

Justus- Liebig- Universität Gießen

Fachbereich 05 Sprache, Literatur, Kultur

Institut für Germanistik

Betreuer: Prof. Dr. Carsten Gansel

Zweitkorrektor: Apl. Prof. Dr. Lothar Schneider

Wintersemester 2014/15

**Pop in der Gegenwartsliteratur**  
Pop und adoleszente Strömungen im Thriller

T. Czopnik

SLK Bachelor Germanistik, Geschichte und Politik



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Pop, Gesellschaft und Adoleszenz.....	3
2.1 Aspekte zu Pop in der postmodernen Gesellschaft .....	3
2.1.1 Postmodern: Aspekte zur Begriffsexplikation .....	4
2.1.2 Pop.....	5
2.2 Adoleszenz: Oder was genau ist das?.....	7
2.2.1 Adoleszente „Freiheit“, Entdeckung und Freunde .....	10
2.2.2 Geschlecht, Grenzüberschreitung und Störung .....	14
3. Der Thriller: Elemente und Strukturen.....	17
3.1 Erzählverlauf im Thriller und Abgrenzung zum Detektivroman .....	17
3.2 Figuren im Thriller: Ingroup und Outgroup .....	19
3.3 Gegenstände und Umgebung im Thriller .....	21
4. Kriminalität und Wahrnehmung.....	22
4.1 Serienmörder.....	22
4.2 Serienmörder und Pop .....	23
5. Veit Etzold: Todeswächter: Die adoleszente Biographie eines Serienmörders .....	26
5.1 Histoire .....	26
5.2 Discourse .....	27
5.3 Der serial killer novel.....	29
5.4 Abschied von der Kindheit.....	31
5.4.1 Adoleszenz und Grundlage zur Zerstörung .....	33
5.4.2 Dissoziation und (morbide) Zerstörung.....	36
5.5 Typus des Serienmörders .....	37
6. Marisha Pessl: „Die amerikanische Nacht“. Ein postmoderner Popthriller im adoleszenten Gefüge .....	38
6.1 Histoire .....	38

6.2 Discourse .....	41
6.3 Ein Thriller im postmodernen Gewand .....	43
6.4 Popströmungen im Roman.....	43
6.4.1 Medien, Marken und Aussehen .....	43
6.4.2 Stanislas Cordova: Der „Kultschatten-Meister“ .....	46
6.5 Adoleszente Merkmale in „Die amerikanische Nacht“ .....	48
6.5.1 Ashley Cordova: Grenzüberschreitungen und Bildungsmoratorium .....	48
6.5.2 Mögliche Störungen von Ashley Cordova .....	49
7. Fazit.....	51
Literaturverzeichnis:.....	53
Eigenständigkeitserklärung .....	<b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>

## 1. Einleitung

Mitte der 1990er Jahre hat sich eine literarische Verbindung zwischen Pop und Adoleszenz entwickelt.<sup>1</sup> Zudem scheint es so, als ob gerade das Phänomen Pop eine Omnipräsenz besitzt. In der Verbindung des Lebensbewältigungsabschnittes *Adoleszenz* taucht die Frage auf, ob es auch in anderen gegenwärtigen Genres Strömungen von Adoleszenz und/oder Pop gibt und wie diese umgesetzt werden. Der Begriff Strömung ist hierbei als grundlegendes simplifizierendes Merkmal der verschiedenen Genres zu verstehen. Dieser Grundfrage geht die These nach und beschreibt verschiedene Pop und Adoleszenzströmungen im Genre des Thrillers. Für die Beantwortung dieser Frage werden verschiedene Aspekte des Pop in der gegenwärtigen, postmodernen Gesellschaft aufgezeigt, um im Anschluss daran eine Begriffsexplikation für den Begriff Postmodern zu schaffen.

Der Begriff Pop soll hierbei als heuristische Konnektion zu dem Begriff Adoleszenz angewendet werden. Insofern, als das Pop bzw. die *Verpoppung* thematisch verbunden ist mit der Adoleszenz, wird sich der Fokus des theoretischen Teils auf diese Verbindung und insbesondere auf den Adoleszenzbegriff konzentrieren. Anschließend wird die unterschiedliche geschlechtsspezifische Adoleszenz beschrieben, die sich in unterschiedlichen Reaktionen bei Grenzüberschreitungen und folglich auch Störungen äußert. Explizit die Störungen spielen eine wesentliche Rolle in Kombination mit Grenzüberschreitungen in Form von Kriminalität.

Im Anschluss daran wird das Genre des Thrillers thematisiert und die grundsätzlichen Unterschiede zum Detektivroman werden aufgezeigt.

Hiernach wird der Bogen zum typenbildenden Serienmörder geschlagen. Erstaunlicherweise findet sich die Faszination des Bösen in der Inkarnation des Serienmörders und erhebt diesen zu einem – morbiden – Pophänomen.

---

<sup>1</sup>Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, in: Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Bd. 280), 2011, S. 40.

Da es sich bei den beiden Werken um Gegenwartsliteratur aus den letzten beiden Jahren handelt und es diesbezüglich noch keine Forschungsergebnisse gibt, werden beide Bücher, der „Todeswächter“, als auch „Die amerikanische Nacht“ auf Grundlage der textimmanenten Interpretationsmöglichkeiten untersucht.

Nach den theoretischen Erörterungen wird anhand des Thrillers „Todeswächter“ von Veit Etzold die Biographie eines Serienmörder geschildert, der gerade in der adoleszenten Phase aufgrund traumatischer und aufstörender Erfahrungen brutale Morde verübt. Im Fokus steht hierbei das generative Verhältnis zu seinen Eltern und die zerstörenden Tendenzen in der Adoleszenz. Diese Biographie eines Serienmörders lässt den Schluss zu, dass es sich dabei um ein Subgenre des Thrillers, den serial killer novel handelt.

Völlig anders gelagert ist die Situation in dem zweiten Beispiel „Die amerikanische Nacht“ von Marisha Pessl. Hierbei wechselt die Perspektive, da nicht die Adoleszenz des Mörders im Vordergrund steht, sondern die adoleszenten und popgestalterischen Strömungen innerhalb des Thrillers.

Zuletzt folgt ein Fazit um die gewonnenen Erkenntnisse zusammenzufassen und einen Ausblick darüber zu geben, inwiefern Pop und adoleszente Strömungen im Thriller vorkommen oder nicht.

## 2. Pop, Gesellschaft und Adoleszenz

### 2.1 Aspekte zu Pop in der postmodernen Gesellschaft

Der Ausspruch „Yes we can“, den Obama 2008 bei einer Wahlkampfveranstaltung in New Hampshire<sup>2</sup> erstmals verwendete, war der Anlass für die Entstehung eines Songs und eines Popphänomens, der im damaligen Jahr und im Verlauf des Wahlkampfes Politik und Popmusik zusammenführte. Daran waren nicht nur die teilnehmenden Künstler beteiligt, sondern auch ganz wesentlich diejenigen, die den Song durch die Videoplattform Youtube *viral* verbreiteten und auf diese Weise das *Popphänomen* von „Yes we can.“, generierten. Dabei spielten die ausgelösten Assoziationen mit den früheren Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika eine wesentliche Rolle, wie der Initiator und Musiker will.i.am betonte<sup>3</sup>. Das vorangestellte Beispiel verdeutlicht anhand von verschiedenen Aspekten die Natur der Postmoderne im Zusammenspiel mit Pop und soll zu den „Aspekten der Popkultur in der „postmodernen Gesellschaft““ hinführen. Intrinsisch betrachtet, erscheint das Beispiel als ein reiner Popvorgang, einer Art ‚Verpopung‘<sup>4</sup> von Gegebenheiten. Aber die Kausalitätskette dahinter bleibt hinter der - scheinbaren - Oberfläche des Liedes verborgen. Deswegen bedarf es zuvorderst einer Klärung, was genau unter den Begriffen *Pop* und *postmodern* zu verstehen ist und wie sich diese beiden Begriffe innerhalb der westlichen Kultur immer wieder – fast omnipräsent - innovativ hervortun und letztendlich in ihrer Handhabung diffizil und diffus wirken, obwohl sie oder gerade, weil sie derartig oft benutzt werden.

So scheint die Postmoderne gleichsam alles zu verkörpern. Ob ein Stück in der Oper oder ein literarischer Text, schlichtweg jedes künstlerische Werk erhält in irgendeiner Weise das Prädikat *postmodern* in seiner Wirkungsweise zu sein. Dieser, fast schon zur Floskel reduzierte Begriff, ist demnach so arbiträr in seinem Gebrauch, dass es zwingend notwendig ist, hierbei eine Explikation für diese Arbeit zu konstruieren.

---

<sup>2</sup> URL: <http://www.nytimes.com/2008/01/08/us/politics/08text-obama.html?pagewanted=print>  
(stand: 27.01.2015)

<sup>3</sup> [http://www.huffingtonpost.com/william/why-i-recorded-yes-we-can\\_b\\_84655.html](http://www.huffingtonpost.com/william/why-i-recorded-yes-we-can_b_84655.html)

<sup>4</sup> Damit gemeint ist, dass Gegebenheiten in einem Pop-Verfahren aufgenommen werden und neu kontextualisiert werden. Der Begriff ‚Verpopung‘ wird später in diesem Abschnitt noch weiter thematisiert.

### 2.1.1 Postmodern: Aspekte zur Begriffsexplikation

Bereits 1947 wurde von dem Literaturwissenschaftler D.C. Somerville der Begriff „postmodern“ be- und genutzt. Dabei bezog er sich auf die - seiner Ansicht nach - „[...] Phase der abendländischen Kultur [...]“.<sup>5</sup> Infolgedessen entbrannte eine Jahrzehnte lang anhaltende Diskussion darüber, was genau postmodern ist bzw. wäre.<sup>6</sup> Erst mit dem Aufsatz von Leslie A. Fiedler *Cross the Border- Close the Gap*, der, nebenbei bemerkt, immens wichtig für die Popkultur war, fokussierte sich eine Grundhaltung gegenüber der Moderne und der Postmoderne, indem schlichtweg die moderne Literatur für tot erklärt wurde.<sup>7</sup> Dieser Todeserklärung mutet eine gewisse Pathetik an, dennoch meint diese Darstellung viel eher die Aufgabe von Grenzen zwischen elitärer und populärer Kultur.<sup>8</sup> Somit stellt die Postmoderne die „[...] Pluralität [...]“<sup>9</sup> in den Vordergrund, verweist dabei jedoch auch charakterlich auf die ‚Moderne‘.<sup>10</sup> Diese Pluralität verlangt jedoch nicht eine ausufernde, unspezifische Haltung gegenüber verschiedenen Themenkomplexen, sondern Pluralität wird in diesem Zusammenhang als Toleranzbegriff und als eine Multiperspektivierung verstanden, was eine Aufgabe der absoluten Sichtweise oder Wahrheit bedingt<sup>11</sup>. Die Moderne unterscheidet sich von der Postmoderne durch ihren Anspruch, grundsätzliche Neuerungen zu schaffen.<sup>12</sup> Die Postmoderne hingegen ist eher ein Geflecht aus Inspiration aus der Vergangenheit und daraus resultierender Neuschaffung.<sup>13</sup>

Diese Aspekte umreißen lediglich den Begriff *postmodern* und simplifizieren ihn auf einige, dennoch wesentliche Aspekte. Für diese Arbeit stellen die beiden Punkte, nämlich die Öffnung zur Unterhaltungskunst und das Verhältnis von Tradition zur Innovation, die

---

<sup>5</sup> Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe: Info- Verlag, 2009, S. 22. Nach: Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akad. Verl., 1997, S. 12.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 22/23.

<sup>7</sup> Vgl. ebd..

<sup>8</sup> Vgl. ebd..

<sup>9</sup> Ebd..

<sup>10</sup> Die Postmoderne fungiert als eine Art erweitertes Spektrum der Moderne. Sie nimmt die wesentlichen Inhalte der Moderne auf und praktiziert diese. Gerade beim ‚Pluralitätsbegriff‘ radikalisiert die Postmoderne diese Pluralität.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 23- 24.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 27.

wesentlichen Aspekte dar, da sie im Pop und der Adoleszenz offensichtlich Tendenzen und Phänomene hervorrufen, die es bis dahin noch nicht gegeben hat. Vereinfacht ausgedrückt: Der neue gesellschaftliche Akzeptanzgrad, die Mehrperspektivierung auf Sachlagen, Forschungsgegenstände oder auch soziale Gebilde sind die Grundlage für die Zuordnung zum Begriff Pop. Dafür entscheidend ist, dass beispielsweise die Adoleszenz<sup>14</sup> nicht nur durch eine wissenschaftliche Perspektive gesehen wird, sondern wissenschaftlich parallel beleuchtet wird.

### 2.1.2 Pop

Der Begriff Pop bezieht sich auf verschiedene Bereiche, zu denen Musik (Popmusik), Kunst (Pop Art) oder Literatur (Popliteratur) gehören. Pop entsteht aus Alltagssituationen und erzeugt dadurch innerhalb der Kultur eine neue Kultur, nämlich die Popkultur.<sup>15</sup> Die Frage(n), die man sich nun stellen muss, sind, wie etwas zu *Pop* wird, warum dies geschieht und was letztendlich genau unter dem Begriff Pop zu verstehen ist. Der Begriff Pop stammt laut Diederich Diederichsen vom englischen Wort „popular“ ab.<sup>16</sup> „Popular“ wiederum stammt von dem lateinischen Wort „populus“ (das Volk) ab, wodurch ein Verhältnis zwischen der Allgemeinheit und dem Begriff Pop hergestellt ist.<sup>17</sup> Demgemäß ist Pop etwas für das Volk von dem Volke.<sup>18</sup>

Daraus ergibt sich, dass der Begriff Pop für zwei unterschiedliche Bestandteile steht, nämlich für ein Endprodukt des Pop und für eine Verfahrensweise (vom Volke aus), eine *Verpoppung* von Dingen.

Dieses Verfahren, was „[...] das Rearrangement von Oberflächen zum Inhalt hat.“<sup>19</sup>, muss jedoch nicht unbedingt den breiten Massengeschmack befriedigen, sondern es kann sich auch auf Nischengruppen, -stile beziehen, sodass Pop nicht mit dem Begriff populär

---

<sup>14</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, Berlin: Cornelsen Scriptor, 2010, S. 166.

<sup>15</sup> Vgl. Degler, Frank, Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn: Fink, 2008, S. 45 ff.

<sup>16</sup> Vgl. Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe: Info-Verlag, 2009, S. 33. Nach: Diederichsen, Diederich: *Pop-deskriptiv, normativ, emphatisch*, in: *Literaturmagazin* 37 (1996), S. 36.

<sup>17</sup> Vgl. ebd..

<sup>18</sup> Vgl. Vgl. Degler, Frank, Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 45.

<sup>19</sup> Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, S. 33.

gleichzusetzen ist.<sup>20</sup> Verdeutlicht wird dies, indem Pop anfangs als Provokation verstanden werden kann, die alltägliche Phänomene aufnimmt und diese, neu kontextualisiert, verfremdet.<sup>21</sup>

„Durch die Arbeit mit Elementen aus der Massenkultur erweist sich Pop als höchst intertextuell, und zwar sowohl in der Literatur wie auch in Musik und Malerei. Die durch die Rearrangements entstehenden Codes können zwar von allen wahrgenommen, jedoch nur von einem mit Pop sozialisierten Publikum vollständig entschlüsselt werden. Pop ist auf diese Weise für alle zugänglich, aber nicht für alle bis ins Detail verständlich.“<sup>22</sup>

Diedrich Diederichsen hat hierfür drei wesentliche Merkmale aufgeführt, die sich auf das Popverfahren beziehen. So sieht er Pop immer als eine Art „[...] Transformation im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenwärtig neu gestalten [...]“<sup>23</sup>, womit eine Sprengung von Grenzen verbunden ist.<sup>24</sup> Der zweite Punkt ist, dass sich Pop immer als positives Merkmal einer Beziehung zur sichtbaren Welt, zur Umgebung sieht, die sich aus Bildern und Tönen ergibt.<sup>25</sup> Womit sich Pop als eine Art „[...] Geheimcode [...]“<sup>26</sup> versteht, der für jeden sichtbar ist.<sup>27</sup> Das Endprodukt dieser *Verpoppung* entsteht in den jeweiligen popkulturellen Oberflächen, ob Musik, Kunst, Mode, Literatur, Filmen oder Medien. Carsten Gansel schlussfolgert in Bezug auf Christian Höllers Arbeit „Widerstandsrituale und Pop Plateaus“<sup>28</sup>, dass Pop

„[...] >kulturelle Formation<, die ein labiles Konglomerat aus Musik, Kleidung, Filmen, Medien, Konzernen, Ideologien, Politiken, Szenenbildungen usw. darstellt. Und die so diffuse Inhalte wie Jungsein, Marginalisiertsein, alltägliche Machtkämpfe, politische Auseinandersetzungen, sexuelle Konflikte, schließlich die ganze Palette von Pubertäts-, Jugend - und Lebensbewältigungen bearbeitet.“<sup>29</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 33- 34.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>22</sup> Ebd., S. 34- 35.

<sup>23</sup> Ebd., S. 35. Nach: Diederichsen, Diedrich: *Pop- deskriptiv, normativ, emphatisch*, S. 39.

<sup>24</sup> Vgl. ebd..

<sup>25</sup> Vgl. ebd..

<sup>26</sup> Vgl. ebd.. Nach: Diederichsen, Diedrich: *Pop- deskriptiv, normativ, emphatisch*, S. 40.

<sup>27</sup> Vgl. ebd..

<sup>28</sup> Höller, Christian: „Widerstandsrituale und Pop Plateaus“, in: Tom Holert/ Mark Terkessidis (Hrsg.): *„Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft“*, Berlin, Amsterdam, 1996, S. 57.

<sup>29</sup> Gansel, Carsten: *Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftliche Forschung*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XIV Jg., Heft 1 (2004), S. 236.

Daraus resultiert, dass sich Pop mit dem Bereich der Adoleszenz thematisch überschneidet.<sup>30</sup> So ist ab Mitte der 1990er Jahre eine literarische Verbindung zwischen den Bereichen Pop und Adoleszenz entstanden, welche die verschiedenen Facetten von - *jugendlicher und adoleszenten* - Lebensbewältigungen und den transformatorischen Abschnitt der Kindheitsloslösung in den Vordergrund stellen.<sup>31</sup> Die Popthematik, die sich literarisch verarbeitet in Popromanen wiederfindet, ist im Kern also Adoleszenzliteratur.<sup>32</sup>

## 2.2 Adoleszenz: Oder was genau ist das?

Der Begriff Adoleszenz ist ein duplexer und zugleich in seiner Natur ein ambivalenter Begriff. Ambivalent in dem Sinne, als dass die Adoleszenz den Endpunkt der Kindheit bestimmt und zugleich den Übergang in das Erwachsenenalter anstrebt bzw. einleitet.<sup>33</sup> Dieser Zeitraum, der sich über Jahrzehnte erstrecken kann, dient hauptsächlich dazu, dass der Adoleszent eine eigene Identität ausprägt, sich neu entdeckt und entwickelt.<sup>34</sup> Es erfolgt eine Relativierung der Erfahrungen, eine Neuinterpretation von der eigenen Person, von Freunden und Familie. Es entstehen neue Kontexte, in die sich der Adoleszent hinein entwickelt und auch weiter entwickelt, neu erfindet und transformiert. Der Adoleszent entwickelt sich durch „[...]“ Entwicklungsprozesse im Verhältnis zu Entwicklungspotentialen [...].<sup>35</sup>

Wie lange diese Entwicklung dauert, kann nur annähernd abgeschätzt werden. Die Zeitspanne hängt von verschiedenen Faktoren ab, wie beispielsweise dem sozialen

---

<sup>30</sup> Zur Erklärung der Adoleszenz siehe Punkt 2.2.

<sup>31</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, in: Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Bd. 280), 2011, S. 39.

<sup>32</sup> Vgl. ebd..

<sup>33</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, Berlin: Cornelsen Scriptor, 2010, S.166.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S.167.

<sup>35</sup> Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, in: Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Bd. 280), 2011, S. 29, nach King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in Modernisierten Gesellschaften*, Wiesbaden: Springer VB, 2004, S.20.

Umfeld, der individuellen Einstellung oder der Bildung<sup>36</sup>. Dennoch wird oftmals [...] die Zeitspanne zwischen dem 11./12. bis zum 25. Lebensjahr angesetzt.“<sup>37</sup> Die Zeitspanne darüber hinaus, die bis ins vierte Lebensjahrzehnt hineinreichen kann, wird Postadoleszenz genannt.<sup>38</sup> Allerdings ist dieser Zeitraum keineswegs exakt determiniert, sondern ist abhängig von dem jeweiligen Individuum.

Somit ist der Zeitraum der Adoleszenz nicht auf die Pubertät beschränkt, sondern erfordert neben der körperlichen Reifung eine psychische und soziale Entwicklung<sup>39</sup>. Der Kontrast zwischen Pubertät und Adoleszenz wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass die Pubertät ein natürliches Phänomen ist, während die Adoleszenz ein menschengemachter Kultivierungsvorgang ist.<sup>40</sup> Oder anders ausgedrückt: die Adoleszenz beschreibt den psychischen Vorgang der - jugendlichen - Personen, der Pubertätsbegriff definiert sich als reifender physischer Prozess.<sup>41</sup> Dabei bleibt es jedoch nicht nur bei einem ‚psychischen Vorgang‘, sondern die Adoleszenz ist als folgendes anzusehen:

„Einig ist man sich zudem darin, dass Adoleszenz als lebensgeschichtliche Phase angesehen werden kann, in der es zu einem Mit- und Gegeneinander von körperlichen, psychischen und sozialen Prozessen kommt.“<sup>42</sup>

Infolgedessen bezieht sich die Adoleszenz auf das Physiologische, was „[...] die Gesamtheit der körperlichen Entwicklung[...] betrifft, [...], wobei die sexuelle Reifung von besonderer Bedeutung ist.“<sup>43</sup> Der psychische Aspekt der Adoleszenz hingegen thematisiert, was „[...] die Auseinandersetzung junger Leute mit ihrem ‚Ich‘, ihrer Sexualität, den sozialen Beziehungen, den Hoffnungen und Zielen sowie dem Hineinwachsen die Welt der Erwachsenen.“<sup>44</sup> anbelangt. Zudem thematisiert sie auch den sozialen Komplex, in denen sich Jugendliche in einer „[...] Art Zwischenstudium [...]“

---

<sup>36</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 31,

<sup>37</sup> Ebd..

<sup>38</sup> Vgl. ebd..

<sup>39</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, S. 166ff.

<sup>40</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, S. 360.

<sup>41</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 28.

<sup>42</sup> Ebd., S. 29.

<sup>43</sup> Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, S.167.

<sup>44</sup> Ebd..

befinden und in denen die Jugendlichen nach und nach erst zur „[...] verantwortungsvollen, aktiven Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen motiviert werden, eine institutionelle Absicherung [...]“, die jedoch noch fehlt.<sup>45</sup> Es folgt eine Art ‚Reboot‘ des Adoleszenten, was sich auch durch die Ablösung und Abgrenzung zur Vorgeneration konstatiert.<sup>46</sup> Dieser gesellschaftliche und notwendige Prozess fungiert dabei als Maßnahme, der „[...] Tradierung [...]“ und der Möglichkeit „[...] Innovationen [...]“ hervorzurufen.<sup>47</sup> Dies kann aber nur dann geschehen, wenn es zu einer „[...] Ablösung [...]“ des Adoleszenten vom Erwachsenen (bspw. Erziehungsberechtigten) kommt.<sup>48</sup> Es entsteht ein duplexes generatives Gebilde, das wiederum als Kulturgenerativität zu verstehen ist, die letztlich kulturgesellschaftliche Veränderungen mit sich bringt.<sup>49</sup> Die Generativität aus Sicht der Erwachsenen entspricht dabei folgenden Punkten:

„Der Begriff der Generativität umreißt dabei die untersubjektiven generativen Aspekte der Adoleszenten Individuation. Er bezeichnet in einem allgemeinen Sinne die für die Individuationsprozesse der Adoleszenten *auf Seiten der Erwachsenengeneration notwendige Haltungen, Ressourcen, Kompetenzen und bereitgestellten Rahmenbedingungen*. Generativität zielt somit begrifflich auf den Beitrag der Angehörigen der Erwachsenengeneration im Allgemeinen und der Eltern oder anderer primäre Bezugspersonen im Besonderen zur Möglichkeit der Individuation, wie er in einem gleichermaßen fürsorgebereiten wie zurückhaltenden Begleiten der Adoleszenten zum Ausdruck kommen kann. Modernisierte Gesellschaften stellen, wie hier betont werden kann, neue und in mancher Hinsicht komplexere Anforderungen an die Generativität.“<sup>50</sup>

Das angeführte Zitat ist vor allem ein idealisiertes Konzept von Generativität und der Individuation, ein heuristisch- theoretisches Konzept über den perfekten Verlauf der Adoleszenz. Denn, wie Vera King weiter ausführt und schlussfolgert, „Dass diese komplexen Anforderungen an Generativität nur partiell und bedingt eingelöst werden, gibt wiederum den Individuationsprozessen ihre spezifische Ausrichtung und

---

<sup>45</sup> Ebd..

<sup>46</sup> Vgl. King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in Modernisierten Gesellschaften*, S.35 ff. Der Begriff ‚Reboot‘ ist angelegt an den Begriff ‚Neuprogrammierung‘, in: Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 29.

<sup>47</sup> . King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in Modernisierten Gesellschaften*, S.36.

<sup>48</sup> Ebd..

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>50</sup> Ebd..

Themenstellung.“<sup>51</sup> Konstatiert wird, dass die elterliche, generative Verantwortung gegenüber der Nachfolgegeneration sich als - einerseits- substantielles Hilfsgebilde erweisen muss, das es dem Adoleszenten ermöglicht, eigene Erfahrungen im Sinne der Individuation zu sammeln, durch die eine konsequente Ablösung aus der Vorgängergeneration ermöglicht wird. Andererseits muss eine Grundlage für den Adoleszenten geschaffen werden, die es ihm ermöglicht, dies in die Tat umzusetzen. Dabei spielt neben den materiellen Ressourcen die Weitergabe von gesellschaftlich anerkannten Normen und Werten eine tragende Rolle. Evoziert wird ein Spannungsfeld, sobald ein Ungleichgewicht auftritt.<sup>52</sup>

### 2.2.1 Adoleszente „Freiheit“, Entdeckung und Freunde

Die Ersten sind gescheitert, die Ersten was geworden  
Die Ersten wurden Eltern, die Ersten sind gestorben  
Bob Dylan gab mir einst einen Kompass ohne Norden  
Jetzt treibe ich verloren in ein unbekanntes Morgen<sup>53</sup>

Das angeführte Zitat stammt aus dem Lied „Kompass ohne Norden“ von dem Sänger Prinz Pi, der darin sehr gut die Adoleszenz und, viel mehr noch, die stetige Unsicherheit während des Moratoriums beschreibt. Auffällig dabei ist die Anapher „Die Ersten“, womit der Sänger meint, dass es immer wieder neue Generationen und neue Erfahrungen gibt. Mit den Erfahrungen, die jeder Einzelne machen muss, ist das mögliche Scheitern, der mögliche Erfolg sowie Leben und Tod verbunden. Ergo das komplette Lebensspektrum einzelner Biographien. Aber was genau versteht man unter dem Begriff *Moratorium* und inwiefern hat dieses Moratorium Auswirkungen auf unser komplettes Umfeld?

In der Jugendforschung ging man in den 70er und 80 Jahre des letzten Jahrhunderts davon aus, dass die „Jugend“ mit dem Eintritt „[...]“ der Berufstätigkeit und Heirat oder

---

<sup>51</sup> Ebd..

<sup>52</sup> Dieses „Ungleichgewicht“, wie immer es auch geartet ist, kann zu sogenannten Störungen führen, die im Abschnitt 2.3 thematisiert werden.

<sup>53</sup> <http://www.songtexte.com/songtext/prinz-pi/kompass-ohne-norden-13abd5c1.html>

Elternschaft ende [...]“.<sup>54</sup> Überspitzt formuliert bedeutet dies, dass man damals von einem auf dem anderen Tag erwachsen wurde.

In der heutigen Zeit, in der „[...] der „Adoleszenz“- Begriff oft auch eher dort verwendet wird, wo es um die ‚verlängerte‘ oder ‚moderne‘ Jugend geht, also um ein Moratorium im strikten Sinne des Wortes [...]“<sup>55</sup>, ist dies nicht mehr möglich. Während in der Vormoderne der Schritt zwischen Jugend und Erwachsenenstadium ein rabiater, klar und eindeutig klassifizierter Schritt war, verliert die moderne Jugend in der Moderne die kennzeichnenden Kontur.<sup>56</sup> Der „[...] Aufschub vor dem Schritt ins Erwachsenenendasein.“<sup>57</sup> ermöglicht modernen Jugendlichen, demgemäß auch den Adoleszenten, sich innerhalb der Gesellschaft, als auch bezogen auf die individuelle Lebensplanung, neu zu orientieren und auszuprobieren.<sup>58</sup> Die Verantwortung, die der moderne Jugendliche als Erwachsener zu tragen hat, ist hierbei noch nicht gegeben. Vielmehr befindet sich der Adoleszent in einer Relation aus emotionaler Instabilität, der Suche nach der eigenen Persönlichkeit.<sup>59</sup>

„Und der junge Mensch treibt, er treibt, er treibt es gerne zu weit.  
Neue Freunde finden an den Fakultäten,  
Um auf Erstsemesterpartys einen Fuck zu geben.  
Mensa-Essen sehr gut um abzunehmen  
Samstag Last allein mit Eltern zu Ikea gehen  
Wie soll man das sehen durch Fenster von Bibliotheken?  
Anstatt zu Leben, wie in der Stadt daneben  
Trotzdem nix verstehen, Sex im WG-Zimmer,  
Nach Erstsemesterpartys, irgendwas geht immer.“<sup>60</sup>

Die Ereignisse und Erfahrungen, die in dem Lied beschrieben werden, zeichnen ein deutliches Bild des Moratoriums und dem Prozess der Findung nach dem eigenen Selbst. Mit sexuellen Erfahrungen, Partys oder Auseinandersetzungen mit den Eltern ist das

---

<sup>54</sup> King, Vera: *Adoleszenz/Jugend und Geschlecht*, in: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (EEO), Weinheim: Juventa, 2009, S. 2.

<sup>55</sup> King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in Modernisierten Gesellschaften*, S. 21.

<sup>56</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 29.

<sup>57</sup> Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, S. 167.

<sup>58</sup> Vgl. ebd..

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 182. Anmerkung: Dieses Verhältnis und die damit vorhandenen Probleme machen einen Großteil der literarischen Adoleszenzromane aus und bieten das grundlegende Gerüst des postmoderne Adoleszenzromans.

<sup>60</sup> <http://www.songtexte.com/songtext/prinz-pi/kompass-ohne-norden-13abd5c1.html>

Themenfeld der Adoleszenten breit gestaffelt. Jedoch muss konstatiert werden, dass das Moratorium grundsätzlich immer verschieden abläuft. So erlebt ein Adoleszent aus einem finanziell gut gestellten Elternhaus ein völlig anderes Bildungsmoratorium als jemand aus einem verarmten Elternhaus und ohne Schulabschluss. Allegorisch zum Adoleszenzroman können die modernen Jugendlichen im realen Leben Identitätskrisen erleiden und tiefgreifende Erschütterungen erleben (psychischer- und physischer Natur), die drastische Ausmaße erreichen können, die bis zur Selbstzerstörung, ergo Selbstmord reichen können:

„Auf seinem Jugendzimmerboden lag die kalte Waffe,  
Als ihn sein Vater fand, auf einer Karte stand  
„Ich bin zurückgegangen““<sup>61</sup>

Jedoch, wie unterscheiden sich die Adoleszenten untereinander? Worin bestehen ihre Selbstverwirklichungen und Abgrenzungen? Neben der psychischen Veränderung, findet auch eine äußerliche Veränderung statt. Ob „[...] Punker, Raver, HippHopper, Grufties, Skins, Oi- Skins, vermeintlich Linke und vermeintlich Rechte [...]“<sup>62</sup>, die Adoleszenten fügen sich aufgrund ihrer gemeinsamen Interessen zu Gruppen zusammen, genannt *Peer Groups*.<sup>63</sup> Sie entwickeln eigene Identitäten unter einem äußerlich- abgrenzenden Banner.<sup>64</sup> Mit dem jeweiligen Outfit (individuell und als Gruppe) wird eine Aussage getroffen und das ‚gemeinschaftliche Interesse‘ symbolisiert.<sup>65</sup> Die Wirkung der *Peer Groups* sollte keinesfalls unterschätzt werden. Gerade der Bezug zur Gruppe unterstützt den Ablösungsprozess von den Eltern oder anderen ‚Erwachsenen‘ erheblich.<sup>66</sup> Durch Kommunikation (auch medial), freundschaftliche Beziehungen, Problemaustausch mit den Gleichaltrigen oder Angleichung an neue Trends entsteht auf diese Weise der Beginn eines separaten Lebensabschnittes und zugleich ein identitätsförderndes Gebilde, in denen sich die Adoleszenten verstanden fühlen und auch gleichzeitig selbst erproben können.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> <http://www.songtexte.com/songtext/prinz-pi/kompass-ohne-norden-13abd5c1.html>

<sup>62</sup> Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 22.

<sup>63</sup> Vgl. King, Vera: *Adoleszenz/Jugend und Geschlecht*, S. 18.

<sup>64</sup> z.B. Kleidung, Schmuck.

<sup>65</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 22.

<sup>66</sup> Vgl. King, Vera: *Adoleszenz/Jugend und Geschlecht*, S. 19.

<sup>67</sup> Vgl. Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 29.

Neben der psychischen Findung während der Adoleszenz ergibt sich eine äußerlich veränderbare Findungsphase. Dieser Kulturzugang verleiht letztlich den Adoleszenten die Möglichkeit, Innovationen hervorzubringen, ‚Anders sein‘ als der Rest zur Schau zu stellen und in eine rebellische Rolle zu verfallen.<sup>68</sup> Allerdings, so zeigt es sich immer wieder, mainstreamisieren sich die Inszenierungen recht schnell. So wird aus dem eigentlich rebellischen Stil ein Mainstream.<sup>69</sup> Gerade in der Mediengesellschaft, in der es auf schnelle Wandlungen ankommt, das Äußerliche als Charakter gewertet wird und „[...] Jung- Sein als Sinnbild [...]“<sup>70</sup> für den derzeitigen Zeitgeist steht, ist es umso schwerer, sich abzugrenzen, und es bedarf extremerer Formen der Abgrenzung und einer - vermeintlich- radikaleren Form der Darstellung.<sup>71</sup> Ob Tattoos, Piercings, jedwede geartete Form von Körperschmuck und Kleidung, all dies dient dazu, sich und seine Generation zu repräsentieren.<sup>72</sup> Diesen sukzessiven Vorgang beschreibt Carsten Gansel folgendermaßen:

„Es werden von den Medien, der Mode, dem Konsum, der älteren Generation Felder besetzt, die kurzzeitig jungen Leuten und subkulturellen Gruppen vorbehalten waren. Aber dieser Vorgang ist nicht neu. Jugend hat sich zu allen Zeiten Räume wie Zeichen schaffen müssen, die zunächst nur von ihnen selbst begehbar und verstehbar waren. Doch immer kam dann der Punkt, da die Zeichen entschlüsselt und die Codes geknackt waren. Es folgt ihre Vereinnahmung und Standardisierung, authentische Zeichen jugendlicher (Sub)Kulturen werden gewissermaßen vergesellschaftet und für alle verfügbar gemacht. Entsprechend läuft ein beständiger Prozess ab, in dem die einst subversiven Zeichen sukzessive ihren aufstörenden Charakter verlieren [...]“<sup>73</sup>

In der heutigen Zeit entwickelt sich dieser Ritualisierungsprozess beinahe zu einem *Katz- und Mausspiel* der Generationen. Die Räume der Adoleszenten werden immer kleiner, die Möglichkeiten, sich selbst zu finden, immer weniger, weil sehr schnell mainstreamisiert wird und folglich das Aufgreifen der Jung- Sein - Zeichen von der älteren Generation immer schneller von statten geht.<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>69</sup> Vgl. ebd..

<sup>70</sup> Ebd..

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S 24 ff.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>73</sup> Ebd..

<sup>74</sup> Vgl. ebd...

## 2.2.2 Geschlecht, Grenzüberschreitung und Störung

Die traditionelle Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen ist im 21. Jahrhundert stark aufgeweicht, die jeweiligen Aufgabengebiete, bspw. die Rollenverteilung innerhalb von Beziehungen, entsprechen nicht mehr dem Novum von vor 40 bis 50 Jahren, sondern zerfließen hierbei ineinander und interferieren in ihrer Ausübung.<sup>75</sup> So sehen sich junge Frauen dem großen Spannungsfeld aus Familie, Kind und Beruf ausgesetzt. Auch die Frage, wann man eventuell überhaupt bereit ist, Mutter zu werden, spielt eine erhebliche Rolle.<sup>76</sup> Oftmals wird diese Mutterrolle erst später angenommen.<sup>77</sup> Männer hingegen sehen sich dieser Problematik nicht ausgesetzt, sondern streben nach wie vor einen direkten Werdegang an.<sup>78</sup> In diesem adoleszenten Stadium kommt es häufig zu Irritationen.<sup>79</sup> Der Konflikt aus erwachsenen Körper und *jugendlich-kindlich-labiler Psyche*, die wesentlich länger braucht, um diesen Zustand anzunehmen, kann mitunter zu einem drastischen Abfall des Selbstwertgefühls führen, was in destruktiven Handlungen enden kann.<sup>80</sup> Aufgrund dieser Veränderung kommt es dazu, dass der Adoleszent anfängt, seinen Körper und sich selbst zu erforschen und sich neuen Situationen aussetzt.<sup>81</sup> Die Situationen können als eine Art Spiel begriffen werden, bei dem der Adoleszent zum einen das ambivalente Verhältnis zum Körper und die Situation per se zu kontrollieren versucht, in dem er sich gefährlichen Grenzsituationen aussetzt.<sup>82</sup> Dies verwirrt zunächst, da gefährliche Situationen nicht sonderlich kontrollierbar erscheinen, vor allem nicht durch adoleszent-labile und noch nicht völlig ausgereifte Persönlichkeiten, die gerade dabei sind, sich selbst zu finden. Logischer wird es, wenn man die devianten Verhaltensweisen des jeweiligen Geschlechts untersucht.

Frauen versuchen die Kontrolle durch internalisierende Handlungen zu gewinnen.<sup>83</sup> Diese Handlungen gestalten sich als Kontrollzwang über den eigenen Körper, indem z.B. das

---

<sup>75</sup> Vgl. King, Vera: *Adoleszenz/Jugend und Geschlecht*, S. 12.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 12- 14.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 15/ 16.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 14

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>82</sup> Vgl. ebd..

<sup>83</sup> Vgl. ebd..

Essen im Fokus der Frau steht und es zur Bulimie kommt.<sup>84</sup> Die Kontrolle über den Körper und das mögliche Schlankheitsideal stellen so etwas wie eine Stütze für das restliche Leben dar. Dahinter steht die Vorstellung, dass die Kontrolle über den eigenen Körper gleichbedeutend ist mit einer Kontrolle aller eventuell auftretenden Probleme. Soziale Spannungen in der Familie oder gesellschaftliche Bedingungen und Erwartungen stellen für weibliche Adoleszenten ein erhebliches Konfliktpotential dar.<sup>85</sup>

Das Verhalten männlicher Adoleszenten ergibt ein beinahe konträres Bild.

Junge Männer verfahren eher mit externalisierenden Bewältigungsstrategien.<sup>86</sup> Dies äußert sich in Mutproben oder zu schnelles Fahren mit dem Auto, um zu zeigen, welche Kontrolle man besitzt.<sup>87</sup> Hierbei gilt: Je gefährlicher die Aktion ist - je weiter die Grenzen ausgetestet werden - desto mehr erscheint es, als habe der männliche Adoleszent die Kontrolle über sich.<sup>88</sup> Mit dieser Art des Kontrollversuches innerhalb von Grenzüberschreitungen gehen „[...] Allmachtphantasien [...]“<sup>89</sup> einher, die sich wiederum darin äußern, dass man sich innerhalb der jeweiligen Peer Group, beweisen will und muss. Gewiss kann man es auch als „[...] Ersatz für Initiationsrituale in modernen Gesellschaften [...]“<sup>90</sup> ansehen oder auch als Orientierungsmerkmal und männliche Identitätsbildung, innerhalb einer Gesellschaft, in der die weiblichen und männlichen Bestimmungsmerkmale verschwimmen und das traditionelle Bild von Vater und Mutter nicht mehr gängig ist<sup>91</sup>. Gerade innerhalb von Peer-Groups mit rein männlichen Adoleszenten können diese Rituale in körperliche Auseinandersetzungen oder risikobehaftetem Verhalten ausarten, die mitunter auch kriminelle Züge annehmen können. Auch die sexuellen Erfahrungen spielen innerhalb dieser Peer- Groups eine wichtige Rolle. Bei männlichen Adoleszenten entsteht der Zwiespalt durch den Zwang zur sexuellen Bewährungsproben, ohne über entsprechende Erfahrungen zu verfügen.<sup>92</sup> Während sich die Männer also *irgendwie* bewähren müssen, um einen scheinbaren Vorteil vor dem weiblichen Geschlecht zu haben, ohne dabei ihre Freunde zu fragen (dies würde wiederum Selbstzweifel wecken), beraten sich die

---

<sup>84</sup> Vgl. ebd..

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>87</sup> Vgl. ebd..

<sup>88</sup> Vgl. ebd..

<sup>89</sup> Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 12.

<sup>90</sup> King, Vera: *Adoleszenz/Jugend und Geschlecht*, S. 18.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 23.

weiblichen Adoleszenten oftmals untereinander, geben Hilfe, klären auf und versuchen so, gemachte Erfahrungen weiterzugeben.<sup>93</sup>

All diese Konfliktpotentiale und der progressive Verlauf der Adoleszenz wirken ungemein irritierend auf die Adoleszenten:

„Es gibt Individuen, also Ereignisse, Geschehnisse, Handlungen, die jeweils vor dem Hintergrund der eigenen Sozialisation, der Biographie, der ausgebildeten Normen und Werte als eine Irritation, also eine Störung bewertet werden.“<sup>94</sup>

Diese Irritationen oder Störung werden in dieser Arbeit nach dem folgenden System und nach der folgenden Intensität behandelt:

1. „Aufstörung“ im Sinne von Aufmerksamkeit erregen, integrierbar/ restitativ.
2. „Verstörung“ im Sinne einer tiefgreifenden Irritation, reparierbar/regenerativ.“
3. „Zerstörung“ im Sinne nachhaltiger Umwälzung, nicht integrierbar irreversibel.“<sup>95</sup>

Im Verlauf dieser Arbeit wird das Thema „Störung“ noch eine relevante Rolle bei der literarischen Analyse spielen. In diesem Theorieteil soll lediglich festhalten werden, was Adoleszenz meint, welchen Unsicherheiten die Adoleszenten ausgesetzt sind und was wiederum die basalen Eigenschaften und Faktoren für eine Störung sind, um eine nachvollziehbare Grundlage für die spätere Analyse zu schaffen. Ebenfalls sollen die verschiedenen Verknüpfungen zwischen Pop und Adoleszenz verdeutlicht werden, um diese im Anschluss unter der neueren Betrachtung „Thriller“ zu untersuchen und einen Möglichkeitsraum der thematischen Kohärenz zu erschaffen.

---

<sup>93</sup> Vgl. ebd..

<sup>94</sup> Gansel, Carsten: *Adoleszenzkrisen und Aspekte von Störung in der deutschen Literatur um 1900 und um 2000*, in: Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Bd. 280), 2011, S. 265.

<sup>95</sup> Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 44.

### 3. Der Thriller: Elemente und Strukturen

#### 3.1 Erzählverlauf im Thriller und Abgrenzung zum Detektivroman

Die Darstellung des Genre Thriller orientiert sich an den Angaben von Peter Nusser, da hierbei die relevanten Fakten simplifiziert festgehalten werden, um so einen Überblick über die elementaren Bestandteile des Thrillers zu erhalten.

Peter Nusser schlägt für den Erzählverlauf des Thrillers drei wesentliche Merkmale vor, nämlich den aus dem Detektivroman entnommenen „[...] Dreierschritt von Verbrechen, Fahndung und Überführung [...]“.<sup>96</sup>

Entgegen dem hohen Grad der Analysis bedient sich der Thriller mehr des Elements der Action, die durch die „[...] handelnde Auseinandersetzung [...]“ progressiv verarbeitet wird.<sup>97</sup> Während im Detektivroman der Schwerpunkt auf dem Intellekt liegt, enthält der Thriller keine Rätsel, die aufgeklärt werden müssen, sondern Ereignisse.<sup>98</sup> Gerade die „[...] >Mystery<- Elemente [...] der amerikanischen >hard-boiled school< [...]“, zerfasern die Ereignisse in ein nebulöses Gebilde.<sup>99</sup> Während im Detektivroman ein Mord der Ausgangspunkt der Handlung ist, kann das Verbrechen im Thriller variieren und muss nicht zwingend ein Mord sein, sondern thematisiert alle Varianzen von kriminellen Handlungen.<sup>100</sup> Zudem liegt das Verbrechen nicht in der Vergangenheit, sondern es findet vor den Augen des Lesers statt und wird auch „[...] in actu gezeigt.“<sup>101</sup> Die Abfolge aus Bedrohung, Gefahr und die Abwehr dagegen bildet das Spektrum des Thrillers und übt durch die konsequente Umsetzung von - gehäufter - Gewalt neben der Spannung auch eine realistische Darstellung aus.<sup>102</sup> Dieser Verlauf ist demgemäß „[...] im Gegensatz zum Detektivroman durchweg chronologisch sukzessiv.“<sup>103</sup> Dies meint:

„Die Ereignisse gehen auseinander hervor und werden gemäß ihrer kausalen Verkettung in einer Reihenfolge dargestellt, die dem Ablauf der objektiven Zeit entspricht. Rückgriffe, Zersplitterungen der Kausalkette und Umschichtung der Ereignisse in einen künstlichen,

---

<sup>96</sup> Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2009, S. 50.

<sup>97</sup> Ebd..

<sup>98</sup> Ebd., S. 51.

<sup>99</sup> Ebd., S. 50.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>101</sup> Ebd..

<sup>102</sup> Vgl. ebd..

<sup>103</sup> Ebd., S. 54.

montierten, nicht dem objektiven Ablauf der erzählten Zeit folgenden Konnex sind gegen die Regel.<sup>104</sup>

Darüber hinaus gibt es keine feste Erzählperspektive, sondern oftmals kommt es zu perspektivischen Wechseln zwischen ingroup- und outgroup.<sup>105</sup>

In der ingroup- Perspektive ist der Leser immer nahe am Helden, erlebt die situativen Geschehnisse aus einer unmittelbaren Nähe (mit dem Helden), wodurch es zu einem Identifizierungsprozess kommt, da beispielsweise sowohl der Leser, als auch der Held die Umgebung als bedrohlich empfinden.<sup>106</sup>

Die andere Variante ist geprägt von einem Wechsel zwischen ingroup- Perspektive und outgroup- Perspektive, wobei beide Handlungen linear verlaufen und sich innerhalb der Geschichte überkreuzen (bspw. bei einem Kampf oder Aufeinandertreffen zwischen Held und Verbrecher; wobei Kämpfe aus Sicht der ingroup gezeigt werden).<sup>107</sup> Bei diesem Perspektivmix wird das Verbrechen aus Sicht der outgroup geschildert, sodass es immer wieder zu Unterbrechungen der jeweiligen Perspektive kommt. Gerade bei Spannungshöhepunkten ist dies der Fall.<sup>108</sup> Damit ist gewährleistet, dass der Leser, der sich mit dem Helden identifiziert und durch das Weglassen von Informationen neugierig und beunruhigt ist, sich von Spannungshöhepunkt zu Spannungshöhepunkt liest, also einer dauerhaften „[...] Zukunftsspannung [...]“<sup>109</sup> ausgesetzt ist.<sup>110</sup>

---

<sup>104</sup> Ebd., S. 55. Nach: Nusser, Peter: *Romane für die Unterschicht*, Stuttgart: Metzler, S. 79.

<sup>105</sup> Vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, S. 55.

<sup>106</sup> Vgl. ebd..

<sup>107</sup> Vgl. ebd..

<sup>108</sup> Vgl. ebd..

<sup>109</sup> Ebd., S. 56.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., S. 55.

### 3.2 Figuren im Thriller: Ingroup und Outgroup

Im Thriller. sind die Rollenverteilungen klar strukturiert und simplifiziert, ergibt sich ein Bild aus den Guten (ingroup) und den Bösen (outgroup).

„Die Figuren des Thrillers stehen sich in bipolarer Anordnung gegenüber. Sie werden - wenn nicht sofort, so doch mehr oder weniger schnell [...] als Angehörige der ingroup oder outgroup erkennbar, sie zeigen, wer sie sind und wo sie stehen, so dass die in der Sekundärliteratur durch anzutreffende Unterscheidung nach den moralischen Kriterien von >gut< und >böse< gerechtfertigt erscheint.“<sup>111</sup>

Beleuchtet man die outgroup näher, so ist es auffällig, dass es keinerlei festgeschriebene Anzahl an Figuren der outgroup gibt, sondern die Anzahl der Akteure beliebig gewählt werden kann.<sup>112</sup> Dies ist lediglich dadurch möglich, als das die outgroup als ein moralisch verwerfliches und bedrohlich aufgeladenes Personenkonstrukt zu sehen ist.<sup>113</sup> Entgegen dem Detektivroman, in dem es nur einen Täter gibt, tauchen im Thriller eine Vielzahl von Kriminellen auf, die jedoch meist einem „[...] >master criminal< [...]“<sup>114</sup> unterstehen, dem Kopf der verbrecherischen Tat. Wobei nicht unerwähnt bleiben soll, dass dieser Master criminal grundsätzlich in seiner Erscheinung variiert. Er kann von einer scheinbar gut gesellschaftlich verwurzelten und wohlhabenden Persönlichkeit bis hin zu einem Serienmörder alles sein.<sup>115</sup> Die Gegenspieler des Helden fungieren hierbei als Kanalisation der Aggressionen der Leser, da diese als personifizierte amoralische Figuren in den Thrillern vorkommen und somit als degenerative Gesellschaft erscheinen.

Die ingroup hingegen charakterisiert sich durch „[...] die Angehörigen des integer erscheinenden Gesellschaftsteils und die Repräsentanten der staatlichen Ordnung [...]“ in Form des Helden, dessen Beruf nicht unbedingt der Polizeidienst sein muss, sondern in jeder gesellschaftlich Schicht sein Zuhause findet.<sup>116</sup> Im Thriller selbst geht es für den Helden nicht darum, ein Rätsel zu lösen, sondern er ist einer extremisierten Waghalsigkeit ausgesetzt und konzentriert sich darauf, das Verbrechen zu lösen und das eigene - bedrohte

---

<sup>111</sup> Ebd., S. 56- 57.

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 57.

<sup>113</sup> Vgl. ebd..

<sup>114</sup> Ebd., S. 58.

<sup>115</sup> Vgl. ebd..

<sup>116</sup> Ebd., S. 60.

- Leben zu retten.<sup>117</sup> Ein weiteres Kennzeichen des Helden im Thriller ist, dass dieser sich quasi nur auf sich selbst verlassen kann, wodurch er ein autonomischer Charakter ist, eine Autorität, die sich in ständiger Bewegung befindet und den Leser sogleich in eine dynamische- realistische Welt versetzt.<sup>118</sup> Dennoch kommt es häufig vor, dass dem Helden ein Gefährte zur Seite steht. Dieser dient zum einen dazu, durch Dialoge und Äußerungen die Stimmungslage des Helden wiederzugeben oder die Absichten des Helden darzustellen.<sup>119</sup> Oftmals geschieht dies durch die Beratung mit dem Helden, oder indem nach dessen Meinung gefragt wird. Dieses *Held-Helfer- Verhältnis* ist in seiner Variation nicht auf einen Helfer fokussiert, sondern besticht insofern durch die Varianz, als das es situative Veränderungen der Personenkonstellationen gibt, die es dem Held ermöglichen, immer wieder auch auf andere Helfer zurückgreifen zu können.<sup>120</sup>

Eine Nebenfigur im Thriller stellt das Opfer dar, das lediglich eingesetzt wird, um unter anderem Todesangst bei dem Mord an dem Opfer selbst darzustellen.<sup>121</sup> Gerade durch die Perspektive des Opfers, das sich Hineinversetzen in die Opferrolle, ermöglicht es, die Tat des Verbrechers plastisch darzustellen.<sup>122</sup> Oftmals geschieht das am Anfang des Thrillers, um so den Impuls für die Fahndung zu geben.

Die Darstellung ingroup und outgroup gestaltet sich im Thriller als Kampf, in dem das Verbrechen allerdings nichts Ungewöhnliches ist, sondern ein gegebener Zustand unter dem Augenmerk der gegebenen sozialen Verhältnisse.

---

<sup>117</sup> Vgl. ebd..

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 62- 63.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>120</sup> Vgl. ebd..

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>122</sup> Vgl. ebd..

### 3.3 Gegenstände und Umgebung im Thriller

Die Umgebung im Thriller ist meist urbaner Natur, die Großstadt dient als Kulisse der dynamischen Bewegung innerhalb der Geschichte und als äußeres Merkmal.

„Von Autos durchfahrene Straßenschluchten, ein von Menschen überschautes Häusermeer, von Fahrstühlen durchzogene Wolkenkratzer, als Versteck benutzte Tiefgaragen und Fabrikruinen, als Treffpunkt dienen Bars, Slums und Luxusappartements als Schauplätze des Verbrechens, auf der Flucht durchheilte unterirdische Gänge und ähnliches sind die Handlungsorte des Thrillers.“<sup>123</sup>

Die Großstadt ist eine Kaskade des sozialen Gefälles, das durch die unterschiedlichen Handlungsorte dargestellt wird. So kann in einer Bar ein deutlich anderes soziales Klima herrschen als in einer Bank. Der Ort macht den Menschen bzw. den Charakter im Thriller aus und sorgt zudem für die unterschiedlichen Flucht- und Verfolgungsmöglichkeiten innerhalb der Geschichte. Ein weiterer Punkt ist, dass durch teils schummrige und verlassene Orte eine Grundangst-, oder Spannung entwickelt wird, die der des Gothic Novel sehr ähnlich ist.<sup>124</sup>

Eine Parallele zum Poproman ergibt sich durch die Nennung von Markennamen „[...]“, sodass sich vertraute Vorstellungen, oft genug die materiellen Wunschvorstellungen des Lebens, an sie knüpfen lassen.“<sup>125</sup> Der Thriller markiert neben dieser Markennennung zudem noch „[...] präzise Beschreibungen von Bekleidungen, Interieurs oder technischem Gerät, um den Leser ebenfalls an die akzeptierte Ideologie der Warenwelt zu binden [...]“.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Ebd., S. 67.

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>125</sup> Ebd..

<sup>126</sup> Ebd..

## 4. Kriminalität und Wahrnehmung

### 4.1 Serienmörder

Ende der 1960er Jahre verschickte der sogenannte Zodiac-Killer Rätsel an Zeitungen. Bislang konnte nur ein kryptologisch verschlüsseltes Rätsel gelöst werden, das die Motivation für die Taten des Zodiac-Killers - aus seiner Sicht - erklärt.

„Ich mag es, Menschen zu ermorden, weil es so viel Spaß macht. Mehr Spaß, als Tiere im Wald zu töten. Denn Menschen sind auf der Jagd die gefährlichsten Gegner. Es ist die aufregendste Erfahrung, sogar aufregender als Sex.“<sup>127</sup>

Der perfide „Spaß“, den der Killer hierbei verspürte, war sadistischer Natur und für die Allgemeinheit nicht nachvollziehbar. Dennoch fasziniert dieser Serienmörder auch heute noch die Menschen aufgrund seiner Taten, der Rätsel und der ungeklärten Identität des Mörders. Allegorisch zur Faszination des Bösen ist auch die Faszination, die von Serienmördern ausgeht. Doch, was genau ist ein Serienmörder, was unterscheidet ihn beispielsweise von einem Amokläufer? Die Bezeichnung *Serienmörder* wurde von dem ausgewiesenen Serienmordexperten Robert K. Ressler geprägt.<sup>128</sup> Allerdings wurde der Begriff schon vorher von dem Kriminalisten Ernst Gennat im Zuge der Ermittlungen gegen den Serienmörder Peter Kürten (der Vampir von Düsseldorf) verwendet.<sup>129</sup> Serienmord meint - laut FBI - folgendes:

„[...] drei oder mehr voneinander unabhängige Ereignisse, die an unterschiedlichen Orten stattfinden und von einer emotionalen Abkühlung des Täters zwischen den Einzeltaten gekennzeichnet sind.“<sup>130</sup>

Der Serienmordexperte Stephan Harbort wies auf den Umstand hin, dass diese Definition auf der Annahme fußt, dass es sich bei seriellen Tötungen um Lustmörder handelt, die

---

<sup>127</sup> Schmech, Klaus: „Bekennerbriebe: An des Codes des Zodiac- Killers beißen sich alle die Zähne aus“. URL: [http://www.focus.de/wissen/experten/schmech/mysterioese-mordserie-mit-verschluesselungscode-die-bekennerbriebe-des-zodiac-killers\\_id\\_3675234.html](http://www.focus.de/wissen/experten/schmech/mysterioese-mordserie-mit-verschluesselungscode-die-bekennerbriebe-des-zodiac-killers_id_3675234.html) (Stand: 01.02.2015)

<sup>128</sup> Vgl. Harbort, Stephan: *Das Hannibal- Syndrom*, Leipzig: Piper Verlag, 2014, S. 18.

<sup>129</sup> Vgl. ebd..

<sup>130</sup> Ebd., S. 19.

ihren eigenen Trieben nachgeben.<sup>131</sup> Diese Annahme ist allerdings nicht korrekt, sondern verschleiert die Tatsache, dass nach Ende des zweiten Weltkrieges lediglich „[...] 22,9 Prozent [...]“ die „[...] stereotypischen Persönlichkeits- und Verhaltensprofile des »echten« Triebtäters.“ aufwiesen. Somit war nur rund jede fünfte Tat sexuell motiviert. Harbort schlägt deswegen eine andere - ähnliche - Definition vor, durch die der Begriff Serienmörder enger gefasst wird:

„Der voll oder vermindert schuldfähige Täter (i.S. des Paragraphen 21 des Strafgesetzbuches) begeht alleinverantwortlich oder gemeinschaftlich (i. S. des Paragraphen 25 des Strafgesetzbuches) mindestens drei vollendete vorsätzliche Tötungsdelikte (i. S. der Paragraphen 211 [Mord], 212 [Totschlag], 213 [Minder schwerer Fall des Totschlags] des Strafgesetzbuches), die von einem jeweils neuen, feindseligen Tatenentschluss gekennzeichnet sind.“<sup>132</sup>

Diese Definition von Harbort enthält zwei wesentliche Merkmale, die bei seriellen Tötungen typisch sind. Erstens den *Modus Operandi*, der „[...] alle Handlungen meint, die notwendig sind, um ein Verbrechen zu begehen.“<sup>133</sup> Damit verbunden sind auch die gemachten Erfahrungen des Täters, durch die sich die Vorgehensweise beim Mord verändern kann.<sup>134</sup> Zweitens die individuelle Neigung des Täters, seine Phantasien anhand von Verstümmelungen, Orten und, Rituale optimal auszuleben. Dies ist seine typische *Handschrift*, die nicht unbedingt sexueller Natur sein muss.<sup>135</sup>

## 4.2 Serienmörder und Pop

Es ist ein nicht wegzudiskutierendes Phänomen, dass Serienmörder mittlerweile und ganz erstaunlicherweise in Filmproduktionen, in der Literatur, in Comics, in der Musik<sup>136</sup> oder in der Mode Beachtung finden und zwar zum einen als Publikumsmagnet, zum anderen

---

<sup>131</sup> Vgl. ebd..

<sup>132</sup> Ebd. S. 20.

<sup>133</sup> Ebd., S. 22.

<sup>134</sup> Vgl. ebd..

<sup>135</sup> Vgl. ebd..

<sup>136</sup> Weiterführend zur Interpretation von Serienmörder in der Pop-Musik siehe: Ritzer, Ivo: *Hip to Be Square. Serienmörder in der Pop-Musik*, in: Höltgen, Stefan, Wetzlar, Michael (Hg.): *Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur*, Berlin: Bertz + Fischer, 2010, S. 90- 98.

aber als dunkle Popikonen.<sup>137</sup> Anhand von einigen exemplarischen Darstellungen soll demonstriert werden, dass Serienmörder mittlerweile fester Bestandteil in der Popkultur sind, wobei sie letztlich den Popmechanismen ausgesetzt waren / sind, oder weil sie selbst dazu beigetragen haben.

Der Serienkiller John Wayne Gacy verkleidete sich als Clown und brachte insgesamt 33 Männer um.<sup>138</sup> Gacy wurde am 10. Mai 1994 durch die Giftspritze hingerichtet.<sup>139</sup> Das Paradoxe an Gacy war, dass er so etwas wie ein morbider Rockstar wurde. *Fans* konnten Gacy im Gefängnis anrufen und seine Sichtweise der Wahrheit hören.<sup>140</sup> Außerdem hatte man die Möglichkeit, von Gacy gemalte Gemälde zu kaufen.<sup>141</sup>

Daraus resultiert folgende Entwicklung: Zum einen wird der Serienkiller zu einem Popphänomen hochstilisiert, da er - ähnlich wie Prominente - irgendwie unfassbar und beinahe unwirklich ist. Zum anderen wird ein öffentlicher Diskurs um den Killer selbst initiiert, der zwangsläufig zu einer Überbewertung der eigentlichen Person führt.<sup>142</sup> Es entsteht ein sich selbstinszenierendes Charisma des *Serienkillers*, der einerseits Mensch, andererseits Monster und Künstler zugleich ist.<sup>143</sup> Die „apotheotische“<sup>144</sup> Person des Killers wird teilweise mythologisiert und ein Prozess der *Verpoppung*<sup>145</sup> beginnt. Ein Telefonat mit Gacy kann als Grenzerfahrung empfunden werden, als ein spektakuläres Erlebnis oder als Mutprobe innerhalb einer Peer-Group Anerkennung finden. Zwar kann dem Anrufer eigentlich nichts passieren, aber dennoch zeigt das Gespräch eine aufstörende Wirkung.

---

<sup>137</sup> Vgl. Robertz, Frank J.: *Warum Seriendmord fasziniert. Ein kriminologisch-kulturwissenschaftliches Essay*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 243.

<sup>138</sup> Vgl. Greig, Charlotte: *Serienmörder. Die Faszination des Bösen*. Fränkisch-Crumbach: tosa, 2012, S. 108.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 111.

<sup>140</sup> Vgl. ebd..

<sup>141</sup> <http://johnwaynegacyart.com/art/> (Stand: 01.02.15)

<sup>142</sup> Vgl. Linder, Joachim: *Der Serienkiller als Kunstproduzent. Zu den populären Repräsentationen multipler Tötungen*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 463.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 464.

<sup>144</sup> Ebd..

<sup>145</sup> Siehe Kapitel 2.1.1.

Ähnliches trifft auf die Kleidung zu. Auf der Onlineplattform Amazon kann man ein T-Shirt mit dem Aufdruck des Serienmörders Charles Manson kaufen.<sup>146</sup> Dieses Shirt oder die Bilder von Gacy werden zu Pop, da sie an sich eine reine Provokation darstellen.

„In einer Zeit, da die ältere Generation darauf bedacht ist, sich möglichst rasch alle Zeichen von Jung-Sein einzuverleiben, wird es schwer, Stile zu kreieren, die eben nicht sogleich als vermarktungsfähig kopiert werden können. Das mag ein Grund dafür sein, warum junge Leute sich heute geradezu gezwungen sehen, zu extremen Mitteln zu greifen. Die provokanten Gesten der Abgrenzung sind darum nicht zuletzt Versuche, in einer Zeit des ‚Anything Goes‘ überhaupt wahrgenommen zu werden.“<sup>147</sup>

T-Shirts mit dem Porträt von Charles Manson eignen sich als extremes Abgrenzungsmittel gegenüber der älteren Generation oder sehr vermarkteten - mainstreamisierten - Kleidungsstücke. Bilder von Gacy an den Wänden stören eher auf als ein Poster oder Bild einer Popband, weil sie letztendlich das antikulturelle Böse kultivieren und als Abgrenzungsmedium dienen. Das Motiv Serienkiller wird instrumentalisiert und durch die Popkultur entsteht ein völlig neuartiges Bild des Serienkillers:

„Eine solche Geschichte schreibt der Serienkiller in der Pop-Kultur, als deviantes Subjekt, das sich auflehnt gegen sozial konstruierte Werte, Normen, Denk- und Verhaltensmuster, gegen das Gnadenlose der technokratischen Rationalität. Er ist nicht wahnsinnig, er ist ver-rückt. Ein echter letzter Held.“<sup>148</sup>

Das Bild innerhalb der Popkultur zeichnet den Serienkiller als Außenseiter, der all jenes verfremdet, dessen man sich vorher sicher war und all dies tut, was man selbst nicht machen würde.<sup>149</sup> Somit entzieht sich der Serienkiller der Gesellschaft, allegorisch zum christlichen Bild des Bösen. Aber gerade aufgrund der Andersartigkeit erlangt das Motiv Serienkiller eine große Anziehungskraft. Dabei spielt nicht die Mordserie an sich die wesentliche Rolle, sondern sie wird durch die Aura der Abgrenzung und gesellschaftlichen Störung übertroffen. Diese Abgrenzung und das Außenseitertum betont Derf Backderf in dem Graphic Novel „Mein Freund Dahmer“, indem er auf explizite Gewaltszenen

---

<sup>146</sup> [http://www.amazon.de/Charles-Manson-Kult-T-Shirt-schwarz/dp/B0011Y0YSM/ref=sr\\_1\\_1?s=sports&ie=UTF8&qid=1422922578&sr=1-1&keywords=charles+manson+shirt](http://www.amazon.de/Charles-Manson-Kult-T-Shirt-schwarz/dp/B0011Y0YSM/ref=sr_1_1?s=sports&ie=UTF8&qid=1422922578&sr=1-1&keywords=charles+manson+shirt) (Stand 02.02.15)

<sup>147</sup> Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, S. 25.

<sup>148</sup> Ritzer Ritzer, Ivo: *Hip to Be Square. Serienmörder in der Pop-Musik*, S. 90-91.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 90.

verzichtet und mehr auf die Jugend und das Leben des Serienmörders Dahmer eingeht.<sup>150</sup> Der spätere Serienmörder wird als verunsicherter Adoleszent beschrieben, der von Mitschülern schikaniert wird und beginnende aufstörende Tendenzen zeigt, wie das in Säure tauchen einer Katze.<sup>151</sup> Letztendlich war die gestörte Adoleszens der entscheidende Anstoß, die ihn zum Serienkiller Jeffrey Dahmer werden ließ, Für die Popkultur ist das Motiv Serienmörder attraktiv, weil das Motiv rebellisch ist und dadurch provozierend wirkt. Hinzu kommt die Abgrenzung von der Allgemeinheit, da das Motiv (noch) nicht mainstreamisiert wurde.

## **5. Veit Etzold: Todeswächter: Die adoleszente Biographie eines Serienmörders**

### **5.1 Histoire**

Im Mittelpunkt des Romans „Todeswächter“ von Veit Etzold steht die Rache eines Serienkillers, die er an der Gesellschaft in Form von bestialischer Selbstjustiz vollzieht. Eine Serie von Morden mitten in der Berlin stellt die Expertin für Pathopsychologie Clara Vidalis und ihr Team vom LKA vor große Rätsel: Binnen kurzer Zeit sind drei Leichen gefunden worden. Die Opfer selbst stehen anscheinend in keinerlei Beziehung zueinander. Die einzige Übereinstimmung bei allen Opfern ist eine antike Münze, die der Täter in der Mundhöhle der toten Opfer hinterlässt. Die Münze war in der Antike als Bezahlung für den Fährmann gedacht, der die Toten in den Hades übersetzte. Zudem stellt sich im Verlauf des Thrillers heraus, dass der Serienmörder noch längere Zeit bei den Toten verweilte. Für zusätzliche Verwirrung bei den Ermittlern sorgt der Umstand, dass jedes Mal eine andere DNA- Spur an den Tatorten gefunden wird und jedes Mal ein Familienangehöriger des jeweiligen Opfers verschwunden ist. Im weiteren Verlauf des Romans stellt sich heraus, dass der Täter den Sterbeprozess seiner Opfer gemeinsam mit den nahen Verwandten der Opfer angeschaut hat.

---

<sup>150</sup> Backderf, Derf: *Mein Freund Dahmer*, Berlin: Walde + Graf bei Metrolit, 2013

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 16- 24.

In die Ermittlungsarbeit von Clara Vidalis und ihrem Team fließen Hintergrundinformationen zu Serienmördern ein, die es wirklich gab. Diese Informationen aus der Realität spielen eine wesentliche Rolle beim Aufspüren des Serienmörders und vermitteln den Eindruck, dies alles könne sich auch im wirklichen Leben ereignen.<sup>152</sup> Das Motiv für die Taten des Serienmörders wird dem Leser durch kurze, szenisch angelegte Kapitel vermittelt, in denen die adoleszente Lebensgeschichte des Täters rückblickend geschildert wird. Als Kind muss er miterleben, wie seine Mutter misshandelt und letzten Endes sogar totgeprügelt wird. Dies scheint der Serienmörder in seiner Jugend zunächst im Laufe der Zeit verarbeitet zu haben. Allerdings erhängt sich seine Freundin, nachdem sie vergewaltigt wurde und die Täter aufgrund fehlender Beweise nicht verurteilt werden können.

Der Thriller thematisiert die traumatische Kindheit des Täters und die darauffolgende scheinbar glückliche Jugend, die in der Postadoleszenz durch ein erneutes Trauma zerstört wird. Diese Ungerechtigkeiten sind das Motiv für seine Taten.

Als Clara Vidalis und ihr Team den Täter verhaften, entzieht sich der Täter der irdischen Gerechtigkeit, indem er Selbstmord begeht.

Für diese Thesis relevant sind allerdings nur die Erfahrungen und Erlebnisse des Jungen, die ihn durch den Transformationsprozess vom Gewaltopfer zum Gewalttäter werden lassen.

## 5.2 Discourse

Der Erzähler im Thriller „Todeswächter“ unterliegt der Nullfokalisierung. Hinzu kommt, dass die Ereignisse im Roman dem Rezipienten von einem homodiegetischen Erzähler nahe gebracht werden. Problematisch hierbei - und typisch für den Thriller - ist, dass der Erzähler sich nur begrenzt zeigt und mitunter sogar unzuverlässig erzählt.

So erscheint im Prolog der homodiegetischer Erzähler:

---

<sup>152</sup> Es werden immer wieder zu Querbezüge zu wahren Verbrechen geschildert und zu realen Serienmördern. Diese Daten und Fakten werden in die fiktionale Welt im „Todeswächter“ eingearbeitet. Somit entsteht ein Konstrukt aus realen Fakten in einer fiktiven Welt.

„Der Mann wusste, warum sie schwitzte. Er wusste auch, warum ihr Gesicht unter der Maske sich allmählich blau verfärbte. [...] Der Druck in ihrem Schädel ließ die Blutgefäße platzen. Ihr Augenweiß färbte sich rot. *Wie die Augen eines Dämons*, dachte der Mann und beobachtete, wie sie sich mit aller Kraft gegen das Unvermeidliche auflehnte.“<sup>153</sup>

Zum einen weiß der Erzähler hierbei alles, sogar, was sich unter der Maske abspielt und beschreibt die physiologischen Vorgänge des Todeskampfes. Zum anderen gibt er die Gedanken des Täters wieder und schildert die Situation aus Sicht des Täters. Der Erzähler manipuliert den Lesen, indem er Informationen zurückhält. So könnte der Erzähler aufgrund seines Wissens bereits im Prolog den Namen des Mörders nennen, was aber angesichts des Genres Thriller fatal wäre, weil es die ganze Spannung rauben würde. Der Erzähler besitzt Kenntnisse über die Kindheit und Adoleszenz des Serienmörders und gibt diese portionsweise an den Leser weiter.

„Seine Mama hatte einen neuen Freund. Schon drei Monate, nachdem sein Papa gestorben und beerdigt worden war. Der Junge konnte es nicht begreifen. Es hatte ihm um seinen Vater nicht leid getan; seine größte Sorge war gewesen, dass sein Papa eines Tages wieder aus dem Sarg herauskommen würde.“<sup>154</sup>

Hierbei entsteht ein konträres Gebilde aus sehr emphatischen Äußerungen und Befürchtungen. Worte wie *Mama* und *Papa* weisen auf eine hohe emotionale Beziehung zu den Personen hin, während der Hinweis auf die Furcht, der Vater könne wieder aus dem Sarg steigen, verstörend- kindlich wirkt.

Opportun zu dieser Sprache zeigt sich, dass im Zusammenhang mit den Ermittlungen eine wissenschaftliche Tonalität angeschnitten wird, wenn es darum geht, Faktualität und Fiktionalität abzubilden.

„»Undoing«, fasste MacDeath zusammen, »ist ein typisches Nachtatverhalten, das vor allem bei Beziehungstaten beobachtet wird. Der Täter versucht, die Tat symbolisch rückgängig zu machen. Der Mörder drapiert die Leiche oder lässt bestimmte Gegenstände zurück. Dadurch drückt er persönliche Gefühle und Bedürfnisse aus. Auf diese Weise will er sich bei der Toten entschuldigen.«“<sup>155</sup>

Auffällig hierbei ist eben jener wissenschaftlich- lexikalische wirkende Tonfall, der dem Rezipienten einerseits die Tat zu erklären versucht, mögliche Motive des Täters in den

---

<sup>153</sup> Etzold, Veit: *Todeswächter*, Köln: Bastei Lübbe, 2014, S. 7- 8.

<sup>154</sup> Ebd., S. 96.

<sup>155</sup> Ebd., S. 88.

Raum stellt, die möglichen Gedankengänge und die daraus resultierenden Handlungen ableitet. Die Kapitel selbst sind kurz gefasst und beschreiben den Verlauf der Handlung abwechselnd aus der Sicht der Ermittler, des Täters und der Opfer. Das erzeugt Spannung und Dynamik, da auf diese Weise dem Leser die gegensätzlichen Sichtweisen und Gedankengänge von Ermittlerteam, Täter und Opfer sehr intensiv und eindringlich vermittelt werden.

Somit ist auch nachgewiesen, dass es sich hierbei um einen Thriller handelt. Der dynamische Prozess aus Mord- Ermittlung- Jagd und Aufklärung ist gegeben. Allerdings handelt es sich bei dem Thriller „Todeswächter“ nicht um einen reinen Thriller, wie zuvor in dem Theorieteil beschrieben.<sup>156</sup>

### 5.3 Der serial killer novel

Würde man den Thriller „Todeswächter“ lediglich als Thriller definieren, so wäre dies unzutreffend und nicht ausreichend aufgrund der thematischen Variation und der Darstellung, wie in Kapitel 5.1 und 5.2 bereits erläutert. Zwar ist der dynamische Prozess und das typische Merkmal von *Verbrecher- Fahndung und Überführung* gegeben, auch das Verhältnis von ingroup und outgroup in Form von Clara Vidalis, MacDeath und dem restlichen Team des LKA, das die ingroup darstellt und demgegenüber als Feind der übermächtige- Serienmörder. Dennoch gehört der Thriller als Subgenre dem *serial killer novel*.

„Der serial killer novel wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung als ein konstitutiv hybrides Genre verstanden [...]“<sup>157</sup>, das verschiedenste Strömungen und mythische Ansätze miteinander verbindet, die von „[...] *noir fiction* [...]“<sup>158</sup> bis über „[...] Vampire und Werwölfe“<sup>159</sup>, Elemente des Western [...]“<sup>160</sup> kombiniert und explizit „[...] American Gothic [...]“<sup>161</sup> als eine der Hauptströmungen aufweist.

---

<sup>156</sup> Siehe Kapitel 3.

<sup>157</sup> Hoffmann, Nele: *A taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*, Salzhemmendorf: Blumenkamp Verlag, 2012, S. 214.

<sup>158</sup> Ebd..

<sup>159</sup> Die Horrorgestalt Werwolf geht unter anderem auf den Serienmörder zurück. Das Motiv Werwolf und die Verbindung zum Serienmörder siehe: Andriopoulos, Stefan: *Ungeheuer, Vampire, Werwölfe: Fiktionale Strategien der Horrorliteratur in kriminologischen Darstellungen von Serienmördern*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und*

So zeigt sich schon in der Titelwahl und in der Wahl des Serienmörders selbst ein Element aus dem Bereich *Gothic*<sup>162</sup>, indem der Täter als abstraktes und übermenschliches Wesen in Form eines apotheotischen Vollstreckers dargestellt wird. Ferner kommen die symbolisch aufgeladenen Charakterzüge und stereotypischen „[...] von Gattungskonventionen des *gothic* inspirierten »outlaw artist«, der »hyperintelligent gameplayer« [...] und der »masculine hero« [...]“<sup>163</sup> hinzu.

Womit der Täter im „Todeswächter“ erneut vergleichbar ist, nämlich als Aussätziger der Gesellschaft, der durch seine hohe Intelligenz auf einen Rachefeldzug geht.

Abgekürzt bedeutet dies:

„Der serial killer novel ist folglich als ein Amalgam zu betrachten, das Gothic narrative, police procedural und crime fiction und reichlich Raum für Figuren lässt, die mit psychopathischen Monstrositäten ausgestattet sind.“<sup>164</sup>

Dieses *Amalgam*, ergo die Nichterweichung während der Taten, zeigt sich im Todeswächter nicht ganz. Bei einer seiner ersten Taten weint der Täter am Tatort. Diese emotionale Regung tritt später im Thriller nicht mehr auf, da er seine „Mission“ unter allen Umständen durchführen will.

„In einem Erzählverfahren, das investigativen Scharfsinn mit den psychopathischen Abnormitäten des Serienmörders kombiniert, werden die psychischen Traumata des Täters sichtbar.“<sup>165</sup>

Diese Sichtbarkeit der Abnormitäten zeigt sich durch die mitunter perversen und bestialischen Morde und letztlich auch durch die biographischen Darstellungen in Form

---

*kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 323 ff.

<sup>160</sup> Hoffmann, Nele: *A taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*, S. 214.

<sup>161</sup> Ebd..

<sup>162</sup> Hierbei wird teils auch auf das Horrorgenre hingewiesen, in dem der Täter als Inkarnation des Bösen zu sehen ist, teils mit übermenschlichen Kräften in Form von Intelligenz und unmenschlicher Brutalität.

<sup>163</sup> Hoffmann, Nele: *A taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*, S. 214.

<sup>164</sup> Stein, Thomas Michael: *Thriller und Psychopathen: Thomas Harris*, in: Nünning, Vera (Hg.): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres- Entwicklungen- Modellinterpretationen*, Trier: WVT, 2008, S. 121. Nach: Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction*, London/ New York: Routledge, 2005.

<sup>165</sup> Stein, Thomas Michael: *Thriller und Psychopathen: Thomas Harris*, S. 121ff.

des kindlichen Traumas und durch das externalisierende Verhalten ab der Postadoleszenz in Form von Morden.

Ohne Rückgriffe auf zumeist frühkindliche Fehlentwicklungen sind die Identifizierungen und Ausschaltung des seriell killers unmöglich.<sup>166</sup> Diese Rückgriffe auf die Kindheit bzw. Adoleszenz des Täters bilden hierbei den Schwerpunkt der Analyse und Betrachtungsweise.

## 5.4 Abschied von der Kindheit

Es erscheint sinnvoll, sich zuerst die Kindheit des Serienmörders anzuschauen, auch wenn sich diese außerhalb der adoleszenten Phase befindet. Hierfür gibt es einige Gründe: Zum einen erlebt *der Junge*, wie der Serienmörder in jungen Jahren vom Homodiegetischen Erzähler betitelt wird, massivste Gewalterfahrungen, die infolgedessen eine potentielle Störung innerhalb der Adoleszenz nach sich ziehen könnten. Des Weiteren ist es interessant zu sehen, wie sich die Persönlichkeit innerhalb der Adoleszenz herausbildet oder wie es zu einer Ich-Findung kommt. Letztlich auch die Motivation des Serienmörders für die Morde, die sich erst ergibt, wenn man die ganze Biographie des Täters untersucht. Aufgrund der Tatsache, dass die kindlichen Erfahrungen erst in der Adoleszenz ihre völlige, zerstörende Dimension erreichen, werden die einzelnen Passagen der Kindheit und der Adoleszenz untersucht, um somit darzustellen, dass der Serienmörder im Thriller selbst kindheitliche- traumatische Erfahrungen macht, diese sich aber erst vollends in der Adoleszenz zu destruktiven Handlungen weiterentwickeln.

Dass es sich beim dem Mörder letztlich um einen Adoleszenten bzw. Postadoleszten Serienmörder handelt, ergibt sich aus der folgenden Schlussfolgerung:

Zum einen wäre hier die Kindheit zu nennen und die Aussage des Erzählers, dass die ersten zehn Jahre der reinste Alptraum waren.<sup>167</sup> Bei ihrer Suche nach dem Serienmörder findet die Polizei die Identität des Täters heraus. Der Täter ist 29 Jahre alt und in einem

---

<sup>166</sup> Ebd..

<sup>167</sup> Vgl. Etzold, Veit: *Todeswächter*, S. 216.

postadoleszentem Alter, als er die Taten in dem Thriller verübt. Seine traumatische Kindheit liegt also 19 Jahre zurück..<sup>168</sup>

Das erste Kapitel, das die Kindheit oder auch *Prä-Adoleszenz* beschreibt, beginnt mit der Beerdigung des Vaters und der Furcht des Jungen, der damals zwischen sieben und neun Jahren alt war, dass dieser sich aus dem Sarg erheben könnte.

„[...] Papa könnte den Sarg öffnen und wieder zurückkommen. Aber das, so hatte seine Mama ihn gelehrt, war unmöglich. *Wenn die Eltern sterben*, hatte sie ihm gesagt, *ist man erwachsen*. Der kleine Junge hatte seine Zweifel, ob man überhaupt jemals erwachsen wurde. Vor allem, wenn sich die eigenen Eltern alles andere als erwachsen benahmen. Sein Vater hatte getrunken, viel getrunken. Er hatte Mama geschlagen. Und ihn. Mit der Zeit war Papas Bauch angeschwollen. Immer mehr, jeden Tag, jede Woche. Keiner wusste warum. Und Papa hatte weitergetrunken.“<sup>169</sup>

Der Einstieg mit dem Tod des Vaters zeigt deutlich, dass der Junge eine gewisse Befreiung dabei empfindet, dass sein alkoholkranker und gewalttätiger Vater gestorben ist und Angst dabei verspürt, dass dieser wiederkommt. Zudem ist der Satz der Mutter, dass, wenn die Eltern tot sind, man erwachsen ist, beinahe als eine Art Drohung aufzufassen, wenn man die Sicht des Jungen berücksichtigt, der seine Mutter als oberste Bezugsperson sieht. Analeptisch wird der Tod des Vaters aufgezeigt, den der Junge hautnahe miterlebt hat.<sup>170</sup>

Dennoch wechselt sich das Bild des toten Vaters immer wieder mit dem Bild des Gewalttäters ab, der die Mutter misshandelt und danach den Jungen geschlagen hat.<sup>171</sup>

Zwischen all den Misshandlungen stellt die Mutter für den Jungen das einzig Schöne oder Lebenswerte dar. So gibt es einen Rückblick auf Weihnachten. Der Vater ist in einer Kneipe, es gibt das Lieblingsessen des Sohnes. Das sind die wenigen Stunden, in denen sich der Junge als Kind und nicht als Bedrohter sieht.<sup>172</sup>

Zweifelsfrei wirken diese Bilder aufstörend auf den Leser, gerade die konstante Bedrohung bzw. die sozialen Verhältnisse weisen im Kern Gewalt, psychische und physische Folterungen auf. Dabei zeigt sich hier, dass die Mutter *restitutiv* auf den Jungen wirkt, die Nähe des Sohnes zur Mutter verhindert hier - vorerst - eine *verstörende* Wirkung.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup>Vgl. ebd., S. 429.

<sup>169</sup>Ebd., S. 27.

<sup>170</sup>Vgl. ebd., S. 28.

<sup>171</sup>Vgl. ebd., S. 28.

<sup>172</sup>Vgl. ebd., S. 63 ff.

<sup>173</sup>Begriffe sind aus dem Kapitel 2.2.3 übernommen.

Die eigentliche Verstörung setzt erst mit dem Tod der Mutter ein, als diese von dem neuen Freund geschlagen und misshandelt wird.<sup>174</sup> Der neue Freund der Mutter, „Kevin Bormann, verlässt die Wohnung und lässt die sterbende Frau und den Jungen alleine zurück.“<sup>175</sup> Dieses Trauma, die sterbende und tote Mutter in den Armen zu halten und dies sogar über Stunden bzw. Tage hinweg, bildet hierbei das äußere Merkmal der späteren Tat, indem der Serienmörder genau dieses Ritual bzw. die einstige Situation mit der Mutter erneut aufleben lässt. Indes bringt das Gerichtsurteil, das dem alkoholkranken Vater lediglich eine Suchttherapie auferlegt, das Verständnis des Jungen von Gerechtigkeit stark ins Wanken. Immerhin hat der Mann seine Mutter ermordet und dafür wird ihm noch mit einer Therapie geholfen. Im gedanklichen Kosmos des Jungen stößt dieses Urteil auf Unverständnis.<sup>176</sup> Diese kindlichen Erfahrungen machen aus dem eigentlichen Kind einen ambivalenten Menschen.

„Er war mit Gewalt groß geworden. Wenn sein Vater oder später Kevin Bormann betrunken nach Hause gekommen war, hatte der Junge die feinsten Siganle wahrnehmen können. Wie ist er heute drauf? Wie muss ich gehen, mich bewegen, damit er nicht ausrastet? Schlägt er wieder Mama? Was mich ich tun, damit er nicht in mein Zimmer kommt?“<sup>177</sup>

Durch die Erfahrungen, und die damit verbundene erlernte Aufmerksamkeit, befindet sich der Junge zwar noch in einem kindlichen Körper, dennoch erscheint es hier, als wäre die Psyche des Jungen schon wesentlich reifer, sie wirkt rationaler im Denken. Dennoch, so muss hier festhalten werden, befindet sich der Junge noch nicht in der Adoleszenz, sondern in einer traumarisierten Kindheit. Die hier aufgezeigten kindlichen Erfahrungen werden im späteren Verlauf der Adoleszenz noch wichtig werden.

#### **5.4.1 Adoleszenz und Grundlage zur Zerstörung**

Der Junge kommt in ein Heim und wird wenig später von einem Paar adoptiert.<sup>178</sup> Sicherlich ein einschneidendes Erlebnis für den Jungen. Daran anknüpfend wird geschildert, dass sich der Junge bei seinen neuen Eltern eingelebt hat. Er ist glücklich und

---

<sup>174</sup> Vgl. ebd., S. 128.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 142 ff.

<sup>176</sup> Vgl. ebd., S. 169- 175.

<sup>177</sup> Ebd., S. 180.

<sup>178</sup> Vgl. Ebd. S. 180/181.

die schrecklichen Erfahrungen aus seinem *alten Leben* scheinen verdrängt und bewältigt zu sein.<sup>179</sup> Hiernach folgt eine zeitliche Raffung, indem die nächsten Jahre nicht weiter thematisiert werden.

Der Junge ist mittlerweile zu einem jungen Mann, man könnte ihn auch als Adoleszenten bezeichnen, herangewachsen.<sup>180</sup>

Er ist Student, hat sich von der - dennoch starken - elterlichen Beziehung gelöst und hat eine eigene Wohnung.<sup>181</sup>

„Aber er hatte sich ein Zimmer in einer Studenten- WG in Laufnähe zur Universität gewünscht, auch um seiner allzu besorgten Mutter zu entkommen, die sich schwer damit tat, dass ihr kleiner Junge nun erwachsen war. Sein Vater hingegen hatte ihn verstanden und bezahlte ihm sogar das WG- Zimmer.“<sup>182</sup>

Der Verweis auf seine Adoptivmutter, die sich besorgt zeigt und aus deren Reichweite er kommen will, spricht für die Individuation des Jungen. Ebenfalls zu betrachten ist hierbei die *Generativität*.<sup>183</sup> Das WG- Zimmer wird finanziert und mit dem Verweis auf „[...] als wären seine ersten zehn Lebensjahre nur ein schlimmer Traum gewesen, aus dem ihn seine Mutter liebevoll geweckt hatte.“<sup>184</sup>, kann man auf ein liebevolles Elternhaus schließen. Die Wohngegend der Eltern entspricht dem der gut situierten Mittelschicht. Sie bewohnen ein Haus in einer ruhigen Umgebung, in der „[...] nur selten ein Auto fuhr [...]“, die umgeben ist mit „[...] gusseisernen Zählung und alten Eichen [...]“.<sup>185</sup> Die kindliche Verstörung, so erscheint es hier, ist repariert, indem der nun Adoleszente sich gesellschaftlich und sozial integriert hat. Eine Ablösung von der elterlichen Gesellschaft findet ganz normal im Sinne der Generativitätsdefinition von Vera King statt. Einen weiteren Verweis auf die Adoleszenz und damit verbunden auch mit einer Ich- Findung, zeigt sich durch einen Kinobesuch, bei dem es um einen Entfremdungsprozess zwischen einem Ehepaar geht.<sup>186</sup>

---

<sup>179</sup> Vgl. ebd., S. 188 ff.

<sup>180</sup> Vgl. ebd., S.216.

<sup>181</sup> Vgl. ebd., S. 216.

<sup>182</sup> Ebd., S. 216.

<sup>183</sup> Siehe Kapitel 2.2

<sup>184</sup> Ebd., S. 216.

<sup>185</sup> Ebd., S. 189.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S. 225.

„Der junge Mann hatte sich so gut in seine neue Familie, in sein neues Leben eingelebt, dass er sich gar nicht mehr vorstellen konnte, es könnte jemals anders gewesen sein. Doch als er diesen Film gesehen hatte, war er ins Grübeln gekommen und hatte sich gefragt, ob die Probleme, die in dem Film geschildert wurden, entweder irrelevant waren im Vergleich zu den Schwierigkeiten, die er von früher kannte, oder ob er nach wie vor unnormale war. Ob man ihm ansah, wo er herkam, und dass er diese Herkunft und den Schrecken, den er so gut zu vergessen gelaunt hatte, noch immer wie ein Stigma mit sich herumtrug.“<sup>187</sup>

Klar erkennbar sind die Selbstzweifel, die typisch für die adoleszente Phase sind und die Infragestellung der eigenen Persönlichkeit. Deutlich wird dies anhand des sozialen Hintergrunds des Adoleszenten, der sich in die neue soziale Schicht integriert hat, dort auch schon seit einer geraume Zeit verweilt, sich aber dennoch immer wieder als Fremdkörper ansieht. Der Adoleszent stellt sich die Frage nach der Zugehörigkeit und nach seinem eigenen Selbstwert und assoziiert sein eigenes Leben mit dem seiner damaligen Familie und sich selbst aufgrund des Films.

Hervorstechend ist dabei der Verweis auf seine Freundin, die er vom Bahnhof abholt und die ihn, so jedenfalls die Aussage des Adoleszenten, hereingeholt hat in ein normales Leben ohne Gewalt.<sup>188</sup>

Umso drastischer fällt der Erlebnis in einem Club aus, als seine Freundin vor seinen Augen mit Hilfe von K.o.-Tropfen von Fremden gefügig gemacht und im Anschluss daran vergewaltigt wird.<sup>189</sup> Der Adoleszent selbst stand der Situation, dass zwei Männer seine Freundin mit Hilfe von alkoholischen Getränken und unter dem Vorwand, einen Film zu drehen, immer weiter dazu animieren die K.O.-Tropfen, die sich im Getränk befinden, zu trinken, passiv gegenüber.<sup>190</sup>

Es kommt zu einem Gerichtsverfahren, nachdem der junge Mann und seine Freundin beschlossen haben, Anzeige zu erstatten. Allerdings werden die beiden Angeklagten freigesprochen, da man ihnen nichts nachweisen kann.<sup>191</sup>

Es kommt zu einem Prozess der internalisierenden Handlungen bei der Freundin, die letztlich soweit geht, dass sie sich das Leben nimmt.<sup>192</sup>

---

<sup>187</sup> Ebd., S. 226.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., S. 217.

<sup>189</sup> Vgl. ebd., S. 226ff.

<sup>190</sup> Vgl. ebd., S. 226f.

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 278.

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S. 282.

## 5.4.2 Dissoziation und (morbide) Zerstörung

Bislang haben die einzelnen biographischen Stationen den Werdegang des Serienmörders beschrieben und verdeutlicht, dass die Verstörung immer wieder in der Adoleszenz aufflackerte und den jungen Mann beschäftigte. Zwar nicht so drastisch wie in der Kindheit, aber dennoch stark genug, um verborgen vorhanden zu sein.

Die Parallelen aus der Kindheit und innerhalb der Adoleszenz spülen die Ängste und die Wut wieder in sein Bewusstsein. Gemeinhin wird dies Dissoziation genannt. Darunter verstanden wird:

„Ursprünglich bezieht sich Dissoziation auf die Abspaltung von schmerzhaften, traumatischen Erinnerungen, die der Geist nicht in das größere Konzept der Persönlichkeit integrieren kann. Die traumatischen Erinnerungen sind in diskreten Persönlichkeitszuständen gespeichert, die bei spezifischen Anlässen wiederkehren - als Erinnerungen, Alpträume oder Rückblenden.“<sup>193</sup>

Einen starken Beleg dafür, dass der Adoleszent darunter leidet, ergibt der Satz kurz nach dem Prozessende, als die Vergewaltiger freigesprochen werden und ihn seine Freundin nach Hause schickt, weil sie niemanden sehen will. „In dieser Nacht kamen die Alpträume zurück.“<sup>194</sup> Mit dieser Aussage wird das Aufbrechen des kindlichen Traumas temporal festgehalten. Damit transformiert sich das kindliche Trauma in ein adoleszentes Trauma. Die dissoziative Verhaltensweise, die den Adoleszenten mitunter davor bewahrt haben mag, schon zu Beginn der Adoleszenz zerstört zu werden, bricht nun auf und die Anhäufung von Verstörungen bilden eine symbiotische Zerstörung, die in letzter Konsequenz zum externalisierenden Serienmord führt.

Neben der Rache, da er alle umbringt, die ihn in seiner Kindheit und Jugend geschadet haben, ist ein primäres Motiv die Angst, erneut Opfer zu werden und die Kontrolle über die Situation zu verlieren. In dem Abschiedsbrief, den Clara Vidalis in der Zelle des Toten findet, gesteht der Täter die Morde und bekennt, vom Opfer zum Täter geworden zu sein.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Carlisle, Al: *Zur Entstehung der dunklen Seite des Serienmörders*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S.53.

<sup>194</sup> Etzold, Veit: *Todeswächter*, S. 278.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 439.

## 5.5 Typus des Serienmörders

Betrachtet man die Morde an sich, ergo die Handlungsweise des Täters, die Orte, Rituale und Aufbereitung der Leichen im Thriller, so kann man den Typus des Serienmörders erkennen. Dass es sich hierbei um einen Serienmörder handelt, dürfte zum einen durch die Mordserie belegt sein, die die Mindestanforderung per definitionem von drei Morden überschreitet<sup>196</sup> und außerdem durch das Geständnis und das Motiv des Täters,<sup>197</sup> wodurch die deutliche Tötungsabsicht erkennbar ist. Der Modus Operandi des Serienmörders zeichnet sich durch seine Anwesenheit während des Sterbeprozesses aus, allerdings auch durch die immer gewalttätigeren Ermordungen der Opfer. Beim ersten Mord erstickt das Opfer durch eine übergestülpte Maske, während der Serienmörder diesen Todeskampf beobachtet.<sup>198</sup> Auffällig dabei ist, dass er die Brutalität der Taten steigert, abhängig von den jeweiligen Opfern. So wird der ehemalige Freund der Mutter beispielsweise wesentlich qualvoller getötet als andere Opfer.<sup>199</sup> Die Steigerung der Brutalität gegen einzelne Opfer besticht durch das Motiv des Täters, da er als Tätertypus missionarisch wirkt im Sinne der Selbstjustiz.<sup>200</sup>

Daran anknüpfend stellt sich die Frage, ob der Täter planlos oder methodisch vorgeht, um seine *Mission* zu erfüllen.

„So spiegeln Tatorte methodisch vorgehender Serienmörder dann auch eine logisch geplante Vorgehensweise wider. Wehrlose und vom Täter aufgrund spezifischer Merkmale ausgewählte Opfer sowie die Benutzung von Fesselungswerkzeug sichern fortwährende Kontrolle während des Tatvorgangs. Tatwerkzeuge werden mitgebracht und nach der Tat wieder entfernt. [...] Die Tötungsart lässt oft sadistische langsame Foltermethoden erkennen.“<sup>201</sup>

---

<sup>196</sup> Siehe Kapitel 3.2.

<sup>197</sup> Vgl., ebd. S. 437- 440.

<sup>198</sup> Vgl. ebd., S. 7- 9.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 338- 345.

<sup>200</sup> Vgl. Robertz, Frank J.: *Serienmord als Gegenstand der Kriminologie. Grundlagen einer Spurensuche auf den Wegen mörderischer Phantasien*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 23.

<sup>201</sup> Ebd., S. 21.

Dieses Kalkül impliziert ein methodisches Vorgehen, indem der Täter seine Morde geplant und Vorbereitungen getroffen hat, um die Taten nach seinen Vorstellungen auszuführen.<sup>202</sup> Gerade die Beobachtung der Toten und damit verbunden das eigene Leid lassen hierbei die Vorstellung des Täters nach direkter Vergeltung erkennen.<sup>203</sup> Die *Allmachtsphantasien*, die sich aus dem eigenen Leid erschließen, und das Machtbewusstsein, nun selbst aktiv zu werden und zu vergelten, in Kombination mit dem Namen Todeswächter, sprechen hierbei für einen mystifizierten Größenwahn, jenseits der gesellschaftlichen Normen und Gesetze. Hierfür spricht auch die Signatur des Täters in Form von antiken Münzen, die er einigen Opfern für ihre letzte Reise als Bezahlung für den Fährmann im Jenseits mitgibt.<sup>204</sup> Er wacht über sie, während sie sterben und begleitet sie letztlich auf dem Weg von dem Diesseits in das Jenseits. So gesehen entsprechen Fantasie und Tatvorgang dem Bild, das er von sich hat und führen zu einer grotesken und pervertierten Grenzüberschreitung. Der Postadoleszent hat sein - durch zerstörerische Mechanismen in der Kindheit und durch das erneute Aufkommen der Erinnerungen - Ich gefunden: Er ist der Todeswächter.

## **6. Marisha Pessl: „Die amerikanische Nacht“. Ein postmoderner Popthriller im adoleszenten Gefüge**

### **6.1 Histoire**

„Jeder hat eine Cordova-Geschichte, ob er will oder nicht.“<sup>205</sup>, eröffnet der homodiegetische Erzähler Scott McGrath dem Leser im Prolog. Bei Cordova handelt es sich um einen Regisseur, der durch seine Horror- und Thrillerfilme Weltruhm erlangt hat und als „[...] ein Mythos, ein Monster, ein sterblicher Mensch [...]“<sup>206</sup> zu Anfang grob charakterisiert wird. Vor allem aber ist er Vater einer toten Tochter. Seine Tochter, Ashley

---

<sup>202</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>203</sup> Vgl. Etzold, Veit: *Todeswächter*. S. 44- 45.

<sup>204</sup> Vgl. ebd., S. 196.

<sup>205</sup> Pessl, Marisha: *Die amerikanische Nacht*. S. 7.

<sup>206</sup> Ebd., S. 7.

Cordova, wurde mit 24 Jahren leblos in einer stillgelegten Lagerhalle gefunden. Scheinbar hatte sich die talentierte Pianistin einen Aufzugsschacht hinuntergestürzt.<sup>207</sup> Der investigative Journalist Scott MacGrath will herausfinden, ob es sich dabei um einen Suizid gehandelt hat oder ob Ashley umgebracht wurde und der düstere Regisseur nicht sogar etwas mit dem Tod seiner Tochter zu tun hat.

MacGrath selbst hatte bereits einmal mit Cordova zu tun und wollte hinter das Rätsel der Person kommen. Dieses Vorhaben scheiterte allerdings aufgrund der Anwälte von Cordova, die Scott MacGrath mit einer Verleumdungsklage belegten, nachdem dieser im Fernsehen erzählte, dass er sich an die Fersen von Cordova heften würde. Am Ende bezahlte MacGrath für diese Absicht mit einer Scheidung und einer gescheiterten beruflichen Karriere.

Als MacGrath die Nachricht von Ashleys Tod hört, keimt die Obsession für den Regisseur erneut auf. Teils aus Rache für sein zerstörtes Leben, teils aus journalistischem Interesse, begibt sich Scott MacGrath auf die Suche nach den Hintergründen für Ashleys Tod und die Geheimnisse, die sich hinter der Person von Stanislas Cordovas verbergen. Eine urbane Schnitzeljagd quer durch New York City beginnt. MacGrath bedient sich aller Kontakte, die er noch aus seiner beruflichen Vergangenheit besitzt. Er nutzt seine Kontakte zur Polizei, um an die Akte über Ashley zu gelangen, wie auch Interviews und Gespräche mit Weggefährten von Cordova oder seiner Tochter. Scott MacGrath stößt dabei auf seine zwei Helfer. Einmal auf Hopper, einen jungen Mann, der - so erfährt MacGrath im Laufe des Thrillers - eine Beziehung mit Ashley hatte und Nora, einer Angestellten in einem noblen Restaurant, in dem Ashley zuletzt gesehen wurde.

In jedem Kapitel befinden sich die drei an einem anderen Platz innerhalb New Yorks, finden neue Zeugen und erhalten durch die Gespräche neue Hinweise auf die Familie Cordova.

Die Aussagen widersprechen sich teils, teils ergänzen sie sich, was das Verwirrspiel um den Selbstmord Ashleys weiter vorantreibt und Scott MacGrath und seine Helfer, wie in einem Film Cordovas, durch die Kulissen New Yorks scheucht, ohne dabei selbst zu erscheinen.

---

<sup>207</sup> Vgl. ebd., S. 19.

Aufgrund der verschiedenen Aussagen der Wegleiter Cordovas, erscheint dieser ein Hybrid aus Kindermörder und exzentrischer Regisseur zu sein: „Er stellt irgendwas mit den Kindern an.“<sup>208</sup>, teilt ein Zeuge McGrath mit, und dass er mit seinen sadistischen Neigungen nicht einmal vor der eigenen Familie zurückschreckt, sondern Verletzungen in Kauf nimmt.<sup>209</sup> Die ist auch die Ursache für Cordovas Image bei seinen Fans, die sich als Cordoviten bezeichnen und sich im Internet in geheimen Foren, den sogenannten *Blackboards*, über Cordova austauschen und den Mythos des zurückgezogen lebenden Regisseurs am Leben erhalten.<sup>210</sup>

Hinzu kommt, dass alle Personen, die je mit Ashley zu tun hatten, auf einmal verschwunden sind und MacGrath nicht mehr unterscheiden kann, ob das alles nicht eine riesige Inszenierung Cordovas ist oder nicht.

Die partiell angelegten Informationen zu Vater und Tochter, die einer Recherche gleichkommen, bilden immer wieder diametrale Elemente. So erscheint Ashley im Thriller manchmal als eine mit einem Teufelsfluch belegte Person, die eine diabolische Aura umgibt, dann wiederum als eine junge Frau, die an Leukämie erkrankt ist.<sup>211</sup>

Die Rekonstruktion der letzten Tage von Ashley und ihres Lebens gestaltet sich immer mehr als ein paradoxes Puzzle für die Gruppe.

Letztendlich kann nur eine Person, Scott MacGrath, Auskunft über seine Tochter und sich selbst geben. MacGrath macht sich auf den Weg zu einer Insel, wo sich Cordova laut seiner Informationen befinden soll, und am Ende begegnet er ihm. Zum Kern der Wahrheit wird er nicht durchdringen, stattdessen endet der Thriller mit den Worten:

„Doch eines wusste ich genau, als ich auf ihn zutrat. Er würde sich neben mich setzen und mir die Wahrheit erzählen. Und ich würde ihm zuhören.“<sup>212</sup>

Charakteristisch für diesen Thriller ist, dass weder Ashley noch Stanislas Cordova irgendwelche Handlungen vornehmen. Stattdessen werden die verschiedenen Zeugenaussagen zu beiden Personen als möglich reale biographische Varianten verwendet, aber keine davon kann als wahr angesehen werden. Die wichtigste Befragung im Werk, das Gespräch mit Cordova, bleibt letzten Endes außen vor.

---

<sup>208</sup> Ebd., S. 51.

<sup>209</sup> Vgl. ebd., S. 241.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 227- 242.

<sup>211</sup> Vgl. ebd., S. 723.

<sup>212</sup> Ebd., S. 786.

## 6.2 Discourse

Scott MacGrath dient in dem Roman „Die amerikanische Nacht“ als homodiegetischer Erzähler, der den Rezipienten durch die interne Fokalisierung in Recherchen einbindet und das Gefühl evoziert, dass der Leser hautnah dabei ist. Durch die filmischen Vergleiche und sequenziellen Eindrücke wird eine paranoide und bedrohliche Grundstimmung erzeugt:

„Eine Minute später kam ich wieder zum nördlichen Torhaus. Ich rannte vorbei und erwartete, sie auf dem Treppenabsatz zu sehen. Er war menschenleer. Von ihr war nirgendwo eine Spur. Und doch, je länger ich lief und je weiter sich der Pfad wie ein Tunnel zu einer dunklen neuen Dimension vor mir abspulte, desto mehr kam mir die Begegnung unvollständig vor, ein Lied, das zu früh ausgeblendet wird, ein Filmprojektor, der Sekunden vor der zentralen Verfolgungsjagd stotternd zum Stehen kommt und nur eine weiße Leinwand hinterlässt.“<sup>213</sup>

Die Umgebung wird hierbei durch lange Beschreibungen eindrücklich visualisiert und mit einer harten und direkten Sprache, die tendenzielle Merkmale der *hard boiled school*<sup>214</sup> aufweist und dadurch das subversive, urbane und korrupte Gebilde New Yorks sprachlich abbildet. So betrachtet der homodiegetische Erzähler die Wohnung Hoppers folgendermaßen:

„Die Wohnung war winzig, die Luft muffig und abgestanden wie eine billige Absteige. Auf dem durchgessenen grünen Sofa an der hinteren Wand lag eine alte blaue Decke, als hätte gerade jemand die Nacht dort verbracht. Auf dem Couchtisch stand ein Teller, der von Zigarettenstummeln überquoll, daneben lagen Blättchen, ein Päckchen *Golden- Virginia- Tabak*, eine offene Packung Schokoladenkekse, eine zerfledderte Ausgabe von *Interview*, mit einem abgemagerten Sternchen auf dem Cover.“<sup>215</sup>

Die dicht aneinander gereihten plastischen Beschreibungen mit ihren Hinweisen auf reale Gegenstände (in diesem Fall die Tabakmarke und die Zeitschrift) eröffnen ein Realitätsgefüge im Sinne des Pop durch die subversive Einstreuung von Marken und Lokalitäten innerhalb der Handlung.

---

<sup>213</sup> Ebd., S. 11.

<sup>214</sup> Damit gemeint ist die harte „dreckige“ Tonalität bei Beschreibungen und das damit verbundene harte Image dieser Gattung. siehe auch Hoffmann, Nele: *A taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*, S. 67 ff. oder: Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, S. 124 ff.

<sup>215</sup> Pessl, Marisha: *Die amerikanische Nacht*, S. 99 und 100.

Die Dialoge und Erinnerungen der interviewten Personen sind sehr direkt und teils mit Akzent geschrieben:

„»Irgend so' n kranker Scheiß«.“<sup>216</sup>, wodurch immer wieder gesellschaftlich-charakterliche Eigenschaften deutlich gemacht werden oder die psychologischen Zustände der Betroffenen deutlich kenntlich gemacht werden. Die starken Betonungen auf Hinweise oder Namen sind kursiv hervorgehoben, wodurch sie eindringlich in den Fokus des Dialogs gestellt werden.

Exemplarisch hierzu die drohende Eskalation bei einem Gespräch von Hopper mit Marlowe, einer Exgeliebten Cordovas und mittlerweile psychisch erkrankten Frau, die in einem abgedunkelten Hotelzimmer ihre restliche Lebenszeit verbringt und bei der Befragung trotzig reagiert:

„»Ashley Cordova. Was wissen Sie?« Hopper stand drohend neben ihr.  
»So gut wie nix! Bist du taub, Romeo?«  
»Hopper.« Ich erhob mich.“<sup>217</sup>

Elementarer Bestandteil des Werkes ist die Intermedialität, die den Leser in die Recherche einbezieht. Die Todesmeldung von Ashley Cordova wird als Website der New York Times abgespiegelt und ermöglicht es dem Rezipienten, noch weiter in die Welt einzutauchen und sich selbst als investigativer Journalist zu fühlen, als Teil der Gruppe um Scott MacGrath.<sup>218</sup>

Der Charakter Scott MacGrath bleibt eindimensional als suchendes Element nach der Wahrheit, viel eher ist er Mittel und Zweck für den Leser um die Recherche voranzutreiben und sich selbst Gedanken zu Cordova selbst und Ashleys Tod zu machen.

---

<sup>216</sup> Pessl, Marisha: *Die amerikanische Nacht*, S. 101.

<sup>217</sup> Ebd., S. 488.

<sup>218</sup> Vgl. ebd., S. 16.

## **6.3 Ein Thriller im postmodernen Gewand**

Der Thriller „Die amerikanische Nacht“ weist einen postmodernen Charakter auf.<sup>219</sup> Die Geschichte von Stanilas Cordova und Ashley Cordova enthält mehrere Sichtweisen und unterschiedliche Perspektiven auf verschiedene Ereignisse, die wiederum als Connection von unterschiedlichen Genres zu verstehen sind.

So fungiert die Intermedialität als Pastiche bekannter Zeitungen (u.a. New York Times) oder Gutachten, die sich Scott verschafft hat, bis hin zu Einträgen in den geheimen Foren der Cordoviten, den Anhängern Cordovas. Dies führt in der Konsequenz dazu, dass sich der Regisseur als Multipersönlichkeit mit verschiedenen Facetten erweist. Zudem weist der Roman durch diese Multiperspektivierung verschiedene Motive auf, die je nach Lesart genreübergreifend im Thriller vorkommen können. So kann der Roman als Vater-Tochter Beziehung gelesen werden, indem man die Beziehung zwischen Stanislas und Ashley in den Fokus stellt. Andererseits besteht die Möglichkeit, den Roman als Adoleszenzroman zu interpretieren, wenn man den Lebensweg Ashleys betrachtet. Die Fokussierung bleibt dem Rezipienten überlassen. Jedoch kann der Roman nicht nur isoliert einem Genre zugeordnet werden, sondern ist immer im Kontext mit den verschiedensten Genreströmungen und variablen Motiven zu sehen. Dadurch entsteht ein Mix aus verschiedenen Genres, der letztlich aufgrund des breiten thematischen Spektrums in einen postmodernen Roman bzw. postmodernen Thriller mündet.

## **6.4 Popströmungen im Roman**

### **6.4.1 Medien, Marken und Aussehen**

Sicherlich können nicht alle Popströmungen des Romans aufgezählt werden und deswegen werden lediglich einige punktuelle Ansätze des Pop dargestellt.

Im Hinblick auf die neuen Medien zeigt „Die amerikanische Nacht“ eine subversive Neukontextualisierung. So erscheint die Todesmeldung Ashley Cordovas auf der Seite [www.vulture.com](http://www.vulture.com), einer Seite, die über Stars, Musik und die verschiedensten

---

<sup>219</sup> Grundlegend siehe Kapitel 2.1.1.

popkulturellen Bereiche mit einer boulevardesken Tonalität berichtet, um spektakuläre Neugierde zu erwecken:

„Ashley Cordova, vierundzwanzigjährige Tochter des Kult-Schattenmeisters Stanislas Cordova, wurde in Downtown New York tot aufgefunden. [...] Dies ist ein weiteres dunkles Kapitel im Leben des Mannes, der seine eigene Legende erst geschaffen und sich dann von ihr distanziert hat. [...] ist dies bloß ein trauriger Zufall, oder lastet ein Fluch auf dieser Dynastie?“<sup>220</sup>

Unter dem Screenshot im Buch befinden sich Kommentare von Usern, die von „Sehr traurig.“<sup>221</sup> über „Überrascht mich nicht“ reichen. Nur ein Verrückter kommt auf so eine kranke Scheiße, wie *Isolated 3*.“<sup>222</sup> und so einen realen Kontext auf der Popebene herstellen. Eine reale Website wird im Zusammenhang mit dem Buch neu kontextualisiert. Auf den folgenden Seiten wird eine mediale Biographie von Cordova anhand von Bildern und kurzen Texten abgebildet. Etwas weiter darunter sieht man die Likebuttons für Facebook oder die Möglichkeit, die Nachrichten via Twitter oder Google+ zu verbreiten, ergo in die sozialen Netze zu tragen und so die Nachricht mit seinen Freunden zu teilen. Ashley Cordova wird medial als junge, hochtalentierte Pianistin dargestellt, die unter dem Pseudonym Ashley DeRouin musiziert hat, ein Star im Bereich der klassischen Musik war und mit ihrem Suizid tragisch endet.<sup>223</sup>

In diese intermediale Nutzung wird auch Stanislas Cordova selbst einbezogen, indem ein Interview im *Rolling Stone Magazine* veröffentlicht wird.<sup>224</sup> Auf dem Cover sieht man Cordova mit einer Kamera, links daneben eine Anmerkung zum „Apple II“ und der Frage, ob der Computer das Leben verändern wird.<sup>225</sup> Oftmals wird im Roman auf bestimmte Marken oder Örtlichkeiten verwiesen, die nebenbei in die Handlung mit einfließen.

„Der Ort wirkte nicht sonderlich finster- es gab Cafés, die für Pepsi und kostenloses Internet warben [...].“<sup>226</sup> Oder es werden *trendige* und wohlbekannte und somit beliebte Plätze ausgewählt und beschrieben: „Eine Viertelstunde später saßen wir am Fenster des Starbucks Ecke Second Avenue und East 50th.“<sup>227</sup> Diese Markenaufzählung und

---

<sup>220</sup> Pessl, Marisha: *Die amerikanische Nacht*, S. 18.

<sup>221</sup> Ebd..

<sup>222</sup> Ebd..

<sup>223</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., S. 789- 791.

<sup>225</sup> Vgl. ebd..

<sup>226</sup> Ebd., S. 780.

<sup>227</sup> Ebd., S 472.

Positionierung innerhalb des Romans fungiert - gerade in Bezug auf die Straßennamen - als Orientierung innerhalb der Stadt New York. Der Leser findet sich also in dem Kosmos aus Marken und beliebten Orten zurecht und kann aufgrund der Nennung, die verschiedenen Orte nachvollziehen und sich mit den Charakteren identifizieren. Daneben finden sich in aller Regelmäßigkeit Querverweise zu Filmen oder Situationen von Stars aus Hollywood wieder.<sup>228</sup> Im Hinblick auf die äußere Darstellung der adoleszenten Protagonisten Nora und Hopper zeigt sich, dass diese nicht den modischen Gegebenheiten unterliegen, sondern sich aufgrund ihrer individuellen Kleidungsweise abgrenzen und einen starken Kontrast zu ihrem Umfeld aufweisen:

„[...] Das Mädchen in der Geraderobe des Four- Seasons- Restaurant aß händeweise bunte Jellybeans und las in einem dünnen gelben Taschenbuch. Ich hatte im Zeugenbericht aus Ashleys Polizeiakte gelesen, dass das Garderobenmädchen Nora Halliday hieß und neunzehn war. [...] Sie war 1,70 Meter groß und dürr wie ein Fragezeichen, ihre hellblonden Haare trug sie hochgesteckt-ein paar Locken um ihre Gesicht herum eiferten Alfalfa aus »Die kleinen Strolche nach.« Sie trug einen braunen Rock und eine braune Bluse, die ihr zu groß war- die Dienstkleidung des Restaurants- die Schulterpolster waren deutlich sichtbar und saßen ungleichmäßig.[...] Sie klappte das Buch zu und legte es mit der Titelseite nach unten auf den Tresen, trotzdem gelang es mir, den Titel zu erkennen *Hedda Gabler* von Henrik Ibsen. [...]

Sie nahm ihre Brille ab, hinter der große blaue Augen und feine Gesichtszüge zum Vorschein kamen, die sie vor vierhundert Jahren zum It-Girl gemacht hätten. Aber da wir im Zeitalter des Schmollmunds und der Sprühbräune lebten, war sie zwar hübsch, ganz klar, aber altmodisch – ein Twiggy der Jahrtausendwende.“<sup>229</sup>

Die erste Begegnung zwischen Scott und Nora ordnet Nora aufgrund ihrer Kleidung, der Nennung eines alten, „[...] tragischen [...]“<sup>230</sup> Liebesromans, den sie liest, dem Verweis auf die *Kleinen Strolche* und ihrer zwar dem Ambiente angemessenen Kleidung, aber dennoch altbackenen äußeren Erscheinung, einem gewissen Charakter zu. Sie wird aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes und den Gedanken, die sich Scott darüber macht, dem Leser präsentiert und sogleich klassifiziert, als eine alternative, der heutigen Zeit nicht mehr modisch entsprechenden jungen Frau.

Der Roman verweist aber nicht nur auf Markenprodukte, Kleidung und Orte, sondern innerhalb des Romans werden grundlegende Popthemen, wie sexuelle Annäherungen thematisiert und leicht zynisch behandelt:

---

<sup>228</sup> Vgl. ebd., S. 407.

<sup>229</sup> Ebd., S. 83- 84.

<sup>230</sup> Ebd., S. 84.

„Das Mädchen musste unbedingt raus aus meinem Zimmer und zurück in ihr Bett, auf der Stelle. Investigative Arbeit plus Sex war eine genauso Genie Idee wie Fords Markteinführung des Pinto - es sollte Spaß machen, sexy und praktisch sein, doch stellte es sich bald als Alptraum heraus, der schwere Verletzungen für alle Beteiligten mit sich brachte.“<sup>231</sup>

Somit ergibt sich ein Bild einer Popwelt innerhalb des Thrillers, das zur Atmosphäre und der urbanen Gestaltungsweise beiträgt, daneben auch als Orientierungspunkt innerhalb des literarischen Kosmos dient und dem Roman eine gewisse reale Popauthentizität verleiht.

#### **6.4.2 Stanislas Cordova: Der „Kultschatten-Meister“<sup>232</sup>**

Der omnipräsente Charakter innerhalb des Romans ist Stanislas Cordova, obwohl er selbst nicht agiert, sondern nur in Meldungen und Beschreibungen erscheint. Die medialen Querverweise innerhalb des Romans zeigen deutlich, wie aus dem Regisseur ein Pophänomen wird.

Cordova selbst hat sich aus dem Filmgeschäft schon seit Jahrzehnten zurückgezogen und dennoch üben seine Filme immer noch eine große Faszination auf die Menschen, besonders auf seine Fangemeinde, die Cordoviten, aus. Eine wesentliche Ursache dafür ist, dass es von seinen Filmen keine Raubkopien gibt, sie auch nicht in üblichen Kinos laufen, sondern nur heimlich angesehen werden.

„Die Teilnehmer an den verbotenen Filmvorstellungen sprechen nur selten darüber, was dort passiert. Manche haben behauptet, die Vorführung –die in absoluter Dunkelheit in abbruchreifen Gebäuden oder gesperrten Tunnel unter der Stadt stattfinden – seien so schreckenerregend, dass schon Zuschauer vor Angst in Ohnmacht gefallen sind. Andere sagen, sie arteten zu orgiastischen Raves aus.“<sup>233</sup>

Diese aufstörenden Erlebnisse bestärken das Image von Cordova als „[...] ein Mythos, ein Monster, ein sterblicher Mensch.“<sup>234</sup> Die Aussagen, die sich auf ihn als Regisseur

---

<sup>231</sup> Ebd., S. 409.

<sup>232</sup> Ebd., S. 18.

<sup>233</sup> Ebd., S. 31.

<sup>234</sup> Ebd., S.7.

beziehen, treffen auch auf die Privatperson Stanislas Cordova zu, „[...] dessen Privatleben und berufliche Laufbahn von Kontroversen begleitet sind.“<sup>235</sup>

Die wichtigste Regel für alle Personen, die mit ihm in Kontakt gekommen sind, ist es, Stillschweigen zu bewahren und so das Geheimnis um diesen mysteriösen Regisseur und Privatmann zu schützen.<sup>236</sup> Daraus resultiert, dass es nur wenige Personen gibt, die etwas Genaueres über ihn wissen bzw. zu wissen glauben und noch weniger Personen hatten direkt Kontakt mit ihm. Somit entsteht aus dieser Geheimhaltung eine Peer-Group, deren Identität sich auf seine Filme und seine Persönlichkeit gründet, dies aber nie Außenstehenden verraten würden. Sein Anwesen, The Peak, auf dem er zurückgezogen lebt, gilt als eine Pilgerstätte. Jedoch ist das Areal, auf dem Cordova auch alleine seine Filme gedreht hat, durch einen meterhohen Zaun von der Außenwelt abgeschirmt.<sup>237</sup>

Auf diesem Grundstück ist seine erste Frau, Generva, kurz nach der Geburt seines Sohnes, im See ertrunken. Dieses tragische Ereignis sehen viele als den Zeitpunkt an, an dem sich Cordova von der Öffentlichkeit abgeschottet hat und von da an die Bösartigkeit entwickelt hat, die sich als zentrales Thema in seinen verstörenden Filmen niederschlägt.<sup>238</sup>

Stanislas Cordova fungiert als doppeltes Pophänomen: Die zurückgezogene Lebensweise, die vielen Geheimnisse, die ihn umgeben und seine Filme sind stark angelehnt an den Regisseur Stanley Kubrick. Die teils exzentrischen charakterlichen Züge am Filmset und dem gegenüber die Scheu vor der Öffentlichkeit entspringen aus der Inspiration von Kubrick. So werden die markanten biographischen Details und die Lebensweise Kubricks auf einen fiktiven Charakter projiziert und verfremdet. Das Rearrangement von der Darstellung Kubricks, die sich in dem Regisseur Stanislas Cordova wiederfindet, wird mit einer neuen Geschichte und einer finsternen Aura neu aufgeladen und literarisch verarbeitet. Im Roman selbst wird Cordovas Verpöpfung deutlich, in dem dem Verlangen nach Informationen nicht nachgekommen wird. Seine Faszination resultiert aus dem Motiv des medialen Rebels, der durch die schrecklichen Filme eine aufstörende Wirkung erzielt und als Meister seines Faches verehrt wird. Cordova erschafft mit seinen Filmen nicht nur eine neue Oberfläche, sondern er erschafft sie auch durch sein Image in aller Öffentlichkeit bzw. medial und literarisch. Der Charakter Cordovas im Werk selbst wird zu einem

---

<sup>235</sup> Ebd., S. 19.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S. 352.

<sup>237</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>238</sup> Vgl. ebd., S. 24.

Rearrangement der Oberflächen, betrachtet man den Twitteraccount <https://twitter.com/stanislascordov>, der von irgendeiner Person betrieben wird und der so einen neuen intertextuellen Zusammenhang zwischen Buch und Internet herstellt.

## 6.5 Adoleszente Merkmale in „Die amerikanische Nacht“

### 6.5.1 Ashley Cordova: Grenzüberschreitungen und Bildungsmoratorium<sup>239</sup>

Geht man von einem Selbstmord Ashley Cordovas aus, so zeigt sich ein extremes internalisierendes Verhalten der 24-jährigen jungen Frau.<sup>240</sup> In einem Artikel auf [www.vanityfair.com](http://www.vanityfair.com) berichtet eine ehemalige Kommilitonin von Ashley am Amherst College, was hierbei als erste oberflächliche Betrachtung auf Ashley dienen soll.<sup>241</sup> Aus dieser Tatsache lässt sich schließen, dass Ashley sich im (Bildungs) Moratorium befindet, sich von den Eltern loslöst und sich aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen persönlich weiterentwickelt. Von Anfang an zeigt Ashley ein ungewöhnliches Selbstbewusstsein:

„[...] Wir anderen Studenten im ersten Jahr liefen in peinlichen Riesengruppen über den Campus und machten uns Sorgen, ob wir gute Noten bekommen oder Freunde finden oder dazugehören würden. Sie wusste schon, wer sie war. Und ihr machte gar nichts Angst.« [...]“<sup>242</sup>

Das Bild der selbstwussten jungen Frau passt auch zu ihrem Auftreten bei einer Feier, bei der sie an einem Wettrinken mit fünf Doktoranden teilnimmt.<sup>243</sup> Innerhalb der College-Peer-Group, damit ist gemeint, dass das College hier als Verbindungselement zwischen den einzelnen Studenten fungiert, erwies sich diese Grenzüberschreitung als Beliebtheitsmultiplikator.<sup>244</sup> Des Weiteren nimmt sie an riskanten Grenzüberschreitungen

---

<sup>239</sup> Anmerkung: Auf die mystischen Elementen von Ashley Cordova werden verzichtet. Dies hat den Grund, dass diese Elemente eher dem Horrorgenre zugeordnet werden müssten und somit mit den Adoleszenzströmungen im Thriller wenig gemein hätten. Dennoch ergeben sich alternative Adoleszenzmuster, die zu analytischen Zwecken genutzt werden können.

<sup>240</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 294.

<sup>242</sup> Ebd., S. 295.

<sup>243</sup> Vgl. ebd..

<sup>244</sup> Vgl. ebd., S. 296.

in Form von Mutproben teil. Ashley scheut sich nicht, eine Zigarette auf ihrer Zunge auszudrücken oder auf dem Dach eines hohen Hauses auf dem College-Gelände zu balancieren.<sup>245</sup> Mit ihrem Verhalten testet Ashley ihre Grenzen aus und integriert sich innerhalb der studentischen Peer-Group. Allerdings scheint es Differenzen mit den Eltern zu geben. So berichtet eine Mitbewohnerin, dass Ashley für eine gewisse Zeit verschwand. Die Vermutung der Kommilitoninnen bzw. der Bewohner des Colleges war, dass entweder eine Schwangerschaft oder eine Erziehungskur der Auslöser dafür waren.<sup>246</sup> Das studentische Leben von Ashley Cordova gestaltete sich demgemäß sehr adoleszent im Sinne der Grenzüberschreitungen.

### 6.5.2 Mögliche Störungen von Ashley Cordova

Als mögliche Störung mit sowohl physischer wie auch psychischer Auswirkung zeigt sich Ashley Cordovas Krankheit, lymphatische Leukämie.<sup>247</sup> Das Pianospiele, in dem Ashley sehr begabt ist, muss sie im Alter von vierzehn Jahren aufgeben, da sie erneut gegen den Krebs ankämpfen muss. Zu einer ähnlichen Aufgabe ist sie im Alter von 17 Jahren gezwungen, die dazu führt, dass sie mit Hopper, ihrem Freund, telefoniert und die Absicht äußert, nur noch von zu Hause weg zu wollen, ohne ihm allerdings den wahren Grund zu nennen.<sup>248</sup> Die Leukämie zeigt sich als aufstörendes Element in Ashleys Adoleszenz.

„Jedes Mal, wenn wir dachten, dass sie über den Berg war, dass ihr endlich ein Leben ohne Spritzen und Steroide, ohne Lumbalpunktionen und Stammzellentransplantation vergönnt war, vergingen ein paar Jahre, dann wurde sie untersucht, und die Ärzte überbrachten uns wieder die schreckliche Nachricht.“<sup>249</sup>

Die immer erneute Wiederkehr der Leukämie hat für Ashley eine Identitätskrise zu Folge und eine Flucht hinein in die Musik, als ein eskapistisches Ventil.<sup>250</sup> In der Phase der Adoleszenz, in der man sich neu orientiert und individuiert, kommt es zu verstärkten

---

<sup>245</sup> Vgl. ebd..

<sup>246</sup> Vgl. ebd., S. 97.

<sup>247</sup> Vgl. ebd., S. 722.

<sup>248</sup> Vgl. ebd., S. 723.

<sup>249</sup> Ebd., S. 725.

<sup>250</sup> Vgl. ebd., S. 726.

Auseinandersetzungen mit ihrem Vater, der Infragestellung seiner Person und zu einem rebellischen Verhalten in Form von extremen Gewaltausbrüchen, bedingt durch die medikamentöse Verstärkung ihrer Stimmungsschwankungen.<sup>251</sup>

Nachdem sie ein Studium begonnen hat, kehrt die Krankheit erneut zurück und verhindert so, dass sie sich innerhalb ihres Moratoriums weiterentwickeln kann. Ashley leidet an Liebeskummer, weil sie Hopper nicht dem Leid aussetzen will, mit einer Todgeweihten zusammen zu sein.<sup>252</sup> Die Adoleszenz ist aufgrund der Leukämie gescheitert und hatte eine psychische Degeneration zur Folge, die letztlich im Suizid endet.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Vgl. ebd., S. 728.

<sup>252</sup> Vgl. ebd., S. 730.

<sup>253</sup> Vgl. ebd., S. 733.

## 7. Fazit

Bei der Analyse von Pop und adoleszenten Strömungen im Thriller zeigt sich - zumindestens im „Todeswächter“ und in „Die Amerikanische Nacht“ - eine unterschiedliche Häufigkeit der beiden Strömungen, auch wenn man berücksichtigt, dass die Definition von Pop nur sehr unvollständig erfolgen kann. Im Thriller der „Todeswächter“, der sich sehr stark auf die zentrale Motivation des Serienmörders fokussiert, ist die Adoleszenz in Form einer gescheiterten Adoleszenz die treibende Kraft, die der Serienmörder nur aufgrund externalisierenden Verhaltens kompensieren kann. Ursache ist die Retraumatisierung durch das Unrecht an seiner Freundin, nachdem das erste Trauma, die väterliche Gewalt, die zum Tode seiner Mutter geführt hat, durch die Adoption anscheinend überwunden war. Popbezüge treten nicht auf, da die adoleszente Ich-Findung sich auf die psychische Problematik fokussiert und der innere Kampf, wer er überhaupt ist, bzw. der Hass auf die Gesellschaft und opportun die Selbstzweifel innerhalb des Moratoriums. Die Retraumatisierung in der Postadoleszenz hat einen schüchternen jungen Mann in einen sadistischen Serienmörder transformiert.

Die Strömung von Pop – Adoleszenz im Thriller ist im Falle von „Die amerikanische Nacht“ sehr deutlich erkennbar. Des weiteren findet sich in dem Thriller „Die amerikanische Nacht“ eine urbane Welt, die durch Markennennung, abgrenzende Kleidung und durch die verschiedenen Variationen popkultureller Einflüsse, wie bspw. durch Querverweise auf den Film, ein für den Thriller virtuoses Bild bietet.

Neben den Grenzüberschreitungen, die aus Alkoholkonsum, wilden Partys, der Selbsterprobungen und der Neufindung, der die Adolozeszentin ausgesetzt war, zeigt sich, dass die Aufstörung, die Ashley Cordova erlebt hat, aufgrund einer physischen Devianz aufgetreten ist. Wie bereits in der Theorie in Kapitel 2.2.3 zum Ausdruck gebracht, internalisiert Ashley, indem sie Kummer oder Probleme nicht nach außen hin zeigt. Letztlich jedoch kommt es durch die Leukämie zu einer medikamentös verstärkten Zerstörung, die in letzter Konsequenz den Suizid zur Folge hat. Die Problematik Ashleys innerhalb der Adoleszenz ist der immer wiederkehrende Stopp des Moratoriums durch die Krankheit und die damit verbundene Aufgabe von Personen oder Leidenschaften.

Es ist immer wieder paradox und für einen „normalen Menschen kaum nachvollziehbar, welche Anziehungskraft Serienmörder oder Personen, denen man so etwas zutraut, auf

bestimmte Gruppierungen ausüben. Charles Manson und John Gacy sind prominente und bekannte Beispiele. Ähnliches gilt in „Die amerikanische Nacht“ für Stanislas Cordova, dem zwar keine Morde nachgewiesen werden können, dem dies aber in der Öffentlichkeit durchaus zugetraut wird. Eigentlich tut er auf den ersten Blick alles, um nicht verpoppt zu werden. Er schottet sich in jeglicher Hinsicht ab und drehte bereits vor längerer Zeit Filme, die ekelhaft und abstoßend sind. Dennoch - und vielleicht gerade deswegen - wird er für einige Menschen zur Kultfigur. So zeigt sich, dass Stanislas Cordova, der durch die verschiedenen Aussagen, Zeitungsmeldungen und Verweise auf Webseiten aufgrund seiner mehrdimensionalen Persönlichkeit postmodern verpoppt wird, nicht zuletzt auch durch die Neukontextualisierung Stanley Kubricks.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Pop und adoleszente Strömungen im Thriller eine Rolle spielen (können).

## Literaturverzeichnis:

### Primärliteratur:

Etzold, Veit: *Todeswächter*, Köln: Bastei Lübbe, 2014.

Pessl, Marisha: *Die amerikanische Nacht*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2013.

### Sekundärliteratur:

Andriopoulos, Stefan: *Ungeheuer, Vampire, Werwölfe: Fiktionale Strategien der Horrorliteratur in kriminologischen Darstellungen von Serienmördern*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 314- 329.

Backderf, Derf: *Mein Freund Dahmer*, Berlin: Walde + Graf bei Metrolit, 2013.

Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: Beck, 2002.

Carlisle, Al: *Zur Entstehung der dunklen Seite des Serienmörders*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 51- 60.

Degler, Frank, Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn: Fink, 2008.

Gansel, Carsten: *Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftliche Forschung*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XIV Jg., Heft 1 (2004), S. 236.

Gansel, Carsten: *Der Adoleszenzroman*, in: Wild, Reiner (Hg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart: Metzler, 2008.

Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, Berlin: Cornelsen Scriptor, 2010.

Gansel, Carsten: „*Der Tod ist ein Geschenk*“ - Störungen in der Adoleszenz und terroristische Selbstmordattentate in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: Gansel, Carsten, Kaulen, Heinrich (Hg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, Göttingen: V&R unipress, 2011, S. 247- 262.

Gansel, Carsten: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur*, in: Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Bd. 280), 2011, S. 15– 48.

Gansel, Carsten: *Adoleszenzkrisen und Aspekte von Störung in der deutschen Literatur um 1900 und um 2000*, in: Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Bd. 280), 2011, S. 261–287.

Greig, Charlotte: *Serienmörder. Die Faszination des Bösen*. Fränkisch-Crumbach: tosa, 2012.

Harbort, Stephan: *Das Hannibal- Syndrom*, Leipzig: Piper Verlag, 2014.

Hoffmann, Nele: *A taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*, Salzhemmendorf: Blumenkamp Verlag, 2012.

Höller, Christian: „*Widerstandsrituale und Pop Plateaus*“, in: Tom Holert/ Mark Terkessidis (Hrsg.): „*Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*“, Berlin, Amsterdam, 1996, S. 57.

King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in Modernisierten Gesellschaften*, Wiesbaden: Springer VB, 2004.

King, Vera: *Adoleszenz/Jugend und Geschlecht*, in: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (EEO), Weinheim: Juventa, 2009, S. 1- 42.

Linder, Joachim: *Der Serienkiller als Kunstproduzent. Zu den populären Repräsentationen multipler Tötungen*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 461- 488.

Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe: Info- Verlag, 2009.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2009.

Ritzer, Ivo: *Hip to Be Square. Serienmörder in der Pop-Musik*, in: Höltgen, Stefan, Wetzell, Michael (Hg.): *Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur*, Berlin: Bertz + Fischer, 2010, S. 90- 98.

Robertz, Frank J.: *Serienmord als Gegenstand der Kriminologie. Grundlagen einer Spurensuche auf den Wegen mörderischer Phantasien*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 15- 50.

Robertz, Frank J.: *Warum Seriendmord fasziniert. Ein kriminologisch-kulturwissenschaftliches Essay*, in: Robertz, Frank J, Thomas, Alexandra (Hg.): *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, München: belleville, 2004, S. 243- 249.

Seeßlen, Georg, Jung, Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg: Schüren, 2008.

Stein, Thomas Michael: *Thriller und Psychopathen: Thomas Harris*, in: Nünning, Vera (Hg.): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres-Entwicklungen- Modellinterpretationen*, Trier: WVT, 2008, S. 121- 134.

Zima, Peter V.: *Moderne/ Postmoderne*, Tübingen: Francke, 2014.

#### **Internetquellen**

[http://www.focus.de/wissen/experten/schmeh/mysterioese-mordserie-mit-verschlusselungscode-die-bekennerbriefe-des-zodiac-killers\\_id\\_3675234.html](http://www.focus.de/wissen/experten/schmeh/mysterioese-mordserie-mit-verschlusselungscode-die-bekennerbriefe-des-zodiac-killers_id_3675234.html)

[http://www.huffingtonpost.com/william/why-i-recorded-yes-we-can\\_b\\_84655.html](http://www.huffingtonpost.com/william/why-i-recorded-yes-we-can_b_84655.html)

<http://www.songtexte.com/songtext/prinz-pi/kompass-ohne-norden-13abd5c1.html>