

HENRY M. TAYLOR

CONSPIRACY!

Theorie und Geschichte des Paranoiafilms

SCHÜREN

Inhalt

Danksagung	7
I Einleitung	9
II Verschwörungen, Paranoia und Konspirationismus	63
1 Verschwörung	63
2 Paranoia	72
3 <i>When the truth is found to be lies: Verschwörungstheorien als populäre Paranoia</i>	90
III Der paranoide Film: Stil, Narration, Motivik	121
1 Von der Mikro- zur Makroebene	121
2 Narration, Rätsel, Kippfiguren	145
3 Medien, <i>mind control</i> und der paranoide Stil	163
IV Das Kino der Meisterverbrecher	175
1 FANTÔMAS oder Das Kino der kollektiven Verunsicherung	175
2 Der performative Blick: von CALIGARI zu MABUSE	226
3 Die akusmatische Stimme: Mediale Ansteckungen in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE	258
V Subjektivität als Verbrechen: der klassische Film Noir	271
1 Ein obskures Objekt der Begierde	271
2 Subjektivität, Identitätsspaltungen und klaustrophobe Szenarien	280
3 LE SAMOURAÏ und die Paranoia der modernen Großstadt	313
4 Von der individuellen Psychologie zur Soziologie des <i>corporate crime</i>	321

VI Der moderne Verschwörungsfilm	325
1 Verschwörung als <i>alien invasion</i> : INVASION OF THE BODY SNATCHERS	325
2 Gehirnwäsche als Kalte-Kriegs-Formel der Gedankenkontrolle	347
3 Beobachtung, Überwachung und Ordnungsutopie	368
4 Systemische Bedrohungsszenarien	395
5 Der positive Aufdeckungsplot: der Medizinthriller COMA	406
6 Der negative Verstrickungsplot: der SF-Psychothriller SECONDS	422
VII Mind-games: Metafiktion und die ontologische Verschwörung	443
1 Paradigmenwechsel: von der Epistemologie zur Ontologie	443
2 Das abgekartete Spiel und die reflexive Performance im Neo-Noir	455
3 Neue Prothesengötter oder Der Wahn der totalen Verfügbarkeit des menschlichen Körpers	472
4 Mindbender-Kino im Schatten von Philip K. Dick	487
5 Die paranoide Leinwand: Anmerkungen zu einer diskursiven Verschiebung	507
VIII Schlussbetrachtung: Konjunkturen der konspirationistischen Imagination	525
Anhang	535
Literaturverzeichnis	535
Personenregister	564
Filmregister	575

I Einleitung

There is only one plot – things are not what they seem.

(Jim Thompson)¹

Verschwörungsfiktionen haben Konjunktur. Die Kinoproduktion der letzten Jahre hat eine regelrechte Flut an Filmen mit umfassenden Konspirationen und anderen paranoiden Szenarien hervorgebracht.² Um politische Komplotte und dunkle Intrigen geht es auch in den preisgekrönten Fernsehserien *24* (USA 2001–2010, 2014), *BORGEN* (DK 2010–2013), *THE HOUR* (GB 2011–2012), in der Netflix-Webproduktion *HOUSE OF CARDS* (USA 2013–), der Technothriller-Serie *MR. ROBOT* (USA 2015–) oder im aufwändigen HBO-Remake *WESTWORLD* (USA 2016–).³ So konstatierte etwa der BBC-Journalist Mark Lawson: «Conspiracy thrillers are back in fashion.» (Lawson 2011) Damit bezieht er sich einerseits auf die Verschwörungsfilme der 1970er, jenes «ersten goldenen Zeitalters der Paranoia» (Romney 1998), andererseits auf die jüngere Tendenz in den USA, paranoide Hollywood-Klassiker neu auf-

- 1 Eine Aussage des amerikanischen Hardboiled- und Noir-Romanciers Jim Thompson zu seiner Schreibpraxis, zit. nach <http://blog.abbottpress.com/there-is-only-one-plot/> (abgerufen am 17.11.2016).
- 2 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit ließen sich in jüngerer Zeit so unterschiedliche Werke nennen wie: *CACHÉ* (Michael Haneke, F/A/D/I 2005), *THE CONSTANT GARDENER* (Fernando Meirelles, GB/D/USA 2005), *A HISTORY OF VIOLENCE* (David Cronenberg, USA/CAN/D 2005), *THE INTERPRETER* (Sydney Pollack, USA/GB/F 2005), *THE ISLAND* (Michael Bay, USA 2005), *THE JACKET* (John Maybury, USA/GB 2005), *MUNICH* (Steven Spielberg, USA 2005), *STAY* (Marc Forster, USA 2005), *SYRIANA* (Stephen Gaghan, USA 2005), *BUG* (William Friedkin, USA 2006), *DEATH OF A PRESIDENT* (Gabriel Range, GB 2006), *DÉJÀ Vu* (Tony Scott, USA/GB 2006), *L'IVRESSE DU POUVOIR* (Claude Chabrol, F/D 2006), *A SCANNER DARKLY* (Richard Linklater, USA 2006), *THE BOURNE ULTIMATUM* (Paul Greengrass, USA/D 2007), *THE INVASION* (Oliver Hirschbiegel, USA 2007), *MICHAEL CLAYTON* (Tony Gilroy, USA 2007), *NEXT* (Lee Tamahori, USA 2007), *THE NUMBER 23* (Joel Schumacher, USA 2007), *EAGLE EYE* (D.J. Caruso, USA 2008), *VANTAGE POINT* (Pete Travis, USA 2008), *DUPLICITY* (Tony Gilroy, USA/D 2009), *ECHOLON CONSPIRACY* (Greg Marcks, USA 2009), *THE INFORMANT!* (Steven Soderbergh, USA 2009), *THE INTERNATIONAL* (Tom Tykwer, USA/D/GB 2009), *STATE OF PLAY* (Kevin Macdonald, USA/GB/F 2009), *SURROGATES* (Jonathan Mostow, USA 2009), *SHUTTER ISLAND* (Martin Scorsese, USA 2010), *THE ADJUSTMENT BUREAU* (George Nolfi, USA 2011), *THE IDES OF MARCH* (George Clooney, USA 2011), *TAKE SHELTER* (Jeff Nichols, USA 2011), *THE THING* (Matthijs van Heijningen jr., USA 2011), *TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY* (Tomas Alfredson, GB/F/D 2011), *UNKNOWN* (Jaume Collet-Serra, USA/GB/D/F 2011), *ERASED* (Philipp Stölzl, USA/CAN/B 2012), *TOTAL RECALL* (Len Wiseman, USA 2012) und *DER BLINDE FLECK* (Daniel Harrich, D 2013).
- 3 *HOUSE OF CARDS* ist ein erweitertes Remake der gleichnamigen britischen Miniserie von 1990, *WESTWORLD* ein Remake-Spin-off des gleichnamigen amerikanischen Spielfilms von 1973.

zulegen, darunter als *update* THE MANCHURIAN CANDIDATE (1962/2004); als Satire THE STEPFORD WIVES (1975/2004); transmedial als TV-Zweiteiler oder *mini-series* THE ANDROMEDA STRAIN (1971/2008) und COMA (1978/2012); als Horrorthriller GET OUT (2017), einem Ableger der ursprünglichen Version von THE STEPFORD WIVES, der den thematischen Schwerpunkt von *gender* zu *race* verschiebt; oder als Hommage, wie der auf die problematische Privatisierung von Homeland Security zielende Thriller STATE OF PLAY (2009) mit seinen vielfältigen motivischen und narrativen Anspielungen auf das Watergate-Dokudrama ALL THE PRESIDENT'S MEN (1976) und dessen stilprägender Zelebrierung des investigativen Journalismus. Auf diesen klassischen Politthriller bezieht sich auch das oscarprämierte politische Drama SPOTLIGHT (2015) über ein Team von ebenfalls heroischen Journalisten, die Kindesmissbrauch und dessen Vertuschung durch die höchsten Instanzen der katholischen Erzdiözese von Boston aufdecken. Bei all diesen Verschwörungsfiktionen handelt es sich nicht mehr nur um ein amerikanisches, sondern inzwischen auch um ein globales Medienphänomen.

Im Gegensatz zu den linkspolitischen Thrillern der 1970er-Jahre ist jedoch etlichen der neueren Produktionen⁴ – als mitunter militaristischer Staatspropaganda und «Kino der Angst» (Bürger 2005) – Komplizenschaft mit dem umstrittenen *war on terror* vorgeworfen worden:

In the post-9/11 environment, the media and entertainment industry showed a ready willingness to produce and release television programs and movies that were interpreted at the time as sympathetic to the U.S. war efforts in Afghanistan and later Iraq. (Dodds 2010, 22)

Besonders kritisch beurteilt wird aus dieser Sicht die vom rechtskonservativen Fernsehsender Fox produzierte Serie 24 mit ihrem Überhelden Jack Bauer, der die USA regelmäßig vor terroristischen Anschlägen mit Massenvernichtungswaffen zu schützen hat und dabei angesichts von *ticking bomb*-Szenarien skrupellos Verdächtige foltern lässt, um an entscheidende Informationen zu gelangen: «This long-running show is less a reflection on the Homeland Security culture than a constitutive part of it.» (ebd.; zur Folter-Apologik von 24 vgl. Žižek 2006 und Mayer 2007)

Medienwissenschaftler und Kritiker interpretieren denn auch den großen Erfolg der TV-Fortsetzungsserien THE WIRE (USA 2002–2008) oder

4 Einige sowohl politisch linke wie rechte Beispiele hierfür wären etwa THE GOOD SHEPHERD (Robert De Niro, USA 2006), IN THE VALLEY OF ELAH (Paul Haggis, USA 2007), THE KINGDOM (Peter Berg, USA/D 2007), LIONS FOR LAMBS (Robert Redford, USA 2007), RENDITION (Gavin Hood, USA 2007), BODY OF LIES (Ridley Scott, USA/GB 2008), THE HURT LOCKER (Kathryn Bigelow, USA 2008), GREEN ZONE (Paul Greengrass, USA/F/GB/E 2010), ZERO DARK THIRTY (Kathryn Bigelow, USA 2012).

HOMELAND (USA 2011–) als «Einübung in paranoides Denken» und als Verinnerlichung des Überwachungsstaates seit dem 11. September (Hediger 2013) – in erster Linie seitens der kollektiven US-amerikanischen Psyche, aber durch die weltweite Präsenz dieser Mainstream-Produktionen auch in globaler Hinsicht. In dieselbe Kerbe schlägt ein Blog des britischen *The Guardian* mit der Feststellung, Hollywood habe uns etwa durch die Jason-Bourne-Actionthriller an die digitale Ausspionierung im Big-Data-Stil der National Security Agency (NSA) gewöhnt: «Movies have got us used to the sight of the human being as pixellated quarry, tracked by powerful technology.» (Patterson 2013) Konspirative Szenarien mit weltumspannender Reichweite lassen sich schließlich nicht nur als Symptom, sondern geradezu als kulturelles Instrument und verlängerter, in die Gehirne greifender Arm des hegemonialen Machtstrebens des *Empire* verstehen (vgl. Hardt/Negri 2000): des kapitalistischen Weltsystems, dessen Epizentrum nach wie vor die USA bilden. Die Macht der Bilder und die reale Macht können so ununterscheidbar werden, wie wir spätestens seit dem Golfkrieg von 1991 wissen.

Durch ein Cross-over oder einen symbolischen Tausch in der Form «Zuckerbrot und Peitsche» kommen wir in diesen Produktionen jedoch in den ambigen Genuss, sowohl Opfer- wie Täterperspektive einzunehmen. Mitunter geraten wir selbst durch eine verzwickte emotionale Implikation annäherungsweise in das moralische Dilemma von Spionen, wie etwa in der vom ehemaligen CIA-Offizier Joe Weisberg produzierten Fortsetzungsserie *THE AMERICANS* (USA 2013–), in der ein KGB-Agentenpaar während des Kalten Kriegs in den USA das Leben einer scheinbar gewöhnlichen amerikanischen Familie lebt. Wir werden in eine Position des Mehrwissens versetzt, die uns einerseits an Allmachtsfantasien teilhaben lässt und andererseits unsere Ängste in Bezug auf die Überwachungs- und Machtpotenziale des *national security state* dadurch beschwichtigt, dass deren Machtinstrumente uns eben gezeigt werden (vgl. Levin 2000). Gerade hierauf gründet der große Unterhaltungswert dieser Film- und Fernsehproduktionen. Sie machen Spaß – und auch süchtig, wie das neuere Phänomen des *binge-watching* («Komaglotzen») von Fortsetzungsserien belegt (vgl. Lückerrath 2013; Royal 2013; Yorio 2013).

So scheint es einen klaren Zusammenhang zu geben zwischen der Rückbesinnung des Mediums Film auf seine Anfänge und der (digitalen) Verlängerung der Verwertungsketten durch neuere Medien: Der filmische Serienboom der 1910er-Jahre spiegelt sich in einem erneuten «goldenen Zeitalter» des epischen Romans ebenso wie in entsprechenden TV- und Web-Fortsetzungsserien. Nunmehr sind sie jedoch als Qualitätsproduktionen für den globalen Markt mit Blockbuster-Budgets ausgestattet und als

Fortsetzung des Kinos mit anderen Mitteln, namentlich im Zeichen der *convergence culture* (vgl. Jenkins 2008), zu sehen. «Kino» wäre dabei im Sinne von Saussures Semiologie als «Paradigma» zu verstehen, d. h. als mediale Institution und institutionelles Regelwerk; und «Film» als «Syntagma», also als individueller «Text» oder medialer Sprechakt als Diskurs.

Für die hier zur Diskussion stehende Form einer lockeren Gruppierung von Verschwörungsthrellern, paranoiden Dramen und zahlreichen *mind-game*-Filmen (vgl. Elsaesser 2009) – wie David Finchers *THE GAME* (USA 1997) und *FIGHT CLUB* (USA/D 1999) oder Christopher Nolans *MEMENTO* (USA 2000) und *INCEPTION* (GB/USA 2010) – hat sich als Oberbegriff der zunächst in Fankultur und Kritik, dann auch in der Filmwissenschaft verwendete Ausdruck des «Paranoiafilms» herauskristallisiert. Obwohl bislang kaum eine fest etablierte Genre-Begrifflichkeit, erfasst dieser Terminus die so bezeichneten Werke bezüglich Plotverlauf, Erzählperspektive, Tonalität und Ästhetik prägnant und findet deshalb in zunehmendem Maße Gebrauch.

Doch während in den letzten Jahren beidseits des Atlantiks ein großes Interesse an der Erforschung von Verschwörungstheorien und *-kulturen* (Knight 2000) festzustellen ist, existiert zum entsprechenden filmischen Phänomen nach wie vor keine umfassende filmwissenschaftliche Untersuchung, sondern lediglich die Analyse von Teilaspekten. Dies zu leisten ist das Ziel der vorliegenden Schrift, die erstmals eine theoretisch und historisch umfassende, poetologische und hermeneutische Darstellung des in Kino, Fernsehen und neuen Medien zunehmend prominenten Paranoiafilms als gesellschaftliches Symptom anstrebt. Mit einem dezidiert pluralistischen Methodenansatz will die Arbeit diesem in mehrfacher Hinsicht – medial, kulturell, sozial und politisch – bedeutsamen Phänomen mit seinen außerfilmischen Bezügen nachgehen, in seinem Facettenspektrum aufschlüsseln und untersuchen. Dabei soll keine Totalität, kein einheitlich-übergreifendes System angestrebt, sondern ein klares Bekenntnis zum Fragmentarischen abgegeben werden. Film wird zunächst als Text begriffen, unter dem Gesichtspunkt vorwiegend narratologischer und poetologischer Fragestellungen und Methoden, die hermeneutisch-interpretierend arbeiten.

Ergänzt wird dieser kombinierte Ansatz durch bildtheoretische Konzepte, wie sie unter anderem Jacques Lacan in seinem *Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Lacan 1987), Gilles Deleuze in seinen zwei philosophischen Kino-Büchern (Deleuze 1997 und 1991) sowie W. J. T. Mitchell in seinen Arbeiten zur *Visual Culture* entwickelt haben. Gerade bei Mitchell ist immer auch an den englischen Originaltitel seines Buchs *What*

Do Pictures Want? (dt.: *Das Leben der Bilder*, Mitchell 2008) zu erinnern, an die Forderungen, die Bilder an den Beobachter respektive Zuschauer zu stellen scheinen, ganz im Sinne auch von Lacans Theorie des Blicks und dessen Idee der Bilder, die den Blick des Zuschauers erwidern, zurückblicken, den Betrachter in den Bann schlagen, ihn positionieren und programmieren. Immerzu finden wir diesen Moment, in dem Beobachter zu Beobachteten werden. Es ist sozusagen der Moment der Wahrheit als Begegnung mit dem Medium.

Dabei geht es analog zur historischen Herausbildung stereotyper Storyschemata (vgl. Wuss 1993a und 1993b) auch um konventionalisierte Formen konkreter Bildlichkeit. Hier ist unter anderem nach *konspirativen Urszenen* respektive *Schlüsselbildern* zu fragen, die sich häufig im Paranoiafilm finden lassen. Hinsichtlich der Auslegung des Untersuchungsgegenstands kommen neben Klassikern der Medienphilosophie wie Marshall McLuhan (McLuhan 2010) auch neuere kulturtheoretische und medienwissenschaftliche Ansätze zum Tragen, wobei die Arbeit wesentlich von konstruktivistischen Ideen beeinflusst ist (vgl. Watzlawick 2007, insbesondere von Glaserfeld 2007 sowie von Foerster 2007).

Definitiorische Annäherung. Paranoia ist primär nicht als Motiv oder Ereignis, sondern als Wirkung einer bestimmten Perspektive und Wahrnehmung hinsichtlich ihrer kognitiven Bewertung zu begreifen. Sie ist also prinzipiell relational; wobei hier zu bedenken ist, dass es sich, etwa durch das Mittel der inneren Montage, um Relationen innerhalb einer Anschauung handeln kann. Der Literatur- und Medienwissenschaftler Manfred Schneider spricht diesbezüglich vom «paranoischen Ding» als einem «Uding» im Sinne des Medienphilosophen Vilém Flusser:

Undinge dringen gegenwärtig von allen Seiten in unsere Umwelt, und sie verdrängen die Dinge. Man nennt diese Udinge «Informationen». [...] Die Informationen, die gegenwärtig in unsere Umwelt eindringen und die Dinge darin verdrängen, sind von einer Art, wie sie nie vorher bestanden hat: Es sind undingliche Informationen. Die elektronischen Bilder auf dem Fernsehschirm, die in den Computern gelagerten Daten, all die Filmbänder und Mikrofilme, Hologramme und Programme, sind derart «weich» (Software), dass jeder Versuch, sie mit den Händen zu ergreifen, fehlschlägt. Diese Udinge sind, im genauen Sinn des Wortes, «unbegreiflich». Sie sind nur dekodierbar.

(Flusser 1993, 81)

Auch wenn wir sehen werden, dass es durchaus Bilder gibt, die nicht nur eine beklemmende, verstörende Wirkung haben und in denen Affekte wie Angst zum Ausdruck kommen, sondern die auch in der Lage sind, durch

die erwähnten innerlichen Beziehungen der einzelnen Bildelemente einen Beziehungswahn zu visualisieren, ist Paranoia also meist nicht unmittelbar in einer dinglichen Repräsentation zu fassen, sondern als Effekt einer Dekodierung, einer *Interpretation von Zeichen* zu verstehen: «Das paranoische Ding ist [...] unsichtbar. Aber der Paranoiker bemerkt immer eine Art von Flimmern an diesem Ding. Flimmern können für das Paranoiker-Auge Sonnen, Bilder, Texte, Blicke.» (Schneider 2009)

Das flimmernde Ding zieht das Auge der Paranoia an, wie bereits Emil Kraepelin in seinem Psychiatrie-Lehrbuch von 1913 zu wissen glaubte. Dort erwähnt er, dass sich seine Patienten besonders vom «Blinken der Sterne» angesprochen fühlten und aus diesem Blinken die seltsamsten Botschaften empfangen. [...] Tatsächlich vermag das Blinken oder Flimmern der Sterne dem Auge ganz unterschiedliche Bedeutungen zuzuspielen. Für die Paranoia ist freilich entscheidend, *dass es Bedeutung hat*, dass aus dem Blinken eine Botschaft hervorgeht. (Schneider 2010, 559 und 622)

Aus klinischer Sicht liegt beim Paranoiden typischerweise zunächst ein übersteigertes Misstrauen anderen gegenüber vor, in einem als tendenziell feindselig wahrgenommenen Setting. Hierbei kann es sich, je nach situativem Kontext, am einen Ende des Spektrums um eine funktionale Reaktion angesichts einer außergewöhnlichen Situation handeln, am andern und filmisch interessanteren hingegen um eine auf perzeptiven und kognitiven Fehlurteilen beruhende, pathologische Denk- und Verhaltensform (vgl. Kramer 1998). Freilich gilt es zu bedenken:

Da sich alle Merkmale, die sonst der Schizophrenie oder der Paranoia zugeordnet werden, neurotische wie psychotische Symptome, in statistisch signifikanter Verteilung auch in der Normalbevölkerung nachweisen lassen, gibt es offenbar eine gleitende Skala schizophrener Verrücktheit. [...] Ganz in diesem Sinne wird hier auch die paranoische Vernunft nicht als Krankheit, nicht als klinische Anomalie, nicht als Wahn oder Verrücktheit betrachtet; vielmehr wird sie in einem Kontinuitätsmodell gedacht. (Schneider 2010, 23)

In unterschiedlichem Grad alarmistisch, werden durch erhöhte Umweltbeobachtung und fortgesetzte, zwanghafte Interpretationstätigkeit hinter dem sich derart ins Unwirkliche auflösenden Augenschein des Alltäglichen verborgene Zeichen und Bedeutungen entdeckt. Diese werden in einem paranoiden Verlauf, gleich der Integration isolierter Ereignisse in ein übergreifendes Narrativ, als Verschwörung in einen totalisierenden Gesamtzusammenhang gefügt, der nach den Phasen der Verunsicherung und akuten Panik wieder scheinbare Gewissheit und somit Entlastung bewirkt.

Äußere Ereignisse werden ursächlich entweder, wie im psychopathologischen Sinne, auf das eigene Selbst bezogen oder aber, in kollektiver Hinsicht, als politischer Ausdruck eines «paranoiden Stils» (Hofstadter 1996), auf die eigene Gruppe, Gesellschaft oder den *way of life* und im Rahmen einer meist manichäischen Weltansicht als bedrohlich gedeutet. Soziales Handeln und politische Prozesse erscheinen aus solcher Perspektive konspirativ gelenkt und die Allgemeinheit durch manipulative Medien irregeleitet. Die «reine Vernunft» des Denkens dominiert mit «transzendenten Urteilen» jenseits des Bereichs möglicher Erfahrung gegenüber der «praktischen Vernunft» des Handelns (Kant 2011). Damit einher geht eine starke Neigung zur Bildung geschlossener Denksysteme, in denen alles mit allem kausal verknüpft ist und es im Sinne der Kontingenzleugnung (Schneider 2010, 11–15) keine unerklärlichen Zufälle gibt. Dabei gründet die Macht der Verschwörung als Motiv auf ihrer enormen Fähigkeit zur Zusammenfassung, zur Homogenisierung, zur «Synthese des Heterogenen» (vgl. Ricœur 1988, 7). Eine Vielheit wird gleichsam in einen Blick gefasst. *What connects the dots?*, ist hier die entscheidende Frage, die nach dem einen Element sucht, das eine Reihe scheinbar voneinander isolierter Einzelereignisse verbindet, um sie in einen übergreifenden Kausalzusammenhang zu stellen.

Es ist dieser supponierte Blick von außen auf eine in ihrer Komplexität nicht mehr durchschaubare, moderne Sozietät, der letztere als verschworene erscheinen lässt. Wir konstatieren hier eine nicht mehr auf rationaler und kommunikativer Verständigung basierende, transparente bürgerliche Öffentlichkeit im Sinne von Jürgen Habermas (vgl. Wagner 2014, 98–102). Die heutzutage oftmals festgestellte Bedrohung bis hin zur Auflösung der traditionellen Sphäre der Öffentlichkeit aufgrund ihrer Durchdringung durch das Private und die Privatisierung mit pluralistisch-individualisierten Enklaven, unter anderem mittels der neuen Kommunikationsmedien, ist in den Verschwörungsnarrativen, in denen scheinbar kommunikatives Handeln immer schon als verkapptes strategisches Handeln erscheint, in unterschiedlichem Maße präsent. Auf einer fundamentaleren Ebene betrifft verschwörungstheoretisches Denken die grundlegende Frage nach unserem Wissen über die Wirklichkeit, die von der Wissenssoziologie als gesellschaftliche Konstruktion mit objektiven und subjektiven Faktoren betrachtet wird (vgl. Berger/Luckmann 1991) oder auch, psychoanalytisch gesprochen, als symbolische Fiktion. Da sie in einem fortlaufenden Prozess konstruiert wird, ist es natürlich ebenso naheliegend, von verschiedenen, alternativen Realitätsentwürfen auszugehen, und daran knüpfen denn auch Verschwörungsdiskurse an.

In der wissenschaftlichen Forschung hat sich gezeigt, dass die psychologisch durchaus rationalen und gemeinhin als «normal» geltenden

Anhänger einer einzelnen Verschwörungstheorie aller Wahrscheinlichkeit nach auch an andere Konspirationstheorien glauben, «because a conspiracy theory isn't so much a response to a single event as it is an expression of an overarching worldview» (Koerth-Baker 2013). So korreliert Konspirationismus stark mit einer allgemein zynischen Weltsicht, gekoppelt an Ohnmachtsgefühle und politische Inaktivität. Laut einer neueren Studie glauben 63 Prozent aller US-amerikanischen Wähler/-innen an mindestens eine politische Verschwörungstheorie (ebd.). Vor allem in Zeiten gesellschaftlicher Spaltungen, politischer Skandale und von schwindendem Vertrauen breiter Teile der Bevölkerung in Regierung und angestammte Autoritäten wird dieser Glaube virulent.

Während jedoch Verschwörungstheorien im Anspruch auf Faktizität schon von ihrem negativ besetzten Begriff her zum Widerspruch auffordern, zielen Verschwörungsfiktionen auf spannende Unterhaltung ab und sind daher wirkungsvoller in ihrer Suggestivität. Denn durch den Mechanismus des *suspension of disbelief* erlauben sie dem Publikum, sich auf konspirative Fantasien einzulassen und sie ohne schlechtes Gewissen zu genießen. Vor diesem Hintergrund findet nun im Paranoiafilm eine *passage à l'acte* statt, die ein paranoides Szenario im Modus der Fiktion real werden lässt. Der Paranoiafilm zeichnet sich also durch eine öffentlich gemachte Fantasie aus, die bedrohliche Umwelten aus subjektiver Innensicht dramatisch inszeniert und typischerweise die Form von umfassenden, im Extremfall globalen Konspirationen annimmt. Das Spektrum reicht von spekulativ rekonstruierten oder aus der historischen Wirklichkeit extrapolierten politischen Komploten als verschwörungstheoretische Inszenierung über rein fiktive Verschwörungen bis hin zur fantastischen Ontologie konspirativer Umwelten, bei der wir vollends in den Kopf einer wahrhaften Figur versetzt werden. Es gilt daher auch zu unterscheiden zwischen paranoiden Figuren in der Diageese und der paranoiden Wirkung des auf den Zuschauer zielenden Films als solchem. Beides kann, muss aber nicht zusammenfallen. Hier zeigt sich denn auch der Unterschied zwischen Filmen zum Thema Psychiatrie, die ihre psychotischen Hauptfiguren primär von außen perspektivieren, und echten Paranoiafilmen, die eine Innenperspektive erzeugen und – innerhalb der Fiktion – die entsprechende Immersion der Zuschauer anstreben.

Schließlich ist auch auf die mitunter vorkommende Verschwörung *zwischen dem Film und dem Zuschauer* hinzuweisen, wie dies etwa in der FANTÔMAS-Serie (vgl. Kapitel 4) oder in HOUSE OF CARDS der Fall ist, wo wir durch die wiederkehrende direkte Adressierung des Publikums durch den machiavellischen Protagonisten und zentralen Bösewicht in shakespearscher Manier in dessen konspirative Pläne eingeweiht und damit gleichsam zu Mitverschwörern werden.

Zur diskursiven Entstehung des Begriffs «Paranoiafilm». Wie schon erwähnt, hat der Terminus «Paranoiafilm» in der Filmkultur eine eher lockere und umgangssprachliche Verbreitung, auch wenn er keine offizielle Genre-Nomenklatur darstellt, sich kaum in Filmlexika finden lässt und wohl auch nicht einer breiteren Öffentlichkeit geläufig ist. Im Kontext des populären Verständnisses sei hier ein Blick in die viel benutzte, hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Genauigkeit jedoch nicht unproblematische Online-Enzyklopädie Wikipedia gestattet. Derzeit führt zwar weder die englische noch die deutsche Ausgabe den Begriff auf; die englische Website enthält jedoch einen Artikel zu «conspiracy fiction/paranoid thriller»⁵, und in der deutschen Version findet sich in der Besprechung von Alan J. Pakulas paradigmatischem Polit- und Verschwörungsthiller *THE PARALLAX VIEW* (USA 1974) ein kurzer Abschnitt zum amerikanischen «Verschwörungsfilm» der 1970er-Jahre.⁶ Für Michael Newton vom britischen *Guardian* ist der Verschwörungsfilm «not quite a genre», er besitze jedoch gleichzeitig eine reichhaltige kinematografische Tradition (Newton 2014).

Vielversprechend sind diesbezüglich mehrere Monografien und Aufsätze. In seinem erstmals 1980 veröffentlichten und mehrfach aufgelegten Standardwerk zum New Hollywood und zeitgenössischen amerikanischen Film, *A Cinema of Loneliness*, bespricht Robert Philip Kolker zunächst eine Reihe von «revenge and vigilante films» der frühen 1970er-Jahre, namentlich *DIRTY HARRY* (Don Siegel, 1971), *STRAW DOGS* (Sam Peckinpah, GB/USA 1971), *WALKING TALL* (Phil Karlson, 1973) und *DEATH WISH* (Michael Winner, 1974). In ihnen nimmt typischerweise ein fanatisch-besessener, paranoider Einzelgänger im Kampf mit dem psychopathischen Bösen das Recht in die eigene Hand (Kolker 2000, 52).⁷

Die Kehrseite dieser gewalttätig-heroischen Actionthriller manifestiert sich gemäß Kolker im pessimistischen *paranoia film* jener Dekade, darunter die Überwachungs- und Charakterstudie *THE CONVERSATION* (Francis Ford Coppola, 1974), der bereits erwähnte, auf die Kennedy-Morde anspielende Politthriller *THE PARALLAX VIEW*, der CIA-Spionagethriller *THREE DAYS OF THE CONDOR* (Sydney Pollack, 1975), der Watergate-Klassi-

5 Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Paranoid_thriller (abgerufen am 30.7.2013).

6 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Zeuge_einer_Verschwörung (abgerufen am 30.7.2013).

7 Bei reinen US-Produktionen wird in der Folge auf das Länderkürzel verzichtet. Der einflussreiche Polizeifilm *DIRTY HARRY* (mit Clint Eastwood in der Titelrolle) begründete eine Reihe von Anschlussproduktionen: *MAGNUM FORCE* (Ted Post, 1973), *THE ENFORCER* (James Fargo, 1976), *SUDDEN IMPACT* (Clint Eastwood, 1983) und *THE DEAD POOL* (Buddy Van Horn, 1988); ebenso führte der Erfolg von *DEATH WISH* zu einer Serie von Sequels (jeweils mit Charles Bronson in der Hauptrolle): *DEATH WISH II* (Michael Winner, 1982), *DEATH WISH 3* (Michael Winner, 1985), *DEATH WISH 4: THE CRACKDOWN* (J. Lee Thompson, 1987), und *DEATH WISH V: THE FACE OF DEATH* (Allan A. Goldstein, USA/CAN 1994).

ker *ALL THE PRESIDENT'S MEN*, der ebenfalls auf das JFK-Attentat anspielende Thriller *THE DOMINO PRINCIPLE* (Stanley Kramer, 1977) sowie das Kriminaldrama über gewerkschaftliche Korruption, *BLUE COLLAR* (Paul Schrader, 1978) (ebd., 53). In ihnen erscheint das einzelne Individuum angesichts undurchsichtiger institutioneller Mächte als politisch ohnmächtig, und die jeweiligen Protagonisten scheitern:

Films spawned by assassinations, the Vietnam war, and Watergate, whose images reinforced fears of lost control over political and economic institutions, whose discourse insisted that no matter what efforts are made, an unknowable presence – governmental, corporate, both – will have its way and exert its ineluctable power. These films exemplified impotence and despair and signaled disaster, a breakdown of community and trust so thorough that it left the viewer with images of lonely individuals, trapped, in the dark, completely isolated. But, in fact, whether the films offered the myth of a violent hero or spoke of no heroes available to conquer the threat, they affirmed passivity and by reiteration soothed and comforted it. (ebd.)

Dass das Gros dieser Filme in die Zeit des New Hollywood fällt, also in die Zeitspanne von etwa 1967 bis 1976, verweist auch darauf, dass wir es hier mit einer jüngeren Generation von Filmemachern zu tun haben, die einerseits von der Gegenkultur der 1960er-Jahre geprägt ist, andererseits im Umfeld der verschiedenen «neuen Wellen» im Gefolge der französischen *Nouvelle Vague* steht. Der Pessimismus und die Paranoia ihrer Filme sind auch als ein Aufbegehren gegen eine ältere Generation von symbolischen Vaterfiguren zu begreifen, die zunehmend als Vertreter einer korrupt gewordenen Machtelite gesehen wird, mit Richard Nixon und seiner Präsidentschaft als deren zentralem Brenn- und Bezugspunkt. In diesen Filmen, wie defätistisch auch immer sie zu bewerten sind, schwingt somit auch systemische Kritik an den USA mit, die von ihrer historischen Mission der Verbreitung der Demokratie (*Manifest Destiny*⁸), wie dies noch von den Produktionen des klassischen Hollywood bezeugt wird, abgekommen sind. In Kolkers Verständnis bildet also der «paranoia film», den er deskriptiv fasst und nicht streng kategorisch klassifiziert, einen im Rückblick eher kurzlebigen *Zyklus*, der als Entlastungsfantasie und Ausdruck der damaligen gesellschaftspolitischen Stimmung in den USA eng an den Kontext seiner Epoche gebunden ist.

8 *Manifest Destiny* («offenkundige Bestimmung»), eine 1839 vom New Yorker Journalisten John L. O'Sullivan geprägte Wendung, wurde als sich selbst erfüllende Prophezeiung zur amerikanischen Doktrin eines göttlichen Auftrags zur Expansion, zunächst zum Pazifik hin und zur Annexionierung von Texas im Krieg mit Mexiko (1845), nach Abraham Lincoln auch zur weltweiten Missionierung und Verbreitung der Demokratie.

Für David A. Cook hingegen gehören diese Filme zum *«paranoid» conspiracy film* als *Subgenre*: «In both mood and theme, the conspiracy film was a type of paranoid political thriller that placed the blame for American society's corruption on plotters pursuing secret agendas to control national life.» (Cook 2002, 197) Und zwar seien die Filme *«paranoid»* im Sinne von Richard Hofstadters Definition des *«paranoiden Stils»* als zentraler Fantasie über «the existence of a vast, insidious, preternaturally effective international conspiratorial network designed to perpetrate acts of the most fiendish character» (ebd., 197 und 200; vgl. auch Hofstadter 1996).

Bereits Michael Ryan und Douglas Kellner betrachteten in ihrer ideologiekritischen Untersuchung des US-Kinos der 1970er- und 1980er-Jahre den *conspiracy film* als Genre (oder Subgenre des Politthrillers), dessen fortgesetzte linksliberale Kritik am Staat und seinen Institutionen zunächst zwar dem populären, gegenkulturellen Zeitgeist entsprach, letztlich jedoch gerade dadurch der politischen Rechten in die Hände gespielt habe:

These [conspiracy] films are of interest because they reverse the polarities of earlier political thrillers, which generally affirmed American institutions, by suggesting that the source of evil was those very institutions. These films also permit an analysis of one of the major problems that led eventually to the failure of liberalism in the late seventies. [...] Liberal filmmakers played to populist fears of big institutions, yet by the late seventies conservatives would turn those fears into a program for dismantling the liberal welfare state.

(Ryan/Kellner 1990, 95–97)

Ryan und Kellner unterscheiden innerhalb des Verschwörungsfilms zwei Unterkategorien: den *political conspiracy film*⁹ und den *«genre cycle»* von Big-Business-kritischen *corporate conspiracy films*¹⁰, deren Schwäche jedoch darin liege, radikale inhaltliche Kritik in traditionellen, noch allzu stark individualisierten Erzählformen zu präsentieren: «The corporate executives [in *THE CHINA SYNDROME*, James Bridges, 1979] are portrayed as ruthless and unscrupulous, but the film holds out the hope that a few good individuals can nevertheless make a difference against these bad individuals.» (ebd., 98–105, hier 104) Damit widersprechen sie also bis zu einem gewissen Grad Kolkers verallgemeinerter Pessimismus-These der durchwegs scheiternden Filmhelden.

9 U. a. der JFK-Attentatsfilm *EXECUTIVE ACTION* (David Miller, 1973), *THE PARALLAX VIEW*, *THREE DAYS OF THE CONDOR* und *ALL THE PRESIDENT'S MEN*.

10 Darunter *NETWORK* (Sidney Lumet, 1976) über das Fernsehen, *COMA* (Michael Crichton, 1978) über das Gesundheitssystem sowie *THE CHINA SYNDROME* und *SILKWOOD* (Mike Nichols, 1983) über die Atomenergie.

Eine anspruchsvollere und weiter gesteckte, symptomatische Lesart des nordamerikanischen Verschwörungsfilms dieser Zeit schlägt hingegen Fredric Jameson vor (Jameson 1992b, 7–84). In seinem einflussreichen Essay «Totality as Conspiracy» begreift ihn Jameson als *Allegorie* des sich jeder realistischen Repräsentation entziehenden, kapitalistischen «Weltsystems», bei der die Verschwörung dem zeitgenössischen Individuum als unperfekte kognitive Landkarte (*cognitive mapping*) zur sozialen Verortung dient (ebd.). Eigentliches Thema der Filme ist also nicht die jeweils dargestellte Konspiration, die gewissermaßen nur als rhetorischer Vorwand dient, um teils unbewusst eine «geopolitische Ästhetik» zu evozieren, die unter anderem mit der intensivierten diegetischen Repräsentation von Kommunikations-, Medien- und Verkehrstechnologien operiert.

Denn nach der durch die postmoderne Theorie postulierten Verabschiedung der «großen Erzählungen» und Utopien (Lyotard 1999) in der nach neoliberalen Verständnis besten aller möglichen Welten ermangelt es einer positiven kollektiven Vorstellungskraft über die gesellschaftliche Totalität, was sich ex negativo in weit verbreiteten Fantasien von Dystopie und Konspiration artikuliert. Der *conspiratorial thriller* fungiert hier als abgewandeltes Subgenre des Detektivfilms, bei dem nun ein investigativer Protagonist nicht mehr einem individualisierten Antagonisten, sondern einem verschworenen, weitgehend unsichtbaren oder undurchschaubaren Kollektiv gegenübersteht (Jameson 1992b, 33). Jeweils auf «Hilfsgenres» aufbauend, zeichnet sich der Verschwörungsfilm der 1970er-Jahre durch seine politische Perspektive auf das seinerzeit emergente spätkapitalistische Weltsystem aus:

The conspiracy film genre is an offshoot of the detective/crime film, but with a larger focus. Instead of investigating a single crime (i.e. who murdered who), the protagonist in these films is charged with the task of mapping the emerging social totality itself: one that is only explainable to the contemporary viewer as a system of unseen forces, monetary transactions, and more often than not, political assassinations. In this sense, the form differs from *film noir* because it directly focuses on the government and corporate sources of crime rather than from a single villain or *femme fatale*. (Tait 2007, 7)

Dabei ist nicht nur das Verbrechen der klassischen Detektivgeschichte in ein nun kollektives transformiert worden; auch der Protagonist hat sich verändert: «Contrary to the typical mystery/detective narrative, the protagonist of the conspiracy text is not formally a detective at all, but rather someone who assumes this role after stumbling upon a bigger plot.» (ebd., 9) Nicht nur die Dimensionen des Verbrechens haben sich verändert, sondern auch der Ausgang der Handlung. So schreibt der Kritiker Michael Newton im Hinblick auf die oft pessimistischen Filme der 1970er-Jahre:

For the classic detective tale, the solution somehow shrinks the story, pinning all the possible guilt on one suspect. In the paranoid fiction, solving the crime does not bring peace. The exposed mystery is sometimes so immense that it deluges the detective figure, overwhelming all possibility of resolution; corruption ramifies endlessly. (Newton 2014)

Der Protagonist wird aufgrund seiner investigativen Rolle einerseits, jedoch ohne die spezifisch berufliche Sanktionierung andererseits nun zum allgemein *gesellschaftlichen* Detektiv:

The social detective – whether generically still a policeman or a private investigator – [...] will either be an intellectual in the formal sense from the outset, or will gradually find himself occupying the intellectual's structural position by virtue of the premium placed on knowledge or the cognitive by the form itself. [...] In any case, it will be the more general positioning of the intellectual in the social structure which endows the individual protagonist with collective resonance, which transforms policeman or journalist, photographer or even media figure, into a vehicle for judgments on society and revelations of its hidden nature, just as it refocuses the various individual or empirical events and actors into a representative pattern symptomatic of the social order as a whole. (Jameson 1992b, 38–39)

Damit ist auch schon angedeutet, dass im Verschwörungsfilm die Frage der *Erzähl- und Wissensperspektive*, der Fokalisierung, eine entscheidende Rolle spielt. Denn die Erzählperspektive reguliert die Informationsvergabe an die Zuschauer (und an die Figuren – vergleiche hierzu die Unterscheidung von *revelation* ans Publikum und *recognition* des Handlungspersonals), die Informationsvergabe wiederum das Wissen, und das Wissen seinerseits reguliert weitgehend die Form der Spannungserzeugung. Wie die dänische Polit-drama-Serie BORGEN (von *creator* Adam Price), deren Episoden um parlamentarische und mediale Intrigen jeweils mit einem politischen Lehrspruch, meist aus Machiavellis *Der Fürst*, versehen sind, nur allzu deutlich vor Augen führt, ist auf der Ebene der Diegese Wissen an Macht gekoppelt, und dieses Machtwissen wird gespiegelt durch die für das mediale Erleben entscheidende Informationsvergabe an den Rezipienten.

Der Nachteil von Jamesons anregendem Modell ist, dass er in jedem Verschwörungsfilm a priori immer nur dasselbe entdeckt – das kapitalistische Weltsystem –, anstelle etwa von historisch spezifischeren und kontingenten Subsystemen, und dass sein Ansatz nicht wirklich in der Lage ist, die Differenzen zwischen beispielsweise den Paranoiafilmen der 1970er- und jenen der 1990er-Jahre und danach zu erklären; dies deshalb, weil

Jameson den Verschwörungsfilm lediglich als historisch eingegrenzten Zyklus begreift.

Diesbezüglich ist John S. Nelsons bescheidenerer Ansatz, Verschwörung als Hollywood-Trope für «System» zu begreifen, schon etwas nützlicher, als er einen gewissen hermeneutischen Pluralismus möglicher gemeinter soziopolitischer Systeme ermöglicht. Er unterscheidet nun zwei grundsätzlich verschiedene Varianten von politischen Konspirationen im Film: einerseits die für den Zuschauer sicht- und klar personalisierbaren «republican conspiracies», in denen es – wie im Historiendrama *GLADIATOR* (Ridley Scott, USA/GB 2000) oder im historischen Kostümfilm *THE MAN IN THE IRON MASK* (Randall Wallace, USA/F 1998) – um Herrschersturz oder die Verteidigung der Macht geht; ohne den Bereich von dubiosen Verschwörungstheorien zu tangieren, bleiben diese Filme aus der Warte der gesellschaftlichen Eliten unproblematisch (Nelson 2003, 500). Anders verhält es sich hingegen mit «Schattenverschwörungen», bei denen die konspirativen Drahtzieher weitgehend unsichtbar bleiben. Diese Filme, darunter *THE PARALLAX VIEW*, *THREE DAYS OF THE CONDOR* oder *ALL THE PRESIDENT'S MEN*, seien deswegen unbequem, weil sie Systemkritik üben:

THE PARALLAX VIEW shows American government and politics suffused by violent, authoritarian dynamics that produce and feed on patriotism composed of consumerism, sexism, racism, sadism, and chauvinism. [...] This is how the film displays the U.S. as a «parallax corporation» that displaces political realities and responsibilities from their proper positions. (*ebd.*, 501, *Herv. i. O.*)

Dass nicht jede kleinräumige, vom Handlungspersonal her stark beschränkte Konspiration gleich einen Verschwörungsfilm ausmacht, betont auch Newton. Gleichwohl sei er als eigene Form – als «paranoide Fiktion» – wiedererkennbar:

Yet there is a discernible kind of conspiracy fiction out there, both criminal or political, fantastic or close to documentary. It would embrace *EDGE OF DARKNESS* (1985)¹¹, as well as *ROSEMARY'S BABY* (1968), *THE 39 STEPS* (1935) and *CAPRICORN ONE* (1978), *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (1962) as much as Francis Ford Coppola's *THE CONVERSATION* (1974). Such works might be better termed «paranoid fictions», characterised by uncertainty, suspicion, a mood of disquiet, the sense that nothing is as we perceive it. The camera intensifies the unease with shots that reveal someone else is watching, as we share for a moment their malign, inquisitive gaze. Suspicion and curiosity are the motivating forces. (*Newton 2014*)

11 Sechsteilige britische TV-Miniserie (Regie: Martin Campbell, Buch: Troy Kennedy Martin). Martin Campbell drehte ein gleichnamiges Remake fürs Kino (USA/GB 2010).

Einen anders gelagerten Versuch, «Paranoia als Genre» zu fassen, unternimmt Gérard Naziri in seinem Buch *Paranoia im amerikanischen Kino – Die 70er Jahre und die Folgen* (Naziri 2003). Seine Studie konzentriert sich auf die eingehende Analyse von sechs Filmen in chronologischer Reihenfolge.¹² Hier konstatiert er zunächst, dass die ausgewählten Werke in eine Reihe von unterschiedlichen Genres fallen: *private eye*, Drama, Charakterstudie, Politthriller, *conspiracy thriller*, Spionagethriller, Actionthriller und Gerichtsfilm. Eine präzise Verortung des Paranoiafilms als Genre erscheint daher schwierig:

Es macht also wenig Sinn, den Begriff «Paranoiafilm» in strikter Abgrenzung zu anderen Genres zu verwenden, da ja jeweils nach Kriterien bestimmt wird, die in unterschiedlichen Merkmalsklassen liegen. Dies erweist sich nicht nur bei der Bestimmung des Paranoiafilms als eigenes Genre als problematisch. Der Genrebegriff ist grundsätzlich weit davon entfernt, ein eindeutiges, hierarchisches Klassifikationssystem wie etwa der biologische Gattungsbegriff zu besitzen. Überschneidungen und Unschärfen sind faktisch kaum zu vermeiden. [...] Es ist demnach ein sehr flexibles und intentional gestaltbares Gebilde. [...] Der durch den Begriff des Paranoia-Kinos evozierte Erwartungshorizont ist [...] hinsichtlich seiner Figurenkonstellationen und Konfliktsituationen, Milieus oder Handlungsschemata nicht starr fixiert.

(*ibd.*, 12–13)

Auch betont Naziri, wie schon angedeutet, dass der Paranoiafilm nicht immer die Form des Thrillers angenommen habe. Vielmehr lokalisiert er die Ursprünge im US-amerikanischen Science-Fiction-Film der 1950er-Jahre, namentlich in den *alien invasion-B-pictures* wie etwa *THE THING FROM ANOTHER WORLD* (Christian Nyby / Howard Hawks, 1951), *IT CAME FROM OUTER SPACE* (Jack Arnold, 1953) oder *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (Don Siegel, 1956), in denen sich in allegorischer Form die Kalten-Kriegs-Ängste vor der atomaren Bedrohung respektive vor kommunistischer Unterwanderung ausdrückten (allerdings überschneiden sich hier mitunter die Genres von Science-Fiction und Thriller). Prägend waren laut Naziri auch die anti-kommunistischen Agenten- und Spionagefilme der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre sowie, nicht zuletzt, die einflussreiche McCarthy-Satire *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (John Frankenheimer, 1962), die mit ihrer «Gehirnwäsche»-Thematik bereits die *conspiracy thrillers* der 1970er-Jahre vorwegnehme, etwa *THE PARALLAX VIEW* (*ibd.*, 13–16). Gerade dadurch, dass der Paranoiafilm bei Naziri nicht in einem einzelnen Zy-

12 Dazu gehören Pakulas sogenannte Paranoia-Trilogie, der Detektivfilm *KLUTE* (1971), *THE PARALLAX VIEW* und *ALL THE PRESIDENT'S MEN*; ferner *THE CONVERSATION*, *THREE DAYS OF THE CONDOR* sowie, als Nachläufer, *JFK* (Oliver Stone, 1991).

klus aufgeht, sondern sich in unterschiedlichen Genreausprägungen und in verschiedenen Epochen lokalisieren lässt, wird er nun selbst als Genre theoretisch fassbar, wenn auch erst in der retroaktiven kritischen und wissenschaftlichen Lektüre.

Diese bis in die späten 1940er-Jahre zurückreichende Genealogie des «Paranoiakinos» wird auch von Oliver Keutzer akzentuiert (Keutzer 2002). Keutzer begreift das Paranoiakino als *Subgenre*, «das sich wiederum in Klassen wie Polit-, Spionage- oder *conspiracy* Thriller differenziert» (ebd., 301). Während in den Science-Fiction-Filmen der 1950er-Jahre die Gefahr von außen, durch Aliens, drohte, geht sie in den politischen Verschwörungsthrellern der 1970er von den eigenen bürokratischen Institutionen aus, dem Staat im Staat und geheimen, illegitimen Organisationen. Keutzers Hauptinteresse gilt freilich einer neueren Variante des «Paranoia-Thrillers»:

In den neunziger Jahren entwickelt sich [...] eine weitere Spielart des Paranoiden, die eine erneute Verlagerung der Bedrohung impliziert und damit auch semantische Verschiebungen provoziert: der Fokus richtet sich auf das einzelne Individuum selbst. Auf die Mechanismen seines Denkens, auf die Funktionen seines Körpers und auf die Potenziale seiner (Alp)-Träume.

(ebd., 302)

Typische Werke dieser neuen Variante, in denen eine paranoide Innensicht auf die Spitze getrieben wird, sind eine «Gruppe verstörender filmischer Zerfallsstudien» individueller Identität (ebd., 296), darunter der Scifi-Thriller *CUBE* (Vincenzo Natali, CAN 1997), der experimentelle Psychothriller *PI* (π , Darren Aronofsky, 1998) oder der Film-noir-Psychothriller *FIGHT CLUB*.

Naziri seinerseits beklagt an diesen neueren Filmen über pathologische – paranoide und schizophrene – *Individuen* das Fehlen explizit politischer Kritik (im Vergleich mit den Werken der 70er) und konstatiert, dass die «Paranoia-Metapher» vom Politischen «zu ihrer ursprünglich psychopathologischen Bedeutung» zurückgekehrt sei:

Die unter die Kategorien des Horror-, Psycho- oder Science-Fiction-Thrillers fallenden Filme erschaffen allesamt unzuverlässige bis surreale Kinowelten, die das Individuum dazu veranlassen, seiner Existenz und dem eigenen Denken grundsätzliche Zweifel entgegenzubringen.

(Naziri 2003, 293)

Ein wesentliches und besonders akzentuiertes Charakteristikum der neueren Filme ist also ihre *erzählerische Unzuverlässigkeit*, der Umstand, dass sie gegen den impliziten Pakt mit dem Publikum hinsichtlich der Konsistenz und Wahrhaftigkeit ihrer diegetischen Welt verstoßen und ihm auf trügerische Weise Falsches vorspiegeln.

In dieser Hinsicht weist der Paranoiafilm historisch eine kohärente Verlagerung der Bedrohung von außen nach innen auf:

Nachdem sich die Paranoia-Metapher in den 1940er- und 1950er-Jahren als die Angst vor der kommunistischen Unterwanderung und in den 1970ern als jene vor den Übergriffen des eigenen Machtapparats definierte, charakterisiert sich die Paranoia der 90er durch das Drohen eines totalen Weltverlusts, eine Angst, die aus der vollkommenen Relativierung aller weltanschaulichen Konzepte resultiert. (ebd., 294)

Diese Verschiebung bestätigt auch der englische Kritiker Jonathan Romney, der die Beispiele der 1970er-Jahre einerseits zwar als «goldenes Zeitalter der Paranoia» betrachtet, andererseits aber als Übergangsphänomen eines beginnenden öffentlichen Bewusstseins für die manipulativen politischen Potenziale neuer Medientechnologien (vgl. Romney 1998). Unter dem Einfluss von Simulationen durch computergenerierte Bilder (CGI) hat sich nun die Situation verändert:

In the Nineties strain of paranoid cinema, the stakes seem at once more rarefied and yet more fundamental than they once were. The new paranoia movies have less to do with political anxieties, more to do with the feeling that there is little verifiable reality in the screen image itself and, by extension, in the world we know through visual media. It's no longer a question of *who* is to be trusted, as in the Seventies, but a question of whether *anything*, any image, any evidence of the state of things, can be trusted. (ebd., 197)

Mit anderen Worten und wie bereits angetönt, geht es in diesen 1990er-Jahre-Filmen, die sich «in den Kopf» eines psychopathologischen, unzuverlässigen Charakters begeben und für die wir den Terminus *mindbender* (respektive *mind-game* oder *puzzle films*) verwenden wollen, nicht mehr so sehr um Verschwörungen *in der Wirklichkeit*, als vielmehr um *die Wirklichkeit selbst als Konspiration*. Darauf komme ich später noch ausführlicher zu sprechen.

Ein entscheidendes Stichwort ist hier «Film noir». Wie auch Cook den «paranoid conspiracy film» als Noir-Subgenre betrachtet (vgl. Cook 2002, 197), führt John Orr in seiner Kulturanalyse des zeitgenössischen Kinos das «American cinema of paranoia» seit den 1970er-Jahren teils auf den klassischen Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre zurück, der geprägt ist durch männliche Angst und Unsicherheit angesichts von gesellschaftlichen (Gender-)Umbrüchen während und nach dem Zweiten Weltkrieg; zugleich situiert er es als konkretes Erbe zweier europäischer Schlüsselwerke der 1960er-Jahre, Jean-Pierre Melvilles existenzialistischem Kriminalfilm über einen Auftragskiller, *LE SAMOURAÏ* (F/I 1967), und Michel-

angelo Antonionis philosophisch-konspirativem Thriller *BLOW-UP* (GB/I 1966), womit der Fokus über den nordamerikanischen Film hinaus geweitet wird:

[LE SAMOURAI's] paranoid structure of feeling resurfaces in the 1970s films of Pakula, Coppola and De Palma. [...] It is Delon's stillness in motion, his paranoia as stoic pose which fills in the iconic look and his neurasthenic sensitivity to sound which make the film so uncanny. Yet here the paranoid structure of feeling seems a quality of the film itself, not purely its subject, so that it is something indefinable in the air. [...] LE SAMOURAI and BLOW-UP contribute in equal measure to the American cinema of paranoia which succeeded them. [...] Back in the USA paranoia of course becomes melodramatic. Though both ingenious, *THE CONVERSATION* and *BLOW OUT* [Brian De Palma, 1981] are at key moments of the frantic variety. If the focus in the films seems aural, then let us not forget that as spectators we also *see* what is imperfectly heard, the conversation in Union Square at the start of Coppola's movie, the fatal car crash in *BLOW OUT* which reminds us of John Kennedy's assassination in Dallas and with the fall of the car into the river, also of Edward Kennedy's Chappaquiddick.¹³ (Orr 1998, 136–138)

«Melodramatic» hat hier eine pejorative Bedeutung und signalisiert den Zwang des Hollywoodkinos, eine diffuse paranoide Stimmung und konspirative Potenzialität aktualisieren und diegetisieren zu müssen, d. h. als *Action* zu konkretisieren und sichtbar zu machen und in eine von individueller Handlung bestimmte kausale Folge zu transformieren. Auch auf diesen Umstand wird später noch ausführlicher eingegangen.

Folgen wir nun vorderhand Keutzers Auffassung des Paranoiafilms (oder Paranoiakinos) als Subgenre; dieser Begriff impliziert hier einerseits, dass er in der Praxis immer in Gestalt eines anderen, oder mehrerer anderer, historisch etablierten Genres erscheint (etwa als Detektivfilm, Thriller, Kriminalfilm, Drama, Science-Fiction- und/oder Actionfilm etc.); andererseits, dass wir es bei diesem Subgenre mit einer Kategorie zu tun haben, die nachträglich von der Rezeption (Fans, Filmpublizistik) konst-

13 Chappaquiddick ist eine kleine, zum Bundesstaat Massachusetts gehörende Insel. Im sogenannten *Chappaquiddick incident* vom 18. Juli 1969 war Edward Kennedy nachts nach einer Party mit dem Auto verunfallt, das in einen Kanal stürzte und sich überschlug. Kennedy konnte sich aus dem Wagen retten, nicht aber seine Beifahrerin und demokratische Wahlhelferin Mary Jo Kopechne. Kennedy verließ den Unfallort ohne Erlaubnis und meldete den Vorfall erst am darauffolgenden Tag, als das Auto mit Kopechnes Leiche entdeckt wurde. Zu einer zweimonatigen bedingten Haftstrafe verurteilt, vereitelten die Umstände des Unfalls in der öffentlichen Wahrnehmung Kennedys Chancen auf eine Präsidentschaftskandidatur anno 1972. «Chappaquiddick» ist seither zum Gegenstand zahlreicher Buchpublikationen und Verschwörungstheorien geworden.

ruiert wurde. Akzeptieren wir sodann ebenfalls mit Keutzer den *conspiracy thriller* als untergeordnete Klasse des Subgenres, so ist es möglich, in der filmhistorischen Genealogie noch weiter zurück zu gehen als Orr, Naziri und Keutzer dies tun. So untersucht Paul Jensen in einem Artikel mit dem sprechenden Titel «The Return of Dr. Caligari» die «Paranoia i[m] Hollywood» der Nachkriegszeit und der 1950er-Jahre (Jensen 1971). Besonders in den damaligen *mysteries* und Science-Fiction-Filmen sieht er eine Verbindungslinie zum deutschen Vorkriegskino: «In their obsession with pessimism, guilt, and helplessness, these post-War films evoke more than anything else the German expressionist films of the Twenties.» (ebd., 36) Filme über die Heimsuchung durch die Vergangenheit, über Gedächtnisverlust und «gespaltene Persönlichkeiten», über unschuldig Beschuldigte, über weibliche Protagonistinnen, die ein «menacing husband» in den Irrsinn zu treiben trachtet, Invasionsnarrative, die die Form krimineller Verschwörungen annehmen und nicht zuletzt wahnsinnige Psychiater – um an *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, D 1920) anzuknüpfen – dienen Jensen hier als Beispiele.

Einen Schritt zur noch größeren Ausweitung unternimmt der amerikanische Filmkritiker Jonathan Rosenbaum. Die Ursprünge des Verschwörungsthrillers findet er in den seriellen Meisterverbrecher-Filmen Louis Feuillades aus den 1910er-Jahren, namentlich *LES VAMPIRES* (F 1915–1916), sowie in Fritz Langs Kriminal- und Spionagefilmen *DR. MABUSE, DER SPIELER* (D 1922) und *SPIONE* (D 1928). Schon bei Feuillade ist nach Rosenbaum das motivische und thematische Arsenal des Verschwörungsthrillers praktisch vollständig präsent:

High-tech surveillance techniques, secret lairs, hidden wall panels, intricately concealed weapons, elaborate disguises, diverse forms of mind and memory control: This arsenal of paraphernalia and technology, suggesting that the ordinary world isn't quite what it appears to be and that everyday life is full of concealed plots and hidden dangers, is surely a staple of this century that didn't have to wait for video surveillance or the digital revolution before it took over people's imaginations. (Rosenbaum 1999, 8)

Damit sind wir nun in der Lage, den Paranoiafilm in semantischer Hinsicht als theoretisches Genre zu bestimmen, das a) epochenübergreifend ist; b) über das US-amerikanische Kino hinausgeht, mit internationaler Ausrichtung; c) als jeweiliges Subgenre eines oder mehrerer anderer historisch etablierter Genres in Erscheinung tritt; und schließlich d) konventionalisierte Zyklen mit jeweils anderen Phänotypen ausbildet. Wie für die etablierten Genres gilt auch für den Paranoiafilm, dass er nicht essenzialistisch, sondern, analog zu Familienverwandtschaften mit näheren und wei-

ter entfernten Mitgliedern, clusterförmig zu definieren ist. Dazu müssen mehrere der sechs folgenden Kriterien erfüllt werden:

1. eine mysteriöse Verschwörung von zwei oder mehr Personen oder einer Organisation;
2. eine subjektiv-restriktive Erzählperspektive;
3. manichäische Gut-Böse-Konfrontationen;
4. ein wahnhafter Protagonist (oder eine wahnhaftige Protagonistengruppe);
5. eine ontologische «Verschwörung der Elemente», der Um- und Objektwelt;
6. eine Figur oder Figurengruppe im Brennpunkt aller Handlungslinien.

Das kann die Form von umfassenden Verschwörungen mit manichäischen Gut-Böse-Gegensätzen annehmen, etwa im Meisterverbrecher-Kriminalfilm DR. MABUSE, DER SPIELER oder im Watergate-Politthriller ALL THE PRESIDENT'S MEN; und/oder als Schilderung von wahnhaften Figuren fungieren, welche die Narration fokalisieren, wie im Psychothriller ONE HOUR PHOTO (Mark Romanek, 2002) oder im urbanen Drama TAXI DRIVER (Martin Scorsese, 1976). Durch die Wahl der Erzählperspektive können wir unter Umständen auch am kollektiven Wahn einer ganzen Gruppe teilnehmen, die nun selbst als Konspirateure in Erscheinung treten, wie in der Komödie BOWFINGER (Frank Oz, 1999) über eine Gruppe von Mächtigen-Hollywood-Filmmachern.

Die Narration kann auch lediglich den Zuschauer in eine paranoide Wissensperspektive versetzen, zum Beispiel im semidokumentarischen Politthriller SALVATORE GIULIANO (Francesco Rosi, 1962); und nicht zuletzt gibt es auch die Möglichkeit von *ontologischen Verschwörungen*, wo sich beispielsweise die Zeit selbst konspirativ verhält, wie wir dies in Science-Fiction- und fantastischen Filmen mit Zeitschlaufen-Thematik finden, etwa in der Komödie GROUNDHOG DAY (Harold Ramis, 1993), deren Protagonist als Einziger immer wieder denselben Tag durchlebt. Diese verschiedenen Möglichkeiten müssen sich keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern treten oft kombiniert auf. Und aus diesem Kombinationspotenzial ergeben sich mannigfache mögliche Plotstrukturen.

Beim Paranoiafilm geht es also nicht primär um paranoide Figuren in der Diegese, sondern um eine spezifische Enunziation, die den Film selbst zu einer öffentlichen paranoiden Fantasie macht, an der das Filmpublikum aus sicherer Distanz partizipieren kann, in einer Mischung aus Neugier (*curiosity*), Spannung (*suspense*), plötzlicher Erkenntnis oder Überraschung (*surprise*) und nicht zuletzt schwarzem Humor. Ein rein inhaltlicher, semantischer Ansatz wird dem Phänomen also nicht gerecht.