

# Darstellungsweise der Figur des Psychopathen im Film hinsichtlich ihrer Artefakte

ANDREAS BERGHAMMER BSc



MASTERARBEIT

eingereicht am  
Fachhochschul-Masterstudiengang

Digital Arts

in Hagenberg

im November 2016

© Copyright 2016 Andreas Berghammer BSc

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der *Creative Commons Lizenz Namensnennung–NichtKommerziell–KeineBearbeitung Österreich* (CC BY-NC-ND) veröffentlicht – siehe <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/at/>.

# Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hagenberg, am 30. November 2016

Andreas Berghammer BSc

# Inhaltsverzeichnis

|  |            |
|--|------------|
| <b>Erklärung</b>   | <b>iii</b> |
| <b>Kurzfassung</b>   | <b>vi</b>  |
| <b>Abstract</b>  | <b>vii</b> |
| <b>1 Einleitung</b>  | <b>1</b>   |
| 1.1 Ziel . . . . .   | 1          |
| 1.2 Forschungsfragen . . . . .                               | 1          |
| 1.3 Aufbau . . . . .   | 1          |
| <b>2 Begriffsdefinitionen</b>                                | <b>3</b>   |
| 2.1 Genre . . . . .  | 3          |
| 2.2 Thriller . . . . .                                       | 3          |
| 2.3 Psychothriller . . . . .                                 | 4          |
| 2.4 Der Aufschwung des Psychothrillers . . . . .             | 6          |
| <b>3 Der Psychopath im Film</b>                              | <b>7</b>   |
| 3.1 Begriffsdeklaration . . . . .                            | 7          |
| 3.2 Charakteristische Erscheinungen . . . . .                | 7          |
| 3.3 Einflüsse der Psychoanalyse im Film . . . . .            | 9          |
| 3.4 Psychopathen als Filmfiguren . . . . .                   | 9          |
| 3.5 Typen von Serienmördern . . . . .                        | 10         |
| <b>4 Analyse der Figur des Psychopathen</b>                  | <b>14</b>  |
| 4.1 Theorie als Untersuchungsbasis . . . . .                 | 14         |
| 4.2 Analyserelevanter Aspekt der Figur . . . . .             | 14         |
| 4.3 Die Figur als Artefakt . . . . .                         | 15         |
| 4.3.1 Darstellungsmittel . . . . .                           | 15         |
| 4.3.2 Informationsvergabe . . . . .                          | 15         |
| 4.3.3 Artefakt-Eigenschaften und Figurenkonzeption . . . . . | 16         |
| 4.4 Die Gestaltung der Figur im Film . . . . .               | 18         |
| 4.5 Die Dramaturgie der Figur . . . . .                      | 19         |
| 4.6 Grundlagen der Audioanalyse . . . . .                    | 19         |

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| 4.6.1    | Getrennte Analyse von Bild und Ton . . . . .             | 20        |
| 4.6.2    | Beschreibung der Audiosequenz . . . . .                  | 20        |
| 4.6.3    | Zusätzliche Analyse nach den drei Formen des Hörens      | 20        |
| <b>5</b> | <b>Weitere Hinweise auf Figurendarstellung</b>           | <b>22</b> |
| 5.1      | Wirkung der Figur auf den Zuschauer . . . . .            | 22        |
| 5.1.1    | Identifikation . . . . .                                 | 23        |
| 5.1.2    | Empathie und Sympathie . . . . .                         | 23        |
| 5.2      | Figurenkonstellationen . . . . .                         | 24        |
| 5.3      | Präsenz . . . . .  | 24        |
| <b>6</b> | <b>Filmanalyse</b>                                       | <b>25</b> |
| 6.1      | Beispielfilm – <i>Psycho</i> . . . . .                   | 25        |
| 6.1.1    | Handlung . . . . .                                       | 25        |
| 6.1.2    | Etablierung des Psychopathen . . . . .                   | 26        |
| 6.1.3    | Der Psychopath im Gespräch zeigt seine wahre Seite .     | 28        |
| 6.1.4    | Der Psychopath übt einen Mord aus . . . . .              | 30        |
| 6.1.5    | Der Psychopath in der Klemme . . . . .                   | 32        |
| 6.1.6    | Der Psychopath wird gefasst . . . . .                    | 34        |
| 6.1.7    | Zusammenfassung: Norman Bates . . . . .                  | 36        |
| 6.2      | Beispielfilm – <i>The Shining</i> . . . . .              | 39        |
| 6.2.1    | Handlung . . . . .                                       | 39        |
| 6.2.2    | Etablierung des Psychopathen . . . . .                   | 40        |
| 6.2.3    | Der Psychopath im Gespräch zeigt seine wahre Seite .     | 43        |
| 6.2.4    | Der Psychopath außer Kontrolle . . . . .                 | 45        |
| 6.2.5    | Der Psychopath übt einen Mord aus . . . . .              | 46        |
| 6.2.6    | Der Psychopath endet in der Falle . . . . .              | 48        |
| 6.2.7    | Zusammenfassung: Jack Torrance . . . . .                 | 50        |
| 6.3      | Beispielfilm – <i>The Silence of the Lambs</i> . . . . . | 53        |
| 6.3.1    | Handlung . . . . .                                       | 53        |
| 6.3.2    | Etablierung des Psychopathen . . . . .                   | 53        |
| 6.3.3    | Der Psychopath im Gespräch . . . . .                     | 56        |
| 6.3.4    | Der Psychopath übt einen Mord aus . . . . .              | 57        |
| 6.3.5    | Der Psychopath auf freiem Fuß . . . . .                  | 59        |
| 6.3.6    | Zusammenfassung: Hannibal Lecter . . . . .               | 60        |
| <b>7</b> | <b>Schlussbemerkungen</b>                                | <b>63</b> |
|          | <b>Quellenverzeichnis</b>                                | <b>64</b> |
|          | Literatur . . . . .                                      | 64        |
|          | Filme und audiovisuelle Medien . . . . .                 | 65        |
|          | Online-Quellen . . . . .                                 | 65        |

# Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Darstellungsweisen der Figur des Psychopathen im Film hinsichtlich ihrer Eigenschaften als Artefakt. Als Grundstein wird hierbei ein Analysemodell von Jens Eder verwendet. Anfangs wird versucht, dem Leser eine Definition des Genres des *Psychothrillers* näher zu bringen und Begriffe wie *Suspense* werden genauer dargelegt. Anschließend wird die Figur des Psychopathen auf sein charakterliches Erscheinungsbild untersucht, in diverse Typen und Dimensionen untergliedert und seine Relevanz als Filmfigur betrachtet. Der Großteil der schriftlichen Darlegung thematisiert eine Suche nach Hinweisen, auf welche Art und Weise die Figur des Psychopathen in filmischen Instanzen dargestellt und dem Zuschauer glaubhaft vermittelt werden kann. Dies wird durch eine szenenweise Analyse mehrerer ausgesuchter Realfilme bewerkstelligt.

# Abstract

The following thesis discusses the manner of representation of the figure of the psychopath in film on the basis of its characteristics as artifact. An analytical model, created by Jens Eder, serves as the general basis for this purpose. Introductory, terms like psychothriller and suspense are defined. Later on, it provides a distinction between different archetypes and dimensions of the characteristics of the psychopath and considers his relevance in film. The main component deals with the search for clues that communicate a way to represent the character of the psychopath in film and how to convey credibility and realism to the audience. To achieve this, a various selection of live-action movies is examined and analyzed scene by scene.

# Kapitel 1

## Einleitung

### 1.1 Ziel

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Figur in der Rolle des Psychopathen im Film zu behandeln. Das Hauptaugenmerk dabei wird auf der audiovisuellen Darstellung des Psychopathen in Psychothrillern liegen. Aus diesem Grund baut die Thematik dieser Arbeit darauf auf, eine Einsicht in die Geschichte des Thrillers und dessen Untergenre, dem Psychothriller, zu erhalten. Zudem wird genauer auf den Begriff des Psychopathen eingegangen und anhand Robert D. Hares Checkliste [8, S. 33–56] werden psychische Symptome und Merkmale von Psychopathie zwei Dimensionen zugeordnet. Es werden zusätzlich mittels Jens Eders Werk *Die Figur im Film* [5] grundlegende Analyseverfahren zur Figurenanalyse als Artefakt aufgeführt. Abschließend werden noch Grundlagen zur Audioanalyse dargelegt [2].

### 1.2 Forschungsfragen

Um die Thematik der Arbeit besser bearbeiten zu können wurden folgende Fragen gestellt: Welche Gesichtspunkte müssen berücksichtigt werden um die Figur des Psychopathen glaubhaft darzustellen? Welche Darstellungsmittel nehmen dabei einen essentiellen Stellenwert ein? Welche Methoden führen zu einer vernünftigen Analyse von Bild und Ton und welche Faktoren müssen einbezogen werden?

### 1.3 Aufbau

Die Arbeit kann in drei Teile unterteilt werden. Im ersten Abschnitt werden die Begriffe *Thriller* und *Psychothriller* untersucht und dabei filmhistorische Aspekte im Allgemeinen dargelegt. In den folgenden Passagen wird näher auf die Rolle des Psychopathen eingegangen und Begriffe zum Wesen

und Krankheitsbild werden definiert. Anschließend wird der Psychopath des Beispielfilmes anhand zuvor beschriebenen Kriterien in seinen Bestandteilen analysiert.

# Kapitel 2

## Begriffsdefinitionen

### 2.1 Genre

Der Begriff Genre wird in der Filmwissenschaft zur Differenzierung verschiedener Arten von Filmen verwendet. Diese übergeordneten Gruppen werden medienübergreifend auch im Theater, in der Literatur, Fernsehen und in Hörbüchern genutzt. Hickethier unterscheidet zwischen Genre und Gattung, umschreibt das Genre als inhaltlich-strukturelle Bestimmung von Filmgruppen, die Informationen über Erzählmuster, Themen und Motive beinhalten [10, S. 203]. Das Genre signalisiert also bestimmte Erzählweisen und erzeugt dadurch beim Zuschauer gewisse Erwartungshaltungen.

### 2.2 Thriller

Der Terminus *Thriller* wird, anders als altbekannte Genres wie Melodrama, Komödie, Film Noir, Horror, Western, Musical oder Kriegsfilm, selten in theoretischen Artikeln und Büchern behandelt und ausführlich analysiert. Es gestaltet sich daher schwieriger, diesen zu definieren. In seinem Werk *Film Genre Reader IV* [7] beschreibt Barry Keith Grant eine große Selektion verschiedener Genres und befasst sich unter anderem näher mit Film Noir, Horror- und Gangster-Filmen. In seiner umfassenden Sammlung weicht er jedoch einer klaren Definition des Thrillers als vollwertiges Genre aus [7]. Martin Rubin beschreibt den Thriller in seinem Werk *Thrillers* weniger als Genre, sondern weist ihm deskriptive Eigenschaften zu und kombiniert ihn mit anderen Genres [12, S. 3].

Der Thriller umspannt ein breites Genre literarischer und filmischer Werke und kann in mehrere Untergenres unterteilt werden. Die Begriffsherkunft des Thrillers lässt sich aus dem englischen Verb *to thrill* erschließen. Barry Keith Grant behauptet, dass der Thriller und das Detektiv-Genre hauptsächlich von der Ungewissheit, narrativen Abschweifungen und interpretativen Verzögerungen dominiert werden [7, S. 198]. Hierbei liegt das Ziel des

Genres in der Akzentuierung von Spannung (suspense), Aufregung, Überraschung und Übermittlung von Angst beim Zuschauer. Begriffe wie *Plot Twist*, der eine radikale Veränderung der erwarteten Richtung einer Erzählung im Film oder Roman beschreibt und *Cliffhanger*, ein offener Ausgang einer Episode auf ihrem Höhepunkt, stehen oft im engeren Kontext mit dem Thriller [31].

### Suspense

Die Spannung und Ungewissheit ist ein essenzieller Punkt des Thrillers. Unvorhersehbare Mysterien während der Erzählung leiten den Zuschauer an über mögliche Ausgangs- und Ereignissituationen nachzudenken, was für eine Empfindung von Aufregung, Faszination und Nervenkitzel sorgt. Die Spannung in einer Geschichte sorgt dafür, dass der Zuschauer am Filmgeschehen festhält und den Verlauf weiterverfolgt bis der Höhepunkt (Klimax) erreicht wird. Anne-Katrin Schulze beschreibt in ihrer Publikation *Spannung in Film und Fernsehen*, dass Medien mit Spannungspotentialen, also spannungserzeugenden Strukturen und Inhalten versehen werden, auf die jedoch die Zuschauer, um diese zu erleben, erst mit entsprechenden Rezeptionsmechanismen reagieren müssen [14, S. 67–76]. Spannung wird also als spezifisches Erleben des Zuschauers definiert, das durch die Beziehung zwischen ihm und dem Medium entsteht. Hans Wulff deutet den Begriff der Spannung im Werk *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations* folgendermaßen [17, S. 1f]:

The experience of suspense essentially lies in equally calculating, expecting, and evaluating a coming event. I call this activity anticipation [...] The dramaturgy of suspense refers to the activity of anticipating; it provides the material from which viewers can extrapolate future developments. The textual theory of suspense describes operational aspects of the staging. It is charged with describing elements of the text in their function, role, and status. This starting point holds true for the examination of processes of suspense in all medias and genres.

## 2.3 Psychothriller

Eine genaue Darlegung der Grundlagen des amerikanischen Genres des Psychothrillers gestaltet sich insofern schwierig, da die Bezeichnung auf unterschiedlichste Weisen Verwendung findet und sich nicht durch einheitliche Kriterien definiert. Zunächst kann man den Psychothriller als ein Subgenre des Thrillers bezeichnen. Desweiteren spielt hier der Konflikt, der sich zwischen den Hauptfiguren entwickelt eine weniger physische, sondern mehr

geistig emotionale Rolle. In vielen Filmen dieses Genres wird hauptsächlich die Wahrnehmung der Hauptfigur, die beispielsweise versucht die Wahrheit aufzudecken, behandelt. Die Figuren geraten entweder zufällig oder aus Gründen ihrer Neugierde in gefährliche Situationen und Konfrontationen. Sie sind nicht in der Lage diese Konflikte rein durch ihre körperlichen Kraft zu bewältigen und müssen sich mehr auf ihre mentalen Ressourcen verlassen. Aufgrund der tiefgehenden Entwicklung der realistisch gehaltenen Charaktere, die mit ihren emotionalen Problemen kämpfen, sind oft Elemente des Dramas in diesem Untergenre enthalten. Der Psychothriller baut unter anderem durch das sozial auffällige, abnorme Verhalten seiner Figuren seine fundamentale Dramaturgie auf. Bei den Motiven der Täter handelt es sich oftmals um Gedächtnisverlust, Identitätskrisen, Voyeurismus, unkontrollierbaren Zorn und daraus resultierender Gewalt, erotische Begierde oder Persönlichkeitsstörungen (siehe Abschnitt 6.1.7). In ihrem Werk *Der Blick in den Psychopathen* [6] erwähnt Inga Golde, dass im Jahre 1960 die moderne Periode des Thrillers einsetzt, in der viele klassische Themengebiete neu konzipiert und in Filmen verarbeitet werden. Dies äußert sich in den achtziger Jahren durch häufige Zitate mit *film noir*-Elementen. Andere Autoren wie Hans Schmid in seinem Werk *Das Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm* [13] ordnen Filme wie *Psycho* und *The Silence of the Lambs* von Damme dem Horrorfilm-Genre zu (vgl. [6, S. 16ff]). Zusammenfassend lässt sich das Untergenre Psychothriller auf folgende Weise definieren:

1. Der amerikanische Psychothriller konstruiert eine Täterfigur, die aufgrund eines psychisch abweichenden Verhaltens einen Normverstoß gegenüber der Gesellschaft (bzw. deren Mitgliedern) ausübt. Dabei unterscheiden die Filme den erklärten und nicht-erklärten Normverstoß [6, S. 19].
2. Der amerikanische Psychothriller integriert keine fantastischen oder übernatürlichen Elemente, d.h. die filmische Realität funktioniert unter vergleichbaren Bedingungen wie die des Zuschauers. Das Figureninventar beinhaltet keine jenseitigen Entitäten, wie beispielsweise Geister, Vampire, Werwölfe oder andere Fantasiegestalten. Des weiteren bilden die Gesellschaftssysteme des Psychothrillers keine utopischen oder futuristischen Weltmodelle samt Bewohner ab. Dadurch entsteht für den Rezipienten ein Effekt der Wiedererkennung und ein Orientierungsvermögen innerhalb der abgebildeten Handlung [6, S. 19].
3. Der amerikanische Psychothriller grenzt innerhalb der Handlung das Motiv des organisierten Verbrechens oder der Mafia-Thematik sowie den Bereich der Agentenfilme aus. Die Täterfigur im Psychothriller ist im Gegensatz zu derartigen Filmen nicht in eine übergeordnete Organisation einbezogen. Statt dessen stehen eigene Interessen im Vordergrund der Gewaltanwendung, die oftmals einem erotischen Motiv folgen [6, S. 19].

4. Der amerikanische Psychothriller weist als ein übergeordnetes Motiv die Verknüpfung von Erotik und Gewalt auf, welches in direkter oder indirekter Form in die Handlung einbezogen ist. Die Täterfiguren realisieren hierbei nicht-sexuelle Bedürfnisse – wie das Ausüben von Macht – stellvertretend durch sexuelle Handlungen. Diese Form eines Normverstoßes wird beispielsweise durch Vergewaltigungen oder Inzestsituationen veranschaulicht. Wesentlich beunruhigender sind jedoch sexuelle Bedürfnisse, die durch eine nicht-sexuelle Handlung verwirklicht werden, z.B. das Abhäuten von Opfern oder die Aufbewahrung von Leichenteilen [6, S. 19].

## 2.4 Der Aufschwung des Psychothrillers

Im Jahre 1960 sorgte Alfred Hitchcock in den amerikanischen Kinos für einen Auftakt des bisher noch unbekanntes Psychothrillers. Mit dem maßgeblichen Schlüsselfilm *Psycho* löst er eine weltweite Euphorie aus, die ihren Höhepunkt in den 1960er- Jahren erreicht. Der Titel behandelt explizit die mentalen Probleme und psychologischen Motivationen der Figur, beschreibt sie in einem realistischen Stil. Der Film definiert auf eine neue Art und Weise die Rolle des Serienkillers als Psychopathen und setzt neue Maßstäbe für zukünftige Werke dieses Genres. Das Ziel des Psychothrillers liegt darin eine Spannung zu erzeugen, die jedoch weniger auf einem Rätsel beruht. Dem Zuschauer soll eine Illusion der Anteilnahme an der Bedrohung und Angst der Figuren in den Kopf gesetzt werden. Der Zuschauer wird also gezielt, etwa durch subjektive Kameras an die Wahrnehmung und Situation des Protagonisten angebunden und somit emotional in die Handlung involviert. Die Grenzen zum Horrorfilm sind hierbei fließend. Oft werden weibliche Protagonisten für diese Art von Film gewählt um die Machtlosigkeit, sich aus dem Verlauf der Handlung zu befreien zusätzlich zu unterstreichen.

## Kapitel 3

# Der Psychopath im Film

### 3.1 Begriffsdeklaration

Die Bedeutung des Begriffs des Psychopathen ist in der heutigen Zeit, durch verfälschte Bilder von Filmen, Büchern und anderen Medien schwer zu erfassen. Der moderne Begriff der *Psychopathy* kann auf den amerikanischen Psychiater Cleckley und dessen Werk *The Mask of Sanity* [3] zurückgeführt werden. Unter Psychopathie und dem heutigen Fachbegriff Persönlichkeitsstörung versteht man ein tief verankertes Fehlverhalten mit entsprechenden gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Konflikten. Diese Persönlichkeitsstruktur ist durch eine starke Ausprägung diverser Merkmale so akzentuiert, dass sich daraus ernstzunehmende Leidenszustände oder Beeinträchtigungen der sozialen Anpassung ergeben. Der Psychopath im Film weist seine Wurzeln schon in der Stummfilmzeit auf. Ein prägendes Merkmal ist dabei, dass für den Psychopathen die Genugtuung beim Begehen krimineller Handlungen ausgeprägter ist, als durch den dadurch gewonnenen materiellen Wert. Psychopathen werden im Film häufig durch eine Äußerlichkeit oder eine ungewöhnliche Angewohnheit charakterisiert, um dem Publikum das gefährdende Potential einer Person zu veranschaulichen und dementprechende Erwartungshaltungen zu suggerieren [28].

### 3.2 Charakteristische Erscheinungen

Der kanadische Kriminalpsychologe Prof. Dr. Robert D. Hare nimmt in seinem Werk *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us* [8] Stellung zu dem schwerwiegendem Krankheitsbild der Psychopathie. Im folgenden Abschnitt werden anhand einer Checkliste von Robert D. Hare die wichtigsten Kriterien und Charakteristika des Psychopathen anhand zweier Dimensionen der Psychopathie genauer erläutert und definiert [8, S. 33–56].

„He will choose you, disarm you with his words, and control you with this presence. He will delight you with his wit and his plans. He will show you a good time, but you will always get the bill. He will smile and deceive you, and he will scare you with his eyes. And when he is through with you, and he will be through with you, he will desert you and take with him your innocence and your pride. You will be left much sadder but not a lot wiser, and for a long time you will wonder what happened and what you did wrong. And if another of his kind comes knocking at your door, will you open it?“ [8, S. 21]

### **Dimension 1: interpersonell-affektiv**

Dieser Kategorie der psychopathischen Persönlichkeit werden extreme Züge der Egozentrik und die Fähigkeit erfolgreich zu Lügen zugeschrieben. Menschen mit diesem Krankheitsbild können durch geistreiche und wortgewandte Konversationen falsche Meinungsbilder in uns erzeugen und uns durch trickreiche Manipulation hinter das Licht der Wahrheit führen. Oft gestaltet es sich als schwierig, den gewissen Charme und das starke Selbstbewusstsein, den Betroffene dieser Dimension ausstrahlen, zu begreifen, da sie dies mit einer Sicherheit der eigenen Überlegenheit und ohne Gefühl der Schuld oder sonstigen Gewissensbissen vollbringen. Zu den wichtigsten Merkmalen der ersten Dimension des Emotionalen und Zwischenmenschlichen zählen [8, S. 33f]:

- redegewandt/schlagfertig mit oberflächlichen Charme,
- pathologisches (krankhaftes) Lügen,
- listig, betrügerisch und manipulativ,
- stark übersteigertes Selbstwertgefühl,
- mangelnde Bereitschaft und Fähigkeit, Verantwortung für eigenes Handeln zu übernehmen,
- Fehlen von Reue oder Schuldbewusstsein,
- Gefühlskälte und Mangel an Empathie,
- und oberflächliche Gefühle.

### **Dimension 2: antisozial-deviant**

Psychopathen dieser Abspaltung verbringen nur wenig Zeit damit, die Vor- und Nachteile einer bestimmten Handlungsweise abzuwägen und vor allem ihre möglichen Konsequenzen zu bedenken. Bei einem Gespräch mit einem Klienten stellte Hare die Frage, ob er seine Taten bereuen würde und bekam folgende Antwort: „I don't regret nothing. What's done is done. There must have been a reason why I did it at the time, and that is why it was done.“ [8, S. 41]. Erkrankte, die sich in dieser Dimension ansammeln neigen

dazu, in den Tag hinein zu leben und ohne sinnvoll zu überlegen Pläne zu ändern. Diese Menschen denken wenig über ihre Zukunft nach, interessieren sich kaum dafür, was aus ihrem Leben wird. Sie hassen es zudem, sich festzulegen. Die Symptome beherbergen Verhaltensstörungen und chronisch instabile und antisoziale Lebensstile [8, S. 33f].

- Stimulationsbedürfnis oder Neigung zur Langeweile,
- Impulsivität,
- Verhaltensauffälligkeiten im Kindesalter,
- Fehlen von realistischen, langfristigen Zielen,
- unzureichende Verhaltenskontrolle,
- Verantwortungslosigkeit,
- Abwertung anderer Menschen,
- und abweichendes Sozialverhalten als Erwachsener.

### 3.3 Einflüsse der Psychoanalyse im Film

Filmemacher versuchen von den Erkenntnissen der Psychologen zu profitieren um ihren Figuren Tiefe, Glaubhaftigkeit und Realismus zu verleihen. Allerdings ist die Psychoanalyse nicht zwingend für den Psychothriller erforderlich. Dies zeigt sich unter anderem dadurch, dass diverse Filme auf die Informationsverteilung der Hintergründe des Täters verzichten, was aber nicht bedeutet, dass diese Werke psychologisch an Motivation verlieren, sondern im Gegensatz dazu sogar oftmals an Tiefgründigkeit gewinnen. Sonja Heinrichs erwähnt in ihrem Buch *Erschreckende Augenblicke: Die Dramaturgie des Psychothrillers*, dass die blutrünstigen Taten der psychopathischen Mörder nicht ausschließlich den Fantasien der Drehbuchautoren entsprungen ist (vgl. [9, S. 71]). Das Leben selbst bringt die grausamsten Serienmörder hervor. Als Beispiele hierzu dienen zum einen der Serienmörder *Jack the Ripper* [29], der durch seine Taten Drehbuchautoren zu Filmkreationen wie *Jack the Ripper (1976)* [21] und *From Hell (2001)* [19] inspirierte und zum anderen der Psychopath *Ed Gein* [27] im Film *In the Light of the Moon (2000)* [20].

### 3.4 Psychopathen als Filmfiguren

Helena Stamatovic beschreibt in ihrem Werk *Psychopathen im Hollywoodkino*, dass in den 20er und 30er Jahren der Serienkiller meist durch eine körperliche Unterscheidung zu differenzieren war. Diese physische Abgrenzung von Mörder und Opfer wurde ausschließlich bei Figuren des Serienmörders vorgenommen. Im Gegensatz dazu wurden konventionelle Mörder stets menschlich, durch ansehnliche Schauspieler dargestellt. In den Zeiten des Zweiten Weltkriegs gewann die Rolle des Serienmörders im Film immer mehr an Bedeutung. Die Drehbuchautoren versuchten auf Basis der

aufkommenden Psychoanalysen die Figur des Mörders nicht aufgrund körperlicher Beschaffenheiten, sondern hinsichtlich einer psychologischen Störung angsteinflößend erscheinen zu lassen. Diese neue Art von Serienmördern nutzten den Mord unter anderem als gewissen Antrieb und Lebensmotivation, zur Vervollständigung der eigenen Persönlichkeit, als Befriedigung eines gewissen Verlangens. Sie wurden intelligenter, unscheinbarer, kontrollierter und weitaus gefährlicher dargestellt als ihre Vorgänger. Die Figur des Psychopathen fand ihre Entstehung. Im Jahre 1991 entwickelt sich durch den Welterfolg von Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* die Rolle des Psychopathen in einen akzeptierten filmischen Bestandteil (vgl.[16, S. 17]).

### 3.5 Typen von Serienmördern

Durch die Betrachtung verschiedener Rollen des Psychopathen in filmhistorischem Kontext, kristallisieren sich bestimmte Verhaltensmuster und Typen heraus. Um eine spezifischere Figurenanalyse vorzunehmen, werden in dieser Sektion einige Archetypen, die aus der genaueren Beobachtung der Verhaltensweisen dieser Psychopathen-Rollen im Genre des Psychothrillers entstanden sind, dargelegt. Die Rolle des Serienmörders lässt sich durch folgende Verhaltensmuster verallgemeinern:

#### Der charismatische Verführer

Unter der Kunst der Verführung versteht man kommunikative Strategien und Handlungen, die ein Charakter nutzen kann, um das sexuelle Interesse seines Gegenübers zu reizen und somit zu betören. Diese Art von Täter wird meist durch einen anschaulichen Schauspieler verkörpert und wirkt, rein von den Äußerlichkeiten stets gepflegt und adrett. Auch charakterlich wird er oft hilfsbereit, zuvorkommend und an seine Mitmenschen denkend dargestellt. Mit seinem strahlend weißen Lächeln hat Patrick Bateman in Mary Harrons *American Psycho* [18] bei den Frauen leichtes Spiel und es ist ihm ein Leichtes, ihr gänzlichliches Vertrauen für sich zu gewinnen. Niemals käme man auf die Idee, dass es sich bei dem charismatischen Verführer in Wahrheit um einen krankhaften Psychopathen handelt. Nachdem ihm das Opfer seiner Wahl genug Vertrauen schenkt und ihm ahnungslos in beispielsweise ein Hotelzimmer folgt, wo er allein und ungesehen mit der Person ist, kommen nach und nach seine wahren Gefühle und Absichten ans Tageslicht. Selbst in jenem Moment vermag das Opfer nicht zu realisieren, zu welcher grausamen Taten sein Gegenüber fähig ist. Auffällig ist, wie diese Art von Mörder auch nach seinen Taten seine kühle Gemütsart nicht verliert und selbst in brenzligen Situationen gesammelt und gelassen bleibt.

### Das manipulative Genie

Dieser Kategorie wohnen jene Sorte von Menschen bei, die durch bewusste Manipulation das Meinungsbild des Individuums zu seinen Gunsten lenkt und verändert. Dies kann soweit gehen, dass er ihre Handlungen wie Marionetten zu kontrollieren vermag. Anthony Hopkins in seiner Rolle als Hannibal Lecter im Beispielfilm *The Silence of the Lambs* [26] spielt gezielt mit der Wahrnehmung und dem Zweifel seiner Opfer, um sich so beispielsweise Zugang zu Daten, Informationen oder Gegenständen zu verschaffen, die ihm andernfalls versperrt blieben. Auch dieses Exemplar des Psychopathen weist eine gewisse Form von Charisma auf, wobei es sich hierbei in den wenigsten Fällen um die sexuelle Anziehung des Verführers handelt, sondern um die Fähigkeit, die Schwächen und Sorgen der Menschen herauszufinden und darin zu wühlen. Dadurch ist er in der Lage das Opfer in eine Ecke zu drängen und Verwirrung und Selbstzweifel zu empfinden. Trotz seiner Fähigkeit gekonnt die Psyche der Menschen zu lenken, zeichnet sich sein Charakter durch einen starken Mangel an der Empfindung von Mitgefühl, Gefühlskälte und eine ständige Gewaltbereitschaft aus. Ohne eine Miene zu verziehen vergeht er sich an den Körpern seiner Opfer, verletzt, verkrüppelt und tötet sie. Außergewöhnlich sind auch seine Denkfähigkeit und Intelligenz die sich im Film oft in den Bereich der Genialität erstreckt. Der Manipulator plant seine Taten bis ins äußerste Detail und setzt sie ebenso makellos um.

### Der Besessene

Wie die Bezeichnung schon verrät handelt es sich hierbei um jene Serienmörder, die durch übernatürliche Mächte kontrolliert werden. Im Regelfall sind die betroffenen Personen anfangs völlig sekundäre, psychisch stabile Personen mit einem gewöhnlichen Lebensstil. Ihr Verhalten zeigte nie Auffälligkeiten, doch im weiteren Verlauf der Handlung werden sie entweder abrupt oder Schritt für Schritt durch eine unsichtbare, übernatürliche Weise verändert. Ihre Handlungen und Aktionen weichen schlagartig von ihrer herkömmlichen Attitüde ab, sie wirken von etwas Bösem eingenommen und besessen. Vergleichbar ist dieser Zustand mit einer Art Trance oder Hypnose, bei dem die Person nicht mehr in der Lage ist, selbst Entscheidungen zu treffen und der gesunde Menschenverstand völlig verloren geht. Jack Torrance wird beispielsweise in *The Shining* [25] durch die böse Macht des Overlook-Hotels in den Wahnsinn getrieben. Im Film werden diese Personen oft – als litten sie an massivem Schlafmangel, mit dunkleren Augenringen dargestellt. Im Endstadium dieser Verwandlung wird die einst friedliebende Person in ein kaltblütigen Mörder transformiert, der selbst seine Geliebten verflucht, seinen grundlosen Zorn nicht mehr zu kontrollieren weiß und keine Scheu vor gewalttätigen Übergriffen zeigt. In den filmischen Geschichten wird diese finstere Macht häufig mit dem Teufel in Verbindung gebracht,

wobei die Quelle des Bösen von gewissen Objekten oder Gebäuden ausgeht und durch die Zerstörung des jeweiligen Gegenstandes unterbunden werden kann.

### **Der pathologisch Schizophrene**

Die Figur Norman Bates des später angeführten Films *Psycho* [24] fällt, aufgrund seiner zweiten Persönlichkeit seiner Mutter in diese Abspaltung des Serienmörders. Zu einem der ersten vertonten Psychothriller und bedeutendsten Werke der deutschen Filmgeschichte zählt Fritz Langs Produktion *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* [22]. Der von Peter Lorre dargestellte Kindermörder Hans Beckert dient als Musterbeispiel für den krankhaft schizophrenen Psychopathen. Die Figur ist verletzlich, instabil, ihren krankhaften Impulsen ausgeliefert und weiß nach der Tat nicht, welche Grausamkeit sie beging. Schizophrenie hat auch im Film mehrere Seiten, doch häufig wird die zweite Persönlichkeit als grausam und böse dargestellt. Somit ähnelt sie dem Typen des teuflisch Besessenen in Hinsicht einer gefährlichen Veränderung der Persönlichkeit. Der Mörder tötet quasi auf Befehl seiner zweiten Persönlichkeit, die ihm innewohnt. Nur wenn er diesem Rufen folgt ist er imstande, diesen Zwang zu befriedigen und sein Alter Ego zu beruhigen [22, T=01:41:30].

Immer muss ich durch Straßen gehen, und immer spür ich, da ist einer hinter mir her. Das bin ich selber! Und verfolgt mich! Lautlos. Aber ich hör es doch. Ja, manchmal ist mir, als ob ich selbst hinter mir her liefe! Ich will davon, vor mir selber davonlaufen, aber ich kann nicht! Kann mir nicht entkommen! Muss den Weg gehen den es mich jagt! Und rennen, endlose Straßen. Ich will weg! Ich will weg! Und mit mir rennen die Gespenster von Müttern, von Kindern. Sie gehen nie mehr weg. Sie sind immer da. Immer. Immer! Immer!! Nur nicht, wenn ich's tue. Dann weiß ich von nichts mehr. Dann stehe ich vor einem Plakat und lese, was ich getan habe, und lese. Das habe ich getan?

### **Der gesellschaftlich Transformierte**

Dieser Rubrik werden Menschen zugeordnet, die sich durch ihr Umfeld und unter anderem der Gesellschaft langsam absondern und sich in eine Ecke gedrängt fühlen. Gesellschaft beschreibt hier die sozialen Umgangsformen am Arbeitsplatz oder auch in den privaten Bereichen des Betroffenen. Jahrelanges Mobbing wäre eine Initiierung zur sukzessiven Verwandlung in einen psychisch labilen Kranken, aber auch andere Formen von sozialen Problemen können hier als Grund zum psychischen Zusammenbruch fungieren. Als Beispiel dient erneut Patrick Bateman in Mary Harons *American Psycho* [18],

der mitunter wegen seinem sozialen Umfeld und dem ständigen Wunsch, zur Elite der Zeit zu gehören, nach und nach seine mentale Stabilität verliert.

## Kapitel 4

# Analyse der Figur des Psychopathen

### 4.1 Theorie als Untersuchungsbasis

In den vorangegangenen Kapiteln wurde nun ein geschichtsaspektlicher Überblick des Genres gegeben, ein Abriss der Charakteristika der Figur des Psychopathen aufgezeigt und ihr filmisches Wirken in grundlegende Funktionalitäten eingeteilt. Eine solche Kategorisierung ist vernünftig, um Vergleiche in der Darstellung der Rollen, die sie in der Handlung einnehmen, anzustellen. Gängige Vorgehensweisen können hinsichtlich ihrer Ursprünge nachvollzogen, innovativere Lösungen erörtert und die Darstellung der Figur auf ihre Effektivität untersucht werden.

### 4.2 Analyserelevanter Aspekt der Figur

Will man nun die Psychopathenfigur einer analytischen Ausarbeitung unterziehen, so stellt sich die Frage, welcher Aspekt ihres filmischen Wirkens interessant und sinnvoll für eine Untersuchung ist. Zieht man die in Abschnitt 3.5 beschriebenen Rollen, die sie in verschiedenen Filmen einnehmen, in Betracht, so bietet sich eine Erörterung differierender Möglichkeiten der Darstellung einer solchen Funktionalität der Figur an. Aufschlussreich wären dabei die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Inszenierung mittels filmtechnischer Methoden, derer sich bedient wird, um die Figur für den Zuseher einem bestimmten Typus zuzordnen. Jens Eder definiert in seinem Buch *Die Figur im Film - Grundlagen der Figurenanalyse* [5] vier Gesichtspunkte, unter denen Filmfiguren betrachtet werden können: als fiktives Wesen, Symbol, Symptom und als Artefakt. Besonders erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist der letzte Aspekt: Die Untersuchung der Figur hinsichtlich ihrer Artefakte. Dieser Vorgang wird im Folgenden erläutert.

### 4.3 Die Figur als Artefakt

In diesem Abschnitt wird der Blickpunkt auf die Figur als Artefakt, also ihrer Konstruktion durch filmische Mittel gerichtet. Gegenstand hierbei sind filmische Verfahren, die unser Erleben der Figuren ermöglichen und beeinflussen. Ein wesentlicher Bestandteil ist die Frage nach der Art und Weise der Figurendarstellung. Wie werden sie gestaltet und wie kann man diese Gestaltung analysieren? Eder führt drei relevante Faktoren für die Darstellung und Charakterisierung von Figuren an. Die ersten beiden betreffen die *Darstellungsweise* des Films, wobei spezifische Stilmittel dem Fluss der Bilder und Töne konkrete Form geben und figurenbezogene Informationen dargelegt werden. Die dritte Einflussgröße tangiert das *Ergebnis* dieser Darstellungsweise (vgl. [5, S. 322ff]). Betrachtet man Figuren als Artefakte, können ihnen Eigenschaften zugeschrieben und diese in übergeordnete Konzeptionen zusammengefasst werden.

#### 4.3.1 Darstellungsmittel

Filmische Darstellungsmittel verleihen der Figur eine gewisse Konkretheit in Bild und Ton. Dazu zählen beispielsweise Kameraführung, Sounddesign und Musikgestaltung, folglich die audiovisuellen Produktionstechniken der schauspielerischen Darbietung bis zur Montage der Einstellung. Interessant ist auch die Wahl des Schauspielers für die Verkörperung der Figur. Zu den kritischen Gesichtspunkten zählen hierbei nicht nur die äußeren Begebenheiten und die Ausstrahlung der Darsteller, sondern auch Schauspielstile und Star Images haben Auswirkung auf die Inszenierung der Figuren (vgl. [5, S. 322]).

#### 4.3.2 Informationsvergabe

Hier werden der Charakter, sein Innenleben und soziale Position weitgehend aus dem äußerlich Wahrnehmbaren erschlossen, also aus Gestalt und Verhalten, Namen und Sprache, Umgebung und Objekten, situativen Kontexten, Erzählerkommentaren und audiovisuellen dargestellten Bewusstseinsvorgängen. Diese Informationsverteilung ermöglicht eine Dramaturgie der Figur mit spezifischen Wirkungen auf emotionale Anteilnahme, Spannung, Neugierde und Überraschung. Während des Verlaufs eines Films bündeln sich relevante Informationen über die Figuren in signifikanten Phasen und Sequenztypen, die für die Charakterisierung eine hohe Bedeutsamkeit aufweisen. Neben Exposition und Schluss sind damit längere Dialogszenen, Handlungshöhepunkte, Innendarstellungen, Szenen der Empathie, der Krise und Veränderung, Sequenzen mit typischem oder sozial auffälligem Verhalten, sowie figurenorientierte Abweichungen vom Haupthandlungsstrang gemeint. Sowohl die Figurenmodelle der Zuschauer, als auch die Figuren selbst kön-

nen im Lauf solcher Phasen alterieren, wodurch eine zu Anfang sympathisch wirkende Figur im späteren Verlauf der Erzählung Angst und Schrecken provozieren kann (vgl. [5, S. 717]). Als Beispiel für eine gelungene Informationsverteilung dient hier eine Szene im Film *American Psycho*. Patrick Batemans Sekretärin durchwühlt – gegen Ende des Films, seinen Schreibtisch und findet sein Tagebuch. Dieses gibt Informationen darüber, dass die Mordszenarien und Grausamkeiten bis zu jenem Zeitpunkt nur in Patricks Fantasie stattgefunden haben und verändert die Betrachtungsweise, die der Zuschauer von den Figuren und Geschehnissen aufwies, drastisch [18].

### 4.3.3 Artefakt-Eigenschaften und Figurenkonzeption

Figuren können durch genauere Betrachtung ihrer Charakterattribute gewisse Artefakt-Eigenschaften aufweisen. Diese können in Eigenschaftsstrukturen wie Realismus, Komplexität, Konsistenz, Typisierung, Transparenz, Mehrdimensionalität und Dynamik zusammengefasst und beschrieben werden. Diese Begriffe geben Anhalt darüber, welches Verhältnis die Eigenschaften des fiktiven Wesens zueinander haben, ob sie mit der Vorstellung der Realität oder Erzählkonventionen übereinstimmen oder ob die Charakterzüge der Figur generell stimmig sind. Folgende Punkte werden genauer untersucht (vgl. [5, S. 239ff]):

#### Umfang und Detailliertheit

Durch die von Filmen vermittelten Informationen über die Eigenschaften der Figuren kann der Zuschauer diese als umfassend, inhaltsreich und detailliert wahrnehmen.

#### Selektivität, Dimensionalität und Fokussierung

Die Eigenschaften der Figur lassen sich aus unterschiedlichen Bereichen von Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und Verhalten erschließen, manche Aspekte werden hervorgehoben, andere ausgeklammert oder gänzlich weggelassen. Je nachdem, wie viele Eigenschaftsbereiche gezeigt werden, kann die Figur als *eindimensional* oder *mehrdimensional* bezeichnet werden. Eindimensionale Figuren entsprechen meist einem Typ, sind leicht zu verstehen und durchschaubar in ihrem Verhalten. Figuren, die sich durch ihre Mehrdimensionalität auszeichnen, weisen eine höhere Komplexität und Individualität auf. Sie folgen keinem Schema und verfügen über Charakterzüge, die schwerer zu definieren sind. Ihr Verhalten kann variieren, sie sind unberechenbar und reagieren nicht auf jede Person gleich. So kann eine, zu Kindern lebenswürdige und aufgeschlossene Person, beim Kontakt mit Erwachsenen in Panik oder Hemmung verfallen.

### **Kohärenz und Konsistenz**

Eder bezeichnet Figuren als *kohärent*, wenn etwa charakterliche Verhaltensweisen und Motive eine psychologische Stimmigkeit aufweisen. Sollten sie sich zudem auch nicht widersprechen, sondern zueinander passen, ist die Figur *konsistent* (vgl. [5, S. 390f]). Sie können also auch Merkmale besitzen, die psychologisch, physikalisch oder logisch widersprüchlich sind. Kann sich beispielsweise eine Figur trotz ihres fotografischen Gedächtnisses an nichts erinnern, liegt eine psychologische Inkonsistenz vor, welche den Effekt des Illusionismus oder Realismus ändert. Zudem kann laut Eder auch die Figurendarstellung inkohärent sein, wenn Informationen über die Figur nur in großen Abständen und ohne Bezug zueinander vermittelt werden. Die Darstellung der Figur wird inkonsistent, wenn sich ohne Motivation der Schauspielstil, in etwa von einer realistischen Darbietung zu einem komödiantischen Stil wechselt oder wenn Beleuchtung, Farbdramaturgie oder musikalische Leitmotive durch andere, inadäquate ersetzt werden (vgl. [5, S. 390ff]). Inkohärenz und Inkonsistenz können ein gezieltes Mittel der Verfremdung, Irritation und Dekonstruktion im Film sein. Linda Seger definiert in ihrem Werk *Creating Unforgettable Characters* konsistente Figuren folgendermaßen [15, S. 29]:

Characters need to be consistent. This does not mean that they are predictable or stereotypical. It means that characters, like people, have a kind of core personality that defines who they are and gives us expectations about how they will act. If characters deviate from this core, they may come across as incredible, as not making sense or adding up.

### **Typisierung und Individualisierung**

Entspricht die Eigenschaftskonstellation der Figur sozialen oder medialen Stereotypen, die der Rezipient erkennt, wird sie als *typisiert* bezeichnet. Je stärker sie diesen Stereotypen gleicht, desto schneller erfasst und durchschaut man die Figur. Sie wirkt künstlich und langweilig. Das Grundprinzip der Typisierung lautet *wenig sehen – viel wissen*. Hebt sich die Figur von diesen Schemata und Typen ab, bedarf sie einer ausführlicheren Analyse und ist *individuell*. Um diese Persönlichkeit zu verstehen, bedarf es oft Empathie, was die emotionale Anteilnahme vertiefen kann.

### **Einfachheit und Komplexität**

Komplex wirkt eine Figur, wenn sie einen höheren Anteil an Widersprüchlichkeiten, Detailliertheit und Typabweichungen vorweist. Einfache Figuren werden durch wenige Eigenschaften definiert oder entsprechen einem bestimmten Typus. Einfache Figuren werden im Film aufgrund geringer Rele-

vanz nicht lange gezeigt, haben also weniger Bedeutung. In der Regel gilt: Je geringer die Bedeutung und die Dauer der Darstellung, desto geringer ist die Komplexität der Figur. Ein beliebiger Alkoholiker in einer Kneipe, der nur auf seine Trunksucht reduziert wird, dient als Beispiel für eine einfache Figur.

### **Dynamik**

Verändert eine Figur während des Filmverlaufs ihre Intentionen und Motive, beispielsweise durch einen Wechsel von Gut zu Böse, ändert sich das Meinungsbild des Zuschauers drastisch und die Figur wird als dynamisch angesehen. Bleibt ihre Rolle im Film jedoch fixiert und unverändert erscheint sie statisch.

### **Realismus und Artifizialität**

Die Figur mitsamt ihrer Eigenschaften sollte im Normal- oder Idealfall einen realistischen Eindruck im Rezipienten hinterlassen. Als realistisch gelten Figuren, wenn sie der Realitätsauffassung des Rezipienten und bestimmten Darstellungskonventionen entsprechen. Zur realistischen Darstellung von Figuren bedarf es Plausibilität, Genauigkeit in der Präsentation der erzählten Welt – also Kostüm, Maske, Setting, Requisiten und zudem eine Kohärenz, die durch eine kausale Motivation der Ereignisse entsteht.

### **Kontextualisierung und Entwicklung**

Figurenmodelle werden in mentale Repräsentationen wie Kontexte der fiktiven Welt, der symbolisch-thematischen Ebene und der Realität eingebunden. Zudem wandelt es sich stärker oder weniger stark im zeitlichen Ablauf, an den es gebunden ist. Bestimmte Kombinationen dieser Artefakt-Eigenschaften wiederholen sich in der Filmgeschichte. Sie formen Figurenkonzeptionen, die auf verschiedenste Weisen der Filmpraxis als Leitfaden der Gestaltung dienen. Diese Konzeptionen beeinflussen sowohl unsere ästhetische Einschätzung von Figuren, als auch unsere Menschenbilder.

## **4.4 Die Gestaltung der Figur im Film**

Bestreben eines filmischen Mediums ist die Präsentation einer Abfolge von bildlichen Eindrücken, unterstrichen von Tönen, und das in einem festgelegten Zeitfenster. Wenn der Zuschauer einen Kameraschwenk auf das Gesicht der Figur beschreibt, meint er dabei nicht bewusst die Fahrt der Kamera, sondern erlebt ein visuelles Geschehen, das auf diese Technik zurückzuführen ist. Filmfiguren sind in Bild und Ton gestaltet und in einen audiovisuellen Fluss eingebettet, was ihnen im Wahrnehmungserleben der Zuschauer eine

medienspezifische Sinnlichkeit gewährt, welche Eder in drei Punkte unterteilt [5, S. 325]:

- Die erste Möglichkeit besteht in einer direkten phänomenologischen Beschreibung unserer Erlebnisse. „Wir nähern uns dem Gesicht der Figur, bis wir es fast berühren“ (vgl. [5, S. 325]).
- Als zweite Möglichkeit wird eine formal-ästhetische Beschreibung der Bewegtbilder und Töne durchgeführt, welche dem Ergebnis zugrunde liegen. „Der Gesichtsumriss der Figur wird immer größer, bis er die gesamte rechte Bildfläche füllt“. Hier benennt man also formale Qualitäten der audiovisuellen Zeichen, um ein dadurch ausgelöstes Erlebnis zu evozieren (vgl. [5, S. 325]).
- Die dritte Möglichkeit beinhaltet die Beschreibung des Sinneserlebens, indem man die Darstellungsmittel angibt, die in der Erzeugung von Bild und Ton Verwendung fanden. „Die Kamera fährt nah an das Gesicht der Figur heran“ (vgl. [5, S. 325]).

## 4.5 Die Dramaturgie der Figur

Die bisherigen Abschnitte der Arbeit haben dargelegt, dass Filme figurenspezifische Informationen vermitteln. Wie zuvor beschrieben können diese Informationen also durch Bilder und Töne, Gestaltungsweise des Films, Erscheinungsbild, Psyche und Sozialität der Figuren im Rezipienten Prozesse der Figurenwahrnehmung auslösen. Diese Informationsverteilung kann in beliebiger Reihenfolge im Film preisgegeben werden und bildet somit eine gewisse Erzählstruktur. Filme vermitteln diese Informationen auf mehrschichtige Weise. In einem zeitlichen Ablauf werden demnach die Entwicklung mentaler Figurenmodelle, Perspektivierung und Anteilnahme der Zuschauer, sowie deren Spannung, Neugierde und Überraschung manipuliert. Die Figur erhält durch diese Strukturierung der Erzählung Dramaturgie.

## 4.6 Grundlagen der Audioanalyse

Die audiovisuelle Analyse sollte zum Ziel führen, einen Einblick in die sinnvolle Kombination von visuellen Bildeindrücken mit auditiven Klangmaterial einer Filmsequenz oder eines gesamten Films zu erhalten. Zu weiteren Gesichtspunkten, die den Filmtönen betreffen, zählen unter anderem die Differenzierung von On- und Offscreen-Sound, also ob sich die Tonquelle innerhalb des Bildes befindet oder außerhalb ansetzt. Stimmen bildliche Darstellungen mit dem gehörten Bildton überein oder wurden Töne nachträglich eingesetzt? Im speziellen bei der Filmmusik lassen sich die Intentionen der Filmemacher im Bezug auf die Manipulation des Emotionsbildes des Rezipienten, etwa durch Einsatz verschiedener Klangkörper und gekonntem Zusammen-

spiel von Frequenzen, Stille und Dynamik nachvollziehen. Die Filmmusik intensiviert dabei zusätzlich die Bildwahrnehmung, hebt Kontraste hervor, setzt Parallele zur Handlung und verbindet Szenen oder Themen miteinander. Aus diesen Gründen ist auch die Filmmusik ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Analyse.

#### **4.6.1 Getrennte Analyse von Bild und Ton**

Diese Methode beschreibt den Vorgang der wiederholten audiovisuellen Analyse einer Sequenz, wobei visuelle und auditive Eindrücke getrennt voneinander betrachtet werden. Es wird demnach eine isolierte Betrachtung des Bildmaterials und anschließend der Tonspur, ohne zugehöriges Bild durchgeführt. Durch das Trennen von Bild und Audio erhält man eine klarere Wahrnehmung der beiden Teile, ohne Einflüsse des Gegenstücks. Durch das Betrachten des getrennten und anschließend wieder kombinierten Filmmaterials wird eine gute Grundlage für den Beginn einer theoretischen Analyse gewährleistet.

#### **4.6.2 Beschreibung der Audiosequenz**

In diesem Schritt wird das Klangmaterial in ihrer Konsistenz untersucht und beschrieben. Es werden gesprochene Dialoge, hörbare Geräusche oder Effekte und Musik der Sequenz herausgegriffen und ihre Gewichtung an jeweiligen Punkten hinterfragt. Weiterhin werden die verschiedenen Tonelemente auf Klangqualität und die Verbindung mit dem gesamten Klangbild betrachtet. Entsteht durch die Kombination des Audiomaterials eine gewisse harmonische Struktur, oder wird jeder Ton getrennt wahrgenommen? Wirkt das kombinierte Audiomaterial als Gesamtes glaubhaft und konsistent? In dieser Arbeit wird versucht näher auf diese Fragen einzugehen und diese zu beantworten.

#### **4.6.3 Zusätzliche Analyse nach den drei Formen des Hörens**

Ein weiterer Schwerpunkt der audiovisuellen Analyse befasst sich mit Michel Chions Methode der drei Formen des Hörens. Das Hauptaugenmerk dieser Analyse soll hierbei dem gesamten Auftreten des Psychopathen gewidmet werden.

#### **Kausales Hören**

Hierbei handelt es sich um das gängigste Hörverhalten. Es wird versucht, die Ursprünge eines Tones zu eruieren und Informationen über die Tonquelle in Erfahrung zu bringen. Informationen, denen man dabei auf den Grund gehen möchte, können beispielsweise den Raum, welcher die Tonquelle beherbergt, betreffen. Andere Beispiele wären seine Beschaffenheit (Badezimmer

oder Kirchenschiff) und die Eigenschaften der eigentlichen Tonquelle, also die Verortung des Geräusches in menschlichen, tierischen oder gegenständlichen Spektren. Die Präzision bei der Definition tonaler Ursprünge ist höher, je vertrauter die Geräusche und die sie beschreibenden Informationen hinsichtlich Raum und Zeit für den Hörer sind. Zusammenfassend sind es die räumlichen und zeitlichen Informationen, sowie persönliche Bezüge zum Gehörten, welche relevant für das ursächliche Hören sind. Filmisch erfolgt eine Manipulation dieser Hörform durch die Kombination mit Bildern. Synchronisierte Klänge werden deshalb für realistisch befunden, weil die Tonquelle zusätzlich Visualisierung erfährt (vgl. [2, S. 25]).

### **Semantisches Hören**

Dieses Hörverhalten zentralisiert die inhaltlichen Bedeutungen einer akustischen Nachricht. Phonetische Fehler der Botschaft bilden hier kein Hindernis beim Erschließen der Nachricht. Wie sie klingt, ist nicht relevant, vielmehr der wörtliche Inhalt. Bei der Kombination von kausalem und semantischem Hören wird bewusst auf Transportweise und Inhalt einer Rede gehört (vgl. [2, S. 26]).

### **Reduziertes Hören**

Das reduzierte Hören konzentriert sich auf die eigentlichen Eigenschaften des Tones. Relevante Attribute wie Stimme, Klänge und Geräusche beschreiben ihn, wohingegen inhaltliche Bedeutung, rhythmische Abfolge und räumliche sowie zeitliche Verortung dabei keine Rolle spielen (vgl. [2, S. 29]). Genauer sind es die tonale Texturierung, die zeitliche Progression und die Größe des Klanges, welche wahrgenommen werden. Die Ursprünge des Geräusches werden ausgeblendet, vielmehr wird es hinsichtlich seiner Zeitmuster und Wandlung in Lautstärke und Härte definiert.

## Kapitel 5

# Weitere Hinweise auf Figurendarstellung

Im vorhergehenden Kapitel wurden Methoden für die Untersuchung der Figur als Artefakt dargelegt und zudem die grundlegenden Aspekte für die später durchgeführte Filmanalyse beschrieben. In diesem Abschnitt wird nun versucht, Hinweise über verschiedene Darstellungsmethoden zu finden und zusätzlich relevantes Wissen über Filmfiguren und Charaktere zu vermitteln. Die Analyse der Figuren ist besonders wichtig, da diese die Erzählung und Handlung des Films vorantreiben. Der Zuschauer kann sich je nach Sympathie oder Antipathie gegenüber den Handlungsträgern unterschiedlichste Geschichten und Erwartungshaltungen bilden. Lothar Mikos beschreibt in seinem Werk *Film- und Fernsehanalyse*, dass ein wichtiger Faktor für die Identifikation mit einer Figur nicht nur vom Lebenshintergrund und persönlichen Einstellungen des Zuschauers abhängt, sondern auch von der Art ihrer narrativen und filmgestalterischen Darlegung – ergo von der Inszenierung einer Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur (vgl. [11, S. 155]). Mikos bestätigt dabei die hohe Relevanz der filmischen Gestaltungsmittel wie Kameraperspektive, Lichtgestaltung und Montage (vgl. [11, S. 158f]). Die Bedrohlichkeit, die von Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs* [26] ausgeht, entsteht größtenteils dadurch, dass er aus einer leichten Untersicht gezeigt wird und dabei den Kopf leicht nach unten geneigt hält, während er mit den Augen nach oben in die Kamera blickt. Dieses Beispiel verdeutlicht den prägnanten Faktor von Kameraposition und Bildeinstellung in der Inszenierung der Figuren.

### 5.1 Wirkung der Figur auf den Zuschauer

Wie beschrieben wird die Reaktion des Rezipienten auf eine Figur stark durch deren filmische Gestaltungsmittel beeinflusst. Betrachtet man beispielsweise rein optisch die Darstellung von Norman Bates aus *Psycho* [24]

sieht man zweifelsohne einen adretten, jungen Mann der augenblicklich Sympathien im Zuschauer erweckt. Auf welche Weise der Zuschauer die Figur wahrnimmt, ob er sie für sympathisch empfindet oder einen Groll gegen sie hegt, hängt unter anderem auch davon ab, ob und inwiefern er sich mit dieser identifizieren kann.

### 5.1.1 Identifikation

Lothar Mikos beschreibt die Identifikation als kognitive und emotionale Wahrnehmung von Personen im Alltag aufgrund Personen- und Rollenschemata und sinnlich-symbolischer Prozesse. Diese Schemata ermöglichen dem Individuum, Ereignisse zu interpretieren, Aufmerksamkeit zu lenken und Erwartungshaltungen zu generieren (vgl. [11, S. 165]). Zuschauer können mit Hilfe dieser Rollenschemata und dem Personen-Schema die Handlungsträger einer Erzählung auf verschiedene Individualisierungsstufen entwickeln (vgl. [1, S. 14]). In diesem Sinne kann Norman Bates im Film als ein einsamer, liebevoller Sohn, als rachsüchtiger Mörder oder als psychisch labiler Psychopath wahrgenommen werden. Identifikation setzt demnach die Fähigkeit voraus, sich in die Lage anderer Personen versetzen zu können. Sobald man diese andere Person dann mit der eigenen Person vergleicht und Übereinstimmungen feststellt, spricht man von einer Identifikation (vgl. [11, S. 166]).

### 5.1.2 Empathie und Sympathie

Während man bei der Identifikation die Rolle einer anderen Person übernimmt, weil man deren Handlungsweisen und Motive nachvollziehen kann, handelt es sich bei Empathie mehr um die Übernahme der Gefühle (vgl. [11, S. 168]). Empathie nimmt für den Menschen, vor allem bei einem gesellschaftlichen Miteinander, eine enorm hohe Bedeutung ein. Beobachtet man eine glückliche Person, die lautstark lacht, reagiert man als Beobachter selbst mit einem ähnlichen Gefühl. Dieses Phänomen trifft auch in filmischen Medien zu, in denen sich die Zuschauer in die Akteure und Figuren hineinversetzen können. Hierbei ist die narrative und dramaturgische Gestaltung ein ebenso wichtiger Faktor, wie die ästhetische Inszenierung. Die Medienwissenschaftler Dirk Ryssel und Hans J. Wulff fassen dies folgendermaßen zusammen: „Je genauer eine Figur charakterisiert wird, ihre Handlungen und Motivationen narrativ übermittelt werden, desto stärker wird das empathische Verhältnis des Zuschauers zum Protagonisten“ (vgl. [4, S. 236]). Dem Psychopathen Hannibal Lecter mangelt es an der Fähigkeit Empathie zu empfinden, wodurch er sich nicht in den Schmerz seiner Opfer hineinversetzen kann. Mikos unterscheidet zwischen Empathie und Sympathie und unterteilt Sympathie in drei Ebenen: Anerkennung, Ausrichtung und Loyalität (vgl. [11, S. 169]). Anerkennung beschreibt hierbei den kognitiven Akt, mit dem ein Zuschauer eine Figur aufgrund ihrer textuellen Elemente wahr-

nimmt. Bei der Ausrichtung wird der Zuschauer durch textuelle Strukturen in die Perspektive der Figur eingebunden, um so ihre Handlungen, Sichtweisen und Gefühle zu verstehen. Auf der Ebene der Loyalität wird die Figur vom Zuschauer moralisch evaluiert. Diese Komponente muss zu den anderen beiden Ebenen hinzutreten, damit ein Zuschauer eine Figur als sympathisch einstufen kann und mit ihr mitfühlen kann (vgl. [11, S. 170]).

## 5.2 Figurenkonstellationen

Figuren im Film bilden eine Konstellation, in der sie durch ihre Beschaffenheit und Handlungsmöglichkeiten funktional gegeneinander gesetzt werden. Figuren innerhalb dieser Konstellationen können bestimmen, ob sie die Handlung vorantreiben, ob sie dem Protagonisten zur Seite stehen oder ihm Hindernisse auf seinen Weg stellen. Hickethier differenziert hierbei zwischen äußeren Konflikten in der Interaktion zwischen den Figuren und inneren Konflikten einer Figur selbst (vgl. [10, S. 124]). Demnach wird, je nach dem Anteil, den die Figuren am Geschehen haben, zwischen Hauptfiguren (auch Protagonisten, dem meist ein Antagonist gegenübergestellt wird und meist positive moralische Wertschätzung besitzt) und Nebenfiguren unterschieden (vgl. [10, S. 124]). Im Filmbeispiel *The Shining* [25] verwandelt sich der Protagonist Jack Torrance allmählich zum Antagonisten und gibt seiner Frau Wendy eine höhere Bedeutung in der Figurenkonstellation.

## 5.3 Präsenz

Die Präsentation der Figuren induziert Bedeutungen und Erwartungen im Zuschauer, die nicht in der Narration hervorgehen. Hickethier spricht von der Macht des Zeigens und behauptet, dass Vorurteile, Emotionen und Affekte wesentlich stärker durch Bilder als durch Sprache geprägt werden (vgl. [10, S. 161]). Beim Betrachten eines Films kann es vorkommen, dass man vom Auftreten oder Aussehen eines Schauspielers oder einer Schauspielerinnen so fasziniert ist, dass man für einen Augenblick nicht mehr dem Handlungsgeschehen folgt. Hickethier erwähnt hierbei den Begriff der Aura, des Charismas, der Ausstrahlung, die einerseits durch körperliche Präsenz und andererseits durch die Faszination des Betrachters entsteht (vgl. [10, S. 161]). Ein Beispiel für eine starke Präsenz ist die Etablierung von Hannibal Lecter, (siehe Abb. 6.13) in der einerseits eine stark verharmloste Figur gezeigt wird, von dieser aber eine ominöse Aura ausgeht.

# Kapitel 6

## Filmanalyse

### 6.1 Beispielfilm – *Psycho*

Wie in einem früheren Kapitel erwähnt, zählt Alfred Hitchcocks *Psycho* zu den bedeutendsten Werken im Genre des Psychothrillers. Der Film basiert auf einem gleichnamigen Roman von Robert Bloch und wurde für vier Oscars nominiert. Selbst heute wird er noch als Hitchcocks beste Produktion und ein filmisches Meisterwerk angesehen. *Psycho* setzte einen neuen Maßstab an Toleranz von Gewalt, Sexualität und Verhaltensanomalien.

#### 6.1.1 Handlung

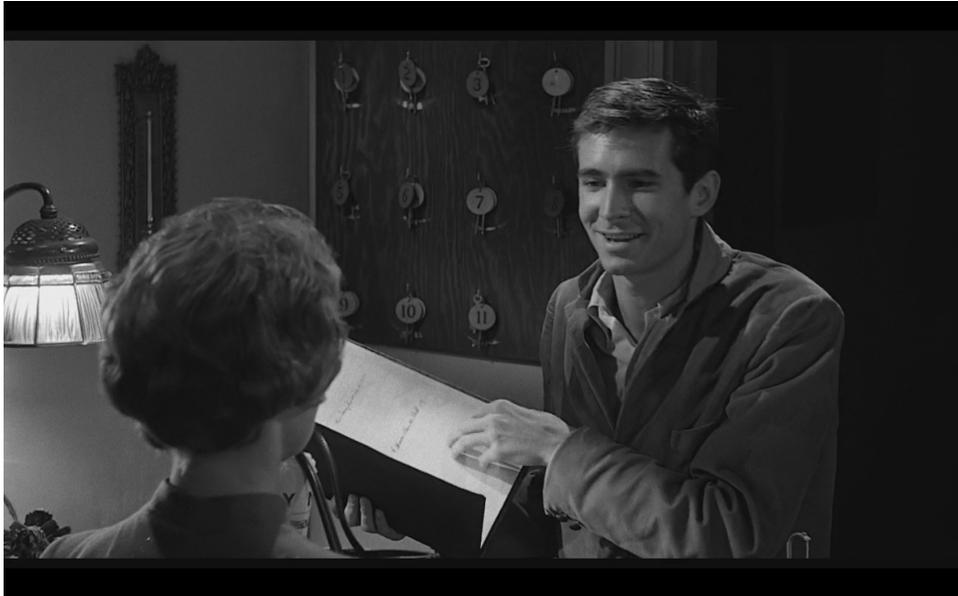
Marion Crane aus Phoenix trifft sich in einem Hotel mit ihrem Freund Sam Loomis und eine Diskussion über ihre finanzielle Lage kommt zustande, in der es darum geht, dass sie sich wegen Sams Schulden keine Hochzeit leisten können. Danach begibt sich Marion zurück zu ihrer Arbeitsstelle, wo sie den Auftrag erhält, für einen wichtigen Klienten namens Tom Cassidy 40.000 Dollar zur Bank zu bringen. Zuhause angekommen entscheidet sie sich jedoch dazu, das Geld zu unterschlagen und es ihrem Freund Sam in Fairvale, California zu bringen. Auf ihrem Trip wird sie jedoch von ihrem Chef im Auto erkannt und erweckt zusätzlich den Verdacht eines Polizisten. Als sie während der Fahrt in einen plötzlichen Regensturm gerät, entscheidet sie sich dafür, die Nacht im nahegelegenen Bates Motel zu verbringen. Der Eigentümer Norman Bates lädt sie am selben Abend zum Abendessen ein. Marion akzeptiert, wird aber daraufhin Zeugin einer heftigen Diskussion zwischen Norman und seiner Mutter. Während dem Abendessen erzählt Norman ihr über sein Hobby und sein Zusammenleben mit seiner Mutter, welche psychisch krank ist und ihm verbietet, ein Leben ohne sie zu führen. Nach dem Gespräch geht Marion zurück in ihr Zimmer und trifft den Entschluss, das Geld zurück nach Phoenix zu bringen. Norman beobachtet sie durch ein geheimes Loch in der Wand. Als sie unter der Dusche steht,

schleicht sich eine weibliche Gestalt in das Badezimmer und ersticht Marion mit einem Küchenmesser. Norman entdeckt die Mordszene und versucht jegliche Beweise zu vertuschen, indem er ihre Habseligkeiten in Marions Auto verstaut und dieses im nahegelegenen Sumpf zu versenkt. Eine Woche später kommt Marions Schwester Lila nach Fairvale und konfrontiert Sam aufgrund ihrer vermissten Schwester. Ein Privatdetektiv namens Arbogast hört dieses Gespräch mit und klärt beide darüber auf, dass Marion wegen Diebstahls gesucht wird. Nachdem der Detektiv beim Bates Motel war und Norman seinen Verdacht erweckt, bittet er Norman mit seiner Mutter sprechen zu dürfen. Norman verweigert ihm jedoch ein Treffen, woraufhin der Detektiv sich in Normans Haus schleicht und sich auf die Suche nach der Mutter macht. Als er über die Stufen im zweiten Stock ankommt, wird Arbogast von Mrs. Bates, die plötzlich aus dem Schlafzimmer stürzt erstochen und ermordet. Als Lila und Sam auch von Arbogast keine Rückmeldung erhalten, wenden sie sich besorgt an den hiesigen Sheriff, bei dem sie erfahren, dass Normans Mutter schon seit zehn Jahren tot ist; ihren Mann und daraufhin sich selbst vergiftet hat. Anschließend machen sich Sam und Lila auf den Weg zum Motel, wo sie Norman treffen. Lila schleicht sich, während Norman durch Sam abgelenkt wird, in das Haus. Norman realisiert jedoch ihr Vorhaben und schlägt Sam bewusstlos. Lila findet im Keller Normans Mutter, bei der es sich um eine mumifizierte Leiche handelt. Daraufhin schreit sie und wird von Norman, der neben einem Küchenmesser das Kleid seiner Mutter und eine Perücke trägt, entdeckt. Bevor ein weiterer Mord passieren kann wird Norman von Sam überwältigt. Im lokalen Gerichtsgebäude erklärt ein Psychiater, dass Norman der Mörder seiner eigenen Mutter und deren Liebhaber sei. Unfähig diese Schuld zu verarbeiten, stahl er die Leiche seiner Mutter und behandelte sie, als wäre sie immer noch am Leben. Dies ging so weit, dass er im Laufe der Zeit eine zweite Persönlichkeit entwickelte, die die Eifersucht und die besitzergreifende Art der Mutter widerspiegelte. Der Psychiater erklärt, dass nachdem Norman, im Glauben er wäre seine Mutter all diese Morde beging, nun die dominante Mutterpersönlichkeit permanent Normans Verstand eingenommen hat. Abschließend sieht man Norman in einer Zelle und man hört in der Stimme seiner Mutter, dass Norman an allem Schuld sei und sie „keiner Fliege was zuleide tut“.

### 6.1.2 Etablierung des Psychopathen

#### Darstellungsmittel

Der Hotelrezeptionist Norman Bates ist schmal gebaut und tritt mit gepflegtem Äußeren auf. Die Hauptdarsteller werden durch Maske mit sehr reiner Haut, also stärker geschminkt gezeigt. Die Figur wird realistisch dargestellt und narrativ integriert. Der Charakter wurde mit keinen Narben oder sonstigen Merkmalen dargestellt und auch psychisch kann man weder



**Abbildung 6.1:** An der Rezeption wird Marion von Norman Bates empfangen [24, T=00:28:34].

Ticks noch andere plakative Akzente erkennen. Die Stimme ist eher hoch, er redet schnell und stottert manchmal. Die Mimik wird durch das grinsende Gesicht geprägt und sein humorvolles Kichern am Ende seiner Sätze unterstreicht noch zusätzlich seine Sympathie und Charisma. Seine Bewegungen wirken gezielt und zeigen eine Spur von Hektik, während Marion dagegen eher träge wirkt. Der Film wurde in Schwarzweiß ausgestrahlt, wodurch die Farbdramaturgie entfällt. Der Schauplatz der Szene zeigt die Rezeption des Bates Hotels und wirkt durch Requisiten wie das Schlüsselbrett an der Wand, einer Theke mit Tischlampe und das Rezeptionsbuch glaubwürdig. Das Hauptlicht geht von der Lampe aus, wodurch ein weicher Kontrast in den Gesichtern zu sehen ist und eine leicht schaurige Stimmung vermittelt wird. Die Kamera kommt in dieser Szene ohne Bewegungen aus und dient ausschließlich der Untermalung des Gesprächs der beiden Darsteller. Norman ist jedoch öfter im Fokus, da er das Gespräch leitet. Das Zögern oder Zweifeln der Charaktere wird durch eine nähere Einstellung auf die Gesichter verdeutlicht. Die Montage zeichnet sich gänzlich durch harte Schnitte aus.

### **Informationsvergabe**

Hat man den Film bereits gesehen, erkennt man kurz vor dieser Szene, dass Norman bereits, verkleidet als seine Mutter in seinem Haus umherschleicht.

Dieser Moment ist jedoch für den Unwissenden noch völlig willkürlich und unbedeutend. Die Szene in der Rezeption wird hauptsächlich vom Dialog geprägt, wodurch Informationen direkt preisgegeben werden. Die Figur Norman Bates erweckt den Eindruck eines schüchternen, allem Anschein nach ledigen, jungen Mannes der durch seine charmante Art und sein witziges Auftreten sein Glück bei seinem Gegenüber versucht. Die vertrauensseelige Art suggeriert im Zuschauer Warmherzigkeit und Sympathie, wenngleich Norman auch den Eindruck eines schüchternen Muttersöhnchens hinterlässt. Weder durch Makel der Persönlichkeit oder irritierende Ticks wird der Verdacht erweckt, dass es sich bei dieser Figur um einen geistesgestörten Mörder handelt.

### **Musik, Sounddesign**

In der Szene, in der Marion das Hotel betritt [24, T=00:28:25 bis T=00:29:33] bilden Regen- und Windgeräusche das Ambiente. Da sich der Schauplatz innerhalb des Hotels abspielt werden diese Geräusche etwas leiser und dumpfer dargestellt. Sonstige nebensächliche Klänge, wie zum Beispiel das Kratzen des schreibenden Stiftes oder das knittern der Ledertasche werden sehr übertrieben. Der Tonlage des Hotelrezipienten kann man hier noch keine semantischen Besonderheiten zuschreiben.

### **6.1.3 Der Psychopath im Gespräch zeigt seine wahre Seite**

#### **Darstellungsmittel**

Beim Gespräch mit Marion erkennt man immer noch die kichernde und humorvolle Mimik in Normans Gesicht. Überraschenderweise beginnt er nach einer Weile, ein tiefgründigeres Thema anzusprechen und auch seine Mimik wirkt in sich gekehrter und nachdenklicher. Sobald er das Gespräch vertieft und auf seine Mutter zu sprechen kommt, verzieht sich der Ausdruck in einen starren, abwesenden Blick. Die Kamera filmt ab diesem Moment leicht von unten auf sein Gesicht und dient auch hier nur zur Unterstützung des Dialogs. Auffällig zur Kamera ist, dass die beiden Darsteller nie in einer Einstellung gemeinsam gezeigt werden. Als Szenerie wurde hier das Wohnzimmer hinter der Rezeption gewählt. Neben einer Couch, auf der Marion Platz nimmt, einem Tisch und ein zusätzlicher Abstelltisch auf dem eine Lampe und ein Telefon stehen, bilden hier die Einrichtung und ergeben ein plausibles Wohnzimmer. Das Hauptaugenmerk fällt jedoch auf zahlreiche Vogeltrophäen und Bilder die an den Wänden hängen. Die Beleuchtung wird, ähnlich wie bei der Rezeption, durch zwei gekoppelte Lampen als Hauptlicht geregelt. Dies erzeugt kontrastreiche Gesichtsschatten. Durch die ausgestopften Vögel entsteht ein harter, schauriger Schatten an der Wand. Auch in dieser Szene wird Norman häufiger gezeigt, da er mehr Text hat. Es wird erneut ausschließlich mit harten Schnitte gearbeitet.



**Abbildung 6.2:** Während einem tiefgründigen Gespräch erfährt man mehr über Normans Geschichte [24, T=00:40:00].

### Informationsvergabe

Kurz vor dieser Szene hört Marion einen Streit zwischen Norman und seiner Mutter mit an. Als Norman sie zu ihm in das Wohnzimmer des Büros zum Essen einlädt, erzählt er von seiner Leidenschaft zu Vögeln und der Taxidermie, also der Haltbarmachung von Tierkörpern. Im Moment als er sein Gespräch vertieft, lernen wir sukzessive neue Seiten von Norman kennen. Er erwähnt den Ex-Liebhaber seiner Mutter, der auf eine tragische, aber noch unbekannte Weise ums Leben kam. Weiterhin erfährt der Zuschauer von seiner psychisch kranken Mutter, deren Persönlichkeit von Norman gehasst wird. Durch Normans Verhalten kommt auch eine gewisse Obsession zum Vorschein. Die Stimmung findet ihren Höhepunkt als Marion andeutet, Normans Mutter in eine Nervenanstalt zu geben, wodurch die Herzlichkeit in Normans Mimik völlig verschwindet und erstmals einen psychisch kranken und zornigen Eindruck hervorbringt. Dieser Moment setzt erstmals die Idee, dass es sich bei Norman Bates um einen gefährlichen Mörder handeln könnte, in die Gedankenwelt der Zuschauer. Durch Normans Aussage: „She needs me“ kommt seine Obsession zu seiner Mutter noch besser zur Geltung. Nachdem sich das Gespräch wieder beruhigt und sich Marion von ihm verabschiedet, tut sie dies mit ihrem wahren Namen, woraufhin Norman im Rezeptionbuch nachliest und ihren Bluff durchschaut. In diesem Moment fällt auf, dass Norman sich in die Tasche greift und sich ein Bonbon in den

Mund steckt. Die scheint er immer dann zu tun, wenn er etwas Böses im Schilde führt. Anschließend kommt, durch das heimliche Beobachten von Marion durch eine geheime Öffnung hinter einem der Vogelbilder, auch der Voyeur in Norman Bates Persönlichkeit zum Vorschein.

### **Musik, Sounddesign**

Musikalisch wird hier, zu Beginn der Szene, durch Streichinstrumente wie Geigen, Cello und mitunter auch Kontrabass für eine beunruhigende Atmosphäre gesorgt. Die Regengeräusche können immer noch als sanftes Rauschen vernommen werden. Während Norman über sein Hobby redet, schlägt seine Betonung einen etwas höheren und erklärenden Tonfall an. Nachdem Marion vorschlägt seine Mutter in ein Institut für Geistesranke zu geben, setzen erneut die Streicher ein und Normans Stimmlage klingt mit einem Schlag harsch und zornig.

„It’s not as if she were a maniac. A raving thing. She just goes a little mad sometimes. We all go a little mad sometimes. Haven’t you?“ [24, T=00:42:17]

Obwohl Norman bei diesem Satz deutlich auf seine Mutter referenziert, kann der Zuschauer suggerieren, dass ein Großteil seiner Aussagen auch auf Norman selbst zutreffen. Die Szene in der Norman Marion durch das Loch beobachtet, und die damit von ihm ausgehende Gefahr wird abermals mit Streichinstrumenten verdeutlicht.

#### **6.1.4 Der Psychopath übt einen Mord aus**

##### **Darstellungsmittel**

Die Duschszene [24, T=00:46:50 bis T=00:50:05] zählt wohl zum dramatischen Höhepunkt des Filmes und ist in aller Welt bekannt. Marion steht, selbstverständlich unbekleidet in der Duschbadewanne und zieht den halbtransparenten, weißen Vorhang zu. Die Kamera filmt ausschließlich oberhalb der Brustlinie und fokussiert dabei auf ihr Gesicht. Es folgen mehrere langsame Schnitte die Marion aus verschiedenen Perspektiven zeigen, zeitweise aber auch den Duschkopf im Bild zentralisieren. Ein längerer Schnitt folgt, in dem in der rechten Hälfte der Einstellung Marion von vorne zu sehen ist und währenddessen im Hintergrund auf der linken Hälfte, durch den halbtransparenten Vorhang die Tür des Badezimmers zu sehen ist, die sich langsam öffnet. Ein dunkler Schatten nähert sich Marion, die Kamera verdeutlicht dies durch einen Zoom auf jenen Schatten. Die dunkle Figur reißt den Duschvorhang zur Seite. Der zuvor verschwommene, undefinierbare Schatten entpuppt sich als Silhouette einer älteren Dame, die jedoch durch die dunkle Darstellung immer noch nicht identifizierbar ist. Die Beleuchtung wird durch die Badezimmerlampe erzeugt. Marion wird relativ



**Abbildung 6.3:** Eine weibliche Silhouette schleicht sich zu Marion ins Badezimmer und ermordet sie [24, T=00:47:45].

hell dargestellt, wodurch die stark verdunkelte Silhouette stark übertrieben und künstlich wirkt (siehe Abb. 6.3). In diesem Moment entladet sich die Spannung, die Kamera filmt etwas hektischer und die Sequenz wird von schnellen Schnitten geprägt. Die Mörderin sticht mehrmals, mit einem Küchenmesser als Tatwaffe auf Marion ein. Man sieht wie sich eine blutähnliche Substanz in der Badewanne mit dem Wasser vermischt, kann aber visuell keine Wunden an Marions Körper wahrnehmen, was auf einen Verzicht des Einsatzes von Wunden Make-Up der Maskenbildner schließen lässt. Nach der Szene verlässt der Täter hurtig die Szene und lässt Marion sterbend zurück. Weitere Szenen zeigen die Badewanne in der das Gemisch aus Wasser und Blut den Abfluss hinunterströmt. Die Kamera nähert sich dabei dem Abfluss bis zu einer Großaufnahme. Anschließend wird durch einen weichen Schnitt auf Marions lebloses Auge überblendet und eine Kamerafahrt initiiert, die erst zur Zeitung mit dem versteckten Geld, konsequent durch das Fenster das Haus der Familie Bates zeigt. Daraufhin stürzt Norman in das Hotelzimmer und „entdeckt“ die Leiche. Durch die panische Reaktion und sein schweres Atmen daraufhin, bestätigt sich der Gedanke, dass die Mutter und nicht Norman der Täter war.

### **Informationsvergabe**

Dadurch, dass Norman im Gespräch zuvor seine Mutter als psychisch Krank beschrieb, fällt der Verdacht der Zuschauer, wer der Mörder sein könnte, natürlich zuerst auf die Mutter. Die Silhouette im Badezimmer zeigt eindeutig eine Frau und scheidet damit Norman als Mörder aus. Als die Tat vollbracht ist und Norman in das Zimmer stürzt und die Leiche sieht, reagiert er jedoch, als wäre dies nicht die erste Mordszene die er miterlebt. Er säubert den Tatort von jeglichen Beweisen und wirkt dabei relativ gesammelt, was der Zuschauer für äußerst dubios erachten kann.

### **Musik, Sounddesign**

Die Lautstärke des Wassers, das aus dem Duschkopf tritt wird sehr outriert dargestellt und erinnert dadurch mehr an einen starken Regenschauer. Sobald der Mörder den Duschvorhang zur Seite zieht, setzen Geiger mit einem extrem schrillen, und dadurch angsteinflößenden, alarmierenden Ton ein. Marions kreischen wirkt hier, für eine Tragödie dieses Ausmaßes, etwas untertrieben und unmotiviert. Sobald der Mörder die Szene verlässt und Marion zurücklässt, klingen die schrillen Geigen ab und werden durch ein tiefes Brummen der Kontrabässe, begleitet durch Cellos, abgelöst. In den Schlusszenen werden die Streicher langsam ausgeblendet und nur das Geräusch des fallenden Wassers der Dusche bleibt im Raum erhalten. Beim Blick zum Haus sind Normans Schreie des Entsetzens zu vernehmen.

„Mother! Oh god, mother! Blood! Blood!“ [24, T=00:49:53]

### **6.1.5 Der Psychopath in der Klemme**

#### **Darstellungsmittel**

Der Privatdetektiv Milton Arbogast, gespielt von Martin Balsam ist ein vergleichsweise kleiner Mann im Gegensatz zum restlichen Cast. Er trägt Anzug und Hut und wird dadurch sehr seriös dargestellt. Durch seine tiefgelegene Stimme erhält er sofort eine bedrohliche Nuancierung und sorgt beim Gespräch mit Norman auch für eine einschüchternde Atmosphäre. Beim Schauplatz des Dialogs handelt es sich wieder um die Rezeption. Anfangs tritt Norman wieder freundlich und humorvoll auf und lässt sich keine Hektik oder Unsicherheit anmerken. Nach und nach kommt jedoch Normans Nervosität zum Vorschein und durch seine mangelnden Künste des Lügens gerät er sichtlich in Bedrängnis. Diese Bedrängnis zeigt der Schauspieler durch starkes Stottern, zitternde Lippen und reduzierte Lautstärke der Stimme.



**Abbildung 6.4:** Privatdetektiv Arbogast befragt Norman zur vermissten Marion Crane und drängt ihn dabei in eine Ecke [24, T=01:05:41].

### Informationsvergabe

Auch in dieser Sequenz werden die Informationen rein durch den direkten Dialog übermittelt. Arbogast befragt Norman zu Marions Verschwinden. Als er ihm ein Foto zeigt, streitet Norman jedoch ab, sie je gesehen zu haben. Er behauptet, das Hotel sei Wochenlang nicht mehr besucht worden. Auf die eindringlichen Fragen des Detektivs gerät Norman in Bedrängnis und sagt plötzlich aus, sie doch zu kennen, was Arbogasts Verdacht augenblicklich verstärkt. Auch auf die folgenden Fragen reagiert Norman mit auffällig schlechten Lügen die von Arbogast durchschaut werden. Auf die Frage ob er Marion immer noch hier versteckt hält, erwidert der Hotelbesitzer nur mit einem künstlichen Gelächter. Arbogast bemerkt beim Blick auf das Haus der Bates die Silhouette der Mutter, und bittet Norman daraufhin, ihr einen Besuch abstatten zu dürfen. Wieder bestreitet er, dass sich jemand im Haus befindet, gibt daraufhin aber zu, es sei seine kranke Mutter. Auf Arbogasts erneute Forderung seine Mutter zu sprechen, verliert er die Nerven und drängt ihn dazu, sein Grundstück zu verlassen. Während die Figuren im Film noch davon ausgehen, dass Marion lebt und nur von jemandem festgehalten wird, wissen die Zuschauer bereits, was wirklich um sie geschehen ist. Normans Reaktionen gegenüber Arbogast kennzeichnen ihn allerdings nicht als Mörder, sondern mehr als eine Rolle des Gehilfen. Man kann interpretieren, dass Norman die Tat seiner Mutter mit aller Macht vertuschen will,



**Abbildung 6.5:** Norman kauert in seiner Zelle. Die dominante Persönlichkeit der Mutter hat nun vollkommen Besitz von seiner Seele ergriffen [24, T=01:47:37].

um sie vor den Konsequenzen zu schützen.

### **Musik, Sounddesign**

Das Gespräch verläuft ohne jegliche musikalische Begleitung, auch die Umgebungsgeräusche wurden hier ausgeklammert. Nach dem Gespräch verlassen Arbogast und Norman die Rezeption. Arbogast blickt auf das Haus der Bates, dabei ertönen Kontrabässe und Cellos. Arbogast fragt Norman, ob er sich auch bestimmt nicht von Marion beschwindeln lassen würde.

„But I’m not a fool and I’m not capable of being fooled. Not even by a Woman. Let’s put it this way: She might have fooled me. But she didn’t fool my mother.“ [24, T=01:11:14]

#### **6.1.6 Der Psychopath wird gefasst**

##### **Darstellungsmittel**

Norman sitzt regungslos, bedeckt mit einer Decke auf einem Stuhl. Man vernimmt die Worte einer alten Dame, die seine Persönlichkeit darstellt. Die Kamera fährt stetig immer näher an sein Gesicht, während Norman zustimmend zu dem inneren Monolog seiner Mutter-Persönlichkeit nickt oder

den Kopf schüttelt. Seine Mimik ist dabei eher traurig, besorgt und sein Blick fokussiert sich auf einen Punkt vor ihm. Die Stimme erwähnt, dass sie wahrscheinlich beobachtet werden, woraufhin Norman umherblickt und eine Fliege auf seiner Hand bemerkt. Nach dem Gedanken, er würde nicht einmal einer Fliege etwas zu Leide tun, blickt er wieder auf und setzt ein diabolisches Grinsen auf. Die Szene spielt sich in einer Art Zelle eines Justizgebäudes ab, in der außer ein Sessel, nicht viele Requisiten erkennbar sind. Die Lichtquelle ist undefinierbar, wirft jedoch ein weiches Licht auf den Darsteller.

### **Informationsvergabe**

Durch die Erklärung eines Psychologen erfahren die anderen Charaktere und auch der Zuschauer über Normans tatsächlichen Zustand. Man erfährt auch vom Mord an seiner eigenen Mutter und ihrem Liebhaber, den Norman bereits in seiner Kindheit ausübte. Dass er von seiner Mutter vollkommen eingenommen wurde bis zu dem Punkt an dem ein Mann in ihr Leben trat und Norman in den Schatten stellte. Er stahl die Leiche der Mutter und ein leerer Sarg wurde begraben. Er erklärt zudem, dass Norman infolgedessen seine zweite Wesensart entwickelte. Der Psychologe am Ende des Films dient weniger als emotionaler Faktor. Er spielt weder eine Rolle in der Ästhetik, Thematik oder Handlung, sondern stellt eine Art Informantenfigur dar, die zur Empfindung von Norman Bates als realistische Figur beiträgt.

### **Musik, Sounddesign**

Der Psychologe erklärt den Angehörigen von Marion Crane, dass Norman nie er selbst war.

„He was never all Norman, but he was often only mother.“ [24,  
T=01:45:02]

Normans gespaltene Persönlichkeit gewinnt die Oberhand und nimmt ihn völlig ein. Der innere Monolog wird von Cellos und hochtönigen Geigen begleitet.

„It’s sad when a mother has to speak the words that condemn her own son. But I couldn’t allow them to believe that I would commit murder. They’ll put him away now as I should have years ago. He was always bad and in the end he intended to tell them I killed those girls and that man, as if I could do anything except just sit and stare like one of his stuffed birds. Oh, they know I can’t even move a finger and I won’t. I’ll just sit here and be quiet just in case they do... suspect me. They’re probably watching me. Well, let them. Let them see what kind of a person I am. I’m not even going to swat that fly. I hope they are watching. They’ll see.“



**Abbildung 6.6:** Norman Bates - Antagonist in Alfred Hitchcocks Film *Psycho* (1960) [24, T=01:48:32].

They'll see and they'll know, and they'll say: Why, she wouldn't even harm a fly.“ [24, T=01:47:35]

### 6.1.7 Zusammenfassung: Norman Bates

Die Figur des Norman Bates wird durch den Schauspieler Anthony Perkins verkörpert, dessen schmächtige Statur und Ausstrahlung keinesfalls auf einen psychisch kranken Psychopathen schließen lassen. Norman wird im Film hauptsächlich durch Dialoge charakterisiert. Beginnend kann man durch die Untersuchung der Namensgebung der Figur auf Assoziationen der Charakterisierung schließen. Der Name *Norman* erweckt, durch die Ähnlichkeit zu dem Wort *Norm* oder *Normal* den Eindruck der Gewöhnlichkeit, der Unauffälligkeit. Man kann dies auch auf die Darstellung der Figur zurückführen, die dieser Normalität und mangelnden Spektakulärität entspricht. Auch die Wahl des Nachnamens der Figur *Bates* kann durch die englische Herkunft *to bate*, übersetzt *schwächen* als Hinweis auf die geistige Instabilität und Schwäche der Figur gedeutet werden. Die Rolle wurde inspiriert durch den Mörder Ed Gein. Auffallend ist, dass für die Rolle des Norman Bates ein attraktiver, junger Mann mit dementsprechend hoher Ausstrahlung gewählt wurde. Psychologisch lässt sich dieser Fall schwer einer, der zuvor behandelten Dimensionen von R. D. Hare zuweisen, da er sowohl Charakterzüge

der interpersonell-affektiven, als auch Merkmale der antisozialen Devianz aufweist. Eindeutig entspricht er hingegen, aufgrund seiner zum späteren Zeitpunkt bekanntgegebenen zweiten Persönlichkeit als Mutter, dem Typen des *pathologischen Schizophrenen*. Die Psyche des Norman Bates kann weitläufig mit der Figur Hans Beckert im Film *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* verglichen werden.

### **Artefakt-Eigenschaften**

Aufgrund von Norman Bates pathologischer Schizophrenie und seiner damit verbundenen zweiten Persönlichkeit seiner Mutter, gestaltet es sich schwer ihn als statische Figur zu betrachten. Grundsätzlich ändert die statische Figur ihre Intentionen über die Dauer des Filmes nicht ausschlaggebend. Da Normans Persönlichkeit jedoch okkasionell wieder von der Mutter und damit der mörderischen Seite dominiert wird, tritt diese Moraländerung abrupt ein und ordnet die Figur als dynamisch ein. Sie wechselt quasi zwischen gut und böse und ändert die Motive des Betroffenen. Mit den zahlreichen Informationen die man über Normans Vergangenheit und Krankheitsbild erhält, wie er beispielsweise seine Mutter und ihren Freund tötet und durch die psychische Belastung ein zweites Ich erschafft, steigert sich die Komplexität und hebt ihn vom Typen des simplen Serienmörders empor. Norman unterscheidet sich in seinem Verhalten zu verschiedenen Menschen kaum. Unabhängig vom Geschlecht seines Gegenübers wirkt er charismatisch und behält immer ein Grinsen im Gesicht. Aufgrund dieser mangelnden Dimensionierung des Eigenschaftssystems wirkt die Figur eindimensional. Man erhält wenig Informationen über seine Hobbys und Interessen, daher gestaltet es sich schwieriger zu beurteilen ob die Figur kohärent ist. Die Figur gibt an, sich für die Taxidermie (Tierpräparation) und speziell für Vögel zu interessieren. Häufig interessieren sich solche Menschen auch für die Jagd im Allgemeinen. Dies wird jedoch nicht angedeutet. Normans Haus befindet sich recht abgeschieden von der Stadt und wahrscheinlich finden sich für die Jagd geeignete Wälder in der Nähe. Zudem scheint er die nähere Umgebung besser zu kennen, wodurch er den nahegelegenen Sumpf kennt und als perfektes Versteck für seine Opfer betrachtet. Aufgrund seines Hobbys lässt sich eine gewisse Kälte in seinem Charakter erkennen, die die Kaltblütigkeit, mit der er seine Morde begeht unterstreicht und ihn konsistent wirken lässt. Die Figur ist psychologisch, da er seine Morde – ähnlich wie der Kindermörder Hans Beckert, eher im Unterbewussten ausübt und im Glauben, es sei seine Mutter die mordet, keinerlei Kenntnis oder Zugeständnis zu den Taten aufweist. Norman Bates entspricht keinen typisierten Schematas und erfordert daher einen größeren kognitiven Aufwand und Empathie, um sie gänzlich zu verstehen. Dies charakterisiert die Figur als individualisiert. Die Darstellung und Informationsvergabe geben der Figur Realismus und Glaubhaftigkeit. Durch die Erklärung des Psychologen gegen Ende des Films werden übrige

Informationslücken und offene Fragen zur Figur beantwortet. Sie hinterlässt dadurch einen transparenten, in sich geschlossenen Eindruck und hinterlässt keinerlei prägnante Fragen.

### **Figurenkonzeption**

Die Figur des Norman Bates entspricht in weiten Teilen ihres Eigenschaftensystems dem von Eder beschriebenen Mainstream-Realismus. Der Zuschauer kann die Person aufgrund seiner Handlungen als realistisch und definierbar einordnen. Die Widersprüchlichkeit seines Charakters ist auf kleine Teilbereiche begrenzt und zählt nicht zu den konstitutiven Grundzügen der Figur. Norman Bates Persönlichkeit ist durchschaubar, erklärbar und verstehbar, wodurch sie dem Zuschauer Orientierung bietet und nicht frustrierend wirkt.

## 6.2 Beispielfilm – *The Shining*

*The Shining* ist ein Britisch-Amerikanischer psychologischer Horrorfilm der von Stanley Kubrick produziert wurde. Obwohl der Film auf Stephen Kings gleichnamigen Roman *The Shining* basiert, weicht die Handlung signifikant davon ab. Anders als Kubricks vorherigen Werken richtete sich der Film als Produkt für den Massenmarkt aus. Trotz der zeitgemäß gemischten Meinungen der Kritiker gelang es *The Shining* über die folgenden Jahrzehnte zu einem der renommiertesten Horrorfilme zu werden.

### 6.2.1 Handlung

Jack Torrance fährt mit seiner Familie zu dem isolierten Overlook Hotel, um sich für die Stelle als Hausmeister über den Winter zu bewerben. Als er dort auch eingestellt wird, entschließt er sich die Abgeschiedenheit des Hotels für die Schriftstellerei zu nutzen. Das Hotel wurde auf einem alten Indianerfriedhof erbaut. Es ist über den Winter geschlossen, da es über diese Monate völlig zugeschneit wird. Der Manager Stuart Ullman warnt Jack davor, dass der Hausmeister vor ihm, Charles Grady, der an Lagerkoller litt, seine Frau und seine beiden Töchter ermordete und sich anschließend selbst das Leben nahm. Jacks Sohn Danny weist Leidenszustände auf, in denen er furchterregende Visionen vom Hotel wahrnimmt. Als die Familie das Hotel erreicht, erhalten sie vom Chefkoch Dick Hallorann eine Führung. Dick erkennt die Fähigkeiten die ein Danny schlummern und erzählt ihm, dass auch er und seine Großmutter diese Visionen erhalten und sie als „shining“ bezeichnen. Er gibt Danny die Warnung, sich unter allen Umständen von Raum 237 fernzuhalten. Ein Monat vergeht und Jack hat immer noch Probleme beim Schreiben seines Romans. Er wirkt von Tag zu Tag frustrierter und anfälliger in Wutausbrüchen auszurasen. Jacks Frau Wendy bemerkt, dass aufgrund des schweren Schneesturms alle Telefonleitungen ausser Betrieb sind. Danny erhält weiterhin markerschütternde Visionen, seine Neugier überkommt ihn und er betritt den verbotenen Raum 237. Wendy entdeckt Jack, der schreiend auf seiner Schreibmaschine schläft und weckt ihn. Er erzählt ihr von seinem Traum, in dem er Wendy und Danny ermordet hatte. Danny kommt hinzu. Er wirkt traumatisiert und Wendy entdeckt an seinem Hals Würgegewunden, woraufhin sie Jack verdächtigt. Jack streift durch das Hotel und findet die Hotelbar „Gold Room“ in der er den Barkeeper Lloyd kennenlernt und ihm über die Probleme seiner Ehe beichtet. Wendy erfährt von Danny, dass nicht Jack sondern eine verrückte Frau ihn, in einem der Räume, erwürgen wollte. Jack untersucht daraufhin den Raum 237, wo er den Geist einer toten, nackten Frau begegnet, verschweigt dies jedoch seiner Frau. Der aufgebrachte Jack kehrt zurück in die Hotelbar, die nun gefüllt mit Ballgästen ist. Er trifft dort auf den Geist von Grady, dem Hausmeister vor ihm, der Jack anweist, seine Frau und Danny eine Lektion

zu erteilen. Währenddessen versucht Wendy, Jack ausfindig zu machen und entdeckt sein Manuskript an dem er Wochenlang arbeitete. Darauf waren nur die wiederholenden Worte: „all work and no play makes Jack a dull boy“ zu lesen. Sie bittet Jack, mit ihr und Dany das Hotel zu verlassen, woraufhin er sie bedrohlich konfrontiert. Wendy schlägt ihn daraufhin mit einem Baseballschläger ohnmächtig und sperrt ihn in den Vorratsraum der Hotelküche. Während Wendy schläft beginnt Danny damit in seiner Trance wiederholt das Wort „redrum“ zu murmeln und schreibt dies auch auf die Badezimmertür. Wendy wacht auf und entdeckt durch einen Blick in den Spiegel, dass dieses Wort rückwärts gelesen „Murder“ ergibt. Jack, der von Grady aus der Vorratskammer befreit wurde dringt mit einer Axt bewaffnet in die Wohnung ein. Wendy und Danny schließen sich in der Toilette ein und Danny flieht durch das Fenster nach draußen. Jack wendet sich dem , im selben Moment herbeieilenden Hallorann zu, was Wendy zur Flucht aus der Wohnung verhilft. Auf ihrem Fluchtweg aus dem Hotel nimmt auch sie das aus dem Fahrstuhl strömende Blut, die Geisterparty und einen Gast mit einer tödlichen Wunde am Kopf wahr. Jack erschlägt Hallorann und verfolgt Danny in den verschneiten Irrgarten. Danny lockt ihn jedoch auf eine falsche Fährte und flieht mit seiner Mutter mit der Pistenraupe, mit der Hallorann angekommen war. Jack kollabiert im Irrgarten und friert daraufhin zu Tode. Das Schlussbild zeigt ein Foto aus dem Jahre 1921, worauf Jack unter den feiernden Partygästen hervor lacht.

### 6.2.2 Etablierung des Psychopathen

#### Darstellungsmittel

Der arbeitssuchende Jack Torrance betritt den Eingangsbereich des Overlook Hotels. Er trägt einen Anzug und wirkt durch seinen rasierten Bart und die frisierten Haare gepflegt. Die Darstellung von Jack Nicholson, der die Figur verkörpert, wird relativ natürlich, also ohne viel Make-Up gehalten. Der Mann ist schlank gebaut, durchschnittlich groß und weist keinerlei psychische Auffälligkeiten auf. Beim Gang zum Büro steckt er eine Hand in seine Hosentasche und weist eine sehr entspannte und selbstbewusste Gangart auf. Jacks Stimme ist markant tief, seine Sprechweise höflich und überlegt. Er spricht verhältnismäßig langsam und prägt seine Worte durch eine auffallend starke Betonung. Die Mimik wird meist durch ein breites Grinsen und hochgezogenen Augenbrauen ausgedrückt, welche der Figur augenblicklich Sympathie verleihen. Im Moment in dem der Manager Jack von der Tragödie des Overlook Hotels berichtet, zeigt sich in Jacks Mimik eine Art geistige Abwesenheit. Als Schauplatz wird hier ein Büro des Hotelmanagers Stuart Ullman gewählt. Die Requisiten erinnern, durch den voll geräumten Schreibtisch mit einer Flagge der Vereinigten Staaten und andere diverse Büroartikel an ein typisches amerikanisches Arbeitszimmer. Durch ein großes



**Abbildung 6.7:** Jack Torrances sympathisches Grinsen beim Bewerbungsgespräch im Overlook Hotel [25, T=00:05:39].

Fenster strömt helles Tageslicht in den Raum und zusätzlich wird durch eine großflächige Deckenlampe ein weiches Licht erzeugt. Die Gesichter werden mit relativ wenig Kontrast versehen. Die farbliche Tendenz der Szene zeichnet sich durch einen orangen Touch aus, der vor allem durch die orangen Wände entsteht. Bevor Jack zum ersten Mal auftritt wird ein schwarzes Bild mit dem weiß geschriebenen Text „THE INTERVIEW“ eingeblendet. Eine Fahrt mit einer Handkamera folgt Jack zur Rezeption und weiter bis zum Büro des Managers. Diese Kamerafahrt wird ungeschnitten präsentiert. Es folgt eine Szene des Dialogs, in der die Kamera wiederum als Begleitung des Gesprächs agiert. Am Ende der Szene wird durch einen weichen Schnitt zur nächsten Szene mit Jacks Sohn Danny überblendet.

### **Informationsvergabe**

Das Auftreten von Jack Torrance weist durch sein gepflegtes Äußeres und einen schicken Anzug auf ein beruflich wichtiges Treffen hin. Beim Gespräch mit dem Manager erfährt man, dass Jack nebenbei als Schriftsteller tätig ist, wodurch er dem Zuschauer das Bild eines engagierten, stilvollen Mannes einpflanzt. Während man über den Protagonisten im Dialog nur wenig Informationen erhält, erzählt ihm der Manager Stuart Ullman eine tragische Geschichte vom vorhergehenden Hausmeister des Hotels, Delbert Grady. Dieser erlitt durch die Einsamkeit und durch eine Art Klaustrophobie einen psychi-



**Abbildung 6.8:** Im Gespräch mit dem imaginären Barkeeper Lloyd beichtet ihm Jack seine Probleme [25, T=00:50:17].

schen Zusammenbruch und ermordete mit einer Axt seine beiden Töchter und seine Frau. Im Anschluss erschoss er sich selbst. Die schreckliche Geschichte des Managers scheint Jack relativ wenig zu berühren, was entweder auf eine psychische Stärke und Resistenz der Figur hinweist, oder ein Indiz für seine versteckte Gefühlskälte sein könnte.

### **Musik, Sounddesign**

Die Etablierung vom Hauptdarsteller erfolgt völlig ohne musikalische Begleitung. Auch die Geräusche der Umgebung und Objekte werden natürlich und ohne Übertreibung dargestellt. Als er die Geschichte des ehemaligen Hausmeisters erfährt reagiert Jack gelassen und unbeeindruckt.

„Well you can rest assured Mr. Ullman. That's not gonna happen with me and as far as my wife is concerned, I'm sure she will be absolutely fascinated when I tell her about it. She's a confirmed ghost story and horrorfilm addict.“ [25, T=00:08:35]

### 6.2.3 Der Psychopath im Gespräch zeigt seine wahre Seite

#### Darstellungsmittel

Jack spaziert, nachdem ihn seine Frau für die Würgewunden von Danny beschuldigt, in einem Gang im Hotel umher. Die Kamera zeigt einen langen Gang. Jack biegt, am Ende des Ganges um die Ecke und nähert sich der Kamera, die langsam nach hinten zurückfährt. Währenddessen zuckt der Hauptdarsteller von Zeit zu Zeit und schlägt wild in die Luft. Er verbildlicht durch diese Gestik seinen unkontrollierbaren Zorn. Als Jack immer näher zur Kamera kommt, entdeckt er ein Schild mit der Aufschrift „The Gold Room“ und betritt den Raum. Die Kamera folgt ihm durch einen Schwenk. Das Licht des Raums, die in diesem Moment von Jack eingeschaltet wird, durchflutet den Ballsaal. Die Beleuchtung besteht unter anderem aus Lichtkugeln auf jedem der Tische und einer hellen Lichtwand an der Bar und am Bartresen. Trotz der zahlreichen Lichter fällt hier die Belichtung eher dunkel aus, das Hauptlicht bildet die Lichtwand der Bar. Jack setzt sich auf einen Barhocker und reibt sich verzweifelt das Gesicht. Die Kamera filmt das Geschehen von einer Frontperspektive. Jack blickt in die Kamera und damit zum Zuschauer und setzt dabei plötzlich ein breites Grinsen auf. Mit den Worten „Hi Lloys! A little slow tonight, isn't it?“ bricht er in ein exorbitantes Gelächter aus. Die Kamera zeigt zu Jacks gegenüber, wo plötzlich ein Barkeeper, gekleidet im roten Smoking auftaucht. Die folgenden Szenen des Dialogs zeichnen sich speziell durch die überspitzte Gestik, Mimik und die wüste Ausdrucksform des Hauptdarstellers aus, die Kamera dient zur Unterstützung des Gesprächs. Nach dem Dialog eilt Wendy in den Ballsaal und nähert sich Jack, der alleine am Bartresen sitzt. Als sie ihn schüttelt wirkt es, als wäre er gerade aus einer Trance erwacht.

#### Informationsvergabe

Nachdem Jack sich nun schon des öfteren von seiner gereizten Seite gezeigt hat und zuvor schon einen Ausbruch seiner Wut an seiner Frau abregiert hat, macht ihn Wendy verantwortlich für die Wunden an Dannys Hals. Die Informationen werden zunächst indirekt durch das Verhalten des Hauptdarstellers verteilt. Durch Jack Nicholsons außergewöhnlichen Performanz ist es für den Zuschauer ein Leichtes, die verdrehte Persönlichkeit wahrzunehmen und ihn als alkoholsüchtiges Opfer seiner Aggressionen zu verstehen. An der Bar scheint Jack wenig überrascht zu sein, Lloyd anzutreffen, wirkt im Gegenteil sogar sichtlich erfreut und bestellt sich einen Drink. Anhand seiner Reaktionen gegenüber dem Barkeeper wirkt es, als kenne er ihn schon mehrere Jahre. Der Protagonist berichtet Lloyd seine Probleme und erklärt ihm, dass er Danny kein Haar gekrümmt hätte und ihn Wendy diesen Ausfall nicht vergessen lassen will. Im Anschluss beichtet er ihm von seinem gewaltsamen Übergriff auf Danny, der 3 Jahre zuvor stattgefunden hat. Hier erfährt der



**Abbildung 6.9:** Wendy entdeckt Jacks Manuskript, wird dabei ertappt und die Situation spitzt sich zu [25, T=01:25:04].

Zuschauer also, dass der Protagonist auch nicht vor der Ausübung von Gewalt an seiner eigenen Familie zurückschreckt. Als Wendy den Gold Room betritt und Jack aus seiner Trance erweckt, bleibt dem Rezipienten unklar, ob sich diese Szene tatsächlich zugetragen hat, oder Jack erneut geträumt hat.

### **Musik, Sounddesign**

Durch extrem schrille Geigenklänge, vermischt mit Cello und Kontrabässe wird eine alarmierende Situation angekündigt und dadurch eine beunruhigende Atmosphäre geschaffen. Zusätzlich nimmt man auch Jacks Ausbrüche der Wut akustisch wahr. Sobald sich Jack der Bar nähert, klingen die Streicher ab. Da die laute Hintergrundmusik verstummt, vernimmt man in diesem Moment ein leises Heulen des Windes, der durch die Gänge des Hotels weht. Kombiniert man das Prinzip des kausalen und semantischen Hörens lässt sich in Jacks Worten sofort die Sympathie, die er Lloyd gegenüber empfindet, akustisch erkennen. Aufgrund des großen Ballsaals sind die Stimmen mit Hall versehen.

### 6.2.4 Der Psychopath außer Kontrolle

#### Darstellungsmittel

Erwähnenswert an dieser Stelle ist der Eintrag ins Guinness Buch der Weltrekorde für die häufigsten Wiederholungen einer einzelnen Szene. Es waren 127 Takes nötig bis Stanley Kubrick zufriedengestellt war [30]. Diese äußerst intensive Sequenz spielt sich in Jacks Arbeitszimmer. Der Raum erinnert durch die immense Größe und die auf Komfort bezogenen Requisiten eher an eine Hotellounge als an eine Arbeitsstätte. Im Moment als Wendy Jacks Manuskript durchblättert, filmt die Kamera schräg mit einer leichten Seitwärts-fahrt von hinten auf sie und erzeugt somit eine Illusion der Beobachtung. Jack, als dunkle Silhouette dargestellt, betritt das Bild und fragt mit einer gespielt neugierigen Betonung, wie ihr das Skript gefalle, worauf Wendy erschrickt und aufschreit. Durch Jacks vorgegaukelte Ruhe und Gelassenheit und Wendys panische Angst werden die beiden Darsteller in einen absurden Kontrast gestellt. Trotz der ernsten Situation nimmt die Mimik in Jacks Gesicht eine Form von gehässigem Grinsen an. Auf die ruhigen und affektiert wirkenden Fragen von Jack, antwortet sie nur wirr und stotternd. Die Beleuchtungssituation wird sehr natürlich gehalten und vom herein strömenden Licht der großen Fenster geregelt. Jack folgt Wendy im Schrittempo während sie rückwärts vor ihm zurückweicht. Die Kamera filmt ab diesem Zeitpunkt mithilfe eines Schwebestativs jeweils abwechselnd die Subjektive des Verfolgers und des Verfolgten. Jack fragt, fortwährend in gehässigem Ton, wie sie mit Danny verfahren sollen, worauf Wendy, die immer verzweifelter wirkt, ihm vorschlägt ihn sobald wie möglich zu einem Doktor zu schicken. In den darauf folgenden Szenen verwandelt sich Jacks, anfangs neckischer Tonfall zu einem immer lauter werdenden, von Zorn geprägten Schreien. Jack Nicholson schafft es durch sein Acting auch einen glüh-roten Kopf zu erhalten, der die Situation noch realistischer gestaltet. Wendy, die von Anfang an mit einem Baseballschläger bewaffnet war, bittet Jack sie in ihr Zimmer gehen zu lassen und Abstand von ihr zu halten. Dieser hat jedoch lange die Kontrolle über seine Wut verloren und fuchelt mit seinen Händen in Wendys Richtung. Er folgt ihr immer noch, droht Wendy mit geistesgestörter Freude in seiner Mimik ihren Schädel einzuschlagen und versucht ihr die Waffe zu entreißen. Wendy schreit weiterhin „Stay away from me!“ und schlägt wild mit dem Schläger umher. Anschließend greift Jack seine Frau an und bekommt einen Schlag auf den Kopf zu spüren, woraufhin er die Treppe hinunterfällt. Ein weicher Schnitt folgt, in dem Wendy ihren bewusstlosen Mann in den Vorratsraum der Küche zieht.

#### Informationsvergabe

Durch sein Gespräch mit Delbert Grady erfährt der Zuschauer bereits von Jacks Ziel seine Familie zu „korrigieren“. Daher sorgt Jacks übertrieben ag-

gressive Reaktion gegenüber Wendy hier für wenig Überraschung. Das von Wendy entdeckte Manuskript klärt den Zuschauer, durch die auf allen Seiten geschriebenen Worte „All work and no play makes jack a dull person“ darüber auf, dass die Figur des Jack Torrance bereits von Anfang an seiner Geisteskrankheit unterfallen war. Betrachtet man Wendys Vorschlag Danny so bald wie möglich zu einem Doktor zu bringen, kann man darauf indirekt schließen, dass die Familie dazu das Hotel verlassen müsste. Diese Tatsache erklärt somit Jacks Wutanfall.

### **Musik, Sounddesign**

Sobald Jacks Silhouette das Bild betritt enden die zuvor akusmatisch klingenden Streichinstrumente. Nur ein undefinierbares rieselndes Zupfgeräusch bleibt erhalten, verstummt jedoch als Jack an den Schreibtisch tritt. Die Stimme der Darsteller ist aufgrund der Raumgröße mit starkem Hall belegt. Betrachtet man Jacks Akzentuierung im kausal-semantischen Bezug, kann diese beim Zuschauer für Verwirrung sorgen, da sich diese nicht situationsgemäß verhält und dadurch fehl am Platz wirkt. Die Hintergrundgeräusche fallen in die Kategorie des reduzierten Hörens und man nimmt mehr die Eigenschaften des Tons an sich wahr. In einer kurzen Szene sehen wir einen harten Schnitt zu Danny, der mit offenen Mund in seinem Zimmer sitzt und durch sein „Shining“ das Gespräch mitanhört. Verdeutlicht wird dies durch nicht nur durch seine verstörte Mimik, sondern vielmehr durch die verzerrte, dämonisch klingende Stimme von Jack die man währenddessen wahrnimmt.

„Maybe it was about Danny? Maybe it was about him. I think we should discuss Danny. I think we should discuss what should be done with him.“ [25, T=01:21:41]

## **6.2.5 Der Psychopath übt einen Mord aus**

### **Darstellungsmittel**

Jack, der sich aufgrund seines Sturzes von der Treppe nur noch humpelnd durch die Gänge schleift, wird von der Kamera von hinten gefilmt bis er die Rezeptionshalle des Hotels erreicht. Auf die gleiche Art und Weise wird in der darauf folgenden Szene auch Dick Hallorann, der im selben Moment den Raum betritt von hinten mit einer Steadycam verfolgt. Dieser schreitet, dick bekleidet mit Winterklamotten, mit langsamen Schritten durch die Halle und versucht durch sein Rufen die Familie Torrance ausfindig zu machen. Beinahe eine Minute folgt die Kamera, ohne zu schneiden dem Mann durch den Raum. Plötzlich taucht Jack schreiend, mit einer Axt bewaffnet, hinter einer Säule auf und schlägt mit dieser auf Dick ein. Aus der Brust des Mannes tritt auf der Stelle Blut und er schreit schmerz erfüllt auf. Es folgen mehrere schnell geschnittene Szenen die abwechselnd Dick, Jack und



**Abbildung 6.10:** Jack schlägt mit einer Axt auf den Chefkoch Dick Hallorann ein, der gerade im Hotel angekommen war [25, T=01:45:20].

Danny zeigen. Der Chefkoch fällt leblos zu Boden und Jack erhebt sich mit einem diabolischen Grinsen in seiner Mimik. An seinem Kopf ist eine blutige Wunde erkennbar. Der Mörder humpelt daraufhin ohne sich eine Spur von Reue anerkennen zu lassen, weiter in die Richtung aus der Dannys Schrei zu hören war.

### **Informationsvergabe**

Auffällig ist, dass obwohl Danny kurz zuvor durch das Badezimmer nach draußen entkommen ist, er in dieser Szene unerklärlicherweise wieder in den Hotelgängen umherläuft und sich in einem der Metallschränke versteckt. An Jacks erbarmungsloser, gefühlskalten Reaktion als er Dick ermordet lässt sich konstatieren, dass dieser nun vollkommen von den Mächten des Hotels besessen ist und nicht mehr in der Lage ist, zwischen normalem und übertrieben gewalttätigem Verhalten zu differenzieren. Er schreckt nicht mehr davon zurück auch seinem eigenen Sohn etwas anzutun. Danny sieht den Mord durch seine Fähigkeit mit an, was den Zuschauer die Frage eröffnet, ob dies aufgrund einer gewissen Verbindung zu Dick, der ebenfalls die Gabe des „Shining“ besitzt, geschieht.



**Abbildung 6.11:** Jack verirrt sich in dem Heckenlabyrinth und friert über Nacht zu Tode [25, T=01:55:24].

### Musik, Sounddesign

In dieser Szene sind lediglich der Wind, der durch das Hotel streift und die hallenden Schritte des Chefkochs zu hören. Mit den wiederholten Worten „Hello? Anybody here?“ schleicht Dick suchend durch den Raum. Nachdem Jack schreiend seine Axt schwingt sind beim Eintreten der Waffe in Dicks Brust akustisch ein Paukenschlag und danach wiederholte, rasselartige Geräusche zu vernehmen. Zudem kommt Dannys panisches, grelles Kreischen. Nach der Szene, als Jack weiter in Dannys Richtung wandert nimmt man mehrere Klänge, die unter anderem einem Wischen auf einer metallischen Oberfläche und dem hauchendem Atmen eines Mannes ähneln.

### 6.2.6 Der Psychopath endet in der Falle

#### Darstellungsmittel

Als Schauplatz dieser Szene wurde das Heckenlabyrinth außerhalb des Anwesens gewählt. Es handelt sich dabei um eine Nachtaufnahme, weist dadurch eine blaustichige Farbdramaturgie auf. Die Kameras dienen hauptsächlich der dramatischen Unterstreichung der Verfolgungsjagd zwischen Jack und seinem Sohn, zeigen demnach die Darsteller entweder von vorne oder hinten und folgen ihren Bewegungen. In Momenten, in denen Jack gefilmt wird, lässt sich ein verstärktes wackeln der Kameras feststellen, die seiner Präsenz

noch mehr Bedrohlichkeit und Vehemenz verleihen. Jack, der immer noch unter seinen Verletzungen leidet, bewegt sich sehr gebückt und humpelnd fort. In seiner linken Hand hält er immer noch die Axt fest in seinem Griff. Mit seiner rechten Hand fasst er sich während der gesamten Verfolgungsszene an sein Herz. Man kann deutlich ein Keuchen in seiner Stimme vernehmen. Die Beleuchtung fällt sehr dunkel aus und wird rein aus dem Licht der Nacht und den weißen Halogenstrahlern im Labyrinth bezogen. Die Leuchtstrahler haben jedoch nur einen bedingten Radius der Luminanz und füllen somit nur kleine Bereiche in großen Abständen. Dadurch werden die Darsteller mehr als dunkle Silhouetten dargestellt, die nur beim passieren der Halogenstrahler etwas Licht reflektieren. Nach der Sequenz wird kurzzeitig eine Einstellung von Jack in Normalsicht gezeigt, in dem man anhand seines verbleibenden Gesichtes, dem schneebedeckten Körper und der starren, schielenden Grimasse darauf schließen kann, dass er über die Nacht erfroren ist.

### **Informationsvergabe**

Die Information, ob es von Danny beabsichtigt ist, seinen Vater in das Labyrinth zu locken, bleibt im Film ungeklärt. Ist dem Zuschauer bekannt, dass häufige Wutanfälle und Zornausbrüche die Risiken eines Herzinfarktes oder Schlaganfalls erhöhen, erkennt er durch Jacks verkrampftes Keuchen und der Tatsache, dass er mit der Hand schmerzerfüllt auf seine linke Brust fasst, die Zusammenhänge dieser Darstellung und kann erahnen was sich anschließend zutragen wird. Während der Verfolgungsjagd hält sich Wendy noch im Hotel auf. Sie nimmt nun, in gleicher Weise wie ihr Sohn Danny, die Visionen des Hotels wahr. Die Frage nach dem Grund dafür, wird im Film nicht behandelt und bleibt dem Zuschauer offen. Ein Grund könnte sein, dass sie durch den langen Aufenthalt im Hotel oder das heftige Trauma, das sie durch Jacks Terror erleiden musste, die Fähigkeit des „Shining“ erhalten hat. Auch die Fragen was es mit dem Blutstrom aus dem Aufzug auf sich hat, ob diese Visionen tatsächlich geschehen sind oder es sich um Halluzinationen handelt und ob auch Jack in der Lage ist sie zu vernehmen, bleiben ungelöst. Das Schlussbild zeigt Jack in seinem momentanen Alter auf einem Schwarz-Weiß-Foto in dem er sich im Vordergrund einer Menschenmenge im Gold Room aufhält. Eine Notiz weist darauf hin, dass dieses Foto jedoch im Jahre 1921 entstanden ist, womit noch mehr ungelöste Fragen aufgeworfen werden.

### **Musik, Sounddesign**

Eisige Windgeräusche verstärken den Eindruck der Kälte. Durch Jacks stöhnendes Schreien und Keuchen kann die Erschöpfung der Figur interpretiert werden. Über den Großteil der Sequenz dient die Hintergrundmusik, die sich aus dissonanten, schrill aneinandergereihten Tönen eines Streichorchesters



**Abbildung 6.12:** Jack Nicholson in seiner Rolle als Jack Torrance in *The Shining* [25, T=01:40:48].

zusammensetzt, als Instanz der Intensivierung auf die psychische Wirkung des Geschehens auf den Rezipienten. In der Einstellung, in der Jacks Leiche gezeigt wird kann ein kurzes Klimpern eines Klaviers vernommen werden. Die letzten Augenblicke des Films werden von einem Stück aus dem Jahre 1934 namens „Midnight, the Stars and You“ von Ray Noble und Al Bowlly begleitet.

### 6.2.7 Zusammenfassung: Jack Torrance

Verkörpert wird Jack Torrance durch den renomierten Schauspieler Jack Nicholson. Er charakterisiert sich durch sein großes Streben, ein guter Vater, Ehemann und Schriftsteller zu werden, als starker und sympathischer Protagonist. Im Inneren schlummern jedoch Dämonen wie seine Veranlagung leicht in Rage zu geraten, seine Alkoholsucht und die schlechten Erinnerungen an seinen gewalttätigen Vater. Diese Eigenschaften werden durch die ominöse Präsenz des Hotels auf Dauer noch verstärkt. Obwohl er in den ersten Momenten noch recht gepflegt und adrett gezeigt wird, ändert sich Jacks Äußeres während des Filmverlaufs und ähnelt mehr und mehr dem Auftreten eines geisteskranken Verrückten. Zur Namensgebung assoziiert der Zuschauer bei *Jack* natürlich als erstes den Namen der verkörpernden Schauspielers der Figur selbst. *Jack Nicholson* könnte ein Grund für den gleichgebliebenen Vornamen des Protagonisten sein. Auch zum berüchtigten Mörder *Jack the*

*Ripper* kann man eine Verbindung durch seine kranken, erbarmungslosen Morde interpretieren. Durch häufige Rollenbesetzungen als Geisteskranker, wie am Beispiel des Filmes *One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)* [23] hat Jack Nicholson bereits für gewisse Erwartungshaltungen in den Köpfen der Zuschauer gesorgt. Jack Torrance fällt, unter anderem durch sein bereits im Kindesalter auffälliges Verhalten, seine Impulsivität und der mangelnden Kontrolle über seine Aggression ganz klar in R. D. Hares Dimension der antisozialen Devianz. Seine Typologie weist ebenso eindeutig Spezifika des *teuflisch Besessenen* auf.

### **Artefakt-Eigenschaften**

Die Eigenschaften der Figur Jack Torrance weist viele Aspekte einer einfachen Figur auf. Man kann ihm ohne weiteres dem Typus des geisteskranken Psychopathen zuschreiben und ihn auf seine unkontrollierbare Aggression reduzieren. Allerdings erhält er durch etliche, für seine Darstellung essentielle Eigenschaften und der hohen Relevanz seiner Rolle eine gewisse Form der Komplexität. Durch seine eng miteinander verknüpften Charakterzüge ist ein Zusammenhang erkennbar und auch die Figurendarstellung wird konsistent und kohärent gehalten. Sein Verhalten gegenüber seiner Frau weist schon relativ früh wütende Äußerungen und wüste Beschimpfungen auf, während er seinem Sohn mit mehr Liebe und Fürsorge entgegnet. Seine Reaktion zu Außenstehenden wirkt formal und höflich. Durch die von Mensch zu Mensch differenzierten Handlungen und der mittelhohen Komplexität der Figur entsteht ein mehrdimensionaler Eindruck. Obwohl Jack bereits früh als leicht reizbar und temperamentvoll dargestellt wird machen ihn seine Motivationen und Ziele zu einer sympathischen Person. Interessant ist die während des Filmverlaufs geschehende Verwandlung der Psyche. Jacks Motivationen ändern sich dramatisch und reformieren ihn vom Protagonisten zum Antagonisten. Die Figur wirkt daher dynamisch. Anders als in Stephen Kings Roman erfährt man im Film weniger über Jacks Vergangenheit, wodurch sie im Roman als transparent und geschlossen angesehen werden kann, im Film jedoch halbtransparent erscheinen und durchaus ungelöste Fragen gegen Ende des Films aufwerfen. Die Figur wirkt, aufgrund seines unterbewussten, besessen wirkenden Handelns psychologisch. Der Schauspielstil den die Rolle des Jack Torrance prägt, kann durchaus als realistisch bezeichnet werden, trotz der, vor allem gen Schluss stark übertriebenen Darstellung. Auch Jacks Figur wird als psychologisch erachtet, da er sein Handeln in einer Art Trance und Besessenheit ausübt und apodiktisch dargestellt wird, dass er nicht in der Lage ist, klaren Verstand zu fassen. Obwohl er in seiner Darstellung untypisch wirkt, sind seine Handlungen vorhersehbar und überraschen den Zuschauer nur minimal. Die Figur erfordert in ihren Grundaspekten geringen Aufwand und Empathie für ihr Verständnis, wirkt dementsprechend eher typisiert.

**Figurenkonzeption**

Jack Torrance Charakteristika kann durch genaue Beobachtung ebenso in die Kategorie des Mainstream-Realismus untergeordnet werden. In der Einzigartigkeit der Figur drückt sich eine humanistisch-liberale Wertschätzung der Vielfalt des menschlichen Lebens aus. Durch Jack Nicholsons leidenschaftliches Schauspiel vertiefen sich die Qualität der Emotionen, der Werte und der Attitüde der Figur und erleichtern dadurch dem Zuschauer die Verständlichkeit und Definition des Charakters.

### 6.3 Beispielfilm – *The Silence of the Lambs*

*The Silence of the Lambs* ist ein US-amerikanischer Spielfilm bei dem Jonathan Demme Regie führte. Die Hauptrollen wurden von Jodie Foster als Clarice Starling und Anthony Hopkins als Hannibal Lecter besetzt.

#### 6.3.1 Handlung

Ein Serienmörder, bekannt unter dem Namen Buffalo Bill entführt und ermordet junge Frauen in dem er die Hautstücke der Opfer segmentartig abzieht. Der jungen FBI Agentin Clarice Starling wurde aufgetragen, eine vermisste Frau zu finden und sie aus den Klauen des Psychopathen zu befreien. Um einen Einblick in die Denkweisen des Psychopathen zu bekommen, konsultiert sie den inhaftierten Serienmörder Hannibal Lecter, der eine Vorliebe für das Verspeisen der Innereien seiner Opfer entwickelt hat. Der kannibalistische Psychiater kooperiert unter einer Bedingung. Für jede Information, die er Starling bereitstellt, muss sie ihm etwas privates aus ihrem Leben beichten, wodurch er detaillierte Informationen über ihre Person erhält. Diese verdrehte Beziehung zwingt Clarice zu einer Konfrontation mit ihrem inneren Dämonen und führt sie im späteren Verlauf zu dem verrückten Serienmörder. Nachdem die Tochter einer Senatorin entführt worden ist, behauptet Hannibal Lecter, den Täter zu kennen und fordert im Gegenzug für seine Informationen bessere Haftbedingungen, woraufhin er nach Memphis gebracht wird. Dort gelingt ihm die Flucht und er verschwindet unerkannt. Nachdem Starling den Serienmörder Buffalo Bill gefasst hat, macht sie ihren Abschluss an der FBI Akademie. Während der Feier erhält sie einen Anruf von Lecter, der sie fragt, ob die Lämmer nun schweigen.

#### 6.3.2 Etablierung des Psychopathen

##### Darstellungsmittel

Dargestellt wird ein mittelgroßer, plump gebauter und spektakulär unscheinbarer Mann Mitte 40, der durch seine kontrollierten und ruhigen Bewegungen und seine beinahe friedlichen Gesichtszüge hervorsticht. Dennoch liegt in seiner Präsenz eine gewisse Bedrohlichkeit. Hannibal wählt seine Worte mit Bedacht und spricht dadurch sehr langsam. Stellt man ihn in Kontrast zu Clarice, die sehr schnell spricht, suggeriert seine Sprechweise eine Art Ignoranz und Hochmut. Mit seiner Einzigartigkeit erweckt er trotz des simplen Erscheinungsbildes Sympathie im Zuschauer. Seine eher spärlich angesiedelte Haarpracht ist eitel zurückgekämmt und wirkt gepflegt, was ungewöhnlich für einen Inhaftierten Verbrecher erscheint. Die Mimik der Figur wirkt stark arrogant und zeigt von ihrem Mangel an Empathie, zudem blinzelt er auffallend langsam. Falten im Gesicht geben Information über die realistisch gehaltene Maske und lassen den Psychopathen natürlich aussehen.



**Abbildung 6.13:** Die Figur des Hannibal Lecter in seiner Zelle im Baltimore State Hospital für kriminelle Geisteskranke [26, T=00:12:32].

Die Farbdramaturgie weist einen leichten Orangestich auf. Erwähnenswert bei der Kameraführung, vor allem in Szenen des Dialogs, sind häufige und extrem nahe Einstellungen auf die Gesichter. Diese sogenannten close-ups lassen die Figur in diesem Fall viel tiefer und bedrohlicher erscheinen und geben ihr einen gewissen psychologischen Eindruck. Als Schauplatz wird eine Umgebung präsentiert, die mehr an ein Gefängnis als an ein Krankenhaus erinnert. Die Beleuchtung wird sehr hell gehalten und erfolgt durch Lampen an der Decke, die relativ gleichmäßig Licht verteilen. Kamerafahrten werden klein gehalten, harte Schnitte zeigen die Darsteller abwechselnd in regelmäßigem Rhythmus.

### **Informationsvergabe**

Man erfährt bereits vor ihrem Treffen mit dem bereits jahrelang inhaftierten Hannibal Lecter, in etwa durch Clarices Dialoge mit anderen Charakteren, über Hannibals Raffinesse. Zusätzlich erlangt man Kenntnis über Lecters Hass auf das Institut und im speziellen auf dessen Leiter, Frederick Chilton. Chilton erzählt Clarice von einem vergangenen Übergriff von Hannibal auf eine Krankenschwester, bei dem er das Gesicht der Frau völlig entstellte und ihre Zunge verspeiste. Von seinen sozialen Umständen erlangt man Kenntnis über seine ehemalige Tätigkeit als Psychiater. Doktor Hannibal Lecter wird als genialer Psychopath und grausames Monster beschrieben und erzeugt



**Abbildung 6.14:** Auf einem Flugplatz führt Hannibal Verhandlungen mit der Senatorin Ruth Martin [26, T=01:03:05].

damit im Zuschauer gewisse Erwartungshaltungen. Der Rezipient erhält ein Bild eines skrupellosen, geisteskranken Wahnsinnigen, wird daraufhin allerdings durch Hannibals plumpes Erscheinungsbild überrascht. Lecter weist eine übertrieben unrealistisch erscheinende Analysefähigkeit auf, mit deren Hilfe er Clarice bloßstellt und in eine Ecke drängt. Die Information darüber, dass die Figur seinen Zeichnungen zufolge ein künstlerisches Talent aufweist, zeigt indirekt sein Interesse an der Kunst sind aber im narrativen Kontext größtenteils irrelevant.

### **Musik, Sounddesign**

Streichinstrumente sorgen für eine musikalische Untermalung, verstummen aber zum Zeitpunkt an dem Hannibal erstmals gezeigt wird. Die Ambiente-Geräusche erzeugen, durch hallend erklingende Metallstangen und tieffrequentes Grölen den Eindruck einer unterirdischen Basis. Beim genaueren hinhören ist ein durchziehender Wind vernehmbar, der dem jammernden Schreien von weit entfernten Gefängnisinsassen ähnelt. Die von den Streichern gespielte Melodie verleiht dem psychischen Druck, den Hannibal auf Clarice ausübt, zusätzliche Intensität.

### 6.3.3 Der Psychopath im Gespräch

#### Darstellungsmittel

Die Figur wird in einer Zwangsjacke, gefesselt an eine Trage und damit völlig bewegungsunfähig aus einem Flugzeugladeraum transportiert. Augenblicklich sticht Hannibals Maske ins Auge, die ihn am Beißen seiner Opfer hindert. Diese Maske sorgt für eine zusätzliche Verstärkung der furchteinflößenden Aura, die die Figur ausstrahlt und zählt heute zu einem populären Symbol in der Popkultur. Die Darstellung erfolgt in einer großen Halle die einem Flugzeughangar ähnelt. Eine Totale Einstellung der Kamera zeigt eine Menschenmenge aus Einsatzkräften, die sich in einem Kreis um die Senatorin Ruth Martin und Hannibal versammelt hat. Bewegungslose Kameras unterstützen das Gespräch zwischen Hannibal und der Senatorin. Bemerkenswert ist, dass mit der steigenden Dramatik des Gesprächs die Kamera stetig näher auf die Gesichter der Darsteller halten. Ein aufwendiges Set aus mehreren Vehikeln der Polizei und Rettungsinstanzen, einem Flugzeug und zahlreichen, schwerbewaffneten Soldaten umzingeln die Darsteller und lassen Hannibals Fluchtmöglichkeiten ausweglos erscheinen. Selbst in dieser einschüchternden Situation wird kein Schweißtropfen auf Lecters Stirn gezeigt und er reagiert neckisch auf die Forderungen der Senatorin, die sehr aufgebracht dargestellt wird. Die Szene spielt sich zu Zeiten der Nacht ab und wird von Scheinwerfern des Hangars beleuchtet. Blinkendes Blaulicht der Einsatzfahrzeuge tränkt die Körper der Darsteller zeitweise in blaues Licht. Erneut ist eine farbliche Nuancierung in einen orangen Ton erkennbar.

#### Informationsvergabe

Durch die Anspielung des fehlenden Stifts in der Jacke von Frederick Chilton, wird indirekt auf die vorhergehende Szene des Gesprächs zwischen ihm und Lecter referenziert. Das Fehlen des Stiftes gibt dem Zuschauer Hinweis darüber, dass Hannibal sich diesen unbemerkt unter den Nagel riss und weist dem Objekt eine hohe Relevanz für den späteren Filmverlauf zu. Ohne den Bedarf einer direkten Darstellung, erhält der Zuschauer also eine Idee, was Hannibal mit dem Gegenstand auszurichten vermag.

#### Musik, Sounddesign

Anfangs übertönen die Sirenen der Polizeiwägen die Filmmusik, die von einem Orchester eingespielt wird. In der Szene, in der Chilton seinen Stift vermisst, erfolgt eine extrem nahe Kamerafahrt auf Lecters Gesicht bei dem ein zischendes Geräusch wiedergegeben wird, das durch ein geisterhaft tiefes Ausatmen eines Mannes entsteht. Durch das laute Rauschen vorbeifliegender Flugzeuge und Motorengeräusche der umliegenden Einsatzfahrzeuge wird versucht, eine glaubhafte Atmosphäre eines Flughafens zu erschaffen. Die



**Abbildung 6.15:** Nach seinem brutalen Totschlag eines Polizisten genießt Hannibal ein Klavierstück von Johann Sebastian Bach [26, T=01:17:54].

Stimmen und andere Klangkörper werden aufgrund der pompösen Räumlichkeit mit starkem Hall und leichtem Echo dargestellt. Im selben Moment in dem Hannibal beginnt die Senatorin zu beleidigen, ist da Starten eines Flugzeuggetriebes hörbar. Dieses wird immer lauter und steigert die Dramatik, die in den Worten der Figur liegt. Auf Lecters Beleidigungen entgegnet die Senatorin ihm mit angewidertem Tonfall und dementiert seine Qualitäten als menschliches Wesen.

Hannibal: „Amputate a man’s leg and he can still feel it tickling. Tell me mom, when your little girl is on the slab, where will it tickle you?“ [26, T=01:04:10]

Ruth Martin: „Take this thing back to Boltmore!“ [26, T=01:04:19]

### 6.3.4 Der Psychopath übt einen Mord aus

#### Darstellungsmittel

Schauplatz der Szene bietet Hannibals neue Zelle, die der Halle eines Museums ähnelt. Die Beleuchtung fällt relativ hell und ausgewogen, vor allem in Bereichen der Gefängniszelle aus. Hannibals Gesichtszüge zeigen ihn sehr gelassen und entspannt als er an die Gefängnisstäbe gefesselt wird. Er folgt aufmerksam der Melodie des Klavierstücks. Eine Handkamera folgt den

Händen des Polizisten der die Zelle daraufhin betritt und ihm das Essen an den Tisch stellen will. Im Hintergrund vernimmt man die Unachtsamkeit des zweiten Bediensteten, diese Einstellung erfolgt, passend zur Musik sehr ruhig und ohne Schnitt. Daraufhin folgt ein Schnitt auf das, auf dem Boden liegende Tablett und Hannibal legt blitzschnell Handschellen an den Polizisten an. Ab diesem Moment beschleunigen sich die Schnitte und kündigen eine Action-basierte Szene an. Eine Einstellung folgt in der Hannibal sich beißend der Kamera nähert und somit den Eindruck macht, als würde er den Zuschauer attackieren. Im Moment des Angriffs auf den Polizisten wird durch die Perspektive der Biss in das Gesicht des Opfers verschleiert dargestellt. Die Mimik des Serienmörders bleibt auch während des Gewaltausbruchs gefühllos und starr. Im Gesicht seines Opfers wird eine Bisswunde gezeigt und Hannibals Mund ist von Blut umrandet. In der Szene, in der Hannibal mit einem Knüppel auf den Polizisten einprügelt, nähert sich die Kamera aus einer Untersicht auf sein blutverschmiertes Gesicht, das eine seltsame Genugtuung ausstrahlt. Anschließend zeigt eine Kamerafahrt den leblosen Körper am Boden und endet in einer Obersicht auf den Psychopathen, der erst ruhige, schwingende Handbewegungen über den Kassettenspieler ausführt und daraufhin ein Sprungmesser von seinem Opfer stiehlt.

### **Informationsvergabe**

Am Beginn der Szene fährt die Kamera an einem Tisch in Hannibals Zelle vorbei und zeigt dabei ein mit Bleistift gezeichnetes Portrait von Clarice, die ein Lamm in ihren Händen hält. Das Bild verweist auf die Geschichte die der Zuschauer einige Szenen zuvor von der Protagonistin erfahren hat und kann als Zeichen potentieller Sympathie, die Lecter ihr gegenüber empfindet, gedeutet werden. Zusätzlich bekommt Lecter von den Wachen Lammkotelett serviert, was diese Annahme zusätzlich verstärkt. Lecter zieht einen Stift aus Metall aus seinem Mund, was den Zuschauer augenblicklich an den Vorfall mit dem gestohlenen Stift zurückerinnert und ihm signalisiert, dass nun der Zeitpunkt eines Höhepunktes der Figurendramaturgie naht. Aus der Genugtuung im Gesichtsausdruck des Psychopathen, als er den Mord ausführt, lässt sich schließen, dass Hannibal kein besonderes Motiv benötigt und er aus dem Morden an sich Satisfaktion bezieht.

### **Musik, Sounddesign**

Die Szene wird mit einem Klavierstück etabliert bei dem es sich um eine Goldbergvariation von Johann Sebastian Bach namens „Aria“ handelt. Im Moment als Hannibal dem Polizisten Handschellen anlegt leiten Paukenschläge ein Orchester aus Streichern ein. Das einprügeln mit dem Stock wurde sehr realistisch dargestellt und nach jedem dumpfen Schlag ist ein Tropfen von vergossenem Blut auf dem Boden hörbar. Hannibals genussvol-



**Abbildung 6.16:** In einer Verkleidung begibt sich der Psychopath auf die Jagd auf sein nächstes Opfer [26, T=01:53:11].

les Stöhnen verstärkt den Eindruck seiner Befriedigung durch die Tat. Nach der Tat wird wieder die ruhige Klaviermelodie eingespielt. Im Hintergrund hört man das Krächzen des zweiten Polizisten. Mit einer Phrase die er zuvor schon zum Besten gab, kündigt der Psychopath seinen nächsten Mord an.

„Ready when you are, sergeant Pembry“ [26, T=01:18:16]

### 6.3.5 Der Psychopath auf freiem Fuß

#### Darstellungsmittel

Clarice beantwortet auf einer Party gut gelaunt einen Anruf. Hannibal spricht mit seiner ruhigen Stimme zu ihr und fragt sie: „Well Clarice, have the Lambs stopped screaming?“. Bei Kameraeinstellungen auf Clarice klingt Lecters Stimme durch das Telefon verändert. Dieser Effekt gelingt in der Nachbearbeitung der Sprachdatei durch einen Bandpass. Während des Gesprächs bleiben die Kameras größtenteils still und es wird rhythmisch, mit harten Schnitten zwischen den beiden Darstellern gewechselt. Dargestellt wird der Psychopath in einer Verkleidung, bestehend aus einem weißen Anzug, einem Hut, Sonnenbrille und einer langhaarigen Perücke. Frederick Chilton und sein Assistent, die sich hektisch fortbewegen, werden mit einer schwenkenden Kamera verfolgt. Hannibal wird im Anschluss von einer Kamera in

den Fokus genommen und durch einen Schwenk verfolgt, bis er in der Menschenmenge verschwindet. Die Perspektive endet in einer von oben gezeigten Supertotalen Einstellung in der die vorbeigehenden Leute zu sehen sind.

### **Informationsvergabe**

Die Frage des Psychopathen, ob die Lämmer nun aufgehört hätten zu Schreien, referenziert das vorhergehende Gespräch der beiden Darsteller, bei dem der Zuschauer erfuhr, dass Clarice die von Buffalo Bill festgehaltene Geisel Catherine unter anderem aus der Hoffnung, ihre Albträume loszuwerden, retten wollte. Hannibals Aussage „I have no plans to call on you Clarice, the world’s more interesting with you in it.“ beweist, dass nicht nur Clarice von dem Antagonisten fasziniert wurde, sondern diese Faszination auch, auf eine gewisse Art und Weise, von ihm erwidert wurde. Die Kameraeinstellung auf Frederick Chilton, der gerade aus dem Flugzeug steigt und Hannibals Statement „I do wish we could chat longer but, I am having an old friend for dinner.“ verrät dem Zuschauer, um wen es sich bei seinem nächsten Opfer handeln wird und dass der Serienmörder vor hat, den Betroffenen zu verspeisen.

### **Musik, Sounddesign**

Sobald Hannibal am Telefon zu sprechen beginnt wird eine harmonische Melodie, die sich aus Streichinstrumenten und Glockenspiel zusammensetzt, eingeleitet. Diese Filmmusik wird langsam aufgebaut und erreicht in der Szene, in der Antagonist seinen Hut aufsetzt und sich auf die Verfolgung seines Opfers macht, ihren Höhepunkt. Das restliche Ambiente setzt sich aus den Geräuschen einer Menschenmenge und dem Gesang eines Straßensängers zusammen.

#### **6.3.6 Zusammenfassung: Hannibal Lecter**

Durch die Besetzung der Rolle des Hannibal Lecter durch den Schauspieler Anthony Hopkins wurde die Figur mehr als gekonnt verkörpert. Hopkins studierte gründlich die Wesenszüge des Psychopathen, bevor er sich an die Rolle wagte. Hannibal wird in größten Teilen mittels Dialog charakterisiert. Seine Psychologie weist, durch seine charismatische Art, die wesentlichen Kriterien der interpersonell-affektiven Dimension von R. D. Hares Checkliste auf. Die Figur des Hannibal wird hauptsächlich durch Dialoge geprägt. Es werden nur dürftig Informationen über seinen Charakter vermittelt, wobei Hannibal selbst am wenigsten über sein Wesen preisgibt. Man erfährt nur von anderen Charakteren flüchtige und unbestätigte Informationen über den ehemaligen Psychiater. Der Name *Hannibal* ruft Assoziationen zu dem karthagischen Strategen und Heerführer hervor, der als einer der größten



**Abbildung 6.17:** Anthony Hopkins als Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs* (1991) [26, T=00:12:32].

Feldherren der Antike gilt. Auch sein Nachname *Lecter* ähnelt dem lateinischen Wort *Lector*, welches eine belesene Person beschreibt. Im modernen Sprachgebrauch kann dies auf einen Dozenten geleitet werden und erklärt das Lehrperson-mäßige Auftreten der Figur. Durch seine Charakteristika untergliedert sich die Rolle des Hannibal Lecter apodiktisch dem Typus des *manipulativen Genies*.

### **Artefakt-Eigenschaften**

Die Charakteristika des Hannibal Lecter sind stark typisiert. Die Figur wird sehr reduziert dargestellt und verhält sich genau nach dem Schema, nachdem er zu Beginn beschrieben wird. Zusätzlich trägt auch die geringe Dauer der Darstellung und der dadurch entstehende Mangel an Empathie und emotionaler Anteilnahme zur einfachen Struktur der Figur bei. Seine Ausbildung als Psychiater und seine daraus resultierende Fähigkeit Menschen psychisch zu manipulieren lassen Hannibal Lecter konsistent und kohärent erscheinen. Die Figur entspricht wie bereits beschrieben dem Typus eines geisteskranken Psychopathen, ist dadurch leicht zu verstehen und sein Verhalten ist berechenbar. Hannibal differenziert, mit der Ausnahme seines Verhaltens gegenüber Clarice Starling, nicht zwischen Personen und wird daher als eindimensional dargestellt. Die Motivationen der Figur bleiben während des Filmverlaufes statisch. Lecters Innenleben und Persönlichkeit bleiben in größten Teilen verschattet und lassen ihn opak erscheinen. Seine Grün-

de und Motivationen bleiben auch nach dem Ende des Filmes ungelüftet, wodurch der Eindruck einer offenen, fragmentarischen Figur entsteht. Ob Hannibals Darstellung als psychologisch oder transpsychologisch eingestuft werden kann, lässt sich aufgrund der mangelnden Informationen zu seinen Motiven schwer beurteilen. Die Rolle des Psychopathen und seine übernatürliche Intelligenz werden im Film stark übertrieben dargestellt, können aber vom Zuschauer als realistisch empfunden werden.

### **Figurenkonzeption**

Die Darstellung der Figur des Hannibal Lecter entspricht von den gewählten Filmbeispielen am stärksten Eders Vorstellung des Mainstream-Realismus. Wie beschrieben entspricht sie einem Typus und hält sich, ohne für große Überraschungen zu sorgen, an dieses Schema. Durch den Mangel an Informationen, die der Zuschauer über die Figur erhält, besteht die Möglichkeit auf die Entstehung von Frustration.

## Kapitel 7

# Schlussbemerkungen

Ziel dieser Arbeit war es, einen Einblick in die Darstellungsweisen der Rolle des Psychopathen zu erhalten. Zunächst wurden Grundbegriffe des Genres, im speziellen des Psychothrillers dargelegt. Im darauf folgenden Kapitel wurde das Krankheitsbild des Psychopathen, im Bezug auf Verhaltensweise und Psyche, genauer untersucht. Zudem setzt diese Arbeit einen weiteren Fokus auf die Analyse der Figur hinsichtlich ihrer Artefakte. Aufgrund der auseinandergelassenen Meinungen über die Vorgehensweisen, war von Beginn der Arbeit klar, dass der Begriff der Darstellung der Figur schwer zu definieren sein wird. Die Durchführung mehrerer Filmanalysen verschaffte mir einen klareren Einblick in die unterschiedlichen Darstellungsweisen und Etablierungen diverser Psychopathen und es kristallisierten sich durch wiederholende Eigenschaften bestimmte Archetypen des Rollenbildes heraus. Im Gegensatz zum Antagonisten im Thriller entgegnet man der Figur des Psychopathen oftmals mit mehr Empathie. Dies liegt unter anderem an der tiefer verwobenen Struktur und der ausgefeilten Darlegung, wie es zu seiner drastischen Entwicklung kam. Der Serienmörder wird selten als übermenschliches Wesen mit diversen Superkräften dargestellt und entspricht weitgehendst unseren Vorstellungen eines psychisch fehlgeleiteten Menschen, wenngleich er meist über eine extrem ausgeprägte Intelligenz und Perzeption verfügt. Selbst seine brutalen Taten können vom Zuschauer nachvollzogen und verstanden werden. Häufig greift der Psychothriller Probleme der modernen Gesellschaft auf und spiegelt Situationen wider, die der Zuschauer als bekannt oder gar vertraut einstuft. Nicht selten wird die Frage aufgeworfen, ob man das Handeln und die Motivationen des Psychopathen als menschlich erachten kann und wie man, wäre man selbst in der Misere der Figur, reagieren würde.

# Quellenverzeichnis

## Literatur

- [1] David Bordwell. „Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mildred Pierce.“ *Montage/AV*, 1/1 (1992), S.5–24 (siehe S. 23).
- [2] Michel Chion. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994 (siehe S. 1, 21).
- [3] Hervey Cleckley. *The Mask of Sanity*. New York: Plume, 1982 (siehe S. 7).
- [4] Ryssel Dirk und Hans J. Wulff. *Affektsteuerung durch Figuren*. In: Hans J. Wulff(Hrsg.): TV-Movies „Made in Germany“. Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. Teil 1: Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien. Kiel, S. 236–256. 2000 (siehe S. 23).
- [5] Jens Eder. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2008 (siehe S. 1, 14–17, 19).
- [6] Inga Golde. *Der Blick in den Psychopathen: Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller*. Kiel: Ludwig Verlag, 2002 (siehe S. 5, 6).
- [7] Barry Keith Grant. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012 (siehe S. 3).
- [8] Robert D. Hare. *Without Conscience: The Disturbing World of Psychopaths Among Us*. New York: The Guilford Press, 1993 (siehe S. 1, 7–9).
- [9] Sonja Heinrichs. *Erschreckende Augenblicke - Die Dramaturgie des Psychopathen*. München: Herbert Utz Verlag, 2011 (siehe S. 9).
- [10] Knut Hieckethier. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007 (siehe S. 3, 24).
- [11] Lothar Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003 (siehe S. 22–24).
- [12] Martin Rubin. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (siehe S. 3).

- [13] Hans Schmid. *Fenster zum Tod: Der Raum im Horrorfilm*. München: Belleville Verlag, 1993 (siehe S. 5).
- [14] Anne-Katrin Schulze. *Spannung in Film und Fernsehen: Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos Verlag, 2006 (siehe S. 4).
- [15] Linda Seger. *Creating Unforgettable Characters*. New York: Henry Holt und Company, 1990 (siehe S. 17).
- [16] Helena Stamatovic. *Psychopathen im Hollywoodkino*. Universität Freiburg: Universität Freiburg, 2008 (siehe S. 10).
- [17] Peter Vorderer. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. Hrsg. von Peter Vorderer, Hans J. Wulff und Mike Friedrichsen. In: Hans J. Wulff: *Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations*. New York: Routledge, 1996 (siehe S. 4).

## Filme und audiovisuelle Medien

- [18] *American Psycho*. Drehbuch: Mary Harron, Guinevere Turner. Regie: Mary Harron. 2000 (siehe S. 10, 12, 16).
- [19] *From Hell*. Drehbuch: Terry Hayes, Rafael Yglesias. Regie: Albert Hughes, Allan Hughes. 2001 (siehe S. 9).
- [20] *In the Light of the Moon*. Drehbuch: Stephen Johnston. Regie: Chuck Parello. 2000 (siehe S. 9).
- [21] *Jack the Ripper*. Drehbuch: Jess Franco. Regie: Jess Franco. 1976 (siehe S. 9).
- [22] *M - Eine Stadt sucht ihren Mörder*. Drehbuch: Thea von Harbou, Fritz Lang. Regie: Fritz Lang. 1931 (siehe S. 12).
- [23] *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Drehbuch: Bo Goldman, Lawrence Hauben. Regie: Miloš Forman. 1975 (siehe S. 51).
- [24] *Psycho*. Drehbuch: Joseph Stefano. Regie: Alfred Hitchcock. 1960 (siehe S. 12, 22, 27–36).
- [25] *Shining*. Drehbuch: Stanley Kubrick, Diane Johnson. Regie: Stanley Kubrick. 1980 (siehe S. 11, 24, 41, 42, 44, 46–48, 50).
- [26] *The Silence of the Lambs*. Drehbuch: Ted Tally. Regie: Jonathan Demme. 1991 (siehe S. 11, 22, 54, 55, 57, 59, 61).

## Online-Quellen

- [27] *Ed Gein*. 2016. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Ed\\_Gein](https://de.wikipedia.org/wiki/Ed_Gein) (siehe S. 9).

- [29] *Jack the Ripper*. 2016. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Jack\\_the\\_Ripper](https://de.wikipedia.org/wiki/Jack_the_Ripper) (siehe S. 9).
- [30] *Shining Trivia*. 2016. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0081505/trivia> (siehe S. 45).
- [31] *Thriller (genre)*. 2016. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thriller\\_\(genre\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Thriller_(genre)) (siehe S. 4).
- [28] Hans J. Wulff und Karl Juhnke. *Psychopath*. 2016. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6452> (siehe S. 7).