

Angst

Ästhetik der Gewaltdarstellung im Thriller

Lothar Mikos

Wenn im Folgenden von Thrillern die Rede ist, dann ist diese Bezeichnung für eine bestimmte Art von Filmen etwas problematisch. Zwar hat sich die Bezeichnung „Thriller“ in der Alltagssprache und im Filmjournalismus (vgl. Seesslen 1995) durchgesetzt, doch in der Filmwissenschaft herrscht keineswegs Einigkeit darüber, ob es Thriller als eigenständiges Genre überhaupt gibt. Während zu anderen Genres meterweise Literatur vorliegt, gibt es zum Thriller bisher ganze vier Studien, die den Begriff explizit als Genrebezeichnung verwenden. Nach Ralph Harper (1969), Lawrence Hammond (1974) und Charles Derry (1988) hat sich zuletzt Martin Rubin (1999) mit dem Thriller befasst. Doch auch er stellt fest, dass die Bezeichnung nur dann Sinn macht, wenn man sie mit weiteren charakteristischen Merkmalen versieht, die einem Genrebegriff näher kommen. So unterscheidet er (ebd., S. 181ff.) zwischen Detektiv-Thrillern, psychologischen „Crime“-Thrillern, Spionage-Thrillern und Polizei-Thrillern.

In den vielen Büchern zu Filmgenres taucht der Thriller dagegen nicht als eigenständiges Genre auf. Steven Neale plädiert z. B. dafür, Thriller zum Genre des Melodrams zu zählen (Neale 2000, S. 3f.). Dabei unterscheidet er aber zwischen Melodramen, die durch Action und Suspense gekennzeichnet sind und zu denen die Thriller zählen, und Melodramen der Leidenschaft, zu denen die so genannten Frauenfilme zählen. Martin Rubin plädiert dagegen dafür, Thriller als Metagenre zu sehen, das sich wie ein Schirm über verschiedene andere Genres spannt (Rubin 1999, S. 4). Diese Schwierigkeiten zeigen sich auch in der Breite des Spektrums von Filmen, die zu Thrillern gezählt werden. Neben fast allen klassischen Hitchcock-Filmen wie *39 Stufen* (USA 1935), *Berüchtigt* (USA 1946), *Das Fenster zum Hof* (USA 1954), *Verti-*

go – Aus dem Reich der Toten (USA 1958), *Der unsichtbare Dritte* (USA 1959) und *Psycho* (USA 1960), neben zahlreichen Filmen, die dem so genannten Film Noir zugerechnet werden wie *Scarface* (USA 1932, Howard Hawks), *Der Malteser Falke* (USA 1941, John Huston), *Die Lady aus Shanghai* (USA 1948, Orson Welles), *Der dritte Mann* (USA 1949, Carol Reed), *Heißes Eisen* (USA 1953, Fritz Lang) oder *Lohn der Angst* (F 1952, Henri-Georges Clouzot), können so unterschiedliche Filme wie *Sieben* (USA 1995, David Fincher), *Basic Instinct* (USA 1991, Paul Verhoeven), *Die Hand an der Wiege* (USA 1991, Curtis Hanson), *Die üblichen Verdächtigen* (USA 1995, Bryan Singer), *Fargo* (USA 1996, Joel Coen), *Speed* (USA 1994, Jan de Bont), *L. A. Confidential* (USA 1997, Curtis Hanson), *Das Schweigen der Lämmer* (USA 1990, Jonathan Demme), *Hannibal* (USA 2001, Ridley Scott), *Matrix* (USA 1999, Wachowski Brothers), *Schatten der Wahrheit* (USA 2000, Robert Zemeckis), *Die purpurnen Flüsse* (F 2000, Mathieu Kassovitz) oder *Anatomie* (D 1999, Stefan Ruzowitzky) sowie manche TV-Movies, zahlreiche *Tatort-* und *Polizeiruf 110-*Folgen oder Episoden von Mystery-Serien wie *Akte X* und *Polizei-* bzw. *Detektivserien* gezählt werden.

Trotz aller Differenzen im Streit um die Frage, ob Thriller nun ein eigenständiges Genre seien oder nicht, sind sich fast alle Autoren einig, dass die Filme, die man als Thriller bezeichnen kann, gemeinsame Merkmale aufweisen. Die Merkmale des Thrillers machen wie bei keinem anderen Genre sonst deutlich, dass sie direkt auf emotionale und kognitive Aktivitäten der Zuschauer verweisen – das ist sonst nur noch beim Horrorfilm der Fall. Was macht nun einen Thriller oder einen Film, der die Merkmale eines Thrillers enthält, aus? Die Filmwissenschaftlerin Anette Kaufmann zählt „Angst, Wahn, Mord“ zu den konstitutiven Elementen des Genres“ (Kaufmann 1990, S. 64). Das ist zwar im Kern richtig, doch etwas vereinfacht. Das vielleicht wichtigste Element ist, dass diese Filme auf die Emotionen der Zuschauer zielen. Dabei geht es nach Martin Rubin nicht um große, pathetische Gefühle wie Liebe, Wehmut oder Mitleid, sondern um sensationelle Gefühle: Angst, Suspense bzw. Spannung, Geschwindigkeit, Bewegung, Schreck, Geheimnis und Aufregung (vgl. ebd., S. 5f.). Zugleich arbeiten Thriller oft mit doppelten Emotionen, mit Humor und Spannung, Vergnügen und Schmerz oder Schreck und Aufregung. Dadurch werden die Zuschauer in einer Ambivalenz der Gefühle gehalten. Sie werden zwischen Angst und Vergnügen hin und her geworfen. Ein Thriller untergräbt die emotionale Stabilität seiner Cha-

raktere und der Zuschauer und macht sie so verletzlich. Er bringt sie an den Rand des Kontrollverlusts (vgl. Mikos 1995, S. 174). Doch sind diese Emotionen immer mit dem Wissen der Charaktere und der Zuschauer verbunden. Thriller zielen so nicht nur auf die Emotionen, sondern sie spielen mit dem Wissen von Protagonisten und Zuschauern. Deutlich wird dies vor allem in den Merkmalen Suspense und Mystery oder Spannung und Geheimnis, Merkmale, die der Altmeister der Thriller, Alfred Hitchcock, nahezu perfekt beherrschte.

Bedrohung und Gewalt

Thriller werden meines Erachtens von einem wesentlichen Merkmal geprägt, das über die beabsichtigten Emotionen hinausgeht, aber auch mit ihnen zusammenhängt: von der Bedrohung. Im Thriller ist die normale Realität der Protagonisten bedroht. Die vertraute Sicherheit des Alltags geht verloren. Das kann durch außergewöhnliche Ereignisse passieren, durch die sie gewissermaßen aus der Bahn geworfen werden (sie werden unschuldig verdächtigt, sie beobachten ein Verbrechen, sie werden mit Gangstern oder Spionen verwechselt, sie werden Opfer von Machtspielen und Intrigen durch Kollegen, Vorgesetzte oder Familienmitglieder, sie zweifeln durch geheimnisvolle Ereignisse an ihrem Verstand, sie meinen übersinnlichen Ereignissen beizuwohnen, Unbekannte drängen sich in ihr Leben und verändern es, sie haben ein Geheimnis – eines aus ihrer Vergangenheit oder eines im aktuellen Leben, sie kommen einem Geheimnis einer nahen Person auf die Spur usw.). Sie verlieren das grundsätzliche Vertrauen in die alltägliche Wirklichkeit, sie verlieren „die ontologische Sicherheit“ (Giddens 1995, S. 117f.) des Alltagslebens, die nach Giddens ein emotionales Phänomen ist. Es geht dabei um „ein Gefühl der Zuverlässigkeit von Personen und Dingen“ (ebd., S. 118), die einen im Alltag umgeben. Als zentrales Element von Thrillern kann die Bedrohung der Protagonisten mit dem Verlust des Vertrauens in die alltägliche Umgebung gesehen werden. Im Verlauf der Filme lösen die Protagonisten in der Regel das Rätsel, das hinter der Bedrohung steht.

Die Zuschauer werden an diesem Prozess beteiligt, indem sie durch dramaturgische und gestalterische Mittel in die Lösung des Rätsels einbezogen werden. Dabei spielen die Filme mit dem Wissen der Zuschauer im Verhältnis zum Wissen der Helden und Heldinnen. Der Filmwissenschaftler Edward Branigan hat drei Möglichkeiten unterschieden:

- 1) Der Zuschauer weiß mehr als der Held – diese Relation des Wissens wird Spannung (suspense) genannt;
- 2) Zuschauer und Held wissen gleich viel – diese Relation des Wissens wird Geheimnis (mystery) genannt;
- 3) der Zuschauer weiß weniger als der Charakter – diese Relation des Wissens wird Überraschung (surprise) genannt (vgl. Branigan 1992, S. 74f.).

Im Thriller spielen Spannung und Geheimnis die wichtigste Rolle. Im einen Fall sind wir als Zuschauer gespannt darauf, wie der Held die Gefahr meistert, von der er noch nichts, wir aber bereits einiges wissen. Im anderen Fall rätseln wir mit der Heldin mit, um das Geheimnis zu lösen.

Angst



*Das Fenster zum Hof (USA 1954),
Vertigo – Aus dem Reich der Toten
(USA 1958), Berüchtigt (USA 1946).*

Spannung

Der Darstellung von Gewalt kommt im Thriller eine besondere Bedeutung zu. Sie wird nicht um ihrer selbst willen gezeigt, sondern sie dient dazu, die Bedrohung für die Helden zu initiieren und aufrechtzuerhalten. Sie dient damit auch der Motivation der Helden, die aufgrund der Gewalt handeln müssen. In Polizei- und Detektiv-Thrillern gibt es oft eine einzelne auslösende Gewalttat oder eine Reihe von Verbrechen, die den Ermittlern Rätsel aufgeben, wie z. B. in *Sieben die Morde*, die die sieben Todsünden symbolisieren. Hier muss die besondere Grausamkeit der Täter herausgestellt werden, um die Handlungen der Helden zu motivieren. Manchmal muss ein Verdächtiger auch im Verlauf des Films noch eine außergewöhnliche Gewalttat begehen, um zu unterstreichen, dass

heimnisvoll und rätselhaft inszeniert werden. Sie stehen nicht im Zentrum, sondern dienen als Hinweise für die Gefährlichkeit der Antagonisten oder für den Verlust des Wirklichkeitsbezugs der Protagonisten. In ersterem Fall ist die Gewaltdarstellung expliziter, wie das Beispiel von Hannibal Lecter bereits gezeigt hat. Allerdings wird hier die Gewalt häufig mit Hilfe der konstruktiven Montage inszeniert (vgl. Mikos 2001b, S. 15), d. h., wir sehen als Zuschauer eine Reihe von Details, können den Sinn aber nur über unser Wissen erschließen; im Thriller bekommen wir also häufig das Ergebnis der Gewalthandlung in einer Überblickseinstellung präsentiert, in der die genauen Details nicht mehr zu erkennen sind. Mit diesen Einstellungen soll uns noch einmal das ganze



Der unsichtbare Dritte (USA 1959).

seine Gefährlichkeit, von der vorher nur die Rede war, tatsächlich gegeben ist. Das ist z. B. in *Das Schweigen der Lämmer* der Fall, wo wir als Zuschauer zunächst nur aus den Erzählungen von Polizisten und Gefängnisaufsehern etwas über die Gefährlichkeit von Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) erfahren, bevor dann bei seinem Ausbruch die ganze Grausamkeit seiner Taten auch visuell in Szene gesetzt wird. In manchen Filmen bleibt das auslösende Element der Bedrohung zunächst gar unsichtbar. Die Zuschauer bekommen durch leichte Verletzungen der Helden, zerbrochene und zerstörte Einrichtungsgegenstände und Ähnliches lediglich wie die Helden auch Indizien an die Hand, wie z. B. in *Schatten der Wahrheit*, in dem der Protagonistin Claire Spencer (Michelle Pfeiffer) merkwürdige Dinge widerfahren, die sowohl für sie als auch für uns Zuschauer nicht ersichtlich sind. In solchen Filmen kommt es dann häufig erst am Ende bei der Lösung des Rätsels zu einem finalen Gewaltausbruch, der aber meist mit dem Triumph der Heldin oder des Helden endet.

Die Gewaltdarstellungen in Thrillern müssen, da sie dem Geheimnis dienen, auch ge-

Ausmaß der Gewalt und ihrer Folgen vorgeführt werden. In letzterem Fall reichen oft Andeutungen, die auch entsprechend gestalterisch in Szene gesetzt werden. Da ist dann z. B. die Protagonistin bei Küchenarbeiten zu sehen, die Antagonistin betritt die Küche, auf dem Tisch liegt ein großes Fleischmesser, die Kamera zeigt uns zunächst das Messer in Detailaufnahme, dann sehen wir in der nächsten Einstellung, dass das Messer in Reichweite der Antagonistin liegt. Es entspinnt sich ein Streitgespräch, währenddessen uns die Kamera mehrfach das Messer auf dem Tisch als Detail zeigt. Die Protagonistin erblickt ebenfalls das Messer, und wir wissen, dass auch sie weiß, dass die Antagonistin es schneller erreichen kann. Panik ist in ihrem Blick und ihren Bewegungen. Mehr muss nicht passieren, denn der Film hat bereits vorher mit unserem Wissen eine Situation der Bedrohung geschaffen, die nun mit einfachen Hinweisen ausgekostet werden kann.

Ein klassisches Beispiel für eine Gewaltszene im Thriller, mit dem die Bedrohung des Helden aufrechterhalten wird, ist die so genannte Maisfeld-Szene in Alfred Hitchcocks Film *Der unsichtbare Dritte*. Der Held Roger Thornhill

(Cary Grant), der fälschlicherweise für den Spion George Kaplan gehalten wird, hat im Zug nach Chicago Eve Kendall (Eva Marie Saint) kennen gelernt. Er weiß nicht, dass sie für die feindlichen Spione arbeitet. Sie arrangiert für ihn ein Treffen mit Kaplan. Wir als Zuschauer wissen, dass unserem armen Helden eine Falle gestellt wird. Das Treffen soll an einer einsamen Bushaltestelle außerhalb der Stadt stattfinden. Die nun folgende Szene ist die Maisfeld-Szene, die der Filmwissenschaftler Hans J. Wulff auf ihren Spannungsaufbau hin eingehend untersucht hat (vgl. Wulff 1999, S. 204ff.). Thornhill befindet sich auf freiem Feld inmitten von Maisfeldern. „Keine Schatten, Seitengassen, Hinterhöfe. Kein Versteck für den Mörder, obwohl der Zuschauer weiß, dass der Held in eine Falle ge-



tappt ist“ (ebd., S. 204). Die Szene besteht aus drei Teilen, im ersten Teil wartet der Held, im zweiten erfolgt der Mordversuch, im dritten ist der Held auf der Flucht. Bereits im ersten Teil der Szene, in der Thornhill auf den angekündigten Kaplan wartet, wird Spannung für die Zuschauer aufgebaut. Sie gründet sich darin, dass wir als Zuschauer mehr über die Handlungssituation wissen als der Held. Daher kommt es zu unterschiedlichen Situationsdefinitionen. Während also Thornhill auf den von ihm gesuchten Agenten Kaplan wartet, hat der Zuschauer, wie Wulff beschreibt, eine andere Sicht der Dinge: „Der Zuschauer weiß schon, dass Kaplan gar nicht existiert, und er weiß, dass Thornhill einer ‚falschen Freundin‘ aufgesessen ist, einer Agentin seiner Gegner. Für den Zuschauer ist die Szene *vorbestimmt* als Gelegenheit für ein mögliches Attentat, als Falle, in der eine tödliche Gefahr auftreten wird. Es gelten also zwei verschiedene Situationsdefinitionen: Protagonist und Zuschauer konturieren das Handlungs- und Erwartungsfeld nach verschiedenen Gesichtspunkten und auf der Basis verschiedener Eingeweihtheit in die Geschichte“ (ebd., S. 206). Während die Spannung für

den Helden in diesem Szenenteil des Wartens darin besteht, ob sein Kontrahent erscheinen wird, besteht sie für uns Zuschauer darin, wann denn nun der Mordanschlag erfolgen und auf welche Weise er ausgeführt wird.

Im zweiten Teil der Szene erfolgt dieser dann, als Thornhill von einem Flugzeug aus beschossen wird und er versucht, sich in Deckung zu bringen. Hier haben wir alternierend Bilder vom herannahenden Flugzeug und dem Deckung suchenden oder weglaufernden Helden. Dabei ist eine Steigerung der Bedrohung auszumachen. Zunächst überfliegt das Flugzeug den Helden in knapper Höhe nur, dann setzt der unbekannte Mörder ein Maschinengewehr ein, bevor er zusätzlich noch auf das Verstreuen von Pestiziden zurückgreift und damit unserem

Helden auch den letzten Schutzraum raubt, das Maisfeld. Über so genannte Point-of-View-Shots werden wir als Zuschauer immer wieder in die Sicht des Helden auf die Bedrohung hineingezogen. Zugleich bleiben wir Beobachter der Szene, wenn wir lediglich den durch die Einschüsse aufwirbelnden Staub sehen. Dieser Teil der Szene endet mit dem Tod des Killers, der mit seinem Flugzeug im Tiefflug in einen Tanklastwagen rast. Auf diese Weise kommt auch noch die Pyrotechnik zum Einsatz. Wir haben es hier zweifellos mit der Darstellung von Gewalt zu tun, die aber im Wesentlichen nicht den Charakter der physischen Verletzung des Helden, sondern den der Bedrohung des Helden hat.

Thriller sind vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Reihe von Szenen enthalten, in denen solche Situationen der Bedrohung für die Heldin oder den Helden geschaffen werden. Ein Mittel dazu ist der Einsatz von Gewalt, die ähnlich wie im Actionfilm in konstruktiver Montage und mit ästhetischen Verfremdungen inszeniert wird. In den Fällen, in

Literatur:

Balint, M.:

Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Stuttgart o. J.

Bloch, E.:

Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1. Frankfurt 1985.

Branigan, E.:

Narrative Comprehension and Film. London/New York 1992.

Büttner, C.:

Gewaltensur und Lust an der Gewalt. In: *tv diskurs* 14, 2000, S. 60 – 67.

Büttner, C.:

Filmische Gewalt – Realität. Vortrag auf der Jahrestagung der Jugendschutzsachverständigen „Gewalt im Kino! Gewalt in der Realität?“ am 30./31. Mai 2001 in Erfurt. Unveröffentlicht. Manuskript.

Derry, C.:

The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock. Jefferson 1988.

Giddens, A.:

Konsequenzen der Moderne. Frankfurt 1995.

Hammond, L.:

Thriller Movies: Classic Films of Suspense and Mystery. London 1974.

Harper, R.:

The World of the Thriller. Cleveland 1969.

Kaufmann, A.:

Angst, Wahn, Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten. Münster 1990.

Klippel, H.:

Böse Bilder. Horrorfilm und Angsterleben. In: *Frauen und Film*, 49/1990, S. 78 – 90.

Mikos, L.:

Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen. In: M. Friedrichsen/G. Vowe (Hrsg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen 1995, S. 166–193.

Mikos, L.:

The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure. In: P. Vorderer/H. J. Wulff/M. Friedrichsen (Hrsg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah 1996, S. 37–49.

Mikos, L.:

Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens. Berlin 2001a.

Mikos, L.:

Dynamik und Effekte für den Sinnenrausch. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Action- und Science-Fiction-Film. In: *tv diskurs* 17, 2001b. S. 12–19.

Neale, S.:

Genre and Hollywood. London/New York 2000.

Rubin, M.:

Thrillers. Cambridge/New York/Melbourne 1999.

Seesslen, G.:

Thriller. Kino der Angst. Marburg 1995.

Theunert, H./Lensen,**M./Schorb, B.:**

„Wir gucken besser fern als ihr!“ Fernsehen für Kinder. München 1995.

Theunert, H./Pescher,**R./Best, P./Schorb, B.:**

Zwischen Vergnügen und Angst – Fernsehen im Alltag von Kindern. Berlin 1992.

Wulff, H. J.:

Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen 1999.

denen es erst am Ende des Films zur Aufdeckung eines Geheimnisses oder zur Lösung eines Rätsels kommt, können explizite Gewaltdarstellungen gezeigt werden, die aber auch nicht um ihrer selbst willen vorkommen, sondern eher zur Befreiung von Angst und Bedrohung beitragen und so in einem narrativen Kontext stehen, der eher zur psychischen Entlastung der Protagonisten und Zuschauer beiträgt.

Angstlust als Filmerlebnis

Thriller zielen mit ihrer Inszenierung von Bedrohungssituationen darauf ab, nicht nur die Helden zu verunsichern, sondern vor allem die Zuschauer in ein Wechselbad sensationeller Gefühle zu stürzen. Dabei spielen jedoch die kognitiven Aktivitäten eine nicht unwesentliche Rolle. Handelt es sich doch bei den Gefühlen, die ausgelöst werden, größtenteils um so genannte Erwartungsaffekte. Nach Ernst Bloch kann zwischen positiven und negativen Erwartungsaffekten unterschieden werden (vgl. Bloch 1985, S. 121ff.). Zu den positiven zählt er Hoffnung und Zuversicht, zu den negativen Angst, Furcht, Schreck und Verzweiflung. Diese Gefühle sind vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie unbestimmt und diffus sind. Sie sind auf die Zukunft, auf das Eintreten eines Ereignisses gerichtet. In der Film- und Fernsehrezeption sind sie davon abhängig, dass die Zuschauer eine dargestellte Situation als eine der Bedrohung wissen, die Angst machen kann. Es geht dabei nicht so sehr darum, dass wir als Zuschauer mit den Helden, die Angst haben, mitfühlen, sondern darum, dass im Film mit Hilfe von Dramaturgie und Gestaltungsmitteln Situationen aufgebaut werden, die uns in die Erwartung von Angst, Furcht oder Schreck versetzen (vgl. dazu auch Mikos 2001a, S. 111f.). Das Beispiel der Maisfeld-Szene hat das deutlich gezeigt. Das Besondere am Thriller ist nun aber, dass es nicht nur um die negativen Erwartungsaffekte geht, sondern auch um Hoffnung und Zuversicht. Für die Zuschauer wird es damit möglich, negativ bewertete Gefühle wie Angst und Furcht lustvoll zu erleben.

Die Beschreibung der Gefühle, die bei einem Thriller eine Rolle spielen, lassen sich am besten mit den Worten des Psychoanalytikers Michael Balint beschreiben, der das Phänomen der Angstlust („thrill“) bearbeitet hat. Bei Vergnügungen wie Achterbahnen, Karussells, Schiffsschaukeln usw. wird eine bestimmte Form der Angst geweckt. Kennzeichen dieser Angst sind nach Balint der Verlust des Gleichgewichts, der Standfestigkeit, des zuverlässi-

gen Kontakts mit der sicheren Erde. Dabei lassen sich drei Aspekte beobachten: „a) ein gewisser Beitrag an bewusster Angst oder doch das Bewusstsein einer wirklichen äußeren Gefahr; b) der Umstand, dass man sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr und der durch sie ausgelösten Furcht aussetzt; c) die Tatsache, dass man in der mehr oder weniger zuversichtlichen Hoffnung, die Furcht werde durchgestanden und beherrscht werden können und die Gefahr werde vorübergehen, darauf vertraut, dass man bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit werde zurückkehren dürfen. Diese Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr ist das Grundelement aller Angstlust (thrill)“ (Balint o. J., S. 20f.). Das Erleben solch einer Angstlust ist nicht nur in einer direkten angstausslösenden Situation möglich, z. B. wenn man nachts durch einen dunklen Wald oder eine dunkle Gasse laufen muss oder wenn man sich auf eine Achterbahn- oder Geisterbahnfahrt begibt, sondern auch, wenn man solch eine Situation beobachtet. Daher ist eine derartige Form des Angsterlebens auch für Zuschauer von Filmen und Fernsehsendungen möglich – auch wenn es dabei zu keiner realen Gefahr für Leib und Leben der Zuschauer kommt. Aber gerade das ermöglicht, dass der „thrill“ zu einer „positiven Erlebnisform“ wird (vgl. Klippel 1990, S. 85). Aufgrund der Tatsache, dass sich die Zuschauer im Kinosessel und auf dem heimischen Sofa sicher fühlen können, haben sie die Möglichkeit, sich lustvoll den Ängsten hinzugeben, die die inszenierten Situationen in den Filmen und Fernsehsendungen bei ihnen heraufbeschwören (vgl. dazu auch Mikos 1996, S. 38ff.). Das bedeutet auch, dass Medienkompetenz im Zusammenhang mit der Entwicklung kognitiver Fähigkeiten eine wesentliche Voraussetzung für den lustvollen Genuss von Angst beim Anschauen von Thrillern ist.

Schlussbemerkungen

Was bedeuten diese Überlegungen für die Prüfpraxis? Zunächst einmal ist darauf zu achten, dass die dargestellte Gewalt funktional für den Aufbau von Situationen der Bedrohung ist. Es wäre also zu prüfen, inwieweit sie der Charakterisierung eines Antagonisten als besonders gefährlich dient oder inwieweit sie zum Aufbau einer Bedrohung eingesetzt wird. Ist sie in dieser Funktionalität nicht mehr einzuordnen, steht zu vermuten, dass sie selbstzweckhaft eingesetzt wird.

Die Frage, ob Thriller Angst auslösen, kann nicht als Kriterium der Bewertung herangezogen werden, denn würden sie es nicht tun, wären sie keine Thriller. Vielmehr muss geprüft werden, inwieweit die angstausslösenden Elemente in den Kontext der Narration und den Wissensaufbau über die Charaktere und die gezeigten Handlungssituationen eingebunden sind. Das unterscheidet den Thriller auch fundamental von Actionfilmen, in denen gerade das Heraustreten aus der Narration für die Gewaltdarstellung bedeutsam ist. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass die kognitiven Fähigkeiten bei Kindern im Alter von 10 bis 13 Jahren so weit entwickelt sind, dass sie abstrakte Zusammenhänge begreifen und verallgemeinern können und dass sie bereits ein Wissen von dramaturgischen und gestalterischen Mitteln des Films und des Fernsehens haben (vgl. dazu Theunert/Lenssen/Schorb 1995, S. 46ff.), dann sind ab einem Alter von etwa zwölf Jahren die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass auch Kinder entsprechend den Konventionen des Genres die Angst, die Thriller bei den Zuschauern hervorrufen, lustvoll genießen können.

Das heißt, die Angst darf nicht durch mysteriöse Kontexte, die nicht im Rahmen der Erzählung des Films erklärt werden, hervorgerufen werden. Dass Bilder, die solche Angst auslösen, unverarbeitet bleiben, gilt vor allem für Kinder unter zehn Jahren (vgl. Theunert u. a. 1992, S. 142ff.). Daher kann für Thriller, sofern sie keine selbstzweckhafte Gewalt enthalten, in der Regel von einer FSK-Freigabe ab 12 Jahren ausgegangen werden.

Das Kriterium, dass Thriller bei Kindern Angst auslösen können, sollte daher niedrig gehängt werden. Denn es ist ein Kennzeichen des Genres, zwar durch die Inszenierung von Situationen der Bedrohung Angst beim Zuschauer auszulösen, aber eine Angst, die aufgrund des sicheren Rahmens der durch die mediale Konstellation und durch die Konventionen des Genres, die auf eine Wiederherstellung der Ordnung zielen, lustvoll erlebt werden kann. Hinzu kommt, dass das Erleben von Angst auch bei Kindern nicht generell negativ zu bewerten ist, denn nur wer Angst erlebt, kann auch lernen, mit ihr umzugehen und sie zu bearbeiten – zumal Angst ein wesentliches Merkmal des Übergangs in die Welt der Erwachsenen ist (vgl. Büttner 2000, S. 63f.). Dazu ist das gemeinsame Sehen solcher Filme schon hilfreich, denn: „wenn aber der Freund, die Freundin oder die Mama neben dem Zuschauer sitzen, dann ist es einfach allein schon das Wiedererinnern dieser Realität, gewissermaßen das Auftauchen, das den Angstzustand erträglicher macht“ (Büttner 2001, S. 8f.). Zumal es sich bei Thrillern um eine Angst handelt, die von der Hoffnung getragen wird, dass alles gut werden wird und die gefährlichen und gewalthaltigen Situationen unbeschadet durchgestanden werden können. Denn für Kinobesucher und Fernsehzuschauer besteht trotz noch so bedrohlicher Situationen in Film und Fernsehen keine reale Gefahr für Leib und Leben.

Prof. Dr. Lothar Mikos ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF), Potsdam-Babelsberg.



Vertigo – Aus dem Reich der Toten (USA 1958), Psycho (USA 1960).