeutigen Erkennungsmerkmalen aufwarten. Zu vielfältig sind die Erscheinungsformen dieses Genres. „Der Thriller behandelt Flucht, Voyeurismus, Liebe, Gewalt, politische Verhältnisse und das Gesetz."[17]

Daher lässt sich auch eine Bandbreite von Filmen dem Thriller zuordnen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben.

> Films as diverse as the stalker horror movie *Halloween* (1978), the hard-boiled detective film *The Big Sleep* (1946), the Harold Lloyd comedy *Safety Last* (1923), the grim police drama *Seven* (1995), the colorful Hitchcock spy film *North by Northwest* (1959), the seaborne disaster film *The Poseidon Adventure* (1972), the science-fiction monster movie *Alien* (1979), and the early serial *The Perils of Pauline* (1914) can all be considered thrillers.[18]

Allgemein sei zu beobachten, so Golde, dass sich Thriller „vordergründig mit einem Verbrechen beschäftigen und dabei Spannung erzeugen wollen. Das Genre zerfällt jedoch in zahlreiche Subkategorien, die sich durch unterschiedliche Rollenmodelle und thematische Motive ergeben […]."[19] Diese Subgenres sind nicht festgelegt und lassen sich nach Belieben erweitern, was bei einigen Autoren zu vielen Unterkategorien führt. Doch bevor auf die Schwierigkeit einer eindeutigen Genredefinition eingegangen wird, will ich zuerst den Begriff Genre, seine historische Entwicklung und die Problematik, die er in sich birgt, erläutern.

Die Entwicklung von Genrebezeichnungen lässt sich bis in die frühen Anfänge des Films zurückverfolgen. Etikettierungen dienen hier vor allem dazu, bestimmte Erwartungshaltungen im potenziellen Zuschauer zu wecken und ihn so ins Kino zu locken. Anette Kaufmann spricht in diesem Zusammenhang von Konventionen, die das Filmgenre bestimmen:

> Diese Konventionen haben den Charakter von Spielregeln; sie legen u.a. das adäquate Verhalten von Figuren fest und bestimmen den inhaltlichen und stilistischen Rahmen, in dem die Figuren agieren, so daß ein Zuschauer, der sich für die Rezeption eines Genre-Films entscheidet, ein festumrissenes Themenspektrum und relativ fixe Handlungsmuster erwarten kann.[20]

Doch nicht die Filmindustrie ist für die Genreeinteilung verantwortlich. Martin Rubin schreibt über die Entstehung des Terminus:

---

[17] ebd., S. 15.
[18] Rubin (1999), S. 4.
[19] Golde (2002), S. 15.
[20] Kaufmann (1990), S. 10.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

> *Genre* is a French equivalent of the Latin term *genus* (kind, race). That term was used by eighteenth-century Swedish scientinst Carolus Linnaeus in his influential system of botanical/zoological classification to indicate a level of similarity located between the more generalized level of 'order' and the more specific level of 'species'. [...] The term genre was first used to categorize literary compositions in the early nineteeth century. It was then retrospectively applied to earlier systems of literary classification [...]. The concept of genre has since envolved to encompass somewhat disparate and not entirely equivalent entities. Although it has become common practise to draw a distinction between the broad classification 'genre' (e.g., horror film) and the more narrow 'subgenre' (e.g., vampire film), the current usage of genre might call for wider and more flexible distinctions.[21]

Demnach war es ein Naturwissenschaftler, der den Begriff *genus* populär machte und damit dem Wort Genre die Tür öffnete. Doch auch wenn der Terminus neu war, Kategorisierungen lassen sich allein in Europa schon bis ins Antike Griechenland zurückverfolgen. So ordneten schon damals die Autoren in Athen ihre Stücke Gattungen zu. Ob Tragödie, Komödie oder Satyrspiel, jede Form verlangte nach eigenen formalen und inhaltlichen Strukturen. Demgemäß stehen Aischylos' Dramen für die kunstvolle Tragödie, während Aristophanes noch heute als Hauptvertreter der Alten Komödie gilt. Nicht zu vergessen ist Aristoteles' Werk *Peri Poiätiks* (*Poetik*), in dem die Dichtung in Epik, Lyrik und Dramatik eingeteilt wird und somit ebenfalls Kategorien oder Gattungen bildet. Aber handelt es sich bei jeder Gattung auch gleichzeitig um ein Genre? Diese Frage lässt sich nur unzureichend beantworten, da zwar eine eindeutige Definition existiert, in der Umsetzung jedoch die Begriffe ‚Genre' und ‚Gattung' oft synonym gebraucht werden. Übersetzt heißt Genre soviel wie Gattung, Art oder Wesen.[22] Danach scheinen beide Wörter austauschbar zu sein. Wer sich jedoch intensiv mit der Thematik beschäftigt, wird schon bald Unterschiede in der Bedeutung erkennen. „Während die Einteilung in Gattungen nach formalen Merkmalen und weitgehend unabhängig von inhaltlichen Aspekten geschieht, unterscheiden sich Genres tendenziell auf inhaltlicher Ebene."[23] Auf den Film übertragen handelt es sich daher bei einem Spielfilm um eine Gattung, während der Western ein Genre darstellt.

Ebenfalls entscheidend für das Verständnis des Genres ist, dass die Geschichte von inhaltlichen Regeln dominiert wird:

> Damit steht das Genre im direkten Gegensatz zum Autorenprinzip, das gerade die künstlerische Handschrift, die individuelle, sehr persönliche, vielleicht sogar autobiographisch motivierte Erzählung herausstellt. Das Genre-Kino wird deshalb häufig als kulturindustriell hergestelltes dem Autorenfilm gegenübergesetzt, eine Auffassung, die sich jedoch in vielen Fällen nicht aufrechterhalten lässt. Genres kön-

[21] Rubin (1999), S. 260.
[22] Duden (1996), S. 308.
[23] Hoffmann (2007), S. 19.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

> nen in diesem Sinne als Geschichten generierende Systeme verstanden werden, in denen Mythen tradiert werden […].[24]

Trotz des einvernehmlichen Verständnisses der Wissenschaftler, was unter einem Genre zu verstehen ist, treten in der Umsetzung immer wieder Schwierigkeiten auf. Da viele Filme Merkmale gleich mehrerer Genres in sich vereinen, kommt es durch Verschmelzung der Begriffe zu immer mehr Genrebezeichnungen. Ein Format, das zurzeit im Bereich Fernsehen und Film häufig genannt wird, ist die so genannte *Dramedy*. Bei diesem Begriff handelt es sich um ein englisches Kunstwort, das aus den Begriffen Drama und Comedy besteht. Diese Genremischung zeichnet sich dadurch aus, dass sowohl humorvolle als auch tragische Elemente in der erzählten Geschichte enthalten sind. Doch handelt es sich wirklich um ein Genre? Schließlich ist Drama im Deutschen ein Gattungsbegriff, der die Genres Komödie und Tragödie unter sich vereint. In der englischen Sprache dagegen beschreibt der Begriff Drama inhaltliche Aspekte. Filme, die als Drama angekündigt werden, behandeln ernsthafte, seriöse Themen. Drama hier als Genre zu bezeichnen, ist also durchaus berechtigt. Fernsehserien wie *Eli Stone* (*Eli Stone*), *Boston Legal* (*Boston Legal*) oder *Desperate Housewives* (*Desperate Housewives*) setzen dieses Konzept der Genremischung zwischen Drama und Komödie erfolgreich in ihren Folgen um und beweisen dadurch, dass auch konträre Genres zusammen agieren können.

Eine weitere Genreüberschneidungen findet sich in einer Serie, die große Erfolge feiert: *House, M.D.*[25] (*Dr. House*) lässt sich ebenfalls nur schwer zuordnen. Auf den ersten Blick handelt es sich um das Format einer Arztserie, aber die Serie integriert auch Elemente, die typisch für das Krimigenre sind. In jeder Folge muss der Protagonist Dr. House (Hugh Laurie) einen Fall lösen und den Übeltäter – den Krankheitserreger, der das Leben der Patienten gefährdet – ausfindig machen. Die Zuschauer dieser genreübergreifenden Serien bekommen neue Formen geboten, die mit den altbekannten, erfolgreichen Elementen spielen und neu zusammensetzen.

Doch diese Lust an Variationen macht die Klassifizierung noch schwieriger. Häufig führen die verschiedenen Kennzeichen, die auf unterschiedliche Formate hinweisen, zu Uneinigkeiten bei der Etikettierung eines Films. So kann ein Werk in einer Rezension noch als Psychothriller beschrieben werden, während es in einer anderen Kritik dem Genre des Psychodramas oder Horrorfilms zugeteilt wird.

Aber auch Filme, die auf den ersten Blick eindeutig für ein bestimmtes Genre sprechen, sind selten völlig regelkonform: Wer einen Spielfilm in ein Genre ordnet, erkennt ein bestimmtes Schema, das sich in anderen Filmen desselben Genres wiederholt. Um jedoch nicht zu klischeehaft vorzugehen, brechen die Filmemacher immer wieder die Genretraditionen und führen neue Elemente ein, um den Zuschauer zu überraschen. Dies alles geschieht in engen Grenzen, da die

[24] Hickethier (2001), S. 214.

[25] Ab der zweiten Staffel heißt die Serie im englischsprachigen Raum nur noch *House*.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Erwartungen des Publikums nicht enttäuscht werden wollen. Ergebnis dieser begrenzt künstlerischen Freiheit sind Filme, die zum Teil die Genreregeln brechen und so neue Ideen zulassen. Wie ich im Verlauf meiner Arbeit noch darstellen werde, entscheiden sich auch einige Regisseure von Psychothrillern, mit den klassischen Strukturen zu spielen. Das Ergebnis sind Filme, die selbst einen Kenner des Thrillers überraschen können und sich weit weg vom üblichen Mainstream befinden.

Zusätzlich kann es zu Schwierigkeiten bei der Genrezuteilung kommen, da die bekannten Kategorien unterschiedliche Aspekte des Films beschreiben. Ob nun die Erzählform, siehe Komödie, die Stimmung, siehe Liebesfilm, oder die Handlung, siehe Abenteuerfilm, im Vordergrund stehen, hängt von der Sichtweise des Betrachters ab. Wenn ein Kritiker die Inszenierung eines Liebesfilms lobt, hat er sich entschieden, den von ihm beschriebenen Films anhand der erzeugten Stimmung einem Genre zuzuordnen. Die Einteilung in nur ein Genre ist somit für etliche Filme ein zweischneidiges Schwert.

Besonders kompliziert wird es jedoch bei dem Filmgenre Thriller. Wie bereits erklärt, fehlen hier unverwechselbare Merkmale, die eine einheitliche Definition ermöglichen. Während die Filmindustrie noch unbedacht ihre Werke als Thriller ankündigt, herrscht in der Wissenschaft Uneinigkeit. Um diese Problematik zu verdeutlichen, werde ich im folgenden Abschnitt näher auf die Ansichten einiger Autoren eingehen, die den Thriller auf unterschiedliche Art betrachten und so zu jeweils anderen Definitionen kommen:

Da sich der Thriller im Mainstream-Kino großer Beliebtheit erfreut und einige Filme, siehe das Beispiel *Psycho* (*Psycho*) von Alfred Hitchcock, mittlerweile Kultstatus erreicht haben, sieht auch der Buchmarkt lukrative Möglichkeiten, an den Filmen zu verdienen. Dass diese Sachliteratur meist nicht zum Verständnis des Thrillers beiträgt, sieht Rubin sehr kritisch. So zeigt er wenig Verständnis dafür, dass

> [...] the majority of the few books that have been written on the general subject of the movie thriller […] are primarily picture books that provide descriptions of several thrillers, with a minimal effort to define the underlying concepts that distinguish the thriller from other types of movies.[26]

Einer der von Rubin getadelten Autoren ist John McCarty, der in seinem Werk *Thrillers. Seven Decades Of Classic Film Suspense* von 1992 einen geschichtlichen Abriss dieses Genres verfasst. Er tut dies, indem er der Reihe nach, mit Bildern reich illustriert, den Inhalt von fünfzig Filmen wiedergibt. Eine Abgrenzung zu anderen Genres umgeht er geschickt, da er dem Thriller die Wandlungsfähigkeit eines Chamäleons zuspricht.[27]

[26] Rubin (1999), S. 8.
[27] McCarty (1992), S. 13.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

> A war film can be a thriller. A Western can be a thriller. And, as Alfred Hitchcock demonstrated time after time, even a romantic comedy can be a thriller.[28]

Ergebnis ist eine Hommage an den Film-Thriller, ohne jedoch Erkenntnisse liefern zu wollen. Vielmehr scheint es sich um das Werk eines Filmfans zu handeln, der ebenfalls Interessierten einen Überblick über die Vielfalt geben möchte.

Brian Davis geht in seiner Arbeit *The Thriller: The Suspense Film From 1946* aus dem Jahr 1973 ähnlich wie McCarty vor. Er beschreibt, bildreich unterlegt, Filme, die er dem Genre Thriller zuordnet. Für ihn ist ein Thriller das Synonym für *suspense film*, der sich unter anderem aus dem Gangsterfilm wie *Little Ceasar* (*Der kleine Cäsar*) oder *White Heat* (*White Heat*) entwickelt hat. Im Jahr 1946 lag der klassische Gangsterfilm schon in den letzten Zügen: "Al Capone and his henchmen died a thousand cinematic deaths and the world of the speakeasy had passed into oblivion."[29] Um die Zuschauer zu fesseln, musste ein neuer Weg eingeschlagen werden. Das Ergebnis dieses Wandels war der Thriller. Wie McCarty konzentriert sich Davis auf eine Reihe von Filmen, die er inhaltlich in Kürze beschreibt. Doch statt sie chronologisch aneinanderzureihen, entwickelt er neue Kategorien, die seiner Meinung nach die verschiedenen Erscheinungsformen des Thrillers beschreiben. So unterscheidet er zum Beispiel zwischen dem Spionage-, dem Jagd- und dem Raubthriller. Seine Einteilung lässt sich nur schwer nachvollziehen. Während der Spionagethriller eindeutig ein Subgenre des Thrillers beschreibt, beinhalten manche Kategorien – z.B. der Jagdthriller – Motive, die in allen Thrillern vorkommen. Neben den Schwächen in der Kategorisierung birgt das von ihm genannte Entstehungsjahr des Thrillers noch ein weiteres Problem: Wenn der Thriller den Gangsterfilm 1946 abgelöst hätte, hieße das, dass vor diesem Jahr keine Filme dieser Gattung existiert haben könnten. Hitchcocks erste Filme aus den zwanziger Jahren eliminiert Davis somit radikal aus seiner Thrillerdefinition. Außerdem kritisiert Charles Derry, Davis erkläre nicht, warum er in dem traditionellen *hard-boiled detective film* eine Variation des Thrillers sehe, den klassischen Detektivfilm wie Sherlock Holmes jedoch außen vorlasse.[30] Trotz all dieser Schwächen gehört Davis zu den wenigen Autoren, die auch den Psychothriller in ihre Untersuchung miteinbezogen haben. Zu diesem Subgenre des Thrillers zählt er alle Filme, die in der Tradition von Hitchcocks *Psycho* stehen. Das Besondere an der Psycho-‚Schule' sei, so der Autor, dass sich das Genre am Horrorfilm orientiere und absichtlich den Zuschauer zu beunruhigen versuche.[31] Dass jeder Thrillerregisseur eine absichtliche Beunruhigung provoziert, bedenkt er nicht. Zusammenfassend schafft auch er es nicht, die Mannigfaltigkeit der Themen in eine sinnvolle Kategorisierung zu fassen.

---

[28] ebd., S. 13.
[29] Davis (1973), S. 9.
[30] Derry (1988), S. 9.
[31] ebd., S. 103.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Dass im deutschsprachigen Raum ebenfalls Arbeiten zum Thema Thriller kursieren, die mit diesem Problem zu kämpfen haben, beweist Adolf Heinzlmeier in seinem 1991 verfassten Filmbuch *Thriller. Kino, das an den Nerven zerrt*. Rezipient dieser Studie ist sicherlich nicht ein forschender Wissenschaftler. Vielmehr möchte Heinzlmeier dem filminteressierten Leser einen unterhaltsamen Überblick über Thriller verschaffen und das Verständnis für dieses Genre fördern. Zu Beginn seiner Arbeit listet er siebzehn Thesen auf, die seiner Meinung nach die Merkmale des Thrillers beschreiben. Trotz der populistischen Aufmachung nennt er darin einige Punkte, die in weit wissenschaftlicherer Lektüre ebenfalls zu finden sind. Im Folgenden gebe ich daher eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Aussagen seiner Thesen wieder:

Gleich im ersten Punkt untersucht er den Effekt, den die Filme bei ihrem Publikum erzielen. Demnach versteht er unter dem Thriller ein Genre, das an den Nerven zerre und mit „starken Effekten“[32] arbeite. „Es sind Filme, in denen der Zuschauer in das Geschehen mit einbezogen wird und physisch reagiert.“[33] Für Heinzlmeier ist der Thriller „eine triviale Gattung“[34], die er mit reißerischen Jahrmarktsvergnügungen vergleicht. Daher komme auch der Name, der in der angelsächsischen Literatur für Schauerroman oder Reißer stehe. „Was nichts über die Qualität der Filme aussagt: es gibt raffinierte und primitive Thriller, abstrakte und sinnliche, Undergroundfilme und Kunstwerke.“[35] Eine zentrale Rolle spiele beim Thriller das Mittel *Suspense*: das Bangen des Zuschauers um den Helden. Ebenso thematisiert der Autor den Einfluss anderer Gattungen, die den Thriller geprägt haben sollen. Elemente des Science-Fiction-, Kriminal-, Gangster- und Horrorfilms und nicht zuletzt des Film noir würden immer wieder in ihm Verwendung finden.

Nach der Auflistung folgt der Filmteil, in dem er – wie auch schon die vorher besprochenen Autoren – in erster Linie den Inhalt der Filme zusammenfasst und mit einigen Bildern aus den Filmen deutlich macht. Um die verschiedenen Ausrichtungen des Thrillers zu beschreiben, ordnet er sie in vierzehn Subkategorien. Neben bekannten Subgenres wie dem Psychothriller, Erotikthriller oder Politthriller finden sich in seiner Liste auch ungewöhnlichere Gattungen wie der Voyeur-, der Unterwelt- oder der Nacht-Thriller. Trotz oder gerade wegen der detaillierten Einteilung lassen sich die Filme nur schwer Heinzlmeiers Kategorien zuordnen. Zu oft weisen die Werke Merkmale mehrerer seiner Subgenres auf. *Alien* (*Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*) zum Beispiel ist für Heinzlmeier ein Horrorthriller, da es sich bei dem Antagonisten um ein Monster handelt. Warum er nicht auch ein ein Science-Fiction-Thriller sein könnte, erläutert der Autor nicht. Um diesem Problem zu entgehen, entwirft Heinzlmeiers ein neues

[32] Heinzlmeier (1991), S. 8.
[33] ebd., S. 8.
[34] ebd., S. 8.
[35] ebd., S. 8.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Subsubgenre und macht aus *Alien* eine neue Variation des Horrorthrillers, genannt „SF-Gothic-Thriller“.[36]

Auch Golde kritisiert Heinzlmeiers Definitionen, die oft nicht haltbar seien. Dem Psychothriller allein als Hauptmerkmal sozial abweichendes Verhalten der Figuren zuzusprechen, sei keine ausreichende Abgrenzung zu den anderen Subgenres.

> Sozial abweichendes Verhalten im Sinne einer Psychopathologie, die ihren filmischen Ausdruck in Neurosen, krankhaften Beziehungen und ‚Angst-Lust-Psychosen‘ findet, stellt ein übergreifendes Motiv in vielen Thriller-Arten dar.[37]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Heinzlmeiers Schematisierung Schwächen aufweist. Das liegt nicht nur an seinem System. Die Erscheinungsformen eines Thrillers sind zu vielfältig, um eindeutig abgegrenzte Subgenres zu schaffen. Leider kompliziert Heinzlmeier das Genre durch seine detaillierte Einteilung sehr: Unzählige Subkategorien zu bilden, die sich dann wieder aufgliedern, macht den Thriller nur bedingt verständlicher.

Dem gleichen Problem der nachvollziebaren Einteilung müssen sich auch die Akademiker Ralph Harper, Jerry Palmer und Charles Derry stellen.

Das 1969 veröffentlichte Werk *The World Of The Thriller* von Ralph Harper gilt in der Rezeption nicht als ganz unproblematisch. Rubin beschreibt es kurz und bündig als diffus.

> [...] its ideas presented in the form of random observations rather than a structured argument.*The World oft the Thriller* is peppered with intriguing insights that are left frustratingly underdeveloped.[38]

Auch Derry hat mit Harpers Arbeit große Schwierigkeiten:

> Containing hundreds of footnotes and seeming to be the most scholarly of all these accounts, Harper's book is consistently nonlinear and impressionistic. His arguments fail to build point by point and are filled with generalizations constantly requiring qualifications that are not forthcoming.[39]

Trotz aller Kritik spielt Harpers Werk eine große Rolle in der Thrillerliteratur, da er das Genre aus einer anderen Perspektive als seine Kollegen betrachtet. Der Philosoph und Theologe, spezialisiert auf existenzielle Philosophie, interpretiert den Thriller – insbesondere seine literarische Form – in Hinblick auf sein Spezialgebiet. Er behauptet, der Thriller simuliere den Existentialismus, indem er eine moderne Welt voller Chaos und Absurdität beschreibe.[40]

> He [Harper] compares the central concerns of classical thriller authors, such as John Buchan and Graham Greene, to those of existential philosophers, such as Sören

[36] ebd., S. 90.
[37] Golde (2002), S. 17.
[38] Rubin (1999), S. 11.
[39] Derry (1988), S. 13.
[40] Rubin (1999), S. 10.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

> Kierkegaard and Karl Jaspers, and of major novelists frequently associated with existentialism, such as Fyodor Dostoyevsky and Franz Kafka.[41]

So kommt es, dass Harper den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die "existential themes of the thriller and […] the psychology of the reader's involvement"[42] legt. Seiner Meinung nach habe der Thriller für den Autor und den Leser therapeutische Funktion. Der Thriller enthülle "the inner world of motives, desires, and conflicts, using representations of the outer world only as a means to draw the motives, desires, and conflicts out into the open."[43] Für Harper bewirke der Thriller eine Art Transfiguration. Das Genre biete dem Leser eine Möglichkeit, aus seinem langweiligen Leben zu fliehen, genauso wie es ihm helfe, sich zu entspannen. "For the brief time of reading a novel […] we are placed in a world where we become what we really wish we were."[44] Der Held dieses Genres sei der klassische Held, wie wir ihn kennen. Alle Stärken, die einem Mann zugesprochen werden, seien in dem Protagonisten eines Thrillers vereint: "stamina and courage, moral and political vision, and a sensitivity to persons as well as to the natural and technical world."[45] Selbstverständlich sei er allen Gefahren gewachsen, die er bestehen müsse. So wisse der Leser von der ersten Seite an, dass sich früher oder später alles wieder zum Guten wenden werde.[46] Diese Beschreibungen eines Thrillers beziehen sich jedoch nur auf Spionagethriller, denen Harper eine besondere Stellung gibt:

> In them all the salient features of the Western and detective story can be found, as well as a sensitivity to the fate of a far larger part of mankind, an entire nation if not the whole world. Here as in all kinds of thrillers a single man, a hero, has a chance to save, and with fortitude and intelligence.[47]

Er sieht also im Thriller die Verschmelzung der drei Genres Detektivfilm, Spionagefilm und Western. Gerade diese Behauptung empfindet Derry als sehr problematisch:

> [...] any reasoned examination of these three genres would have to take into account the vast differences with which each translates the archetypal story into specific images and themes.[48]

Doch gleich welche Ansicht seiner eigenen am nächsten kommt, Harper eröffnet durchaus neue Blickwinkel, die sich zu betrachten lohnen.

Der britische Professor für Kommunikationswissenschaft Jerry Palmer untersucht den Thriller in seiner Arbeit *Thrillers. Genesis And Structure Of A Popular Genre* von 1978 auf ganz andere Weise. Seine Schwerpunkte liegen auf der Struktur,

---

[41] ebd., S. 10.
[42] Harper (1969), S. viii.
[43] ebd., S. 80.
[44] ebd., S. ix.
[45] ebd., S. 5.
[46] ebd., S. 9.
[47] ebd., S. ix.
[48] Derry (1988), S. 13.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

den literarischen Wurzeln, der Ideologie und dem soziologischen Hintergrund des Thrillers. Nach Palmer beinhalte das populäre Genre des Thrillers zwei essentielle Komponenten, die unabdingbar sind: Heldentum und Verschwörung.[49] Der Held müsse immer professsionell und wetteifernd sein. "[…] this means that the hero is uniquely competent."[50] Er sei fähig aus Erfahrungen zu lernen und besitze einen Wissensfundus, der es ihm ermögliche, Pläne zu schmieden und sich schnell auf neue Situationen einzustellen.[51] Ein weiteres Merkmal des Helden sei seine Isolation. Als Außenseiter kämpfe er allein gegen Verschwörer, Nähe lasse er nur kurzfristig in sexuellen Beziehungen zu. "Because he is essentially a lone wolf, he learns to control his sexuality, to use it when relaxation seems appropriate."[52] Grund für seine Isolation sei das alleinige Vertrauen in sich selbst. Alle anderen Figuren seien, im Gegensatz zu ihm, inkompetent und verräterisch dargestellt.[53] Neben dieser Reserviertheit scheine der Protagonist dem Leser sehr nahe. Er ziehe die ganze Sympathie und Loyalität auf sich. Damit sei er die alleinige Identifikationsfigur, mit der mitgezittert und um die gefürchtet wird. "We must approve of the hero's actions and adopt his moral perspective to the virtual exclusion of all others; this unequivocal desire to see the hero succeed is what, in Palmers view, creates thriller suspense."[54]

Neben dem professionellen Helden, der aus beruflichen Gründen Ganoven jage, finde sich im Thriller, in einer untergeordneten Rolle, auch der Amateur, der eine passive Rolle spiele. Meistens handele es sich hier, so Palmer, um ein Mädchen, das vom Helden gerettet werden müsse.

> She's unable to save herself – she lacks the necessary expertise to improvise successfully. And since she is only there by accident, she has no master plan which will bring other people in to deal with contingencies. In short, she doesn't belong.[55]

Die zweite essentielle Komponente sei die Verschwörung, die vom Protagonisten erfolgreich aufgedeckt und vereitelt werde. Palmer lässt jedoch offen, was er genau unter einer "conspiracy" versteht. Allgemein, so Rubin, bestehe eine Verschwörung aus mehreren Verschwörern. Es sei also in der Regel eine "plural activity". Palmer dagegen "does not seem to exclude the possibility of a conspiracy involving a single evildoer."[56] Doch ganz gleich wie der Begriff Verschwörung ausgelegt wird, die Welt, sonst ein sicherer Ort, gerate aus den Fugen. Plötzlich

[49] Palmer (1978), S. 82.
[50] Rubin (1999), S. 11.
[51] Palmer (1978), S. 12.
[52] ebd., S. 35.
[53] ebd., S. 83.
[54] Rubin (1999), S. 11.
[55] Palmer (1978), S. 10.
[56] Rubin (1999), S. 12.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

würden Mörder ihr Unwesen treiben, Heroin werde verkauft, Spione und Verräter gingen ihrer Berufung nach.[57]

> What the thriller asserts, at root, is that the world does not contain any inherent sources of conflict: trouble comes from people who are rotten, but whose rottenness is in no way connected with the nature of the world they infect. At the base of the thriller is a breath-taking tautology: 'Normally the world functions normally. Today it doesn't. Therefore something abnormal is affecting it.'.[58]

Das Böse werde von *den Anderen* in eine als gut empfundene Welt gebracht und müsse vom Helden vernichtet werden. Erst so könne der Protagonist triumphal den Unruhestifter besiegen und das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse wiederhergestellt werden. Nicht nur als Aufgabe für den Helden spiele die Verschwörung eine große Rolle. Nach Palmer sei eine Welt voller Verschwörungen eine düstere Welt. Wenn Verschwörung zudem mit Verrat verbunden sei, werde diese Welt noch undurchsichtiger. "When the truth of treachery is out, we are left in a very bleak landscape. This bleakness is a quality [...] that dominates many of the best thrillers."[59]

Wie sich an Palmers Definition erkennen lässt, ist für ihn der Prototyp eines Thrillers Ian Flemings *James Bond*. In diesen Romanen sieht Palmer alle Punkte vereint, die einen idealen Thriller ausmachen. So nachvollziehbar seine Definition an dem Beispiel des Superspions 007 sein mag, kommt es auch bei seiner Theorie zu Fehlern. Er beschränkt sein Thrillermodell kaum und zählt Genres dazu, die klassischerweise anderen Gattungen zugeordnet werden. Als Beispiel nennt Rubin den *Whodunit*[60], ebenso das Melo- und das Gerichtsdrama. Somit würden Filme wie Jonathan Demmes *Philadelphia* (*Philadelphia*) von 1993, der die Homosexuellenfeindlichkeit thematisiert, genauso zum Thriller gehören wie einige TV *soap operas*. Auf einem klassischen Abenteuerfilm wie *Raiders of the Lost Ark* (*Jäger des verlorenen Schatzes*) aus dem Jahr 1981 träfen ebenfalls alle zentralen Merkmale eins Thrillers zu, die Palmer aufgestellt hat. Ein einzelner Held – der professionelle Archäologe Indiana Jones – entlarve eine Verschwörung und rette so die Welt vor ihrem Untergang.[61]

Dagegen schließt Palmers Definition einige Filme und Bücher aus, die klassisch zum Thriller gezählt werden. Nicht nur Patricia Highsmiths 1955 erschienene Novelle *The Talented Mr. Ripley* (*Der talentierte Mr. Ripley*) isoliert er aus der Thrillerliteratur, auch Alfred Hitchcocks weltbekannten Film *Psycho* von 1960 entspricht nicht Palmers Vorstellungen eines Thrillers, da der Regisseur, neben

---

[57] Palmer (1978), S. 87.
[58] ebd., S. 87.
[59] ebd., S. 39.
[60] *Whodunit* ist eine Verballhornung von *Who has done it?* und bezieht sich auf die zentrale Frage des Genres, die beantwortet werden soll.
[61] Rubin (1999), S. 12 f.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

abweichenden Punkten, auf einen dominanten Helden verzichte.[62] Mit Definitionsschwierigkeiten behaftet, arbeitet Palmer jedoch sehr werkimmanent und kommt so zu konkreten Erkenntnissen.

In *The Suspense Thriller* von 1988 vertritt Charles Derry eine entgegengesetzte These. Besonders interessiert an klassifizierenden Kategorien, stellt er die historische Entwicklung in den Hintergrund seiner Untersuchung. Derrys Hauptinteresse gilt Filmen, denen eine traditionelle Detektivfigur fehlt. Bei ihm handelt es sich immer um Protagonisten, die unschuldige Opfer oder unprofessionelle Kriminelle seien.[63] "[…] detective films […], police films, horror films, and spy films whose hero is a professional spy"[64] gehörten somit nach seiner Definition nicht zum Genre Thriller. Denn erst durch die Verwundbarkeit eines nichtprofessionellen Protagonisten komme es zu dem erwünschten Suspense.

Des Weiteren sieht er im Thriller ein "*umbrella* genre comprised of an evolving complex of (sub-)genres"[65], das einige klarer definierte Genres unter sich vereint. Statt sich auf alte Kategorien zu beziehen, teilt Derry den Thriller in sechs neue Gattungen ein, die seines Erachtens das Genre am meisten beherrschen und auf dem Filmplot basieren. Ergebnis dieser Herangehensweise sind Subgenres wie *the thriller of murderous passion*, *the thriller of acquired identity* oder auch *the innocent-on-the-run thriller*.

Derrys Arbeit zählt zu den Herausragendsten, die zu diesem nur schwer zu fassendem Genre geschrieben wurden. Neben scharfsinnigen Filmanalysen beruht seine Arbeit "primarily on the identification of recurring narrative patterns in the various thriller subgenres."[66] Trotzdem sieht er selbst seine Untersuchung kritisch:

> All that I have written in this study of suspense thriller is, in an important sense, relative, as must be all generic analysis. [...] Indeed, the study of genres is particularly fascinating precisely because of genres are in a state of continual evolution.[67]

Ebenfalls von großem wissenschaftlichen Interesse ist die Studie *Thrillers* von Martin Rubin. Die 1999 veröffentlichte Untersuchung bietet einen umfassenden Überblick zum Thema Filmthriller. Dabei beachtet er sowohl Klassiker wie die Werke von Alfred Hitchcock als auch moderne Umsetzungen von Quentin Tarantino. Wie andere Autoren sieht er die Schwierigkeit in einer eindeutigen Definition. Die Bandbreite der Geschichten, die ein Thriller erzählt, sei einfach zu vielschichtig. So könne der Horrorfilm *Halloween* (*Halloween*) von 1978, genauso wie das Polizeidrama *Seven* (*Sieben*) von 1995, Thriller genannt werden.[68] Einfacher zu verstehen sei das Konzept Thriller, wenn es an eindeutig definierte Genres

[62] ebd., S. 13.
[63] Derry (1988), S. 62.
[64] Rubin, (1999), S. 9.
[65] Derry (1988), S. 63.
[66] Rubin (1999), S. 10.
[67] Derry (1988), S. 325.
[68] Rubin (1999), S. 4.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

angehängt wird, wie zum Beispiel dem Spionagethriller, Detektivthriller oder Horrorthriller.

> There is possibly no such thing as a pure, freestanding ‚thriller thriller'. The thriller can be conceptualized as a 'metagenre' that gathers several other genres under its umbrella, and as a band in the spectrum that colors each of those particular genres.[69]

Daher achtet Rubin auf das „Thrillerresque" eines Genres, das mal stärker und mal schwächer vorhanden sei. In den verschiedenen Gattungen des Kriminalfilms zum Beispiel sei diese Spannung erzeugende Komponente stark ausgeprägt. Aus diesem Grund zählt Rubin dieses Filmgenre zu den Thrillern. Dagegen arbeiteten andere Genres wie der Western, das Musical und auch der Kriegsfilm kaum mit Thrill. Außerdem ließen sich Genres finden, deren Filme teils dem Thriller angerechnet werden könnten, teils jedoch keinerlei Thrillermerkmale aufwiesen.[70] Als Beispiel nennt er hier das Genre Science-Fiction. Während er den 1956 erschienen Film *Invasion of the Body Snatchers* (*Die Dämonischen*) zum Thriller zählt, gehöre die satirische Fabel *A Clockwork Orange* (*Uhrwerk Orange*) von 1971 seiner Ansicht nach nicht in diese Kategorie. Allein die Thematisierung von Gewalt löse im Zuschauer noch keinen Thrill aus. Stanley Kubricks Film als Thriller zu bezeichnen, wäre demnach nicht korrekt. Doch was sind nun Thrillermerkmale? Nach Rubin müsse ein Thriller Gefühle wecken, die sensationell seien. Diese Gefühle würden oft in Kombination auftreten: "humor *and* suspense, fear *and* excitement, pleasure *and* pain."[71] Diese doppelten Emotionen würden im Zuschauer eine Art Ambivalenz auslösen, emotional werde er in verschiedene Richtungen gezogen. So schwebe er zwischen Angst und Genuss, Masochismus und Sadismus, Identifikation und Distanziertheit.[72] Genau diese andauernde Anspannung "is a great part of what gives thrillers their kick."[73]

Zu Beginn seiner Arbeit setzt Rubin sich kritisch mit den bisherigen Untersuchungen zum Thema Thriller auseinander, um danach ein eigenes Konzept zu entwickeln, das den Filmthriller definieren soll. Er bezieht sich dabei auf Texte, die sich mit thrillerverwandten Themen beschäftigen: "(1) specific thriller related literary genres, both popular (such as detective and spy fiction) and classical (such as comedy and heroic romance), and (2) certain relevant general topics, such as the labyrinth and suspense."[74] Im Anschluss gibt er eine historische Übersicht von den frühen Anfängen des Films bis hin zum Neo noir.

Relevant für meine Arbeit ist das Kapitel der modernen Periode. Beeinflusst durch den europäischen Film beginnt diese neue Ära im Jahr 1960. Klassische Themen werden überarbeitet und neu in Szene gesetzt. Besonders beim Detektiv-

[69] ebd., S. 4.
[70] ebd., S. 4.
[71] ebd., S. 6.
[72] ebd., S. 6.
[73] ebd., S. 6.
[74] ebd., S. 13.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

genre komme es zu einigen Veränderungen.[75] Ab den frühen 1980er-Jahren werden in vielen Kriminalfilmen Mittel des Film noir verwendet, die ab den 1990er-Jahren dann als Neo noir bekannt werden.[76] Durch diese neue Bewegung wandle sich langsam das Bild des Helden. Statt weiterer Superhelden à la James Bond kommen nun verwundbare und moralisch zweifelhafte Protagonisten zum Zug.[77]

Die Studie von Rubin zeichnet sich besonders dadurch aus, dass in ihr der Thriller kein eigenständiges Genre darstellt. Vielmehr handelt es sich – wie schon erwähnt – um ein Schirmgenre, das jedes andere Genre unter sich vereinen kann. Damit fällt bei ihm auch die Unterteilung in einzelne Subgenres weg. Stattdessen beschreibt er das Hauptgenre, zu dem er den jeweiligen Film rechnet, und seine Spezialisierung auf Thrill auslösende Momente. Ein Actionthriller ist demnach ein Actionfilm, der seinen Schwerpunkt auf den Thrill legt. Ein Psychothriller existiert seiner Definition nach gar nicht. Obwohl er durch diese Vorgehensweise die Schwierigkeit umgeht, eine genaue Etikettierung des Thrillers vorzunehmen, kann auch er dem allgemeinen Problem der Genredefinierung nicht ausweichen. Denn sobald sich ein Film mehreren Genres zuteilen lässt, ist die Bezeichnung für den Thriller ebenfalls variabel.

Auch deutschsprachige Wissenschaftler haben sich ernsthaft an der Genrediskussion beteiligt. In der recht knapp gehaltenen Studie *Thriller der 90er Jahre* von 1998 bespricht Britta-Karolin Öhding die Bedeutung von Spannung und Struktur des Thrillers und wendet diese Begriffe auf vier ausgewählte Filme an. Was sie unter einem Thriller versteht, lässt sie jedoch offen. Vom Leser selbst wird somit ein Basiswissen erwartet.

Weit detaillierter geht der Filmkritiker Georg Seeßlen vor, der die bekannteste deutschsprachige Arbeit zum Thriller geschrieben hat. Die erstmals 1980 veröffentlichte Studie *Kino der Angst* erschien 1995 unter dem erweiterten Titel *Thriller. Kino der Angst*. Auch Seeßlen ist der Ansicht, dass sich der Thriller kaum definieren lasse. Trotzdem grenzt er seine Filmauswahl ein, indem er Horror- und Science-Fiction-Filme nicht miteinbezieht.

> Thriller sind unserer (keineswegs dogmatisch zu verstehenden) Definition nach Filme, die in der Gegenwart spielen und von Verbrechen oder Verschwörung handeln, wobei keiner der handlungsbestimmenden Protagonisten über den Intrigen steht […] oder einer der Protagonisten aus solcher Distanz […] herausgetrieben wird […]. Im Thriller sind den Helden die anderen Menschen und die Gesellschaft Schicksal; nicht die Raffinesse der Intrige macht den Thriller aus, sondern der Grad an Betroffenheit, den sie auslöst.[78]

Die Handlungsstruktur weise Merkmale auf, die immer wiederkehren. So handele es sich, nach Seeßlen, um eine „reine" Form des Thrillers, wenn „aus

[75] ebd., S. 147.
[76] ebd., S. 170.
[77] ebd., S 176.
[78] Seeßlen (1980), S. 9 f.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

einem inneren, unbewältigten Konflikt […] eine äußere Bedrohung [wird], mit der symbolisch auch der interne seelische Konflikt bewältigt wird."[79] Wie schon Balint vor ihm, beginnt der Filmkritiker seine Arbeit mit der Untersuchung des Begriffs Thrill, den er als „Angstlust" definiert. Auch bei ihm spielen Jahrmarktvergnügungen eine zentrale Rolle, weil sich hier die Möglichkeiten böten, das Schicksal herauszufordern:

> Entweder wird das Objekt ‚gedemütigt', das Porzellan zerschlagen, der Nagel mit einem Hammerschlag in den Balken getrieben, das Geschoß des ‚Lukas' bis an die Spitze der Skala gebracht, oder man selbst ist der Gedemütigte; wenn man die Fahrt in der Achterbahn wagt, zeigt man seine Überlegenheit gegenüber der Mechanik und kann zugleich ein Urerlebnis der Geschwindigkeit genießen.[80]

Der Jahrmarkt hole uns aus unserem geordneten Alltag und bringe uns in eine Ausnahmesituation der lustvollen Angst. Ein anderer Ort, der das Erleben des Thrills erleichtere, sei das Kino. Zwar würden wir dort nicht selbst Gefahrensituationen ausgesetzt, doch finde hier einer der extremsten Tabubrüche statt: Gemeint ist der Verlust der eigenen Identität. Seeßlen sieht in der Gesellschaft einen thrillfeindlichen Ort, an dem von uns ein bestimmtes Rollen-verhalten erwartet werde. Sich von diesen Erwartungen zu befreien, um so sich selbst neu zu erfahren, sei nur für diejenigen möglich, die bereit seien, Masken anzulegen und in andere Rollen zu schlüpfen. „Da die eigene Existenz zunehmend fremdbestimmt ist, eigens nur noch insofern repräsentiert ist, als man am eigenen Leib erfüllen muß, was einem zugetragen wird, ist das Aneignen einer fremden Existenz der einzige Weg zu sich selbst geworden."[81] Wer sich für die fremde Existenz eines Thrillers entscheide, setze sich, so Seeßlen, einem Albtraum aus. Während der Horrorfilm den Genuss der Angst fördere, erlebe der Zuschauer sie im Thriller in all ihren Formen. Thematisiert werde die Bedrohung, ausgehend von der Gesellschaft. Der Held, der unfreiwillig die scheinbare Sicherheit der Gesell-schaft verlassen müsse, erkenne im Laufe der Filmhandlung, „daß er in ihr nie völlig aufgehoben war."[82]

Nachdem Seeßlen die Mythologie des Filmthrillers bearbeitet hat, konzentriert er sich auf die Geschichte der frühen Anfängen des Suspense seit Louis Lumières *L'arroseur arrose* (*Der begossene Gärtner* bzw. *Der begossene Rasensprenger*) aus dem Jahr 1895 bis hin zu Filmen Mitte der 1990er-Jahre. Nach einem geschichtlichen Abriss der für den Thriller relevanten Genres, wie zum Beispiel dem Film noir, kommt er in dem Kapitel *1980–1995. Die Zeit der Unübersichtlichkeit* auf den Zeitabschnitt zu sprechen, den ich ebenfalls in meiner Studie untersuche. Bei seiner Betrachtung geht es ihm nicht darum, „festumrissene Codes, thematische ‚Gebote' und ästhetische Spielregeln allein aufzuzeigen; es geht vielmehr darum, die verschie-

[79] Seeßlen (1995), S. 211.
[80] ebd., S. 10.
[81] ebd., S. 20.
[82] ebd., S. 25.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

denen Arten zu charakterisieren, Thrill und Suspense zu erzeugen."[83] Anders als viele seiner Vorgänger teilt er den Thriller nicht in Subgenres ein. Zwar beginnt er sein Kapitel mit der Einordnung in Agenten- und Justizthriller. Doch wechselt er abrupt zu einer Unterteilung in Leitmotive wie *Norman Bates kehrt zurück*, *Tödliche Spiele* oder auch *Trau' den netten Menschen nicht*.[84] Der Psychothriller als eigenes Genre ist bei ihm nicht zu finden, vielmehr ändert er nochmals seine Untersuchungskriterien und unterscheidet nach Tätergruppen. So finden sich in den Filmen unter anderem Psychopathen, Serienmörder, mörderische Femmes fatales und Road Killers. Dass der Thriller sich nicht in deutlich abgegrenzte Kategorien einteilen lässt, betont er zusätzlich durch die Besprechung von einzelnen Filmbeispielen in gleich mehreren Kapiteln. Den Film *The Silence of the Lambs* (*Das Schweigen der Lämmer*) ordnet er gleich drei Kapiteln zu. So bespricht er ihn sowohl in den Abschnitten über erotische Thriller als auch in den Kapiteln über Serienmörder und Transzendentalität.

Die Studie von Seeßlen behandelt in erster Linie die historische Entwicklung des Thrillers im Laufe der Zeit. Zwar gibt er dem Leser eine Definition des Thrillers, die versucht, das Genre von anderen Genres wir Horror- oder Science-Fiction-Filmen abzugrenzen, doch weigert er sich, den Thriller in eine Form zu pressen. Stattdessen betont er die Unübersichtlichkeit der Gattung, die besonders in der modernen Periode ab 1980 zur Geltung kommt.

Die Lektüre zum Thema Thriller hinterlässt Ratlosigkeit. Die Forschungen unterscheiden sich so sehr voneinander, dass es unmöglich ist, sich ein klares Bild zu machen. Im Gegenteil: Eine detaillierte Untersuchung des Themas löst mehr Verwirrung als Verständnis aus. Wie nicht anders zu erwarten war, bringt auch die Literatur, die explizit zum Thema Psychothriller geschrieben wurde, nur wenig Licht ins Dunkel. Diese Autoren müssen sich der Schwierigkeit einer Definition stellen:

William Indick versucht in seinem Werk *Psycho Thrillers* aus dem Jahr 2006 diesem Problem auf den Grund zu gehen. Leider bleibt es nur bei einem Versuch. Denn statt einer scharfsinnigen Bearbeitung des Themas liefert er vor allem eine Auflistung zahlreicher Filme, die er selbstbewusst als „Top Twenty" der verfilmten Psychothriller bezeichnet.[85] Als Psychothriller betitelt er dabei jeden Film

> […] that has either a basic psychological premise as its core theme, or characters that clearly represent specific psychological issues. The prototypical psychothriller is a movie in which a psy-fi theme – a psychological ability, disorder, or phenomenon – is at the core of the plot.[86]

Seiner Definition nach behandle ein Psychothriller eine "psychological fiction", die er kurz "psy-fi" nennt. Diese "psy-fi"-Welt umfasse übernatürliche, meta-

[83] Seeßlen (1980), S. 9.
[84] Seeßlen (1995), S. 175 ff.
[85] Indick (2006), S. 5.
[86] ebd., S. 2.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

physische Themen. So treibe der mordende Serienkiller genauso sein Unwesen wie der verrückte Wissenschaftler oder Figuren, die beispielsweise über Telekinese verfügen.

Das für meine Arbeit relevante Thema ist das zweite Kapitel, in dem er den Psychokiller behandelt. Ähnlich wie Seeßlen teilt er die Figuren in Tätertypen ein. So unterscheidet Indick unter anderem zwischen dem soziopathischen Gangster, dem Serienmörder und dem Transvestiten. In zwei separaten Abschnitten kommt er speziell auf die Filme von Alfred Hitchcock zu sprechen, wobei er seinen Schwerpunkt auf *Psycho* legt. Durch seine Arbeit bekommt der Leser einen guten Eindruck von den vielseitigen Erscheinungsformen eines Psychokillers.

Einen anderen Weg schlägt Philip L. Simpson ein, der sich in seiner Studie nicht auf ein Genre beschränkt, sondern die Figur des Psychopathen allgemein im zeitgenössischen amerikanischen Film untersucht. In der 2000 erschienenen Arbeit *Psycho paths – Tracking the serial killer through contemporary American film and fiction* beschreibt der Autor vier Prototypen des Serienkillers, die sich in allen Subgenres von Psychopathenfilmen und -erzählungen Verwendung finden lassen. Nicht das Genre spielt bei Simpsons Untersuchung eine Rolle, sondern ausschließlich die Charakterisierung des Psychopathen. Dabei würden Film und Literatur selten nur einen der im Folgenden genannten Prototypen verwenden. "[...] many will employ some proportions of all four in a quadrilateral structuring mechanism."[87]

Die erste Bewegung, die Simpson beobachtet hat, nennt er "neo-Gothic", die

> […] clearly reflects the subgenre's origins in the dark romantic, horror, and melodrama conventions of the nineteenth century by emphasizing the relationship between killer and victim as a type of dangerous seduction taking place in a haunted landscape of taboo violations and border transgressions.[88]

In der zweiten Bewegung, dem sogenannten "detective procedural", werde der Schwerpunkt zu gleichen Teilen auf die Betrachtung des Killers und seines Jägers, dem Amateur- oder Berufsdetektiv, gesetzt, der es sich zur Aufgabe gemacht habe, den Mörder zu fassen.

Bei der dritten Bewegung spricht der Autor vom "psycho profile". Hier sei der Serienkiller der eigentliche Protagonist, von dem der Zuschauer detaillierte Inneneinsichten bekomme und ihn so zu verstehen lerne.[89] Als einflussreich für diese Struktur gibt der Autor den Schriftsteller Thomas Harris an, der die Kultfigur Hannibal Lecter erschaffen hat.[90] Durch dessen Erfolg animiert, folgten ihm einige Nachahmer, die nun ebenfalls die Arbeit des FBIs thematisierten. Besonderes Interesse galt dem Beruf des Profilers, der helfe zu verstehen, was ein Täter denke

[87] Simpson (2000), S. 25.
[88] ebd., S. 25.
[89] ebd., S. 25.
[90] ebd., S. 70.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

und fühle. Es entstand daraufhin die Fernsehserie *Profiler* (*Profiler*), die sich direkt an Harris' Arbeit orientierte.[91]

Die vierte und letzte Bewegung nennt er "mytho-apocalyptic". Wie der Name vermuten lässt, stehe hier die biblische Apokalypse im Vordergrund. Die Mörderfigur bringe als dämonischer Bote Gottes das reinigende Feuer der Apokalypse über die sündhafte Welt.[92] Als beispielhaft dafür gelten für Simpson unter anderem die Filme *Seven* von David Fincher oder auch Oliver Stones *Natural Born Killers* (*Natural Born Killers*).

> These characters' murderous acts are performed not as coherent political manifestos but as idiosyncratic expressions of American individualism paradoxically reliant on scraps of inherited, easily graspable narratives of primal simplicity and violence.[93]

Zusammenfassend lässt sich sagen, die Studie fördert das Verständnis der Darstellung der psychopathischen Figur. Durch den Verzicht, explizit auf Genres einzugehen, lenkt der Autor den Blick auf wesentliche Merkmale in der Inszenierung des Serienkillers in Literatur und Film. Was den cineastischen Psychothriller ausmacht, kann und will er demzufolge nicht beantworten.

Eine konkrete Analyse des Psychothrillers entwirft eine deutsche Wissenschaftlerin. In der 2002 veröffentlichten Studie *Der Blick in den Psychopathen* untersucht Inga Golde anhand der psychopathischen Täterfigur die Struktur des Psychothrillers der achtziger und neunziger Jahre. Dabei konzentriert sie sich vor allem auf die Konzeption von Identität, Erotik – hier speziell der sexuelle Akt – und Beziehung. Bevor sie ins Detail geht, spricht sie über die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition des Genres und bezieht sich dabei auch auf Seeßlen, der ebenfalls eine strenge Kategorisierung ablehnt. Genau wie das allgemeiner gefasste Genre Thriller verfüge auch der Psychothriller „nicht über einheitliche genrebestimmende Kriterien"[94]. Trotzdem entwickelt Golde eine Definition, durch die sich das Subgenre von den zahllosen weiteren Kategorien des Thrillers unterscheiden lässt. So kommt sie zu vier Kriterien, die einen amerikanischen Psychothriller beschrieben:

(1) Die Täterfigur eines amerikanischen Psychothrillers begeht infolge eines psychisch abweichenden Verhaltens einen Normverstoß gegenüber der Gesellschaft.
(2) Fantastische und übernatürliche Phänomene werden kategorisch ausgeschlossen. Die dargestellte Realität ist mit der des Zuschauers vergleichbar.
(3) Die Täterfigur gehört keinem organisierten Verbrechen an, sondern folgt eigenen Interessen.

[91] ebd., S. 70.
[92] ebd., S. 25.
[93] ebd., S. 172.
[94] Golde (2002), S. 15.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

(4) Ein übergeordnetes Motiv des amerikanischen Psychothrillers ist die Verbindung von Erotik und Gewalt.[95]

Nach dieser Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes folgt ein geschichtlicher Überblick, der die Anfänge des Psychothrillers, angefangen von Hitchcocks *Psycho*, erläutert und die weitere Entwicklung bis in die siebziger Jahre darstellt. Den Hauptteil ihrer Arbeit bildet die Untersuchung von Filmen der 1980er- und 1990er-Jahre. Nach Goldes Ansicht lasse sich der Psychothriller in zwei Hauptkategorien unterteilen: Der erste Typus beziehe die Vergangenheit der Täterfigur mit ein, die als Grund für die psychisch abweichende Entwicklung angegeben wird. Ein gern verwendetes Motiv, so Golde, sei eine frühe Verlusterfahrung, die die Bildung der eigenen Identität verhindere. Die Täterfigur sinne in diesen Filmen häufig auf Rache und missachte das gesellschaftliche Wertesystem.[96] Vergewaltigung und eine erzwungene Unterordnung förderten aber ebenso die Entwicklung zur gewalttätigen Täterfigur.

Der zweite Typus konzentriere sich auf die Gegenwart der psychopathischen Figur. In diesen Filmen werde die Vergangenheit vollständig ausgeblendet; das Publikum erfahre nicht, wie es zum psychisch abweichenden Verhalten kam. „Im Fokus dieser Thriller steht die Darstellung des psychopathologischen Abweichens ohne jede biographische Herleitung."[97] Ebenfalls in drei Unterkapitel eingeteilt, unterscheidet Golde zwischen Thriller, in denen der Psychopath sich für allmächtig halte, Sexualität als Mittel zum Zweck einsetze oder versuche, eine Beziehung mit Hilfe von Gewalt herzustellen. Anhand von Analysen exemplarischer Psychothriller untermauert Golde ihre Thesen über die inhaltliche Struktur dieser Filme. Damit schreibt sie eine der wenigen Arbeiten, die sich explizit mit dem Genre Psychothriller beschäftigen. Ausgangspunkt ihrer Untersuchung ist hierbei die psychopathische Täterfigur, die für Golde den Kern der Gattung darstellt. Allein ihr Handeln bestimme den Ablauf des Geschehens. Die Autorin widmet sich ganz der Untersuchung, wie es zum Identitätsverlust des Täters komme, was für ihn Erotik bedeute und wie sich sein Verhalten auf die Nicht-Täterfigur auswirke. So erweckt Golde den Eindruck, dass nur, wer den Charakter der psychopathischen Figur verstehe, auch Verständnis für das Wesen des Psychothrillers aufbringen könne. Doch hat der Psychopath wirklich eine so zentrale Rolle im Thriller inne? Oder ist er nur auslösendes Moment für die Wandlung der Nicht-Täterfigur?

Wie nicht anders zu erwarten war, ist die Literatur zum Thema Psychothriller noch karger gesät als die zum Thriller. Nicht von allen Wissenschaftlern als eigenständiges Genre anerkannt, scheint die Mehrheit der Autoren die schwer zu definierende Kategorie zu meiden. Doch ist dieser Respekt begründet? Sollten die Autoren auch weiter um den Forschungsgegenstand (Psycho-)Thriller einen großen Bogen machen, um sich nicht in prekäre Situationen zu begeben? Auch ich bin wie

[95] ebd., S. 19.
[96] ebd., S. 37.
[97] ebd., S. 87.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Martin Rubin oder Georg Seeßlen der Meinung, dass der Thriller zu komplex ist, alsdass eine eindeutige Definition möglich wäre. Die Beschränkung auf ein Subgenre dagegen engt dieses unübersichtliche Forschungsgebiet stark ein und macht wiederkehrende Strukturen der Filme sichtbar. In meiner Arbeit konzentriere ich mich daher ausschließlich auf den US-amerikanischen Psychothriller. Denn die Amerikaner sind es, die das Genre populär machten und die Filmemacher und Rezipienten in aller Welt mit ihren Werken beeinflussten.

Gleich zu Beginn untersuche ich die verschiedenen Einflüsse, derer sich das Genre bedient. Dass sich unter anderem der Film noir im Psychothriller wiederfinden lässt, wird häufig in Studien erwähnt. Doch welche Elemente der Schwarzen Serie nutzt er genau? Wovon hat er sich außerdem inspirieren lassen? Um hierauf eine adäquate Antwort zu finden, recherchiere ich unter anderem bei seinen filmischen Vorgängern, in der frühen Kriminalliteratur und in der von Siegmund Freud begründeten Psychoanalyse. Die Taten realer Serienmörder, die durch ihre Morde einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht haben, lasse ich bei meiner Untersuchung ebenfalls nicht außeracht.

Weiter für diese Studie von Relevanz ist die Frage, was Hitchcocks *Psycho* zu einem Psychothriller macht. Allgemein gilt er in der Fachlitertur als erster Film dieses Genres, der die Entwicklung entscheidend prägte. Dabei lassen sich in ihm einige weitere Gattungen erkennen: Zu Beginn erinnert er noch an ein Road Movie, um dann immer mehr die Motive eines Horrorfilms zu nutzen, bis er sich am Schluss in einen Detektivfilm verwandelt. Nach einem Psychothriller klingt dies nicht. Dennoch kommen in ihm erstmals bestimmte Motive zum Einsatz, die typisch für das Genre werden.

Im Zuge dieser Untersuchung werfe ich auch einen genauen Blick auf den kurz vor *Psycho* veröffentlichten Film *Peeping Tom* von Michael Powell. Das Werk, das lange Zeit in Vergessenheit geraten war, wird, wie ich zeigen werde, stilprägend für den Psychothriller des 21. Jahrhunderts.

Im analytischen Teil meiner Studie konzentriere ich mich ausschließlich auf Psychothriller, die ab den 1980er-Jahren entstanden sind. Denn erst in dieser Zeit setzt der Boom ein, durch den sich die typischen Merkmale des Gernes entwickeln. Thema meiner Untersuchung ist die Dramaturgie des Psychothrillers. Darunter verstehe ich zum einem die Struktur der Filme, zum anderen auch die Wirkungselemente, die typisch für das Genre sind. Um diese herauszuarbeiten, beschreibe ich die in den Filmen verwendete Kommunikation. Denn:

> Erzählen ist Kommunikation. Der lateinische Wortstamm ‚commun' steht für Vereinigung, Gemeinsamkeit, menschlichen Kontakt. Er erweist sich auch als Schlüssel für die unbewussten Ansprüche der Menschen an Geschichten. Nicht nur das Erzählen hat damit zu tun. Auch das, was erzählt wird, handelt von Dingen, die mehr als nur einen Menschen angehen.[98]

[98] Zag (2005), S. 14 f.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Mit Hilfe der Kommunikationsmodelle erkläre ich, wie die Hauptfiguren miteinander in Interaktion treten. Wer hat die Funktion des Senders inne? Wer ist der Empfänger? Über welche Kanäle wird die Botschaft vermittelt? Und wie wird der Zuschauer in den Kommunikationsprozess miteinbezogen? Das Ergebnis soll zeigen, wie die notwendige emotionale Wirkung beim Zuschauer ausgelöst wird, durch die er zum mitfühlenden Teilnehmer der Kommunikation und somit der Handlung wird. Roland Zag erklärt hierzu:

> Wer verstehen will, wie Geschichtenerzählen funktioniert, sollte sich mit den grundlegenden Erwartungen und Bedürfnissen der Zuschauer auseinandersetzen. Will man diese Bedürfnisse auf einen Nenner bringen, kann man sagen: Der grundlegende Wunsch aller Menschen zielt darauf ab, sich emotional berühren, bewegen und in Resonanz versetzen zu lassen.[99]

Die Auseinandersetzung mit der Kommunikation verdeutlicht den Aufbau und die Wirkungsweise des Psychothrillers, der ihn von anderen Subgenres des Thrillers abgrenzt, und erklärt, wie er dem Zuschauer das Fürchten lehrt. Wer glaubt, allein durch die Geschichte um einen mordenden Psychopathen würde die gewünschte Wirkung erzielt werden, der irrt. Vielmehr sind es die schon im Titel angesprochenen „erschreckenden Augenblicke", die den Zuschauer fesseln sollen. In solch kurzen Momenten entfaltet sich das ganze Entsetzen des Psychothrillers, wodurch das Genre so erfolgreich wurde. Schon seit langem erkennen Poeten und Literaten die Macht des Augenblicks. Einer derjenigen, der sich damit intensiv auseinandersetzt, ist der dänische Philosoph Søren Kierkegaard. In seinem Werk *Begrebet Angest (Der Begriff Angst)* aus dem Jahr 1844 schreibt er:

> Der „Augenblick" ist ein bildlicher Ausdruck; und es ist insofern nicht besonders gut, mit ihm etwas zu tun zu haben. Es ist jedoch ein schönes Wort, wenn man einmal darauf achtet. Nichts ist so schnell wie der Blick des Auges; und doch ist er dem Gehalt des Ewigen kommensurabel.[100]

Im Lateinischen, so Kierkegaard, werde der Begriff mit *momentum* übersetzt, welches sich von dem Verb *movere*, also sich bewegen, ableite und

> […] nur das bloße Verschwinden zum Ausdruck bringt. So verstanden, ist der Augenblick nicht eigentlich das Atom der Zeit, sondern das Atom der Ewigkeit. Er ist der erste Reflex der Ewigkeit in der Zeit, ihr erster Versuch, die Zeit sozusagen zum Stillstand zu bringen.[101]

Weiter definiert er: „Der Augenblick ist jenes Zweideutige, darin Zeit und Ewigkeit einander berühren."[102] Wenn der Protagonist in den Spiegel schaut und dort seine dunkle Seite erblickt; wenn er in einem kurzen Moment seine Integrität verliert, weil er sich zu ungesetzlichem Handeln hinreißen lässt; wenn ein Blick

[99] ebd., S. 14.
[100] Kiergegaard (1984), S. 94.
[101] ebd., S. 95 f.
[102] ebd., S. 96.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

genügt, das sorgsam aufgebaute Weltbild zum Zerbrechen zu bringen; wenn der Zuschauer seine eigenen Abgründe erkennt, dann haben wir es mit den erschreckenden Augenblicken zu tun, in der Zeit und Ewigkeit aufeinandertreffen und sich alles unwiderruflich im Leben des Protagonisten verändert. Genau diese Augenblicke gilt es zu finden. Denn sie sind es, in denen entschieden wird, ob es sich bei dem zu analysierenden Werk um hohe Filmkunst oder banales Mainstream-Kino handelt.

Um die vielfältigen Erscheinungsformen des Psychothrillers besser verständlich zu machen, unterteile ich das Genre in zwei Kategorien, die sich auf das jeweilige Sujet der Filme beziehen: Zum einen werden Detektivgeschichten thematisiert, in denen sich eine ermittelnde Figur auf die Suche nach einem Serienkiller macht. Zum anderen behandeln einige Psychothriller das Eindringen psychopathischer Figuren in die vermeintlich heile Welt scheinbar unbescholtener Bürger.

Ebenso integriere ich Filme in meine Studie, die formal und inhaltlich auf den ersten Blick untypisch für den Psychothriller sind, um so dramaturgische Variationen einzubeziehen. Handelt es sich zum Beispiel bei *Basic Instinct* (*Basic Instinct*) um einen Erotik- oder Psychothriller? Und kann ich einen Film zum Psychothriller zählen, dem eine psychopathische Figur fehlt, so wie es in *A Perfect Murder* (*Ein perfekter Mord*) der Fall ist?

Am Ende der Analyse behandele ich die neuesten Entwicklungen des Psychothrillers. Denn auch wenn im 21. Jahrhundert der große Boom abgeklungen ist, gehört er zu den Genres, die regelmäßig auf der Leinwand zu sehen sind. Doch hat sich seine Form verändert. Wie, werde ich am Ende der Studie erläutern. Es lässt sich dennoch schon jetzt verraten, dass die Figur des Psychopathen im Laufe der Filmgeschichte einen extremen Wandel durchmacht.

Meine Arbeit schließe ich mit einer Untersuchung von Fernsehserien ab, die aus den cineastischen Psychothrillern entstanden sind. Denn durch sie kann der Zuschauer wöchentlich einem Serienkiller bei seinem Tun beobachten. Als stilprägend für US-amerikanische TV-Produktionen sehe ich die Erfolgsserien *Profiler* (*Profiler*) und *Dexter* (*Dexter*), die auf unterschiedliche Weise dem fiktiven Psychopathen ihren Tribut zollen.

Doch ganz gleich, welche Ergebnisse diese Untersuchung zu Tage bringt, eines lässt sich schon jetzt sagen: Der Psychothriller ist sicherlich ein Genre, das den Zuschauer das Fürchten lehrt, ohne dass er wie der Märchenheld der Brüder Grimm in die Welt hinausziehen muss. Vielleicht würde auch Friedrich Nietzsche dieses Filmgenre gefallen. Denn schon in seinem Werk *Die fröhliche Wissenschaft* schreibt der Philosoph: „Denn, glaubt es mir! – das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuss vom Dasein einzuernten, heißt: *gefährlich leben*!“[103] Möglich, dass der Psychothriller uns diesem Genuss ein kleines Stück näher bringt.

[103] Nietzsche (1882, Neuauflage von 1999), S. 158.

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehrer und Jürgen Schläder

Band 18: Sonja Heinrichs: **Erschreckende Augenblicke** · Die Dramaturgie des Psychothrillers
2011 · 440 Seiten · ISBN 978-3-8316-4048-5

Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung
2010 · 242 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7

Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1

Band 15: Judith Eisermann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers
2010 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0

Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8

Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8

Band 12: Michael Gissenwehrer: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4

Band 11: Michael Gissenwehrer, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0

Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5

Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8

Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0

Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5

Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9

Band 5: Doris Sennefelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2

Band 3: Christiane Plank-Baldauf: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6

Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5

Band 1: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hrsg.): **Theater ohne Grenzen** · Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag
2003 · 504 Seiten · ISBN 978-3-8316-0237-7

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de

© Herbert Utz Verlag 2011 · www.utzverlag.de