

Ingo Kammerer (Ludwigsburg)

## **Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekino**

Wenn Sie einen Kriminalroman aufschneiden,  
dann wissen Sie genau, was Sie wollen.<sup>1</sup>

Kriminalgeschichten haben den spröden Charme des Verlässlichen. Kaum Experimente, keine allzu großen Überraschungen, wie Brecht implizit mitformuliert, sind vorgesehen. Der Leser weiß, worauf er sich einlässt, was konkret auf ihn zukommt: Spannung im Kleid der Form gebenden unerhörten Begebenheit. Verbrechen, in erster Linie Mord und Totschlag geben dabei der beliebten Textsorte ihr formal fixiertes und inhaltlich unerhörtes Gepräge, bestimmen *histoire* und *discours* der Textsorte in musterhafter Weise. Die stereotype Handlungstriade, bestehend aus: Verbrechen, Fahndung und Aufklärung/Lösung, ist fest verankert, die Heldenfigur und personale Instanz der Leseridentifikation ist mit hohem Wiedererkennungswert ausgestattet und letztlich sorgt eine weitgehend festgelegte Mischung der narrativen Bauelemente *action*, *analysis* und *mystery* für entsprechende Lektüreerlebnisse.

Kriminalgeschichten sind also zuerst vertraute „Unterhaltungsware“, und Brechts Bezeichnung – die sich ja konkret auf die damalige Gepflogenheit des Bogenaufschneidens von billigen Büchern bezieht – des Aufschneidens eines Kriminalromans kann durchaus als Öffnungszeremonie von erfreulich Bekanntem und trotzdem Neuem, eben als spannungsvoller Akt der Vorfreude verstanden werden.

---

<sup>1</sup> Brecht, 1997, S. 30

### 1.1. Kriminalgenre, Film und „Exil“

Dabei gibt es feine Unterschiede in der Gattungsausgestaltung. Die Subgenres<sup>2</sup> *Detektivgeschichte* und *Thriller*, den musterhaften Gattungscodes verpflichtet, setzen, was die generelle Wirkung der Lektüre anbelangt, konträre Schwerpunkte. Während die klassische Detektivgeschichte über die vorherrschende Rätselgestaltung überwiegend intellektuell-kognitive Leserteilnahme ermöglicht, aktiviert der Thriller seine Leser psychologisch. Seine körper- und handlungsbetonten Plots verzichten weitgehend auf Rätselspannung, ‚jagen‘ vielmehr den Leser durch eine Unzahl von Kampfhandlungen, die immer die Existenz des Helden (also die Figur der Leseridentifikation) konkret bedrohen (im Gegensatz zum ‚unantastbaren Detektivgott‘ des klassischen Genrependants) und letztlich in die finale Auseinandersetzung mit dem bereits länger als Antagonisten gegenwärtigen ‚*master criminal*‘ münden. Der Rezipient ist demnach vermehrt emotional an den Aktionen seines Stellvertreters beteiligt und fiebert der finalen Konfliktlösung in einer Mixtur aus Hoffen und Bangen um sein Alter Ego entgegen.

Es ist nicht verwunderlich, dass beide Genres schnell die Leinwand erobert haben. Die ökonomischen, weil ästhetisch-effektiven Argumente und die aus der Genrepoetik erwachsenden audiovisuellen Möglichkeiten machen kriminalistische Plots zur adäquaten Textsorte des Mainstreamkinos. Der historisch einmalige Siegeszug des Kriminalfilms in der Publikumsgunst unterstreicht dies auf beeindruckende Weise. So existiert heute eine auch durch das Fernsehmedium beförderte<sup>3</sup> regelrechte Inflation an Kriminalfilmen, welche die rezeptive Spitzenposition des Unterhaltungsgenres mit dramaturgisch weichgespülter gesellschaftspolitischer Aufklärungstendenz nachhaltig unterstreicht. Im Sinne pragmatischer Zielgruppenorientierung wird gedreht und montiert, was gefällt und Erfolg verspricht – ein quantitativ-ökonomisches Orientierungsmaß, das verständlicherweise nicht immer qualitativ Hochwertiges hervorbringt, in jedem Falle aber die Lust des Publikums an fortwährender themengebundener Reproduktion, an der mit leichten Variationen angereicherten Wiederholung des Immergleichen offenbart.

<sup>2</sup> Zur Gattungssystematik vgl. Nusser, 1992, S. 1-7.

<sup>3</sup> Zum „industrialisierten Kriminalfilm“ und der Position des Kriminalfilms im TV-Medium vgl. Hickethier, 2005, S. 11-16.

Warum das so ist, was die Rezipienten immer wieder zu Altbewährtem und Vertrautem ‚greifen lässt‘, soll hier anhand einer kleinen Genrepoetik des musterhaften filmischen Subgenres (Suspense-) *Thriller* unter besonderer Berücksichtigung der auffälligen Analogie zur hier zu diskutierenden *Exilthematik* veranschaulicht werden.

Kernthese des im Folgenden zu Beweisenden ist die Annahme, dass der Thriller auch deshalb seine Zuschauer ins Kino oder vor den Fernsehschirm lockt, weil in der Filmrezeption eine angstbesetzte Form der stellvertretenden Exilsituation lustbetont in relativer Sicherheit durchlebt werden kann. Dieses *Quasi-Erlebnis von Fremdheit und Fremde* im gemütlichen Sessel am Ort der Rezeption muss demnach nicht nur formal-ästhetische Gestaltungsauffälligkeiten des jeweiligen Film-Mediums aufweisen, sondern bereits in der Poetik des idealtypischen Thrillers angelegt sein. Beides gilt es hier nun unter exemplarischer Zuhilfenahme des Hitchcock’schen Werks zu belegen.

Der Rückgriff auf den „Master of Suspense“ ist dabei notwendige Beschäftigung mit dem filmischen Genrefundament. Der umtriebige Geschäftsmann und massenkompatible Filmhandwerker und -ästhet, Alfred Hitchcock, ist die ursächliche Wahl, wenn es um Untersuchungen im Genrefeld des Filmthrillers geht. Denn der auch schon mal als Erfinder des Genres<sup>4</sup> bezeichnete *auteur* hat nicht nur qualitativ hochwertige Produkte erstellt, sein Handwerk in vielen Interviews (soweit es ihm einträglich erschien) offen gelegt und einen Genrestandard gesetzt, an dem sich Regisseure bis zum heutigen Tag abarbeiten, sondern auch die Sujets des Genres in erstmaliger und noch heute als Folie für nachfolgende Regie-Generationen gültiger Ausgestaltung auf die Leinwand gebracht.

Am exemplarischen Beispiel seines prototypischen ‚Innocent-on-the-run-Thrillers‘ *North by northwest* werden folgende Erkenntnisse auch im Bild veranschaulicht.

## 1.2. Zur Thrillerpoetik

Kriminalgeschichten handeln von der Aufklärung einer Straftat, eines Verbrechens, das aufgrund der eindringlich existenziellen Wirksamkeit zumeist auf mindestens einem Mord basiert. Diese auslösende „unerhörte Begebenheit“ setzt den fixen Ausgangspunkt für folgende Aktivitäten, die sich ausschließlich mit der Suche (Fahndung) und Überführung (Aufklärung) des Täters beschäftigen.

---

<sup>4</sup> Vgl. Monaco, 2005, S. 307.

Im damit weitgehend fixierten formal-inhaltlichen Handlungskorsett bewegen sich Autoren dieser Gattung, erfüllen diese stereotype Struktur und variieren Details zur notwendigen individuellen Ausgestaltung des Gattungsfeldes. Dabei gilt es im Vorfeld und mit Blick auf die anvisierte Zielgruppe der Rezipienten und deren Spannungsinteresse eine genrerelevante Entscheidung zu treffen. Der Rätselspannung und vorherrschenden narrativen Gestaltung der *analysis* dient die Detektivgeschichte, dem Abenteuer mit entsprechenden Forderungen an explizite *action* der Thriller.<sup>5</sup>

Entspricht der Thriller<sup>6</sup> bezüglich der formal-inhaltlichen Musterhaftigkeit dem ‚Kontrahenten‘ Detektivgeschichte noch weitgehend (Verbrechen – Fahndung – Aufklärung/Lösung), so bezweckt die Gestaltung dieser Grundstruktur andere Leser- und Seherinteressen als das intellektuell verspielte Pendant. Um die Modellkrise des Thrillers, die stärker als die räumlich begrenzte der Detektivgeschichte immer eine Tendenz zur raumübergreifenden, gar weltweiten Handlungsgeographie in sich trägt, zu lösen, braucht es eines aktiv ‚zupackenden‘ Helden, der nicht nur geistig, sondern auch konkret körperlich handelt bzw. zu handeln in der Lage ist. Der Held wird „Drachentöter“,<sup>7</sup> generiert zum modernen Siegfried und es ist nachhaltig von Nutzen, wenn er dessen Naivität zumindest teilweise sein eigen nennt. Jedenfalls sind körperliche Qualitäten und praktische Fertigkeiten vorherrschende Merkmale des Thrillerhelden, da sie häufig fiktional zum Einsatz kommen oder, anders formuliert, zum genrespezifisch erwünschten Überleben dringend benötigt werden.

Dieser Held trifft nun auf einen Antagonisten, der nicht wie in der Detektivgeschichte unbekannt ist und aus einer Anzahl von Verdächtigen entlarvt werden muss, sondern relativ zügig als Gegenspieler markiert und vorgestellt wird und in der Folge als ‚*master criminal*‘ die *outgroup* anführt. Die Bekanntheit des Gegners führt zu einer speziellen Form der Fahndung und Auflösung, die dann auch die Ästhetik des Genres kennzeichnet. Kampfhandlungen (Verfolgung, Flucht, Gefangenschaft...) bestimmen den hindernisreichen Weg des Thrillerhelden zur Lösung. Die finale

<sup>5</sup> Die Mixtur beider Spannungselemente, die sich insbesondere in der so genannten *hard-boiled-fiction* um Autoren wie Hammett und Chandler ab den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts ein veritables Marktsegment erobern konnten, soll nicht verschwiegen werden. Im Sinne einer klärenden Strukturierung wird sie hier aber nicht weiter verfolgt.

<sup>6</sup> Zur Thrillerpoetik vgl. Nusser, 1992, S. 52-70.

<sup>7</sup> Nusser, 1992, S. 62.

Kampfhandlung, der ‚Endkampf‘ mit dem *master criminal* wird damit zur Konklusion einer aktionsgeladenen Auseinandersetzung zweier Akteure, deren Zeichnung in den trivialeren Produkten des Genres des Öfteren der Versuchung nach stereotyper Schwarz-Weiß-Kontrastierung zum Opfer fällt.<sup>8</sup>

### 2.1. „Schlimmstmögliche Wendungen“ – Der Weg ins Thrillerexil

Wenn, wie hier geschehen, von auf- und anregender Wirkung des Genrekinos im Bezug zur Darstellung von Fremdheit und Fremde die Rede ist, sollte zunächst der Übertritt in dieses behauptete ‚Exil‘, das ‚Exil‘ selbst, namentlich der Übertritt des Thrillerhelden in den Zustand schwerer Identitätsverwirrung (die individuelle Folge des Exilerlebnisses) verdeutlicht werden.

Mit Dürrenmatt kann dieser Übertritt dramaturgisch als „schlimmstmögliche Wendung“ bezeichnet werden und getreu des, was Nutzung und Erweiterung des Kriminalromans angeht, destruktionsfreudigen Schweizer Autors ist jene Wendung „nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.“<sup>9</sup> Dürrenmatts labyrinthischen Weltgleichnisse und die dabei wirksame dramaturgische Konzeption mit dem offenbarenden Schlüsselement des Zufalls haben viel gemein mit dem Thriller Hitchcock’scher Prägung. Jedoch ist die Wirksamkeit des Zufalls im Thriller eine vollkommen andere. Führt in Dürrenmatts Œuvre das Wirken des Zufalls zu einer wirksamen, vom Autor beabsichtigten Distanzierung des Lesers vom Plot und damit zu einer formalinhaltlichen Reflexion des Textes durch den Rezipienten, die der bilderstürmerischen und aufklärerischen Tendenz der Romane und Dramen Dürrenmatts rezeptiv entspricht, so sorgt der Zufall in Thrillern allgemein und in Hitchcocks Filmthrillern im Besonderen, dem entgegengesetzt, für eine Leser-Annäherung an den Helden, die sich aus Mitleid, Furcht und Lösungshoffnung aristotelisch speist. Gerade die fehlende Gesetzmäßigkeit des Zufalls und damit die persönliche Angst, es jederzeit ‚mit ihm‘ zu tun zu bekommen, verstärkt die Anteilnahme (das Jammern) des Rezipienten am

---

<sup>8</sup> Obwohl eine grundsätzliche Tendenz zur ‚Grauzeichnung‘ und damit auch Unvollkommenheit des Helden inzwischen zur Musterpoetik des Genres gehört. Eine Entwicklung, die der Ästhetik der *hard-boiled-fiction* und dem sich daran ästhetisch orientierenden *film noir* viel verdankt.

<sup>9</sup> Dürrenmatt, 1985, S. 91.

Schicksal des Helden (Schauder vor dem Schicksal) und ‚schweißt‘ ihn (kathartisch) an seine Seite. Der Zufall ist hier also ein wirksames Autorenmittel, eine Kooperation des Rezipienten mit dem Helden zu ermöglichen. Wie aber geht das vor sich und was hat dies mit einer Exilsituation zu tun?

In Hitchcocks *North by northwest* ist es ein Wink, der dem Zufall Tür und Tor öffnet.



**Abb. 1: Zufallsauslöser Geste**

Es ist der Wink des Helden (*Cary Grant* alias George O. Thornhill) nach dem Boy in der Bar eines Hotels. *Grant* möchte erfahren, von wo aus er seiner Mutter telegraphieren kann. Der Boy weist ihm den Weg und führt ihm somit seinem ‚Schicksal‘ entgegen, denn zwei unfreundliche Herren erwarten, bedrohen und entführen *Grant* vom Fleck weg.

Zufälle ermöglichen diese genrespezifischen *Weltenwechsel* bzw. Eintritte in Exil ähnliche Situationen. *Grants* Winken wird nämlich auditiv begleitet vom Ausruf des Boys – offensichtlich im Auftrag der Herren – nach

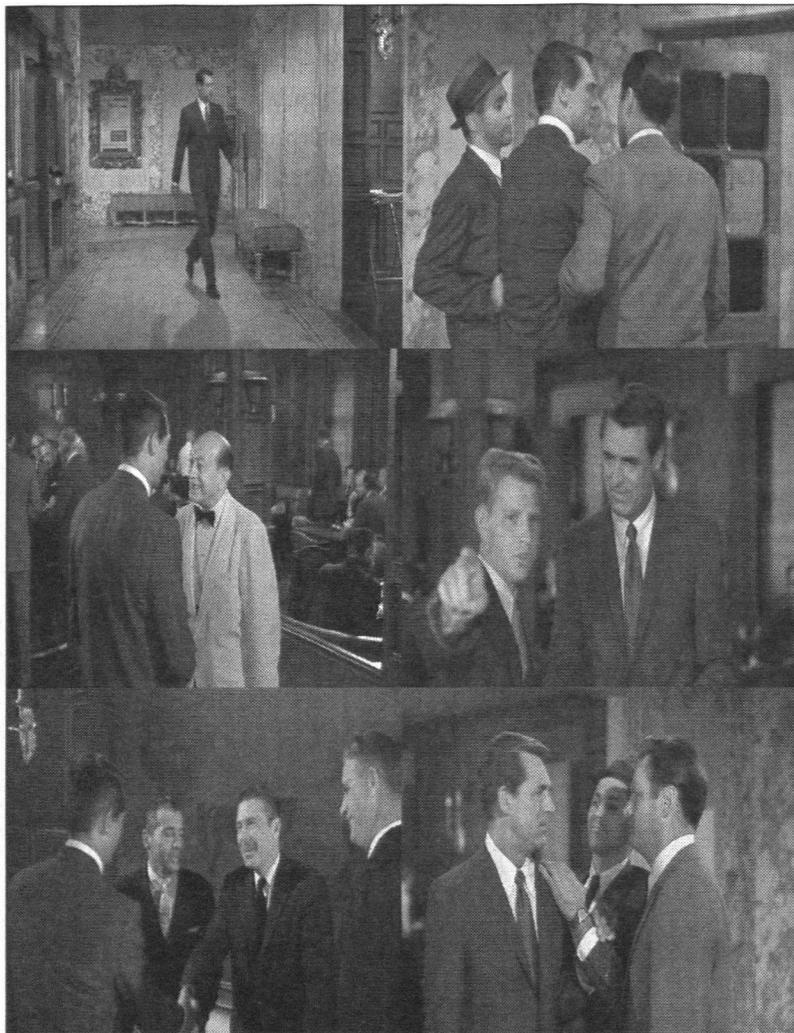
einem „Mr. Kaplan“.<sup>10</sup> Dem Medium entsprechend decken sich auditive Nachricht und visuelle Gestik, was inhaltlich fatale Folgen für den Gestenerzeuger mit sich bringt, da die Verbrecher die Situation (im Raum distanziert, somit defizitär informiert) fehlinterpretieren und damit die Welt des Protagonisten aus den Angeln heben. Fortan ist für *Grant* nichts mehr, wie es war – durch die Verwechslung verliert er seine Identität, wird aus der Gesellschaft ausgeschlossen, agiert als ‚unschuldig Beschuldigter‘ im Zwischenreich einer anderen, ihm bisher unbekanntem Welt und ist bemüht, dieses ‚Exil‘ (des Kontrollverlusts, der Orientierungslosigkeit und Unsicherheit) so schnell als möglich wieder zu verlassen, die Rückkehr in die Gesellschaft, seinen vormaligen Zustand wiederzuerlangen.

Es beginnt nun die *Heldenreise* durch das Unbekannte (oder psychoanalytisch betrachtet, durch das Unbewusste und Verdrängte), jener Monomythos,<sup>11</sup> der vielen Filmen mit Massenwirkung den narrativen Handlungsrahmen verleiht und der im Thrillerplot, zumal im hier wirksamen Sujet des ‚Innocent-on-the-run-Thrillers‘ konstitutiv ist. Der Held gerät in eine paradoxe Grundsituation: Er übertritt die Schwelle seiner Heimat ins ‚Exil‘ und verbleibt doch realiter in seiner Heimat (wenn sich auch sein Wirkungskreis schnell vergrößern wird). Er verlässt die ihm vertraute Welt, ohne räumlich zu expandieren – wandelt zwischen zwei Welten, die letztlich zwei Seiten einer Medaille, „Fassade und Fundament“ eines Kosmos‘, sind.

---

<sup>10</sup> „Kaplan“ wird zu Beginn den Rezipienten als real existierender Spion der gesellschaftlich legitimierten Gegenseite narrativ vermittelt. Tatsächlich ist er aber ein ‚Nichts‘, ein leerer Signifikant, eine auditive Leerstelle, die zum Zweck der Verunsicherung jener kriminellen Unterwelt lanciert worden ist. Sein und Schein werden hier wie in vielen anderen Bereichen dieser metadiskursiven Thrillerkomödie auf besonders wirkungsvolle Weise (audiovisuell) miteinander verknüpft.

<sup>11</sup> Vgl. zur Handlungsgestalt des Monomythos: Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*, und Vogler, Christopher: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*.



**Abb. 2: Montagesymmetrie – Weltenspiegelung**

Dem Schwellenübertritt, also dem Eintritt ins ‚Exil‘ selbst ist mit Blick auf die zwar reduzierten, aber lesbaren Aufklärungstendenzen des Genres besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Dieser Übertritt unterzieht unmittelbar Dasein und Selbstbild des Protagonisten einer extremen Wandlung. Grants neue Weltwahrnehmung (Fremde) und seine individuelle Orientierung in dieser Welt (Fremdheit) wird damit neu definiert und das emotional besonders effiziente und genrekonstitutive Handlungsmotiv, bestehend aus dem Identitätsverlust des Helden durch das besonders

wirksame Stigmata des ‚*unschuldig Beschuldigten*‘, wird direkt in Szene setzt. Hitchcock formuliert folgerichtig den Übertritt über ein Bild werdendes Gestaltungsprinzip der doppelten bzw. verkehrten Welt und wendet hierbei bereits die genrespezifischen Gestaltungs- bzw. ästhetischen Kompositionsmittel der *Dopplung* und *Subjektivierung* an, die Thrillerinhalt und -rezeption jene ambivalenten Wirkungsgrade verleihen und letztlich das fiktionale ‚Exil‘ des Genres zum schaurig-schönen Vergnügen für den Zuschauer werden lassen.

Die symmetrisch angeordneten Bildinhalte der Szene (vgl. Abb. 2) verdeutlichen die Dualität der parallel existierenden Welten in einer Welt und organisieren die rezeptive Orientierung. Der, wenn man so will, ‚freien‘ Gesellschaft wird die Unter- oder Zwischenwelt entgegengestellt, der Selbstkontrolle folgt die Fremdkontrolle, der Sicherheit die Unsicherheit, der vertrauten gesellschaftlichen Orientierung die Desorientierung des erzwungenen ‚Exils‘. Zu Vertretern der jeweiligen Weltwahrnehmung entwickeln sich dabei Wege, unterschiedliche Schwellenleiter und die jeweiligen Weltrepräsentanten (siehe Abb. 2). Dieser deutlich Inhaltsräume gestaltenden Montagetendenz entspricht die *Mise en scène* der zentralen Einstellungsfolge innerhalb der Szene. Objektpositionierung im zentralen und einzigen Bild mit Doppelpresenz beider Welten (bei personaler Nähe zum Protagonisten) und die dabei waltende Schärfengestaltung (vgl. Abb. 3) verdeutlichen den bevorstehenden Übertritt, welcher dann durch Kameraschwenk, Schärfenverlagerung und Kamerafahrt vorwärts kongenial in einer Einstellung technisch vermittelt wird (vgl. Abb. 4).

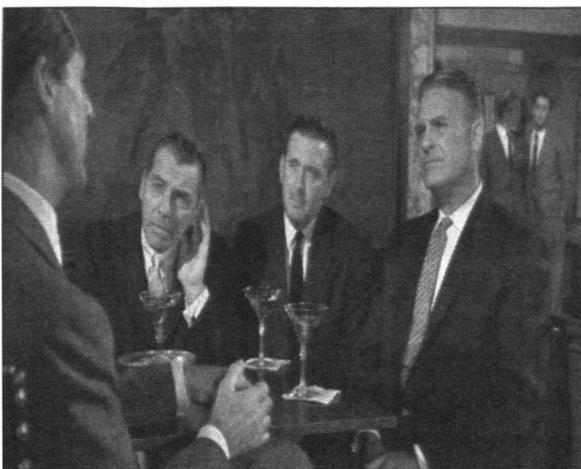


Abb. 3: *Zentrale Einstellung – ‚Welten‘*

Jener technische Übergang, der den bevorstehende Übertritt des Helden ins Exil endgültig fixiert, wird nur dem Rezipienten angekündigt – eine auktoriale Vor- und Mehrinformation, die ihn ins ‚audiovisuelle Exil‘ stürzt und im Folgenden noch eingehend (Stichwort: Suspense) zu erläutern sein wird. Jedenfalls ist der Held respektiv *Grant* nach vollzogenem Weltenwechsel gezwungen, seine erwünschte Rückkehr in die Gesellschaft aktiv (*action*) zu bewerkstelligen. Voraussetzung dafür ist, sich in der ihm neuen Welt schnell zu orientieren, Sicherheit zu gewinnen und unter Einsatz von Leib und Leben seine Isolation zu überwinden. Letztlich ist dieses erzwungene Exil – mit seinen vielfältigen Abenteuern – auch als Initiationshandlungsraum eines zumeist latent neurotischen Thrillerprotagonisten zu betrachten, der bei seiner Rückkehr als ‚Meister zweier Welten‘ gilt, also persönliche Traumata durch Handlungsaktivität (vorübergehend) bewältigt hat und ein gestärktes Selbstbild von nun an sein eigen nennt.

*Dopplung* und *Subjektivierung* als (Exil-)Inszenierungsprinzip und intentionales Gestaltungselement in den Händen des Autors ermöglichen inhaltliche und formale Entscheidungen mit unmittelbarer Wirksamkeit auf den Rezipienten. Um diese zweifellos ambivalente Wirkung des Thrillers und das damit in Verbindung stehende lustvolle Erlebnis eines stellvertretenden Exils durch den Rezipienten verständlich zu machen, ist es zunächst notwendig, das Bedingungsfeld „Thriller“ selbst und das dort wirksame kommunikative Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient zu klären.



**Abb. 4: Rezeptiver Schwellenübertritt**

## 2.2. Kommunikationsfeld „Filmthriller“ – „Vertrag“ zwischen Produzent und Rezipient

Die Repetitionsästhetik der Genres spiegelt die intertextuelle „Geschichten generierende“ Systematik<sup>12</sup> der Genreproduktion wider, die auf ein aufgeklärtes und in Bezug auf die innovative Verschiebung des konventionellen Genrerahmens zugleich neugieriges Publikum trifft. Genremuster sind vertraute Erzähl- bzw. fiktive Handlungsräume der entsprechenden Zielgruppe partizipierender Rezipienten und demzufolge mit klar fixierten Erwartungen bzw. Vorstellungen angefüllt: Der Zuschauer ist poetologisch informiert. Man kann in diesem Zusammenhang auch von einem kommunikativen ‚Vertrag‘ zwischen der Produktions- und Rezeptionsseite sprechen, einer Übereinkunft, die stillschweigend zwischen Autoren und Rezipienten geschlossen und so weit als möglich eingehalten wird. Publikumserwartungen, das intertextuelle Bedingungsfeld des Genres betreffend, sind zu berücksichtigen. Varianten und innovative Fortschreibung der Genrepoetik (auch im Zusammenhang mit der effizienten, dabei ökonomisch gewagten Destruktion des bisher gültigen Mythos) sind jedoch erlaubt, evtl. gar gesellschaftspolitisch erwünscht und in ihrem Kontext mit anderen Genreprodukten zu reflektieren und zu bewerten.

Wenn nun ein ‚unsichtbarer Vertrag‘ zwischen Autor und Rezipient existiert und die (einseitig pekuniär einträgliche) Kommunikation nicht mutwillig zerstört werden soll, sind die Bedingungen des ‚vertraglichen Abkommens‘ wichtige Erkenntnisse, auch im Hinblick auf die hier aufzudeckende Unterhaltsamkeit eines ‚Exils‘ für Held und Zuschauer. Deshalb sollen nun die kommunikativen Genremodalitäten, die Bereiche der erwünschten Lektürewirksamkeit (Rezipient), das Feld der Genrepoetik (Produzent) und die im Produkt formal-inhaltlich umgesetzte dramaturgische Gestaltung erläutert werden.

Michael Balint weist in seiner für die Thrilleranalyse wegweisenden psychoanalytischen Studie *„Angstlust und Regression“*<sup>13</sup> auf das generelle Interesse einer großen Anzahl von Menschen an kurzzeitigen Lockerungen des strikt reglementierten Alltagslebens durch Regelbrüche im begrenzten Raum hin. Die hierbei wirksame ‚Angstlust‘ ist das paradoxe Grundgefühl,

<sup>12</sup> Vgl. Hickethier, 2001, S. 214.

<sup>13</sup> Zuerst: Michael Balint: *Thrills and Regressions*. London: 1959.

das uns z.B. bei Jahrmarktsvergnügungen, Kinderspielen und erotisch-sexuellen Abenteuern begegnet.<sup>14</sup> Die der außergewöhnlichen Situation inhärente Angst bzw. Furcht, die sich mit einer zuversichtlichen Haltung auf zukünftige Bewährung und Hebung des Selbstbewusstseins koppelt, wird auch durch die zeitliche und räumliche Begrenztheit (Quasi-Realität) der Situation selbst zum lustbetonten Erlebnis. Voraussetzungen dafür sind die Freiwilligkeit des ‚Probanden‘ und ein Pendeln des „Aktivierungszirkels“<sup>15</sup> um einen mittleren, somit genießbaren Grad der Anspannung.

Dieser ‚Thrill‘ weist dem Thriller sein dramaturgisches Potential zu, wird demnach vom freiwilligen *Thrillerrezipienten* gezielt zum Zweck der Unterhaltung aufgesucht. Unterhaltsames, das in diesem Kontext (‚Exil‘) dem Zuschauerwunsch nach kurzzeitiger Desorientierung, Unsicherheit und Angst, eben einem zeitlich fixierten Kontrollverlust entspricht.<sup>16</sup> Die dabei wirksame Lust an der Angst ist somit das dialektische Ziel und die dem Genreprodukt entgegengebrachte Erwartungshaltung des Thrillerrezipienten und vom Genreproduzenten zu berücksichtigen.

Erzielt wird diese erwünschte Wirksamkeit vornehmlich über die genrespezifische Ausgestaltung inhaltlicher und formaler Darbietungsfelder durch den *Produzenten*, wobei im Wesentlichen die Gestaltung der Heldenfigur, des Genreplots und die narrative Informationsvergabe zu berücksichtigen sind. Dem ‚Vertrag‘ zwischen *Autor und Rezipient* entsprechen demnach folgende inhaltlich-formalen ‚Übereinkünfte‘: Ausgehend von der das Genre generell bestimmenden Modellkrise ‚Welt‘, in der einer Normverletzung die Wiederherstellung und Bestätigung dieser Norm zu folgen hat, werden (Abenteuer-) Reisen der Helden in Form fiktionaler ‚Exilsituationen‘ vom Autor gestaltet, die den Rezipienten reichlich Möglichkeiten der Identifikation und ‚interagierenden Teilnahme‘ – die spannungsvoll in Kippschwingungen der Angstlust erlebt werden – ermöglichen.

Die dabei wirksamen ästhetischen Mittel der ‚Vertragserfüllung‘ sind dieselben, die bereits dem inszenierten Exilübertritt (s.o.) attestiert wurden: *Dopplung* und *Subjektivierung*. In der Verbindung parallel präsentierter Gegensätzlichkeiten mit reduzierter, weil isolierter Wahrnehmung liegt das

<sup>14</sup> Vgl. Balint, 1999, S. 17-22.

<sup>15</sup> Begriff nach Heckhausen, 1974.

<sup>16</sup> Balint betont die im Zusammenhang mit Jahrmarktsvergnügungen besonders Angstlust besetzten Schwindelerlebnisse bzw. -gefühle. Vgl. Balint, 1999, S. 20f.

Geheimnis effizienter Zuschauermanipulation oder -wunscherfüllung. Es wird dem Rezipienten über die Wirksamkeit der Isolation in Kombination mit unterschiedlich gestalteter Doppelpräsenz im Stile der Zwei-Welten-Theorie ermöglicht, ein stellvertretendes ‚Exil‘ (an des intrafiktionalen Helden Seite) unterhaltsam zu erleben. Dieses ästhetische Gestaltungsprinzip soll nun abschließend anhand von Helden- und Plotgestaltung sowie der Thrillernarration verdeutlicht werden.

### 3.1. Gestaltung des Filmthrillers – Dopplung und Subjektivierung

Zur Darstellung intrafiktionaler Isolation bei intendiertem extrafiktionalem Nachvollzug durch das Publikum setzt der Thriller also auf die Wirksamkeit von Dopplung und Subjektivierung als formal-inhaltliche Gestaltungsformen der Angst und integriert damit ästhetische Prinzipien des expressionistischen deutschen Stummfilms und der ebenfalls auf dessen Stilmittel zurückzuführenden Filmströmung des *film noir*. in sein poetologisches Portfolio.<sup>17</sup>

Im obigen Beispiel der „schlimmstmöglichen Wendung“ sind die ästhetischen Prinzipien im Zusammenhang mit der Figuren- und Plotgestaltung bereits angezeichnet worden. Folgend soll nun eine konzentrierte dramaturgische Analyse der inhaltlichen und narrativen Wirkungsbereiche das intra- und extrafiktionale Thrillerexil verdeutlichen.

### 3.2. Heldenfigur und Plotgestaltung

Die Zeichnung und Ausgestaltung der Heldenfigur und des sie umgebenden Plots beabsichtigt, dem Rezipienten verschiedene Interaktionsmuster der Identifikation zu ermöglichen. Ausgehend von Jauß' Theorie<sup>18</sup> sind es vornehmlich zwei Identifikationsbereiche, die im Thriller zur Ermöglichung empathischer Teilnahme am fiktionalen Textgeschehen offeriert werden. Die *sympathetische Identifikation* ermöglicht eine Gleichsetzung aufgrund der alltäglichen, mit Fehlern behafteten Zeichnung des Helden, ist somit von der charakterlichen Gestaltung der Figur abhängig. An der Entwicklung dieser Figur in Raum und Zeit bzw. im Handlungsverlauf des Plots orientiert ist die *kathartische Identifikation*, die ihr Gleichsetzungspotential aus den ‚schicksalhaften‘ Verwicklungen bezieht, denen sich die Heldenfigur

<sup>17</sup> Vgl. zur expressionistischen Tradition und Ästhetik des *film noir* u.a. Steinbauer-Grötsch, 2005, zu den Beziehungen von Thriller und *film noir* u.a. Seeblen, 1995, S. 55-98.

<sup>18</sup> Vgl. Fischer, 1983, S. 137-140.

ausgesetzt sieht. Während die sympathetische Form der Identifikation sich demzufolge an der Art der Heldengestaltung orientiert, verlangt die kathartische Identifikation eine spezielle dramaturgische Entwicklung bzw. Plotgestalt.

Um den *Helden* als fiktionales Alter Ego des Rezipienten aufzubauen, orientiert sich der Autor weitgehend am Vorbild des ‚alltäglichen Durchschnittsmenschen‘ und potentiellen Rezipienten. Thrillerhelden sind (klein-)bürgerliche Existenzen, fest in der Gesellschaft verankert und diese stützend. Kleine neurotische Störungen<sup>19</sup> machen sie zum ‚authentischen‘ alltäglichen Helden, somit zur sympathetischen (weil vertrauten) Projektionsfläche des Rezipienten.

Dieser Held wird nun in Folge einer automatisierten *Plotgestaltung* ins ‚Exil‘ gezwungen bzw. in eine ihm unbekannte neue Welt überführt. Der dabei wirksame Zufall (s.o.) sorgt für ein dramatisch konstitutives und emotional besonders effizientes personales Handlungsmotiv, nämlich den ‚unschuldig Beschuldigten‘. Des Helden hierbei wirksame Orientierungslosigkeit und verlorene Sicherheit in einer ‚verkehrten Welt‘ entspricht dem von Balint beschriebenen Schwindelgefühl bzw. Kontrollverlust und überträgt sich im Zuge der kathartischen Identifikation auch auf den Rezipienten. Fremdheit und Fremde der bisher vertraut erscheinenden Welt fordern denn auch personale Veränderungen. Der Held muss verinnerlichte Regeln und Normen entsprechend dem vollzogenen Weltenwechsel der neuen Situation anpassen, d.h. brechen, sich seinen unterdrückten Neurosen und Ängsten aktiv stellen, die Chance zur Initiation ergreifen – und mit ihm der passiv-aktiv mitleidende Rezipient. Ziel bleibt die Rückkehr eines gestärkten Helden in die Gesellschaft bzw. eines Rezipienten, der sich fiktional bewährt hat, in die außerfilmische Realität.

*Dopplung* und *Subjektivierung* finden in der inhaltlichen Komposition also erste Einsatz- und Wirkungsbereiche. Der elementaren Zwei-Welten-Konstellation entsprechen die personale Verhaltensvariabilität des Helden und die jeweiligen Identifikationsformen als Interaktionsangebot des Textes an den Rezipienten. Gerade diese Heldenkonzentration des Plots und die damit einhergehende Ermöglichung intrafiktionaler Rezipiententeilnahme durch Identifikation verdeutlichen die subjektivierende Reduktion handlungsrelevanten Personals mit entsprechenden rezeptiven Folgen.

<sup>19</sup> Im Œuvre Hitchcocks kehren permanent Bindungsängste der Helden, resultierend aus einem starken Mutterkomplex, und ein inhaltlich unterschiedlich gestalteter Schuldkomplex, der häufig pubertär gewandete Traumata nach sich zieht bzw. überhaupt den Helden zum Postpubertierenden, zum Spieler geraten lässt, wieder.

So bleibt festzuhalten, dass Thrillerinhalte den Rezipienten durch Subjektivierung (personale Positionierung) und Dopplung (konkrete Vergegenwärtigung der Exilsituation) in ein fiktionales Exil überführen, das er stellvertretend an der Seite des Protagonisten durchlebt. Die hierbei gesetzten inhaltlichen Fundamente der rezeptiven ‚Angstlust‘ sind im weiteren Verlauf des Films über eine spezifische narrative Vermittlung von Information aufrechtzuerhalten.

### 3.3. Thrillernarration

Um den Thrillerrezipienten vornehmlich emotional an die (an Unwahrscheinlichkeiten reiche) Filmfabel zu binden, setzt der Autor auf ein ausgeklügeltes narratives Prinzip der mehrschichtigen Informationsvergabe. Ausgangspunkt bzw. narratives Fundament ist dabei die bereits erwähnte Verknüpfung des Zuschauers mit dem intrafiktionalen Protagonisten. Der Rezipient steht an der Seite des Helden, weiß das, was dieser auch weiß und sieht häufig mit dessen Augen (subjektive Kamera). Durch Übernahme der Helden-Point-of-View, also durch die überwiegend wirksame *personale Erzählhaltung* wird die Perspektive des orientierungslosen Protagonisten auf den Rezipienten übertragen. Der sich identifizierende Rezipient erhält die ‚Wissensbestände‘ des weitläufig ‚unwissenden‘ Identitätssuchenden und wird somit zum genrespezifisch manipulierten Stellvertreter der fiktionalen Figur. Diese narrative Form der defizitären Information ermöglicht erst die beabsichtigte rezeptive Exilsituation, macht es dem Zuschauer in Folge bereits vollzogener Identifikation möglich, die Situation des fiktiven Helden zur (freilich abgeschwächt wirksamen) eigenen Situation zu machen.

An wichtigen Gelenkstellen der Handlung wird dieses Erzählprinzip jedoch durchbrochen. Hier kommt es zu einem spannungsgeladenen Informationsgefälle<sup>20</sup> zwischen dem Rezipienten und seinem fiktionalen Alter Ego, das durch einen kurzzeitigen Wechsel der Erzählhaltung ausgelöst wird. Um das mit einem rezeptiven Mehrwissen korrelierende Gefälle bzw. um die Störung der auf defizitärem Wissen beruhenden Einheit von Protagonist und Rezipient zu erzielen, wird die personale Erzählhaltung außer Kraft gesetzt, so dass der Zuschauer vom Autor selbst respektiv von der (Kamera-)Funktion des *auktorialen Erzählers* über zukünftige Bedingungen ins Bild gesetzt wird. Dieses erzähldramaturgische Prinzip und

<sup>20</sup> Zu Handlungsunbestimmtheit bzw. Informationsgefälle als Grundlage des (filmischen) Spannungserlebens vgl. Wuss, 1999, S. 323-337.

Element der eigentlichen filmischen Thrillerlogik ist der *Suspense*, der von den anderen Formen filmischer Informationsvergabe (Surprise, Mystery) zu trennen ist und die „konstituierende Erzählweise“<sup>21</sup> des Thrillers darstellt.

Hitchcock erläutert den *Suspense* im Interview mit Truffaut, indem er ihn mit dem gegenläufig wirksamen *Surprise* in Beziehung setzt und schildert dabei implizit die emotionale Exilsituation des Rezipienten, die, auf defizitärem Wissen fußend, durch Mehrinformation wirksam dramatisiert werden kann. Am Beispiel einer emotional besonders effizienten Bombenexplosion erläutert er die beiden Prinzipien der narrativen Informationsvergabe:

Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den *Suspense* an. Die Bombe ist unter dem Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 – man sieht eine Uhr –. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten *Suspense*. Daraus folgt, daß das Publikum informiert werden muß, wann immer es möglich ist. Ausgenommen, wenn die Überraschung wirklich dazugehört, wenn das Unerwartete der Lösung das Salz der Anekdote ist.<sup>22</sup>

Es ist demnach das Wissen um das finale Handlungsziel der Szene bzw. Sequenz, das aus einem allwissenden, zumindest über die *Pointe* informierten Zuschauer einen hilflosen extrafikcional distanzierten Rezipienten macht. Die in der Folge der auktorialen Mehrinformation wieder hergestellte personale Nähe zum Protagonisten verdeutlicht dann auch das emotionale Zuschauerexil nachhaltig. Ambivalenzen wie kurzzeitige finale Orientierung mit darauf folgendem Rückfall in die Desorientierung des Helden, Macht und Sicherheit durch Mehrwissen, die sich zu Ohnmacht und Unsicherheit des nicht fikcional Involvierten wandeln, Hoffen auf und Bangen um die

<sup>21</sup> Esser, 1999, S. 86.

<sup>22</sup> Hitchcock in Truffaut, 1998, S. 64.

Unversehrtheit des Protagonisten umschreiben das emotionale Exil des Betrachters, das getreu der Zwei-Welten-Theorie das Dilemma der doppelten Perspektivierung unterstreicht. Das „Schwert des Damokles“,<sup>23</sup> das über ihm schwebt, und das paradoxe zeitliche Prinzip des Suspense, der vom Näherrücken (Sukzession) und Aufschub (Retardation) des Zukünftigen bei Kenntnis der finalen Möglichkeiten lebt<sup>24</sup> – diese immanente Dialektik einer die Anspannung stetig steigernden Suspensesituation ist zugleich emotionale Zumutung und Zielsetzung des Thrillerrezipienten. Denn dieser Genrekennner antizipiert, erwartet und genießt jene Momente der Angst und Furcht, von denen er sich trotz möglicher Kenntnis der narrativen Machart immer wieder ‚einfangen‘ lässt.

*Dopplung* und *Subjektivierung* bilden auch hier den Bereich der narrativen Komposition. Gedoppelt wird die Informationsvergabe der grundsätzlich defizitären personalen Erzählhaltung bei kurzzeitiger auktorialer Perspektivenverlagerung und Vorgabe des finalen Handlungsziels. Hinzu kommt die ambivalente Positionierung des Rezipienten und das paradoxe Zeitprinzip der expliziten Suspensewirkung. Das heißt auch, dass die ‚emotionale Zwickmühle‘ der Rezeption einer Suspensesituation durch subjektivierende Rückführung in die personale Nähe des Protagonisten erheblich gesteigert wird – somit die doppelte Optik aus überblickender Distanz und teilnehmender Nähe zur Grundlage dieses emotionalen ‚Exils‘ des Rezipienten gerät.

#### 4. Ein Filmbeispiel

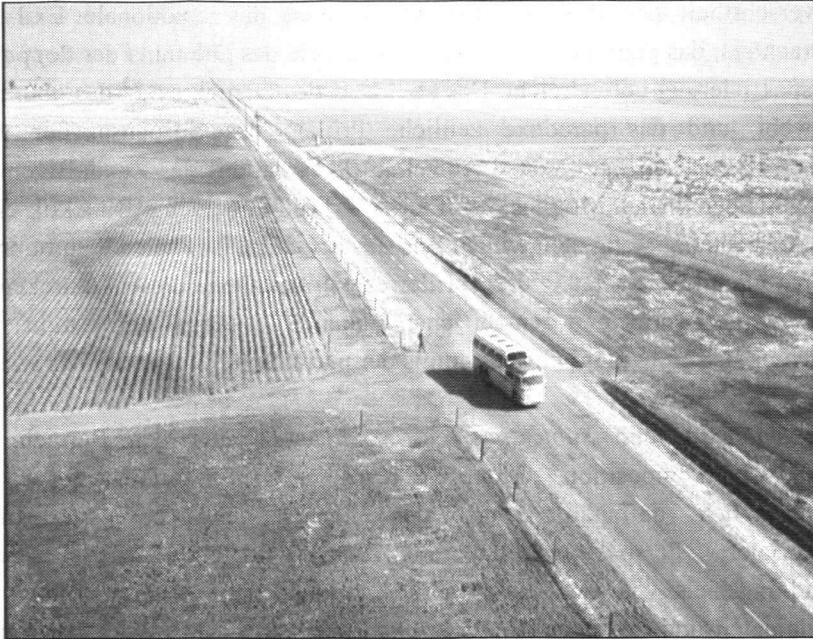
Ein Omnibus fährt auf einer diagonal das Bild durchschneidenden Landstraße inmitten einer kargen Landschaft in den Bildmittelpunkt und hält an einer Bushaltestelle. Ein Mann steigt aus. Der Bus fährt davon. Der Mann bleibt allein im Raum zurück.<sup>25</sup>

Der langsame Beginn – die statische Einstellung benötigt 50 Sekunden der knapp achtminütigen Szene – der bekannten Maisfeldszene (siehe Abb. 5) aus *North by northwest* scheint ein recht unspektakulärer *establishing shot* zur Klärung der räumlichen Begebenheiten zu sein.

<sup>23</sup> Borringo, 1980, S. 43.

<sup>24</sup> Vgl. ebenda, S. 58.

<sup>25</sup> *North by northwest*, Maisfeldszene.



**Abb. 5: Intra- und extrafikionaler Exilraum**

Zum einen ist er das auch, etabliert den Raum und die Figur darin, zum anderen aber ist da mehr, geschieht dies mit deutlich emotionalisierender Absicht. Es ist das Informationsgefälle zwischen Figur und Rezipient zum Zeitpunkt dieser Szene, das eine doppelte Rezeptionsoptik über diese ‚räumliche Unschuld‘ legt. Mit anderen Worten: Der distanzierende, auktorial vermittelte Beginn überführt den Rezipienten direkt in eine Suspensituation, die aus seinem Vor- und Mehrwissen (Identifikationsfigur *Grant* soll hier ermordet werden) und dem defizitären Wissen der Figur selbst (*Grant* hofft hier auf den ominösen ‚Kaplan‘ zu treffen und eigene Orientierungsdefizite auszuräumen) emotionales Kapital schlägt. Der Raum bzw. die räumlich strukturierte Anfangseinstellung ist nämlich das Bild werdende Angstmoment des eingeweihten Betrachters,<sup>26</sup> da jener die Gefährdung des Helden antizipiert und im ‚räumlichen Fadenkreuz‘ keine Möglichkeit zur Flucht des Helden bzw. keine Chance zu Bewahrung dessen

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch die überraschende Absicht Hitchcocks, sich mit der Maisfeldszene gegen das Genreklišche der Mordinszenierung zu stellen. Demnach durch den irritierenden und die Angst steigernden Erwartungsbruch, den Zuschauer im Verbund mit dem informativen Suspense doppelt emotional zu konditionieren. In: Truffaut, 1998, S. 250.

körperlicher Unversehrtheit erkennen kann. Demnach wird der Raum zum ‚Mitspieler‘, zum reinen Signifikanten, zur Leerstelle<sup>27</sup> und seine Bedeutsamkeit ist der narrativen Gestaltung des Thrillers geschuldet. Denn schließlich gerät, in der Einstellung direkt ins Bild gesetzt, unterschiedlicher Informationsstand bei bereits existierender Identifikation zur perfiden rezeptiven Emotionsfalle des Genres, so dass die Exilsituation des Thrillers hier sowohl intra- als auch extrafikcional ein gewichtiges räumliches Bedeutungsbild erhält.

Diese *Dopplung* der Information und auktoriale Einführung wird im weiteren Verlauf der Szene durch Rückführung des Rezipienten an die Seite des Protagonisten wirkungsvoll dramatisiert. *Subjektivierende* Montage – im Sinne alternierender Komposition des Heldenblicks (subjektive Kamera) mit darauf folgendem Blick auf die Projektionsfläche ‚Held‘ – ermöglicht im weiteren Verlauf der Szene eine Steigerung der rezeptiven Exilerfahrung. Im Zusammenhang mit dem Informationsgefälle, das dem Zuschauer bewusst ist, wird so jedes neu erscheinende Objekt (Autos, ein Mann – siehe Abb. 6) zum ambivalenten Erlebnisraum. Dem erwartungsfrohen Protagonisten steht der angespannte, sich ängstigende Rezipient gegenüber, der Orientierungshoffnung eine aus Orientierung entspringende Angst, dem Sicherheitswunsch das Wissen um permanente Unsicherheit. Und bis zur Klärung respektiv reichlich unwahrscheinlichen kathartischen Lösung der Suspensessituation vergeht die Zeit schleppend, wird eine vorzeitige Lösung mehrmals aufgeschoben, wird der Rezipient, ‚der einmal am Tisch des Königs essen durfte, vom bedrohlich über ihm baumelnden Schwert nicht mehr befreit‘. Damokles und die Angstlust: Paradoxien spiegeln das Thrillergenre selbst und die Unterhaltungsbedürfnisse des ‚dort speisenden‘ Rezipienten wider.

---

<sup>27</sup> Vgl. Kreimeier, 2004, S. 24-27.



Abb. 6: *Subjektivierende Montage*

Die personale Perspektive und die subjektivierende Blickrichtung wird im Falle doppelter Information zur – rezeptiv erwünschten – emotionalen Falle, zum –lustvoll erwarteten – Schwindelgefühl des rezeptiven Exils und damit zum dramaturgischen Gestaltungs- und Teilnahmeprinzip des Thrillers. „Diese filmische Logik, das sind die Gesetze des Suspense.“<sup>28</sup> Formalinhaltliche Prinzipien der Rezipienten-Konditionierung bzw. -Wunscherfüllung, des Schwindelerlebnisses ‚Exil‘ mit Bewährungsgarantie bilden die Basis dieser Kulturkommunikation.

## 5. Thrillerexil: Angstlust als Unterhaltungsphänomen

„Der *Thriller* [...] verlegt den Horror stärker in den Zuschauer selbst – er visualisiert ihn nicht (wie z.B. das Horrorgenre, Anm. d.Verf., I.K.), sondern induziert ihn.“<sup>29</sup> Dieser ‚Horror‘ ist, wie festgestellt wurde, jedoch ein gewollter und lustvoll rezipierter, weshalb das Wirkungsprinzip der Angstlust den Thriller und die in ihm inhaltlich und formal angelegte

<sup>28</sup> Hitchcock in Truffaut, 1998, S. 194.

<sup>29</sup> Faulstich, 2002, S. 45.

Exilerfahrung zum Unterhaltungsphänomen geraten lässt. Grundsätzlich wird dabei das Exil in seiner dualen Bedeutsamkeit thematisiert. Neben der Angst induzierenden Fremde und Empfindung von Fremdheit durch Wahrnehmungs- und Orientierungsdefizite ermöglicht eine Exilsituation eben auch Chancen auf Bewährung und Identitätsstärkung, was im Filmthriller durch die inhaltliche Gestaltung der Fremde als Initiationsraum in besonderem Maße berücksichtigt wird.

Die intendierte Erfahrung des stellvertretenden Exils führt Autor und Zuschauer in einer Übereinkunft bezüglich der Textgestaltung zusammen – ein ‚Vertrag‘, der bestimmte Wirkungsvorstellungen des Rezipienten durch genrespezifische Formen der poetischen Gestaltung zu erfüllen verspricht. Die hierbei konventionalisierte doppelte Optik des Thrillergenres, die, aus identifizierender Nähe und überblickender Distanz bestehend, die Darbietungsformen der Dopplung und Subjektivierung zum poetischen Netz (mit erheblicher emotionaler ‚Fallhöhe‘) verknüpft, sorgt letztlich für ein unterhaltsames, medial vermitteltes ‚Exil‘ des Zuschauers.

Fremdheit und Fremde dieses intra- und extrafikionalen ‚Exils‘ geraten eben unter Einbezug des Initiationscharakters in den Plot und bei Wissen um den zeitlich begrenzten, quasi-realen Raum der Rezeption zum spannungsgeladenen Erlebnisraum stellvertretender Erfahrung: Und zum rezeptiven Raum unterhaltsamer Abenteuerreisen mit psychischer Bewährungsgarantie.

## Literatur:

- Balint, Michael (1999): *Angstlust und Regression*. 5. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Borringo, Heinz-Lothar (1980): *Spannung in Text und Film*. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Brecht, Bertolt (1997): *Glossen über Kriminalromane*. In: derselbe: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Band 6: Schriften. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 29-31.
- Dürrenmatt, Friedrich (1985): *Die Physiker*. Zürich: Diogenes.
- Esser, Michael (1999): *Bange machen gilt – Spannung, Suspense und Schicksal*. In: Beier, Lars-Olav/ Georg Seeßlen (Hg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin: Bertz. S. 75-92.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: W. Fink.
- Fischer, Jens Malte (1983): *Der Zuschauer als Komplize*. Analytische Bemerkungen zu Alfred Hitchcocks Thrillern. In: derselbe: *Filmwissenschaft – Filmgeschichte*. Studien zu Welles, Hitchcock, Polanski, Pasolini und Max Steiner. Tübingen: Gunter Narr. S.135-155.

- Heckhausen, Heinz (1974): *Entwurf einer Psychologie des Spielens*. In: derselbe: Motivationsanalysen. Berlin: Springer, 81-100.
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut (2005): *Das Genre des Kriminalfilms*. In: derselbe (Hg.): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Hitchcock, Alfred/Regie (1959): *North by Northwest* (dt.: Der unsichtbare Dritte). USA: MGM.
- Kreimeier, Klaus (2004): *Extension bis zum Nullpunkt*. Die stillgestellte Zeit im Bewegungsbild. In: Ruffert, Christine u.a. (Hg.): *ZeitSprünge*. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz. 17-28.
- Monaco, James (2005): *Film verstehen*. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. 6., überarb. u. erw. Aufl. Reinbek: Rowohlt.
- Nusser, Peter (1992): *Der Kriminalroman*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Seeblen, Georg (1995): *Thriller*. Kino der Angst. Marburg: Schüren.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara (2005): *Die lange Nacht der Schatten*. Film noir und Filmexil. Berlin: Bertz + Fischer.
- Truffaut, François (1998): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 20. Aufl. München: Heyne.
- Wuss, Peter (1999): *Filmanalyse und Psychologie*. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. 2., durchges. u. erw. Aufl. Berlin: Ed. Sigma.