



Henry M. Taylor

CONSPIRACY!

Theorie und Geschichte des Paranoiafilms



SCHÜREN

Henry M. Taylor

Conspiracy!

Theorie und Geschichte des Paranoiafilms

Gewidmet meinen Eltern
Anne-Marie Taylor, George McKean Taylor (1926–2014)
und meiner Schwester Melanie Sands

HENRY M. TAYLOR

CONSPIRACY!

Theorie und Geschichte des Paranoiafilms

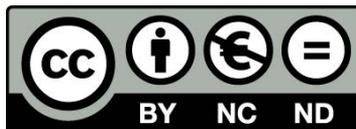
SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom
Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der
wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



Henry M. Taylor ist Privatdozent für Medienwissenschaft an der Univer-
sität Konstanz und freier Publizist.



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren 2018

Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer

Screenshots Vorderseite: BLOW-UP (GB/I 1966, Michelangelo Antonioni;
Warner Home Video), CYPHER (USA/CAN 2002, Vincenzo Natali;
Ascot Elite); SECONDS (USA 1966, John Frankenheimer; Paramount),
THREE DAYS OF THE CONDOR (USA 1975, Sydney Pollack; Arthaus),
DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, Robert Wiene; Transit Film)
Screenshots Rückseite: LE SAMOURAÏ (F/I 1967, Jean-Pierre Melville;
The Criterion Collection), ONE HOUR PHOTO (USA 2002, Mark Romanek;
20th Century Fox), IMAGE OF AN ASSASSINATION: A NEW LOOK AT THE
ZAPRUDER FILM (USA 1998, H.D. Motyl; Mpi Home Video)

ISBN 978-3-7410-0075-1 (eBook)

DOI 10.23799/9783741000751

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 diskursi- ven Verschiebung	507
VIII Schlussbetrachtung: Konjunkturen der konspirationistischen Imagination	525
Anhang	535
Literaturverzeichnis	535
Personenregister	564
Filmregister	575

Danksagung

Ermöglicht wurde dieses Buch durch ein Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF), ihm gilt daher an erster Stelle mein ausdrücklicher Dank. Am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich leistete Margrit Tröhler während der Gesuchsvorbereitung konstruktive Kritik, während ich bei der Manuskriptüberarbeitung besonders von Jörg Schweinitz profitieren konnte. Wertvolle Vorschläge lieferten ebenso Joachim Paech (Konstanz) und Hans Jürgen Wulff (Kiel). Für die wissenschaftliche Begutachtung danke ich auch Beate Ochsner (Konstanz) sowie Bernd Stiegler als Vorsitzendem der Habilitationskommission an der Universität Konstanz. Das kongeniale Lektorat leistete Christina Walker mit Unterstützung von Andreas Walker (Augsburg).

In alter Freundschaft schätzte ich den produktiven Austausch von Ideen mit Alfred Messerli (Zürich), auch bezüglich der Titelfindung. In klinischer Hinsicht konnte ich einerseits von Andreas Maercker profitieren, dem Fachrichtungsleiter für Psychopathologie an der Universität Zürich, und andererseits von gemeinsamen Lehrveranstaltungen mit Patrick Tönz (Zürich). Für die wissenschaftliche Unterstützung beim Thema historischer Konspirationismus danke ich Andreas Volk (Zürich) und Katja Hürlimann (Zürich). Ferner war Erhard Stölting (Potsdam) so nett, mir das Manuskript seiner Antrittsvorlesung über die Soziologie des Geheimnisses zukommen zu lassen.

Für die Ermöglichung von Aufsätzen, Vorträgen, Retrospektiven sowie Hilfe bei der Recherche und generellen Austausch danke ich schließlich (in alphabetischer Reihenfolge): der Arbeitsgemeinschaft *Cinema* (Zürich), Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Matthias Brütsch (Zürich), Daniela Casanova (Zürich), Thomas Christen (Zürich), Alice Christoffel (Zürich), John C. Farrell (Claremont, CA), Andreas Furler (Zürich), Martin Girod (Zürich), Christopher GoGwilt (New York), Dieter Groh (Konstanz, †), Michael Hagemeister (Bochum), Torsten Hahn (Köln), Vinzenz Hediger (Frankfurt am Main), Eva Horn (Wien), Fredric Jameson (Durham, NC), Georg Janett (Zürich, †), Felix Keller (St. Gallen), Ralf Klausnitzer (Berlin), Peter Knight (Manchester), Fred van der Kooij (Zürich), Marcus Krause (Köln), Klaus Kreimeier (Siegen), Sulgi Lie (Basel), Renato Marx (Zürich), Christine Matter (Olten), Bernadette Meier (Zürich), Timothy Melley (Oxford, OH), Arno Meteling (Köln), Holt Meyer (Erfurt), Jurij Murašov (Konstanz), Kenneth Nolley (Salem, OR), Nicole Reinhard (Zürich/Basel), Ivo

8 Danksagung

Ritzer (Bayreuth), Corinne Siegrist-Oboussier (Zürich), Dorothea Stiefel (Zürich), Peter Stohler (Zürich), Jakob Tanner (Zürich) und Walt R. Vian (Winterthur).

Zürich, im August 2017

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. Lückcrath 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:

Udinge 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 wahnhafte 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.

Selbst das thematische Motiv der Verschwörung ist kein hinreichender Faktor – jedenfalls solange nicht, als «Verschwörung» nicht genauer definiert wird. Hierfür kommt nicht jede Form der Intrige in Frage, deren Zahl im Kino praktisch endlos ist, weil bereits jede Dreieckskonstellation von Figuren aus spieltheoretischer Sicht konspiratives Potenzial aufweist, sondern lediglich die aus der Erzählperspektive *umfassende*, weil *teilweise opake* Verschwörung, und auch nur insofern, als letztere nicht zwingend aus individuellen menschlichen Akteuren bestehen muss, sondern «konspirative» Um- und Objektwelten mit einschließt. Zum *Thema* der Verschwörung muss eine *verengte Innensicht* hinzukommen, eine Subjektivierung oder eingeschränkte narrative Kommunikation, die den Zuschauer – der einerseits zu viel weiß, als dass er dieses Wissen ignorieren könnte, andererseits aber zu wenig, als dass er sich ein klares Urteil bilden kann – strukturell in eine *paranoide Wissensposition* versetzt.

Immer finden wir hier denselben, auf verschiedenen Ebenen durchdeklinierbaren, Mechanismus der Schließung (vgl. Braudy 1984, 44–51): Offene Welten werden in geschlossene überführt, ebenso wie zunächst scheinbar offene Bilder durch ein *re-framing* einen Rahmen erhalten, der sie verschließt (sofern sie nicht schon im Voraus geschlossen sind). Und die Wahrheit der restriktiven oder subjektiven Erzählperspektive ist die Wahrheit einer geschlossenen Sichtweise, ebenso, wie es die Verschwörung ist, welche die Welt klein und klaustrophobisch macht. Die historisch bedeutendste Variante des paranoiden Films ist der Verschwörungsthiller, der auch *paranoid thriller* genannt wird.

Thriller-Charakteristik und Spannungserzeugung. Wie der Name schon andeutet, ist der *paranoid thriller* eine Variante der übergreifenden Kategorie des Thrillers, zu dessen bekanntesten Spielarten etwa der Polit-, Psycho-, Action-, Science-Fiction-, Horror- oder auch Erotikthriller zählen. «The thriller can be conceptualised as a metagenre that gathers several other genres under its umbrella, and as a band in the spectrum that colors each of those particular genres.» (Rubin 1999, 4) Der Thriller wird dabei durch beim Zuschauer evozierte affektive Reaktionen definiert. Er setzt grundsätzlich auf eine weitgehend an den Protagonisten gekoppelte, restriktive subjektive Erzählperspektive sowie auf eine hohe Erzählgeschwindigkeit mit einer Abfolge von dramatischen, spannenden Situationen – typischerweise in handlungsbestimmenden Paradeszenen oder *set pieces* –, die beim Rezipienten einen emotionalen *thrill* erzeugen, also «Nervenkitzel, heftige Erregung, eine emotionale und körperliche Stress-Situation» (Koebner/Wulff 2013, 9).

Durch die Koppelung von narrativer Perspektive und Informationsvergabe werden oftmals komplexe, wechselnde Hierarchien des Wissens

erzeugt, die zugleich mit einer veränderlichen emotionalen Anteilnahme einhergehen, sodass wir etwa auf Kosten der sympathietragenden Hauptfiguren Empathie mit den Antagonisten empfinden. Gerade Alfred Hitchcock hat es diesbezüglich immer wieder verstanden, unsere emotionale Implikation gegen den Strich einfacher Identifikationsmuster zu bürsten. Als «Angstlust» handelt es sich beim Film-Thrill insbesondere in der starken Spannungsform des Suspense daher um eine zusammengesetzte, ambige Emotionalität, die in der Sicherheit des Kinos sowohl erlitten als auch genossen wird:

Der Begriff «Thriller» ist umgangssprachlich mit «Reißer» zu übersetzen. Der banale Ausdruck birgt ein Stück Wahrheit: Der Thriller will *hineinreißen* in die Aufregungen, die die fiktiven Personen erleben und erleiden, somit auch *mitreißen* und *fortreißen*, damit die Zuschauer – der physiologische Vergleich drängt sich auf – nicht zu Atem kommen. (ebd., Herv. i. O.)

Entscheidend ist, dass im Thriller ein zunächst oftmals schwacher, «knopphiler» (vgl. Balint 1999), d. h. sich anklammernder Protagonist, der, anders als der Detektiv in der klassischen Detektivfiktion, nicht über den Dingen steht, sondern selbst, als unser Delegierter auf der Leinwand, direkt den Gefahren ausgesetzt wird; somit verwundbar und oftmals selbst an Leib und Leben bedroht, hat er diese Situationen zu meistern, dadurch letztlich auch an «philobatischer» (ebd.), also abenteuerlustiger, Stärke gewinnend. Der Thriller wird damit zum Vehikel, oder zum Medium, das in hohem Maße auf die Implikation und Immersion des «durchschnittlichen» Zuschauers setzt und sich besonders gut eignet, brisante gesellschaftliche Themen in dramatisierter, emotional engagierender Weise abzuhandeln. Dabei kommen vor allem zwei unterschiedliche Formen von Spannung zum Einsatz:

Bei der *offenen* Spannung [Neugier, *curiosity*] ist nicht von Anfang an klar, worauf das Geschehen hinausläuft, es häufen sich die Zeichen, dass etwas nicht mit rechten Dingen zugeht, man muss sich auf unerwartete Schocks einstellen, die «Anspannung» wächst. Bei der *geschlossenen* Spannung [Suspense] gibt es bald nur zwei Alternativen, Entweder-Oder, Katastrophe oder Rettung, und man muss besorgt sein, wie es die von Bedrohungen aller Arten eingekesselten Figuren anstellen wollen, der «schlimmstmöglichen» Wendung auszuweichen, gleichsam dem Fallbeil zu entkommen. (Koebner/Wulff 2013, 11, Herv. i. O.)

Ergänzen lassen sich die offenen und geschlossenen Arten von Spannung noch einerseits um *statische* und *dynamische* Formen; erstere wirkt als geschlossenes System, bei dem das mental vorweggenommene, befürchtete Ereignis in der Zukunft liegt, ohne jemals wirklich eintreten zu müssen, weil die Spannung in der ängstlichen und lustvollen Antizipation liegt;

die zweite hingegen ist als eher offenes System zu begreifen, bei der die Bedrohung real eingetreten ist und wir es mit einer Abfolge gefährlicher Handlungssituationen zu tun haben, die mit einem fortlaufenden Wechsel von Antizipationen und Spannungszuständen einhergehen (vgl. Derry 2001, 49). Andererseits und schließlich ist auch zwischen äußerer und *innerer* Spannung zu unterscheiden; während jene vor allem handlungslogisch bezüglich der Figurenaktion zu fassen ist, operiert diese stärker bildlogisch und in atmosphärischer Hinsicht (vgl. Wuss 1993b, 101).

Begriffsgenese und Definition. Was lässt sich nun etymologisch zur Kollokation *paranoid thriller* sagen? Genrebegriffe entstehen in aller Regel entweder in der Filmindustrie selbst, im Umfeld der Produktion, bevor sie sich, wenn überhaupt, durchsetzen und zu allgemein anerkannten Termini werden; oder aber sie werden im Bereich der Rezeption (etwa durch Kritik und Filmwissenschaft) generiert und durchlaufen, im besten Falle, den umgekehrten Weg. Beides sind gemäß Rick Altmans Genretheorie absolut legitime Prozesse der Begriffsbildung (vgl. Altman 1999b).

Verfolgen wir die Terminologie in der Filmkritik, so wird die vermutlich erstmalige – und eher beiläufige – journalistische Verwendung des Ausdrucks Joseph Gelmis zugeschrieben, dem Rezensenten der New Yorker Lokalzeitung *Newsday*. In der *New York Times* vom 18. August 1972 zitiert ihn eine Annonce für John Boormans Abenteuerdrama *DELIVERANCE* (1972) mit den Worten: «One of the most terrifying movies of 1972, a vivid nightmarish paranoid thriller.»¹⁴ Das etablierte Genre ist hier der Thriller, der durch eine Reihe von Adjektiven qualifiziert wird: *vivid*, *nightmarish*, *paranoid*. Dass *paranoid* und *thriller* direkt aufeinanderfolgen, ist hier vergleichsweise zufällig. Ein bestimmtes neues Genre ist jedenfalls noch nicht benannt worden. Knapp zwei Jahre später jedoch, in der Ausgabe des wöchentlichen Nachrichtenmagazins *Time* vom 8. Juli 1974, findet sich eine Rezension von Richard Schickel zu Alan J. Pakulas damals gerade angelaufenem Film *THE PARALLAX VIEW*, mit dem Titel «Paranoid Thriller» (Schickel 1974). Gleich eingangs konstatiert der Kritiker:

The paranoid thriller is an expanding genre in movies and popular fiction. The idea is to start from a thinly fictionalized version of a political tragedy like one of the Kennedy assassinations and build on it a thickly embroidered explanation that caters to the suspicion that such murders are plotted by a

14 Zit. n.: Fred Shapiro (Yale) in einem E-Mail vom 6.12.2006 an das Internet-Mailforum H-Film («Re: Etymological query»). Url: <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=H-Film&month=0612&week=a&msg=hUQwoHFKDocVi9n9vsyjnA&user=&pw=> (abgerufen am 18.11.2016).

malevolent Establishment. It is apparently comforting for many people to believe that the course of the world is changed more by rational planning, however evil, than it is by irrational individual actions. (ebd.)

In einer Fußnote fügt er an: «Recent films include EXECUTIVE ACTION¹⁵ and THE CONVERSATION and novels like Richard Condon's *Winter Kills*¹⁶ and Frederick Forsyth's *The Dogs of War*¹⁷.» (ebd.) In Leonard Maltins populärem Fernsehführer *TV Movies – Revised Edition* von 1974 findet sich dann ein Eintrag zum TV-Stalking-Thriller NIGHT OF TERROR (Jeannot Szwarc, 1972), mit der Beschreibung «Violent, paranoid thriller». Im Rahmen einer kritischen Besprechung von THE CASSANDRA CROSSING (George P. Cosmatos, BRD/I/GB 1976), knapp drei Jahre nach seiner Rezension von THE PARALLAX VIEW, zeichnet sich für Schickel der *paranoid thriller* durch einen melodramatischen Umschlag aus, nämlich dass sich die scheinbar Guten als die Bösen entpuppen («the good guys turn out to be rotten», Schickel 1977). Und zwanzig Jahre später fragt dieselbe Zeitschrift *Time* in einer Besprechung von Bille Augusts SMILLA'S SENSE OF SNOW (FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE, D/DK/S 1997), ob es inzwischen überhaupt noch andere als paranoide Thriller gebe.¹⁸

Eine Archivsuche mit Google und in den Online-Ausgaben der führenden US-Printmedien *The New York Times*, *Time*, *International Herald Tribune*, dem englischen Wochenmagazin *The Economist* sowie, nicht zuletzt, den beiden wichtigsten Branchenblättern der amerikanischen Filmindustrie, *Variety* und *Hollywood Reporter*, zeigt einen interessanten diskursiven Verlauf. So wird der Terminus *paranoid thriller* in den 1970er-Jahren, im Gefolge von Watergate, noch eher sporadisch verwendet; in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre geht der Gebrauch zurück, um ab Mitte der Dekade wieder zuzunehmen. In den 1990er-Jahren ist dann eine stetige Zunahme zu verzeichnen, mit einem ersten absoluten Höhepunkt 1998; nach einem Rückgang Anfang des neuen Millenniums werden in den Jahren 2004 und 2007 wieder neue Höchststände erreicht.

Neuerdings erstreckt sich die Bezeichnung nicht nur auf Spielfilme und Romane (meistens, aber nicht nur, Bestseller), sondern auch auf Fernsehfilme, TV-Serien, Mockumentaries sowie Dokumentar- und Animationsfilme. In den meisten Fällen handelt es sich um US-amerikanische Medien-

15 David Miller, USA 1973.

16 Erstaussgabe 1974.

17 Erstaussgabe 1974. Beide Romane wurden später verfilmt, als WINTER KILLS (William Richert, USA 1979) und THE DOGS OF WAR (John Irvin, GB/USA 1980).

18 «It will come as no surprise to devotees of the paranoid thriller – is there any other kind nowadays? – that the victim is accidentally privy to information that threatens the secret plans of a powerful mining corporation to exploit and sully Greenland's purity.» *Time*, 28.2.1997, <http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,7756,00.html> (abgerufen am 24.9.2007).

produkte, aber es finden sich auch eine Reihe von europäischen Beispielen sowie, vereinzelt, australische und saudi-arabische Produktionen darunter.¹⁹ Ebenso fallen mehrere, für den Weltmarkt bestimmte, südkoreanische Filme in diese Kategorie.²⁰ Und auch der Schweizer Thriller *ABSOLUT (LÜCKE IM SYSTEM)* (Romed Wyder, CH 2004) über einen globalisierungskritischen Computerhacker, der einen Virus ins Informatiksystem einer Bank einschleust, dann jedoch einen Unfall mit Gedächtnisverlust erleidet und fortan Wirklichkeit und Einbildung nicht mehr unterscheiden kann, wird als «a cool, audacious paranoid thriller for the 21st century» angepriesen.²¹

War also der Terminus *paranoid thriller* vor über vierzig Jahren für ein breiteres Publikum noch erklärungsbedürftig, ist er heute im englischsprachigen Raum zu einer durchaus gängigen, halb-offiziellen Begrifflichkeit geworden, die auch in Kritik und Lexika anzutreffen ist, ohne jedoch schon den Status eines festen Fachausdrucks zu haben.²² Eine entsprechende Google-Suche im Internet ergibt rund 35.000 Treffer,²³ und die britische Website des Internethändlers Amazon führt das Stichwort unter Angabe von gut 220 Einträgen.²⁴ Inzwischen sind sich sowohl die amerikanische Filmbranche als auch das englischsprachige Publikum der Terminologie bewusst: So bestätigt etwa Regisseur Jonathan Demme in der Dokumentation zur Entstehung seines Remakes *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (2004): «The movie I wanted to make was a paranoid thriller.»²⁵ Erscheint für Schickel aus der Warte der 1970er-Jahre nicht nur die Terminologie, sondern auch das damit bezeichnete populärkulturelle Phänomen als neues und noch im Entstehen befindliches, haben die gemeinten Filme heute den Status von Klassikern inne.

Der Verschwörungsthriller fungiert dabei als fiktionales Supplement, als reflexive Antwort auf und Symptom der Entwicklung gesellschaftlicher Ausdifferenzierung und Wirkungsmacht sozialer Akteure in Phasen des Umbruchs und der Krise. Er dramatisiert Ohnmachtsgefühle des In-

19 Internet-Suche zwischen dem 10. und 21.12.2007.

20 Etwa: 2009: *LOST MEMORIES* (Si-myung Lee, COR 2002) oder *OLDBOY* (Chan-wook Park, COR 2003).

21 Vgl. den Umschlag der DVD, © 2006 BLOW-UP Film Production SA, Geneva.

22 Im *Oxford English Dictionary* wird der Begriff (noch) nicht aufgeführt. «This does not seem like a well-established technical term with a coinor, but rather like an occasional collocation of words to describe thrillers that are, well, paranoid.» Fred Shapiro (Yale) in einer E-Mail vom 6.12.2006 an das Internet-Mailforum H-Film («Re: Etymological query»). <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=H-Film&month=0612&week=a&msg=hUQwoHFKDocVi9n9vsyjnA&user=&pw=> (abgerufen am 4.10.2017).

23 Google-Suche am 20.6.2016.

24 Vgl. https://www.amazon.co.uk/s/ref=nb_sb_noss?url=search-alias%3Daps&field-keyword=s=paranoid+thriller&rh=i%3Aaps%2C%3Aparanoid+thriller (Suche am 20.6.2016).

25 Vgl. die Making-of-Dokumentation «The Enemy Within. Inside *THE MANCHURIAN CANDIDATE*» auf der DVD von *THE MANCHURIAN CANDIDATE*, © 2004 Paramount Pictures, DVD 33689.

dividuum in der modernen Welt sowie soziale und politische Krisen und Bedrohungsszenarien. Insofern nimmt er oft die Form des Politthrillers an, auch wenn er mit diesem nicht einfach identisch ist, wie sich aus einer Reihe von verwandten, aber nicht deckungsgleichen Begriffen ergibt:

Conspiracy Film (Conspiracy Thriller, Conspiracy Film, Paranoid Thriller, Political Conspiracy Film, Political Paranoid Thriller, Political Thriller). The term conspiracy film covers films which deal with political or terrorist assassinations, government cover-ups and conspiracies in general. In today's society, the individual is, for the most part, helpless when made the target of unknown assailants, the hit men of government agencies, consortiums and corporations. He has become expendable. This paranoid fear that unknown enemies may strike at any time, the endangered person not even aware of what motivates the attack, or without any means of defense against the invisible threat, is the main theme governing many conspiracy films. Some conspiracy films (e.g., *THE STEPFORD WIVES*, [Bryan Forbes] 1975) fall within the science fiction genre. (Lopez 1993, 63)

So ist es das – zumindest vorübergehende – Gefühl der Ohnmacht des einzelnen Individuums und der scheinbaren Aussichtslosigkeit der Aufklärung angesichts opaker und undurchdringlich wirkender Machtstrukturen, das den Polit- zum «Paranoia-Thriller» werden lässt:

[Im Politthriller] wehren sich [die Schwachen] gegen die Starken. Das kleine Rädchen sperrt sich im großen Getriebe. Einzelne, bisweilen abtrünnige Agenten, zu ihnen gehören auch die einsamen Spione (im *Spionagethriller*), begehren auf gegen den Gewalt ausübenden Moloch des Staatsapparats, des Geheimdienstes oder mafiaähnlicher Strukturen. Die Mächtigen werden enttarnt, sie haben vernebelnde Lügen in die Welt gesetzt. Wer ist noch glaubwürdig? Die Erkenntnis, dass viele Entscheidungen – auch in Ländern, die mit einer fortschrittlichen Verfassung ausgestattet sind – undurchsichtig bleiben und Verbrechen zur Folge haben, lässt den Verdacht aufkeimen, die Welt werde von Regimen, gar Geheimgesellschaften regiert, gegen die nichts auszurichten sei (der sogenannte *Paranoia-Thriller*). (Koebner/Wulff 2013, 15, *Herv. i. O.*)

Für den Drehbuchtheoretiker Philip Parker schließlich zeichnet sich der Verschwörungsthiller – als eine der Thriller-«Untergruppen», neben dem Beziehungs-, Ermittlungs-, Actionthriller und Kriminalfilm – durch die folgenden Eigenschaften aus (Parker 2005, 233):

- a) Die Macht des Antagonisten leitet sich aus einer Institution ab.
- b) Der Protagonist ist unschuldig, sowohl hinsichtlich der Art der Verschwörung als auch hinsichtlich der Welt, in der diese stattfindet. Es ist der Protagonist, der die Verschwörung entdeckt.

- c) Der Protagonist besitzt die Fähigkeit, die Verschwörung aufzudecken.
- d) Die zentrale Frage der Handlungsführung ist, wer hinter den diversen Aktionen steckt.
- e) Der eigentliche Antagonist wird nicht vor dem dritten Akt der Erzählung als solcher enthüllt. Das bedeutet, dass zuvor verschiedene andere Figuren als Antagonisten auftreten müssen.
- f) Es gibt viele Opfer, und zwar jeweils als direkte Folge der Verschwörung.

Zu den Beispielen zählt Parker *THE PARALLAX VIEW*, die britische TV-Miniserie *EDGE OF DARKNESS* (1985), *CADAVERI ECCELLENTI* (Francesco Rosi, I/F 1976), die britische TV-Miniserie *TINKER TAILOR SOLDIER SPY* (1979), *THREE DAYS OF THE CONDOR* sowie *THE USUAL SUSPECTS* (Bryan Singer, 1995) (ebd.). Anzumerken ist hier, dass Punkt c nicht immer erfüllt wird, gerade in *THE PARALLAX VIEW* – wo auch Punkt b insofern modifiziert wird, als der Protagonist zusehends in die Rolle eines Täters gerät.

Die sichtbaren Instrumente des *paranoid thriller* sind die im kollektiven Imaginären jeweils vorherrschenden, als mediale Dominante zu begreifenden Medien-, Kommunikations- und Überwachungstechnologien. In der jeweiligen Gestalt der Verschwörung, in ihrer anthropomorphen Verkörperung spiegelt sich die relative Handlungsmächtigkeit des Individuums, das auf der Ebene der Erzählung als Handlungssubjekt allegorisch das jeweils historische Sozialimaginäre bezüglich der Kontrolle und Gestaltbarkeit von Gesellschaft repräsentiert. Folgen wir also sowohl Jameson als auch Nelson (s. o.) darin, dass das Motiv der Verschwörung a) als Trope aufzufassen ist und als solche b) symptomatisch jeweils bestimmte soziale Systeme sowie gesellschaftliche und politische Tendenzen repräsentiert und in einer Extrapolierung dramatisiert, werden wir sehen, dass im Verlauf der Filmgeschichte in der Verschiebung des *konspirativen Phänotyps* Gesellschaft als sukzessive weniger durchschau-, kontrollier- und planbar erscheint, während politische Herrschaft und Macht zunehmend anonymer und unsichtbarer werden.

Der historische Übergang von sichtbaren zu unsichtbaren Konspirationen. Filmhistorisch gesehen vollzieht sich der Wechsel in den Verschwörungsszenarien von personalisierten und sichtbaren Komplotten, wie sie frühe Beispiele der Form, namentlich die Meisterverbrecher-Filme Louis Feuillades in den 1910er- und Fritz Langs in den 1920er- und 1930er-Jahren sowie, als Übergangsform, auch noch den Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre bestimmen, zu unsichtbaren und opaken Schattenverschwörungen von geheimen Organisationen, die den *paranoid thriller* seit den 1970er-Jah-

ren sowie den *mind-game* oder *mindfuck* genannten Film seit den 1990er-Jahren auszeichnen. Die mentalen Schwindelgefühle und die Verwirrungen, die letzterer Typus bei der Rezeption in intensivierter Form auszulösen trachtet, hängen wesentlich mit den Motiven von *mind control* und «Gehirnwäsche» zusammen, die seit den frühesten Tagen den Paranoiafilm mitprägen. Ich werde noch ausführlich auf sie eingehen, zumal es hier auch um die Frage der Wirksamkeit der Medien und letztlich des Films an sich geht.

Die zunehmend größere Reichweite konspirativer Szenarien von einer personifizierten über eine soziologische hin zur kosmologisch-ontologischen Verschwörung, bei der es seit den 1990er-Jahren im Zeichen der Baudrillardischen Simulation (Baudrillard 2007) weniger um Komplotte *in* der Wirklichkeit als vielmehr um Wirklichkeit *als* Konspiration geht, verweist auch auf mediumsspezifische Bedingungen. Steht in der Epoche des klassischen Kinos der personifizierte und prinzipiell sichtbare Meisterverbrecher gewissermaßen für die Einheit von Konspiration und filmischem Werk, findet in den modernen Verschwörungsfilmern und insbesondere im *mindbender*-Kino eine bezeichnende Verschiebung statt, die Deleuze schon im Hinblick auf die Entwicklung von Fritz Langs drei MABUSE-Filmen²⁶ feststellt:

Auch die Macht hat ihre Gestalt verwandelt und, statt auf einen einzigen und mysteriösen Führer zuzulaufen, der zum Träumen anregt und das Handeln steuert, verflüchtigt sich in ein Datennetz, dessen «Entscheidungsträger» an jenen Schnittstellen, wo sich Schlafwandler und Hellseher begegnen, für die Lenkung, Verarbeitung und Speicherung der Daten sorgen [...]. (Deleuze 1991, 338–339)

Erstens lässt sich bezüglich der zunehmenden Unsichtbarkeit konspirativer Systeme im Verlauf der Filmgeschichte eine sukzessive Ausweitung des filmischen Off-Raums konstatieren (Adachi-Rabe 2005). Mit dem technologischen Wandel und der zunehmend stärkeren Durchdringung des Verschwörungsthrillers durch mediale und kommunikative Technologien zweitens (Jameson 1992b) und drittens der Entwicklung komplexerer Erzählformen (Berg 2006), etwa in Form pluraler Figurenkonstellationen (Tröhler 2007) oder als *mind-game*-Film (Elsaesser 2009), dessen «DVD-Fähigkeit» mit der Notwendigkeit mehrfacher Sichtungen entlang einer erweiterten Verwertungskette zusammenhängt (ebd.), nimmt auch die systemische Komplexität der repräsentierten Konspirationen zu.

Die Eigentümlichkeit des konspirativen Narrativs ist dabei, Systemtheorie auf widersprüchliche Weise mit den Mitteln einer personenorientierten Handlungstheorie zu betreiben, namentlich in Gestalt von gehei-

26 DR. MABUSE, DER SPIELER (D 1922); DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (D 1933); DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (BRD/I/F 1960).

men Strippenziehern. Im Film finden diese ihre reinste Verkörperung im *acousmètre* (vgl. Chion 1999): jener allwissenden und allsehenden Figur, die sich im Off außerhalb des Bildfeldes zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Raum befindet und entweder als frei flottierende Stimme oder als *subjektloser* subjektiver Blick erscheint und die fiktionale Welt somit *akusmatisiert*. Das narrative Begehren wird dann darin bestehen, die Akusmatisierung und die Strippenzieher offenzulegen und somit zu *de-akusmatisieren* (ebd.).

Zunehmende Immersionsfähigkeit des Mediums Film. Insofern erscheinen filmische Verschwörungen auch als Reflexion und allegorische Verkörperung des Medialen und seiner Mutationen. Denn die diegetische Ausweitung und gesteigerte Komplexität der Konspirationen auf der einen Seite gehen hier einher mit der zunehmenden Immersion des Zuschauers ins Medium und seiner Erschließung durch das Medium andererseits.

So konnte aufgezeigt werden, dass der Topos der Hypnose, der außerfilmisch und soziologisch seinen diskursiven Höhepunkt gegen Ende des 19. Jahrhunderts erreicht, durch den Film insofern erneuert wird, als nun an der Hypnose die Immersionsfähigkeit des neuen Mediums Film thematisiert wird (vgl. Andriopoulos 2008; Schweinitz 2010). Der filmische Hypnose-Topos blüht in dem Moment auf, als das Kino den Schritt macht von der frühen Tableau-Inszenierung zur narrativen und bildlogischen Einbindung des Zuschauers ins analytische *continuity*-System, so dass etwa in Fritz Langs *DR. MABUSE, DER SPIELER* die hypnotische Beeinflussung des Staatsanwalts von Wenk durch Mabuse in der berühmten Kartenspielszene sich nun nicht nur zwischen den diegetischen Figuren abspielt, sondern über die Diegese hinaus es der filmische Diskurs selbst ist, der auch den Zuschauer im Sinne gesteigerter Immersion zu «hypnotisieren» trachtet (vgl. Schweinitz 2010).

Mind control-Techniken, von denen die Hypnose eine wichtige Spielart darstellt, sind eines der wiederkehrenden Motive und zentralen Topoi des Paranoia- und Verschwörungsfilms schlechthin. Mit dem Kalten Krieg nimmt *mind control* oftmals die Form von sogenannter Gehirnwäsche an, die sich im Grunde genommen als mysteriös verstärkte Hypnose begreifen lässt, d. h. als Hypnose plus eine geheimnisvolle Technik X, mit der nun die Konspirateure ihre Opfer zu manipulierbaren Marionetten machen, etwa zu Schläfern, wie in John Frankenheimers *THE MANCHURIAN CANDIDATE*. An drei späteren Beispielen lässt sich aufzeigen, dass die eigentliche Wirkungsmacht der Gehirnwäsche letztlich die Macht des Mediums Film ist, den Zuschauer in Bann zu schlagen und zu verwirren, als Vorwegnahme der *mindfuck*-Filme seit den 1980er- und 1990er-Jahren (vgl. Meteling 2007).

In den letzten rund fünfzehn Jahren wiederum konstatiert die Medienwissenschaftlerin Patricia Pisters, als eine weiter gedachte und extrapolierte Form des «Zeit-Bilds» von Deleuze, das Aufkommen des «Neuro-Bildes» als wechselseitige Durchdringung von Hirnforschung und Filmbildern im digitalen Zeitalter. Produktiv in der Erzeugung von Deleuze'schen Virtualitäten und Potenzialitäten sind hier vor allem die psychotischen Pathologien, insbesondere das paranoid-schizophrene Hirn, das nicht mehr der Aktualität des Realitätsprinzips gehorcht, sondern die äußere Wirklichkeit durch die innere Realität des Gehirns ersetzt, bei der das Gehirn also mit seiner Projektion mentaler Bilder zur «Leinwand» wird. Mit dessen Wahnvorstellungen und Halluzinationen operiert es laut Pisters als adäquates Modell unserer fragmentierten zeitgenössischen *condition humaine* und schlägt sich kinematografisch etwa in der Inszenierung komplexer Zeitreisefantasien nieder, die von der Zukunft her strukturiert sind (im Unterschied zum Gegenwartsbezug des Bewegungs-Bildes und zur Vergangenheitsorientierung des Deleuze'schen «Zeitkristalls»; Pisters 2012).

Normabweichung und Krisenphänomen. Dies verweist auch auf den Umstand, dass der Paranoiafilm, um hier den Überbegriff sowohl für die eher realitätsnahen Politthriller als auch für die stärker dem Fantastischen nahestehenden Psychothriller zu fassen, nicht zuletzt als Abweichung von der kanonischen Narration des klassischen Kinos und später, als moderner Verschwörungsfilm in den 1970er-Jahren, dann auch als Krisenphänomen gesehen werden muss.

Aus der bildtheoretischen Perspektive von Deleuze handelt es sich dabei zunächst um eine Abkehr von der narrativ geschlossenen, großen Form des Aktionsbildes und dessen aktualisierten Milieus und verkörpertem Verhalten, einer umgreifenden Situation (Synzeichen), die auf den Protagonisten einwirkt und ihn zu Handlungen in Form von Duellen (Binom) antreibt, um durch Aktion eine Ausgangssituation in eine neue Endsituation zu transformieren (SAS': Situation–Aktion–veränderte Situation). Zur großen Form des Aktionsbildes zählt Deleuze die Dokumentarfilme Robert Flahertys, den «psychozialen Film» in Gestalt etwa der realistischen, urbanen Alltagsdramen von King Vidor, den klassischen Gangsterfilm, die klassischen Western, insbesondere jene John Fords, den Kriminalfilm sowie das historische Epos (Deleuze 1997, 196–206).²⁷

27 Deleuze skizziert auch die Möglichkeit einer mit der Ausgangssituation identischen Endsituation (SAS), «in der das Individuum nicht mehr weiter weiß und sich bestenfalls in der gleichen Situation wiederfindet» (wie bei Flaherty, wo es um das einfache Überleben der Eskimos geht), sowie eine Verschlechterung der Endsituation gegenüber der Ausgangssituation (SAS''), bei der «das Individuum in einer abwärtsführenden

Der dänische Filmtheoretiker Torben Grodal nennt die dominante klassische Erzählform, d. h. die große Form des Aktionsbildes, «canonical narratives of action», charakterisiert durch einen «aggressiv» linearen Erzählverlauf sowie motivierte und aktive Protagonisten, die über eine Reihe von Duellen jeweils ein klares Ziel verfolgen und einen Zuschauer, der sich immersiv in die Handlung vertieft und mit dem Vorwärtsdrang der Akteure identifiziert. Grodal ordnet dieses Schema besonders Märchen- und Fantasyfilmen, erotischen Komödien, Action- und Abenteuerfilmen sowie Romanzen und vielen realistischen Erzählungen zu (Grodal 2002, 167–168).

Diese Konzeption lässt sich zusammendenken mit Roland Barthes' Überlegungen zu den Codes, die in jedem Narrativ eine den Text und die Lektüre strukturierende Rolle spielten. So lässt sich sagen, dass die große Form des Aktionsbildes primär durch den *proairetischen Code* geprägt ist. Etymologisch abgeleitet vom griechischen *prohairesis* als die einer Handlung notwendig vorhergehende Entscheidung oder die Entscheidung, die direkt zu einer Handlung führt, reguliert der proairetische Code die in die Zukunft gerichtete Logik der linearen Handlungsketten gemäß dem Prinzip von Ursache und Wirkung sowie Konflikte in der Form von Duellen und kontrolliert damit auch die starke oder geschlossene Form der Spannung in Form von Suspense (Barthes 1976).

Für den paranoiden Film wird demgegenüber zum einen die kleine Form des Aktionsbildes relevant. Die klassische große Form wird transformiert und nimmt in der Deleuze'schen Terminologie nun die Form ASA' (Aktion–Situation–neue Aktion) an und arbeitet dann mit Ellipsen des Wissens (Indizes des Fehlens) respektive mehrdeutigen Indexzeichen/Indizien (Indizes der Äquivokität):

Hier deckt die Handlung die Situation beziehungsweise ein Stück oder einen Aspekt davon auf, was wiederum eine neue Handlung auslöst. Die Handlung läuft blind ab, und die Situation enthüllt sich im Dunkeln beziehungsweise in der Zweideutigkeit. [...] Was [den Detektivfilm und den Kriminalfilm] voneinander unterscheidet, ist, dass in der «Kriminal»-Formel SAS die Situation oder das Milieu in «Handlungen» mündet, die den Charakter von Duellen haben, während sich in der «Detektiv»-Formel ASA aus blinden Handlungen, die als Indizien dienen, dunkle Situationen ergeben, die völlig labil sind und bei der geringsten Veränderung der Indizien völlig umkippen können. [...] Die blinde Geste lässt die völlig dunkle Situation aufbrechen oder reißt Situationsfetzen los. (Deleuze 1997, 217 und 222)

den Spiralbewegung immer tiefer sinkt» (wie in vielen Kriminalfilmen, die den Abstieg einer Figur schildern) (ebd., 197).

In formaler Hinsicht bedeutet dies mitunter eine Abkehr vom klassischen *analytical editing*, das im Sinne des Realismus die Illusion eines diskreten, präexistierenden vorfilmischen Raums erzeugt, hin zu einem *constructive editing*, das auf Übersicht vermittelnde *establishing shots* verzichtet und den Raum auf der Basis mentaler Einstellungsverknüpfungen als rein filmischen Effekt nicht analysiert, sondern konstruiert (vgl. Bordwell 2012a). Im obigen Zitat ist auch schon ein Konzept angedeutet, dass für den paranoiden Film insgesamt von großer Bedeutung sein wird, namentlich das der *Kippfiguren*, und zwar im mehrfachen Sinne von eigentlichen Kippbildern, sodann drastischen narrativen Umschlägen oder Peripetien sowie schließlich von Figuren bezüglich ihrer Wertigkeit. Ich werde noch ausführlicher darauf zu sprechen kommen.

In Barthes' Konzeption reguliert hier nun der stark rückwärts auf die Vergangenheit (eines vorgängigen Verbrechens) gerichtete *hermeneutische Code* Interpretation, Verstehen und Bedeutung durch Rätselsetzung und allmähliche Rätselauflösung, durch Lüge und Täuschung, Verschweigen und Enthüllen, also durch das Spiel von Wissen und Nichtwissen und die Hinauszögerung des vollständigen Wissens bis zum Schluss (oder auch darüber hinaus). Während in der großen Form des Aktionsbildes expository Information meist zu Beginn gebündelt geliefert wird, um ein klares Milieu, eine klare Ausgangssituation zu markieren, sorgt der die kleine Form des Aktionsbildes, insbesondere die Detektiv- und Mystery-Genres, beherrschende hermeneutische Code für eine breite, wohl dosierte Streuung der Exposition, mit Anfängen in *medias res*, «abgedecktem Spiel», falschen Fährten und Verdächtigen (*red herrings*), und, wie erwähnt, mit den wichtigsten Enthüllungen erst am Schluss (oder gar nicht, wie bei offenen Enden). Demzufolge haben wir es hier oftmals mit nichtlinearen Erzählformen mit teils komplexen Rückblendestrukturen und der schwächeren, aber länger anhaltenden Spannungsform von Neugierde (*curiosity*) zu tun (Barthes 1976).

Zum ändern, und weiterführend, verwandelt sich das klassische Aktionsbild in ein mentales Bild der Relationen, mit dem zugleich eine Transformation des vormals handelnden Protagonisten in einen zunehmend beobachtenden und interpretierenden einhergeht, indem sämtliche Elemente der Erzählung symbolisch überformt werden:

Es gibt nicht nur den Täter und die Tat, den Mörder und das Opfer, es gibt immer auch den Dritten, und zwar keinen zufälligen oder sichtbaren Dritten wie beispielsweise einen unschuldigen Verdächtigen, sondern ein konstitutives Drittes, das aus der Beziehung selber besteht – Beziehung zwischen dem Mörder, dem Opfer oder der Handlung mit dem vermeintlichen Dritten.

Diese beständige Verdreifachung bemächtigt sich auch der Gegenstände, der Wahrnehmungen und der Affekte. Jedes Bild muss in seinem Bildfeld und durch es die Exposition einer geistigen Beziehung sein. Die Personen können handeln, wahrnehmen, empfinden, aber es entgehen ihnen die Beziehungen, die über ihr Handeln, Wahrnehmen und Empfinden bestimmen.

(Deleuze 1997, 269–270)

In der paranoiden Fiktion, um wieder auf Grodal Bezug zu nehmen, geht dementsprechend die Handlungsmacht des Protagonisten zunächst zum konspirativen Antagonisten über. Die emotionale Struktur des paradigmatischen Paranoiafilms zeichnet sich so durch anhaltende, irrationale Angst und Unbehagen sowie eine schwer fassbare, bisweilen objektlose Quelle der Bedrohung aus, bei relativer Handlungsunfähigkeit des Protagonisten und einem offenen oder ambigen Ende, das die Gefahr fortbestehen lässt (Grodal 2002, 172; Redfern 2008).

Was Deleuze mit der kleinen Form des Aktionsbildes idealtypisch am Film noir und bezüglich des mentalen Bildes paradigmatisch am Kino Hitchcocks festmacht (Deleuze 1997, 267–275), führt letztlich zu einer Lockerung und Erosion des sensomotorischen Handlungsschemas von Wahrnehmung–Affekt–Aktion im klassischen Kino und zu einer Krise des Aktionsbildes an sich, die sich seit den späten 1960er-Jahren in den modernen Verschwörungsfilmern des New Hollywood manifestiert: In ihnen werde die Gesamtheit der Welt nicht mehr durch ein die Situation des Protagonisten umfassendes Milieu gesichert, sondern nur noch durch das Zirkulieren von Klischees und mächtige, organisierte Komplote der Überwachung zusammengehalten (ebd., 276–282).

Die Totalität und Lesbarkeit von Gesellschaft und Welt werde somit imaginär und ex negativo durch die Konspiration geleistet, die zugleich mit der Erzeugung nicht-klassischer Narrationen einhergeht. Deren paranoide Effekte hängen nicht zuletzt mit der Virtualität der «Mächte des Falschen» (Deleuze 1991) zusammen, die fixe Identitäten unterminieren und die Opposition von wahr und falsch unterlaufen, wobei wir hier auch in eine Nähe zur postmodernen Theorie von Simulation und Simulacrum geraten (vgl. Baudrillard 2007).

Visuelle Paranoia und die Krise der Repräsentation. Diesbezüglich ist die oft zitierte «postmoderne Krise der Repräsentation» von Relevanz, die spezifischer als Krise des Realismus und der «klassisch-realistischen Erzählung» (vgl. MacCabe 1985) zu verstehen ist. Sie geht mit einer vormals unerhörten Proliferation von Bildern einher, die im digitalen Zeitalter einer grundlegenden epistemologischen und ontologischen Skepsis und Verun-

sicherung hinsichtlich des Visuellen unterworfen sind. «Visuelle Paranoia» bezieht sich dabei weniger auf konkrete politische oder historische Ereignisse, sondern zentral auf visuelle Wahrnehmung und Wirklichkeit angesichts einer umfassenden Krise der Sichtbarkeit. Das Misstrauen richtet sich gegen alle Formen sichtbarer Erscheinungen und stellt insbesondere sichtbare Oberflächen in Frage, hinter denen der paranoide Blick die Existenz einer versteckten anderen Wirklichkeit vermutet (Schwarz 2011, 26).

Wie sich anhand der Abfolge der Filme REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, 1954), BLOW-UP und THE TRUMAN SHOW (Peter Weir, 1998) pars pro toto zeigen lässt, wird zuerst aus dem handelnden Protagonisten ein fast handlungsunfähiger voyeuristischer Beobachter – analog zum Kinzuschauer –, dann ein Beobachter und Amateurdetektiv und schließlich ein Beobachteter im Fokus einer allumfassenden medialen Observation (ebd.). In Verwandtschaft zu Orwells totalitärem Staat in 1984 (1949), wo die Monitore, wie Einwegspiegel, mit dem interpellativen Gesicht von «Big Brother» zugleich aufzeichnende Kameras sind, zeigt sich hier wie in anderen Beispielen mit beobachtenden oder überwachenden Protagonisten, dass aus den Überwachern durch eine Wendung oder einen Umschlag regelmäßig selbst Überwachte werden, in Analogie, wie bereits erwähnt, zu Lacans Theorie des Objekts, das den Blick des Beobachters erwidert und im Zurückblicken den Blickenden in einen Angeblickten macht (vgl. Lacan 1987, 89–102).

Analog zu Verschwörungstheorien, die in der Konzeption Lacans den real nicht existierenden «großen Anderen» der symbolischen Gesellschaftsordnung durch einen «Anderen des Anderen» der Konspiration stützen und somit in Gestalt einer «Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit» die Realität verdoppeln, besteht die Verdopplung im Konspirationsfilm in einer medialen Einfaltung in die diegetische Handlungswelt (im Gegensatz zu einer selbstreflexiven Ausfaltung des Diskurses in dekonstruktivistischen Beispielen, wie in Werken von Godard oder Straub/Huillet). Die Einfaltung des Kamerablicks etwa findet ihren Ausdruck in verkörpertem Beobachtern und Instanzen der Überwachung. So wird schließlich die Wirklichkeit durch ein zunehmend umfassenderes Überwachungssystem überzogen und verdoppelt, wie Deleuze über das Kino des New Hollywood schreibt:

Bei [Sidney] Lumet ist das Komplott das Abhör-, Überwachungs- und Sendesystem der ANDERSON TAPES; NETWORK überzieht die ganze Stadt mit allen Sendungen und Abhörvorgängen, die es unaufhörlich produziert, während PRINCE OF THE CITY die ganze Stadt auf Tonband aufzeichnet.

(Deleuze 1997, 281)

Dieses Prinzip der Einfaltung in die Diegese operiert in den verschiedenen Phänotypen oder Zyklen des Paranoiafilms, gehe es nun um ein personifiziertes Zentrum der Konspiration wie in den Meisterverbrecher-Filmen, eine personifizierbare Organisation der Unterwelt wie im Film noir oder, wie im modernen Verschwörungsfilm, um eine opake Organisation in Regierung oder Big Business.

Hiermit ist zugleich auch der ganze, die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit überschreitende, im Sozialimaginären virulente Themenkomplex der Überwachung angesprochen, der Gegenstand der vor allem in den angelsächsischen Ländern inzwischen fest etablierten, multidisziplinären *surveillance studies* ist (vgl. Lyon 2012). Überwachung in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen – als zielgerichtete Beobachtung und Informationserhebung von Objekten, Personen oder Gegenständen, zur Kontrolle von Finanzströmen und Warenflüssen, des Verkehrs, der Prävention von Gewalttaten oder zum Schutz vor Naturkatastrophen – ist heute ein geradezu allgegenwärtiges Phänomen, das von der Öffentlichkeit im Rahmen einer stets begrenzten Wahrnehmung ambivalent gewertet wird (Kammerer 2008). Das Spektrum reicht von Hoffnungen auf mehr Sicherheit und Effizienz bis hin zu teils dramatischen Ängsten vor undurchsichtiger Fremdkontrolle und dem dystopischen Überwachungsstaat im Stile von Orwells 1984. Die Versuchung, diesbezüglich eine alarmistische Sichtweise einzunehmen, ist gerade dann groß, wenn Überwachung aus technologischer Sicht im Sinne eines einseitigen und utopischen «best case» aufgefasst wird:

Diese Dynamik von allgegenwärtigem Voyeurismus, allgegenwärtiger Überwachung und Datenkontrolle ist keineswegs auf die Vereinigten Staaten beschränkt, wie der dem europäischen Parlament 1998 vorgelegte, faszinierende Bericht über die *Beurteilung von Technologien zur politischen Kontrolle* detailliert ausführt. Liest man diesen nüchternen und systematischen Katalog eines weiten Spektrums von Geräten und Anwendungen, die zum Machterhalt eingesetzt werden [...], so wird einem bewusst, dass alles, was wir vorher als wilde Verschwörungstheorien noch weit von uns gewiesen haben mögen, oft nicht nur der Wahrheit entspricht, sondern in vielen Fällen noch weit über das hinausgeht, was wir uns vorher auch nur hätten erträumen lassen.

(Levin 2004, 349, Herv. i. O.)

Demgegenüber differenziert der Soziologe David Lyon, Direktor des Surveillance Studies Centre an der Queen's University in Kingston, Kanada, drei Formen des überwachenden Blicks (*gaze*):

1. Das «allsehende Auge» (*omniscient eye*) meint, was man üblicherweise unter Überwachung versteht: klassische Überwachung, Kameraüber-

- wachung, stark visuell und mit Bildern konnotiert; das ist mit traditionellen Vorstellungen vom totalitären «Big Brother»-Überwachungsstaat assoziiert, wo *surveillance* vor allem als repressiver Eingriff und als Beschränkung persönlicher Freiheiten begriffen wird. (Lyon 2011)
2. Das «metaphorische Auge» (*metaphorical eye*) meint hier Überwachung, die nicht mehr primär visuell in Form von Bildern zu begreifen ist, sondern insbesondere als digitale *dataveillance* all jene vorderhand latenten, aber gegebenenfalls manifest abrufbaren Daten betrifft, die wir im Alltag als Spur hinterlassen: wenn wir uns der Telekommunikationsmedien bedienen, E-Banking tätigen, mit Kredit- oder Debitkarte bezahlen, unsere Kundenkarten benutzen oder im Internet an *social media* wie Facebook oder Twitter partizipieren. Aber auch alle unseren sonstigen, in öffentlichen oder privaten Organisationen gespeicherten Daten fallen in diese Rubrik (ebd.).
 3. Das «reflexive Auge» (*reflexive eye*): Schließlich unterscheidet Lyon noch den reflexiv zurückgewendeten Blick, der uns alle im Alltag zu aktiv Partizipierenden der Überwachung macht, gerade durch unsere eigene freiwillige und bewusste Verwendung der digitalen Kommunikationsmedien und zum Teil derselben auf uns gerichteten, aber nun von uns selbst angewandten Überwachungstechnologien, welche damit auch die Überwacher immer schon zu Überwachten machen. Durch diese die Überwachung normalisierende Implikation im Alltag sind *surveillance cultures* («Überwachungskulturen») entstanden, die im Sinne McLuhans als uns assimilierende Erweiterungen unserer selbst zu verstehen sind und uns zu aktiven Subjekten der Überwachung machen. Letztere erscheint somit nicht bloß als repressives, objektifizierendes Machtinstrument, sondern auch als produktives, befreiendes und konstitutives Moment zeitgenössischer Subjektivität. *Surveillance* operiert hier letztlich wie Althusser's Konzept der ideologischen Anrufung («Interpellation»), durch die wir immer schon als Subjekte von außen konstituiert werden (vgl. Althusser 1977).

Wir akzeptieren Überwachung als Teil unserer alltäglichen Wirklichkeit, als Teil unseres Lebens. Wir sind Komplizen der Überwachung und Täter: Erstens geben wir unsere Daten her (im Tausch für etwas anderes), wir speisen unsere Daten in das System ein, was nötig ist, um überhaupt Teil dessen zu sein. Zweitens überwachen wir andere (etwa auf Facebook oder beispielsweise auch andere Verkehrsteilnehmer durch mit Kameras ausgerüstete Autos). Die Überwachung beeinflusst auch meinen Lebensstil in der *culture of surveillance*, den Blick auf mich selber, mein Selbstverständnis als Person: Welche Informationen auf meiner Identitätskarte stehen,

konstruiert meine Identität mit. Wie mit Medien führen wir auch mit der Überwachung eine symbiotische Beziehung. Sie erweitert unsere Körper, unser Wissen, unser Selbstverständnis. Durch das Thema und Motiv der Überwachung in den populären Medien werden wir nicht zuletzt auch entsprechend sozialisiert (Lyon 2011).

Als kulturelle Ordnung ist die im Alltag sich ausweitende Überwachung vor allem in Form von *Closed Circuit Television* (CCTV)-Systemen nicht zuletzt Ausdruck von sozialer Verdinglichung durch zunehmend interaktionsferne und asymmetrische Kommunikationsformen, die mit der internen Komplexitätssteigerung sozialer Systeme und deren wachsender Opazität einhergehen und damit im selben Moment gesellschaftliche Fragmentierung als auch sozialen Zusammenhalt signalisieren (ebd.). Zugleich manifestiert sich darin der Übergang von den klassischen «Einschließungsmilieus» der Disziplinargesellschaften – Schule, Kaserne, Fabrik, Gefängnis etc. – zur «gasförmigen» Ubiquität permanenter, flüchtiger *surveillance* in den Kontrollgesellschaften (Deleuze 1993).

Dies geht auch mit einem Paradigmenwechsel einher. Die zunehmende virtuelle Einhüllung und Durchdringung der gesamten Welt durch den Cyberspace inklusive der gerade jüngst wieder heftig debattierten Überwachung unter anderem durch Geheimdienste wie den amerikanischen NSA in Zusammenarbeit mit dem britischen GCHQ (General Communications Headquarters) erinnert dabei nicht zuletzt an jene Verdopplung der Welt, die Karl Marx in seinen *Thesen über Feuerbach* als Produkt der dem Kapitalismus immanenten Widersprüche betrachtete:

Feuerbach geht aus von dem Faktum der religiösen Selbstentfremdung, der Verdopplung der Welt in eine religiöse, vorgestellte, und eine wirkliche Welt. Seine Arbeit besteht darin, die religiöse Welt in ihre weltliche Grundlage aufzulösen. Er übersieht, dass nach Vollbringung dieser Arbeit die Hauptsache noch zu thun bleibt. Die Thatsache nämlich, dass die weltliche Grundlage sich von sich selbst [...] abhebt, und sich, ein selbständiges Reich, in den Wolken fixiert, ist eben nur aus der Selbstzerrissenheit und dem Sich-selbst-Widersprechen dieser weltlichen Grundlage zu erklären. Diese selbst muss also erstens in ihrem Widerspruch verstanden, und sodann durch Beseitigung des Widerspruchs praktisch revolutionirt werden. Also z. B., nachdem die irdische Familie als das Geheimniss der heiligen Familie entdeckt ist, muss nun erstere selbst theoretisch kritisirt und praktisch umgewälzt werden.

(Marx/Engels 2011, 793)

Doch in einer gottlosen Welt kann der globale virtuelle Überwachungsschirm in gewisser Hinsicht tatsächlich die Rolle eines quasi-religiösen Himmels und einer symbolischen Registratur und Garantie irdischen Da-

seins übernehmen – gewissermaßen als Ersatz für die im Mittelalter und in der frühen Neuzeit existierende, künstlerisch manifeste Vorstellung eines allsehenden Gottes. Wir sind damit auch nicht allzu weit entfernt von Niklas Luhmanns Konzept der Ausdifferenzierung von sich selbst erzeugenden («autopoietischen») und selbst regulierenden Funktionssystemen (wie Politik, Wirtschaft, Recht, Wissenschaft etc.), die pure Selbstläufer sind, so wie die Gesellschaft insgesamt von niemandem gesteuert oder kontrolliert wird – «das System tut, was es tut» (Luhmann 1997, 88) – und sich im Blindflug befindet: *the system is God*. Die Gesellschaft und ihre Teilsysteme sind letztlich reiner Selbstzweck. Darin artikuliert sich gleichzeitig neoliberale Ideologie, mit ihrer Vorstellung des sich selbst regulierenden Marktes vermittelt Adam Smiths berühmter «unsichtbarer Hand». Und genau an diesem Punkt treten dann Verschwörungstheoretiker auf den Plan, weil sie die Metapher wörtlich nehmen und hinter dem Marktgeschehen die handfesten Interessen von geheimen, illegitimen Strippenziehern vermuten (vgl. Tanner 2008).

Für die vorliegende Arbeit ist das Thema Überwachung daher aus verschiedenen Gründen relevant: nicht nur, weil sie als vielfältig variiertes (Leit-)Motiv insbesondere im Gegenwartskino in der Verhandlung kollektiver Angstlust-Fantasien sowohl handlungslogische wie formalästhetische Aspekte betrifft und als visuelles Stilmittel einen Realismus-Effekt erzeugt (Levin 2000 und 2004); sondern auch, weil *surveillance* auf einer grundlegenden Ebene mit der Produktion von zeitbasierten Bildern und dem immer schon kulturell geprägten Sehen zu tun hat und den Film medial impliziert. Demzufolge gilt es, hier drei Schwerpunkte zu konturieren: pars pro toto eine Analyse ausgewählter Filme, in denen es ganz zentral um das Thema der Überwachung geht, mit welchen Mitteln sie in Szene gesetzt wird und welche Funktionen sie erfüllt; die Bedeutung der Überwachung im Kontext filmischer Blickstrukturen; sowie *surveillance* im Rahmen von kulturhistorischen Regimes des Sehens im Zusammenhang mit der Produktion von (bewegten) Bildern (Foucault 1994; Deleuze 1993).

Medialer Anachronismus oder das Prinzip der Neubelebung älterer Motive und Diskurse. Eine weitere «Krise der Repräsentation» gilt es hier anzusprechen. So muss das Phänomen der filmischen Verschwörungsfiktion und seiner gegenwärtigen Aktualität auch unter dem Gesichtspunkt der Wiederauffrischung von verblichenen Metaphern und Diskursen durch neue Kontexte gesehen werden. Bekanntlich konstatiert Jameson, dass die unübersichtliche Situation der Postmoderne dem «älteren Motiv» der Verschwörung neues Leben als epistemologische Metapher für das kapitalistische Weltsystem einhaucht (Jameson 1992b, 9), welches sich – im

Deleuze'schen Verständnis vom «Ganzen» (*le tout*) – der direkten, unmittelbaren Repräsentation entzieht (Deleuze 1997, 32–35).

Gegenüber Jamesons synchronem Interpretationsansatz wäre jedoch auch auf die diachrone Funktion vieler Politthriller aufmerksam zu machen, in denen typischerweise historisch belegte Ereignisse fiktionalisiert werden. Filme mit obsessiven, unabgeschlossenen Ermittlungen von investigativen Einzelgängern wie JFK (Oliver Stone, 1991) über die Kennedy-Ermordung von 1963 oder DER BLINDE FLECK (Daniel Harrich, D 2013) über das Münchner Oktoberfest-Attentat von 1980 und die Verstrickung von staatlichem Geheimdienst mit rechtsextremem Terrorismus benutzen einen konkreten Sachverhalt als Vorwand, um – etwa anhand historischen Handlungspersonals – einen roten Faden, eine narrative Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu ziehen. So werden für die Rezipienten individualbiografische und kulturelle Identität aufeinander bezogen und gesichert. Paradoxerweise befriedigt also gerade das ungelöste Rätsel der Konspiration als epistemologisches «Warten auf Godot» und säkulare Eschatologie tiefsitzende Bedürfnisse kollektiver Selbstvergewisserung.

Nach McLuhan nehmen neue Medien jeweils ein anderes, meist vorgängiges Medium zu ihrem Inhalt, wobei es zu einer wechselseitigen «Auffrischung» und Transformation kommt (vgl. McLuhan 2010). Einen verwandten Mechanismus des «unfinished business» (Oltmann 2008, 12) sehen wir schließlich auch bei Neuverfilmungen am Werke, namentlich in der Erneuerung vorgängiger Hypotexte oder «Premakes» durch den Hypertext des Remakes, das seinerseits wiederum zu einer rezeptiven Neubelebung der inter- oder transtextuellen Vorlage führen kann (vgl. Genette 1993; Oltmann 2008).

Das Phänomen, von dem hier die Rede ist, ist uns allen geläufig, auch wenn wir uns dessen nicht immer voll bewusst sind. Nehmen wir ein extremeres Beispiel, jenes des Computers, der in seinen sich stetig vermehrenden Spielarten im Zeitalter medialer Konvergenz jedem von uns im alltäglichen Gebrauch bestens vertraut ist. Je komplexer und fortgeschrittener digitale Architekturen werden, je «heißer» (näher am *user*) sie als Medien werden (McLuhan), umso stärker sind sie hinsichtlich der Bedienbarkeit ihrer einzelnen Funktionen, die auf der Ebene der effektiven mikroprozessualen Operationen absolut undurchschaubar und visuell unrepräsentierbar sind, auf «anachronistische» analoge Bildsymbole oder Metaphern angewiesen, wodurch das Analoge durch die Ausweitung des Digitalen paradoxerweise eine neue Aktualität und Konjunktur erfährt (unter anderem auch in der Erzeugung von neuen Bildsymbolen, die es vor dem Digitalen nicht gegeben hat). Das «Neue» benötigt das «Alte» als metaphorische Übersetzungsschnittstelle. Dies führt dazu, dass mit zunehmender

Digitalisierung der Lebenswelt auch eine immer größere Produktion von analogen Bildern und Zeichen notwendig wird. Dabei wird niemand den Fehler machen, die Metaphern wörtlich zu nehmen (etwa das Ikon des *disk doctor* mit den Aufgaben eines realen Arztes zu verwechseln).

In einer Art von «Klassenkampf» sehen sich auch die Diskurse der gesellschaftlichen «Eliten» (Wissenschaft, Technik und Politik) in wachsendem Maße mit dem Problem konfrontiert, eine Sprache zu sprechen, welche sich nicht oder kaum mehr in jene der alltäglichen Öffentlichkeit und Lebenswelt («dem Mann auf der Straße», *the people*) übersetzen lässt. Hochkomplexe, abstrakte und kontraintuitive, dem «gesunden Menschenverstand» konträr entgegenlaufende Systemtheorien sind im gängigen Sinne nicht mehr mit traditionellen Mitteln repräsentierbar. So neigt etwa das auf konkrete Visualisierbarkeit ausgerichtete Medium Film dazu, bei der Darstellung von digitalen Technologien durch einen analogen Anachronismus nur die sichtbar bewegten Aspekte zu zeigen, wie beispielsweise bei älteren Großcomputern die rotierenden Spulen. Technologische Wirksamkeit wird derart mit den Mitteln des spezifisch Filmischen zu einer Performance als Spektakel, das jedoch am effektiven digitalen Innenleben komplett vorbeigeht.

Es ist in diesem Sinne, vergleichbar der Relation zwischen dem Digitalen und dem Analogen, dass, wie Jameson sagt, das «ältere Motiv» der Verschwörung, also gleichsam das Analoge, wieder an Aktualität gewinnt, wenn es darum geht, hochkomplexe soziale Prozesse in eine verständliche und repräsentierbare Form zu übersetzen. Und daher rührt auch Jamesons zunächst herablassend wirkende Formulierung, die er an anderer Stelle äußert:

Conspiracy, one is tempted to say, is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age; it is the degraded figure of the total logic of late capital, a desperate attempt to represent the latter's system, whose failure is marked by its slippage into sheer theme and content. (Jameson 1988, 356)

Da aber niemand an allen ausdifferenzierten und selbstreferenziellen Funktionssystemen als Experte partizipieren und Mitglied der «Elite» sein kann und sich folglich systemextern in deren Umwelt befindet, gehören wir letztlich alle in der einen oder anderen Form zu den «poor persons» dieser Welt. Und es wird sich auch zeigen, dass sich die Konspiration in den gemeinten Filmen keineswegs darauf beschränkt, bloß inhaltliches Motiv zu sein, sondern sehr wohl auch Form und Enunziation betrifft. Ein ästhetisches Mittel etwa, um die Verschwörung atmosphärisch hervorzurufen, besteht bezeichnenderweise darin, investigative Protagonisten *selbst* in konspirativen Settings zu präsentieren. Stilprägend war in dieser

Hinsicht *ALL THE PRESIDENT'S MEN* mit den klandestinen Treffen des Journalisten Bob Woodward mit seinem Informanten «Deep Throat» in einer dunklen Tiefgarage in Washington, D.C.; ob es diesen geheimen Regierungsinsider wirklich gab, sollte denn auch das nachhaltige Rätsel der Watergate-Ermittlungen wie auch des Films bleiben, bis sich schließlich am 31. Mai 2005 Mark Felt, der stellvertretende FBI-Direktor anno 1972–73, in den Medien als «Deep Throat» outete (vgl. O'Connor 2005).

Der kulturelle Nährboden von Verschwörungsfiktionen. «Everyone loves a conspiracy», schreibt Dan Brown in seinem Bestseller *The Da Vinci Code* (Brown 2004, 232). Verschwörungsfiktionen basieren auf der Faszination des Geheimen und Dunklen als der untergründigen Kehrseite von Aufklärung und Rationalität, welche die Geheimnisse der modernen Welt nicht beseitigt, sondern paradoxerweise nur vermehrt haben (Böhme 1997). In ihnen artikuliert sich letztlich das romantische Begehren nach einer Erfahrung des sich metonymisch entziehenden Realen, dem Nouminosen und dem Anderen der wissenschaftlich-rational «entzauberten» Welt (Weber 1968), indem sie den banalen Alltag im Imaginären wieder mit Gefahren und Abenteuern anreichern. Im Gegensatz zur praktischen Sphäre des Alltags entwirft die handlungsbefreite Sphäre der Ästhetik und Kunst Gegenwelten, wobei negative gesellschaftliche Utopie und Krankheit die ästhetische Imagination irritieren und Kreativität freisetzen. So schreiben die Herausgeber der Anthologie *Psychose im Film* gleich eingangs:

Die kreative Verarbeitung des von der Konvention und dem Commonsense Abweichenden, also des ganz Anderen, des scheinbar Unerklärlichen, Unverständlichen, Fremden und Bedrohlichen im Menschen hat die Künstler, Schriftsteller, Drehbuchautoren und Filmregisseure immer wieder beschäftigt, gereizt und herausgefordert. Der davon ausgehende Schock, der Horror, der angstvolle Schreck, der kalte Schauer, die bange Hoffnung, das blanke Entsetzen, die ängstliche Neugier, die vibrierende Angstlust und die große Erleichterung und Befriedigung, dass dies alles am Ende nicht wirklich gewesen und vor allem man selbst nicht betroffen ist – das alles hat bis heute ein breites Publikum affiziert und zwischenzeitlich auch viel Geld in die Kinokassen und auf die Konten einer gut florierenden Kulturindustrie gespült. Psychologische, psychiatrische, psychopathologische, psychotische Phänomene respektive Erlebnis- und Erfahrungsweisen bilden hier seit jeher eine reiche Ressource. (Mentzos/Münch 2006, 7)

Was in diesem Zitat freilich zu kurz kommt, ist der mitunter erhebliche tropische Wahrheits- und Wirklichkeitsbezug der hier behandelten Konspirationsfiktionen, die als «politische Romantik» längst zu einem erfolgrei-

chen kommerziellen Phänomen geworden sind. Bei den genannten Filmen und Romanen handelt es sich überwiegend um Beispiele aus der – häufig US-amerikanischen – Mainstream-Produktion, die für ein breites Publikum vorgesehen ist. Insofern ist auch der gesellschaftliche Nährboden, auf dem sie gedeihen und auf den sie dann wieder zurückwirken, keinesfalls auszuklammern.

Dieses Rückwirken als «Einübung paranoiden Denkens» (s. o.) ist analog zu McLuhans Konzeption als Verinnerlichung zu verstehen; dabei ist das Selbst, der menschliche Körper nicht als Apriori zu begreifen, in einer hierarchischen Beziehung zwischen vorgängig existierendem Subjekt und nachfolgenden Körpererweiterungen. Vielmehr assimilieren die Erweiterungen als Supplemente die Körper, die von ihnen zunächst Gebrauch machen, indem sie in einer rückwirkenden Produktion eben diese Körper und Subjekte in einen Kreislauf einbinden, der sowohl die zeitliche Progression aufhebt als auch hierarchische Verhältnisse, wobei sich Körper und mediale Erweiterungen wechselseitig zu jeweils spezifischen Dispositiven verlinken, sodass tatsächlich gesagt werden kann, dass «der Schwanz mit dem Hund wedelt». Mit dem kulturwissenschaftlichen Ansatz der *surveillance studies* ist folglich zu konstatieren, dass wir als Publikum an den paranoiden Szenarien der Populärkultur nicht nur passiv, sondern auch aktiv teilnehmen, indem wir sie psychisch und handlungsbezogen in unseren Alltag auf ambige Weise und im Affekt der Angstlust integrieren und assimilieren und uns zu eigen machen, namentlich als kulturelle Konditionierung unseres Lebensstils für das heutige – oftmals *post-faktisch* genannte – Zeitalter des Misstrauens und der Angst. Die Beförderung, unter anderem durch die sozialen Medien, von *fake news* schließlich arbeitet ebenfalls der Ausbreitung von Verschwörungstheorien zu.

So finden die Unsicherheiten der zeitgenössischen *condition humaine* ihre symptomatische Form gerade auch im Grassieren konspirativer Fantasien. Tentativ Faktizität reklamierende Verschwörungstheorien einerseits oder primär auf spannende Unterhaltung zielende Verschwörungsfiktionen andererseits – beide Formen lassen sich nicht immer klar auseinanderhalten – scheinen zur festen Ausstattung der modernen Welt zu gehören. Sie markieren ein breiteres Diskursfeld, das auf tiefere gesellschaftliche, kulturelle und politische Zusammenhänge verweist; sie operieren mit ihren mitunter fantastischen, retroaktiv erzeugten Durchgriffskausalitäten auch als Formen alternativer Historiografie und geheimer Geschichte (Fenster 1999, 149).

Im selben Zuge haben die Begriffe «Paranoia» und «paranoid», die als psychiatrische Nomenklatur in der klinischen Praxis zunehmend seltener Verwendung finden, in der Verschiebung von der Fach- zur Um-

gangssprache sowohl eine Popularisierung als auch eine semantische Veränderung erfahren. Damit sind sie im alltäglichen Diskurs nunmehr zu gleitenden Signifikanten geworden, die als kulturelle Symbole, salonfähige Alltagsbegriffe und gleichsam magische Fetischwörter je nach Kontext variieren. Sie erscheinen im kulturellen Diskurs als Signaturen des «Zeitalters der Angst (oder der Unsicherheit)» und als handlungsleitende Postulate der heutigen, spätkapitalistischen Wettbewerbsgesellschaft, in der, wie der ehemalige Intel-CEO Andrew Grove formulierte, «nur die Paranoiden überleben» (Grove 2002).

Parallel hierzu, als kulturtheoretische Währung, ist Paranoia selbst zu einem transdisziplinären und transmedialen Phänomen geworden, mit Weihen in Form der Metafiktion von zeitgenössischen Autoren (Navarro 2003). Gleichsam als Schatten der Globalisierungsdiskurse nach dem Ende des Kalten Krieges, ist seit den 1990er-Jahren in den Humanwissenschaften ein intensiviertes Interesse am Themenkomplex «Verschwörung» und «Verschwörungstheorie» festzustellen, das sich in zahlreichen sozial-, kultur- und medienwissenschaftlichen Publikationen und Tagungen niedergeschlagen hat. Zweifellos haben die weltpolitischen Ereignisse seit 9/11 – der permanente Ausnahmezustand im Zeichen des *global war on terror* und die nachfolgenden Kriege – hinsichtlich ihrer politischen Brisanz und problematischen Legitimität als zusätzliche Katalysatoren für vielfältige konspirative Fantasien fungiert: «Indeed, there is no doubt that conspiracy theory has emerged as a mass phenomenon» (Arnold 2008, vii) – und zwar bis hinein in die höchsten gesellschaftlichen und politischen Kreise. Die gewaltige Ausweitung der klandestinen Sphäre in Form des *national security state* in den vergangenen Jahrzehnten wird denn auch von der Populärkultur weniger gespiegelt, als vielmehr imaginär verhandelt. Auf wirtschaftlicher Ebene findet sich eine Fortsetzung der Unsicherheiten und Undurchschaubarkeiten in der globalen Finanzkrise der letzten Jahre, während die periodisch wiederkehrende Debatte über den «gläsernen Bürger» durch den NSA-Überwachungsskandal jüngst weltweit neu und vielleicht dramatischer denn je entflammt ist.

Auch an den Universitäten genießt der Themenkomplex eine breite Faszination. Gerade die Geisteswissenschaften, die sich zunehmend einem Legitimierungszwang hinsichtlich Wirtschaftlichkeit und gesellschaftlicher «Verzweckung» ausgesetzt sehen und sich in wachsendem Maße zu Kulturwissenschaften aus- und umbauen und sich neue Diskursfelder einverleiben, haben den Marktwert von «kultureller Paranoia» – besonders von Verschwörungstheorien – erkannt, zumal sich auch in der methodologischen Selbstreflexion der Kulturwissenschaften eine Affinität zwischen *grand theory* und Konspirationstheorie feststellen lässt (Birchall

2006). Die bemerkenswerte Anzahl wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Publikationen, die den Terminus «Conspiracy» oder «Verschwörung», oft in Kombination mit «Paranoia», im Titel führen, signalisiert ein breites Interesse an diesem Phänomen.

Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts (DWDS) bestätigt zudem, dass der Begriff «Paranoia» in den 1990er-Jahren bezüglich Gebrauchshäufigkeit einen absoluten Rekordwert erzielt, wobei vor allem die starke Zunahme in den Bereichen der Zeitung (Presse) sowie der Belletristik auffällt. Demgegenüber verzeichnen die vorhergehenden Spitzenwerte in den 1940er- und 1900er-Jahren kaum oder gar keine Präsenz des Belletristischen, dafür erscheint der Terminus seinerzeit umso häufiger in Fachpublikationen. Diese Statistik belegt die tendenzielle Migration des Ausdrucks «Paranoia» aus dem Bereich der Nichtfiktion (der wissenschaftlichen und Gebrauchsliteratur) in jenen der Fiktion, also der Populärkultur.²⁸

Der narrative Film als privilegiertes Medium von Verschwörungsfiktionen. Wie kein anderes Medium ist der Spielfilm als Narration und Folge bewegter Bilder, mit seiner enormen Informationsdichte und Anschaulichkeit in der Lage, «virtuelle Realitäten» im Sinne künstlerisch erzeugter Texte als mögliche fiktionale Welten zu erzeugen, in die sich der Zuschauer räumlich, zeitlich und emotional involvieren und versenken kann, wobei der narrative Film zugleich wie ein Fenster in eine andere Welt operiert: jene der Diegese (vgl. Ryan 2001). Mit Hilfe seiner verschiedenen formalen Parameter wie Ausstattung und Mise en Scène, Kameraführung, Montage, Musik und Sound Design, durch diskursive Stilmittel wie *point of view*- (kurz: POV-)Blickstrukturen und die Aktivierung von Off-Räumen sowie auf narrativer Ebene durch die gewählte Erzählperspektive ist der Spielfilm derart fähig, die Ordnung der Gedanken als Ordnung der Dinge zu evozieren, mit anderen Worten: Subjektives als Objektives und innere Wahrnehmungen und Kognitionen als projizierte Attribute der äußeren Welt erscheinen zu lassen. Gerade in seiner enormen, mehrkanaligen Informationsdichte ist der Spielfilm daher auch in der Lage, die komplexen perceptiven und kognitiven Prozesse der Paranoia in einer gebündelten Kompaktheit zu repräsentieren, die – vielleicht mit Ausnahme von TV-Fortsetzungsserien – kein anderes Medium gleichermaßen erreicht.

Diese medialen Eigenschaften sind schon früh von der Filmtheorie reflektiert worden, für die der Film jedoch zunächst ganz selbstverständ-

28 http://www.dwds.de/?qu=Paranoia&submit_button=Suche&view=1 (abgerufen am 11.7.2013).

lich im Kino gesehen und daher noch keine Aufteilung zwischen einzelnen Filmen (als «Inhalten») und dem institutionellen Dispositiv des Kinos (als «Form») vorgenommen wurde. So schreibt etwa der deutsch-amerikanische Psychologieprofessor Hugo Münsterberg in seiner Studie *The Photoplay: A Psychological Study* von 1916, dass im Film, so wie er im räumlichen Setting des Kinos erlebt wird, unter anderem durch das ihm eigene Stilmittel der Großaufnahme äußere Wirklichkeit vom menschlichen Bewusstsein umgeformt werde: «The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world [...] and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.» (Münsterberg 2011, 83) Und etwas später:

The photoplay shows us a significant conflict of human actions in moving pictures which, freed from the physical forms of space, time, and causality, are adjusted to the free play of our mental experiences and which reach complete isolation from the practical world through the perfect unity of plot and pictorial appearance. (ebd., 91)

Das Potenzial des Spielfilms, Verschwörungserzählungen in bewegten Bildern und Tönen einen höchst anschaulichen Ausdruck zu verleihen, verdankt sich aber auch dem filmtheoretisch immer wieder beschworenen Wirklichkeitseindruck des Mediums. Realismusvertreter wie Kracauer oder Bazin haben diesen Eindruck mit der – angeblich zur Offenheit neigenden – fotografischen Basis des Films entweder als indexikalische Mumifizierung des Realen (Bazin 2009a) oder als «Errettung der äußeren Wirklichkeit» (Kracauer 1993) begründet. So schreibt Kracauer: «Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu.» (ebd. 55) Zwar konstatiert er zwei Haupttendenzen des Films, die auf die Lumières und Méliès – als von ihm auserwählte Gründerväter des Kinos – zurückgeführte «realistische» respektive «formgebende» Traditionslinie (wobei letztere auch «Halluzinationen oder innere Bilder auf die Leinwand übertragen» kann) (ebd., 57–67, hier vor allem 67). Doch da sich beide Traditionslinien wechselseitig überkreuzen und, der Logik des Möbiusbandes folgend, unversehens in ihr Gegenteil übergehen können, lässt sich schließlich die «formgebende» Tendenz gerade aufgrund der realistischen Eigenschaften des Mediums auch gegen Kracauers normative Intention als genuin filmische wenden und verselbstständigen. Dies gilt auch für Bazins Realismuskonzept und dessen Ausführungen zum «Mythos vom totalen Kino»:

In einer Unzahl von mehr oder weniger schwärmerischen Texten beschwören die Erfinder nichts Geringeres herauf als dieses allumfassende Kino, das

uns eine vollkommene Illusion des Lebens schenkt und von dem wir auch heute noch weit entfernt sind [...]. Es ist der Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre. [...] Das wahre Ur-Kino, wie es nur in der Fantasie von einem Dutzend Menschen des 19. Jahrhunderts existierte, strebte nach vollständiger Imitation der Natur. Alle Vervollkommnungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. (Bazin 2009b, 46–47)²⁹

Ironischerweise weist Bazins Konzeption des utopischen «totalen Kinos» eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit postmodernen Konzepten der Simulation auf: «*Simulation* refers to technologies that aim to immerse the viewer completely within a virtual universe – Baroque Jesuit churches, nineteenth-century panorama, twentieth-century movie theaters.» (Manovich 2001, 16) Und in der Tat scheint es, als ob die neuen Medientechnologien wie 3-D-Computergrafik oder VR (Virtual Reality) die progressive Evolution des «totalen Kinos» im Sinne Bazins bestätigen (ebd., 189; vgl. auch Schweinitz 2006c). Es zeigt sich, dass an diesem utopischen Punkt, wo nach Bazin gewissermaßen der «totale Realismus» des Kinos erreicht wird, wir stattdessen einen Umschlag in das vorfinden, was ich nachfolgend als den «geschlossenen» Film bezeichnen werde, wo wir es unter anderem auch mit Simulation und der Hermetik paranoider Systeme zu tun bekommen.

Ein wichtiger Aspekt betrifft dabei den Spielfilm ganz allgemein als populäres Medium, das im Zeichen der digitalen Konvergenz (Jenkins 2008) heute ein breites Spektrum an Verbreitungs- und Trägermedien aufweist (die Vermarktungskette reicht heute von Festival und Kino über Fernsehen, Pay-TV, Pay-per-View/Video-on-Demand, DVD und Video bis hin zu Internet und Computer, Streaming, Smartphone und Tablet). Gerade aufgrund seiner Breitenwirksamkeit verweist der Spielfilm, wie schon Kracauer konstatierte, in symptomatischer Weise auf soziale und sozialpsychologische Verhältnisse und wirkt auch wieder auf diese zurück (Kracauer 1993). Er projiziert kollektive Fantasien und partizipiert an dem, was der Philosoph Cornelius Castoriadis das «gesellschaftliche Imaginäre» als unhintergebares Prinzip sozialer Einbildungskraft, Entwürfe und Mythenbildung genannt hat (Castoriadis 1990). In diesem Sinn erscheint

29 Während in der vorliegenden deutschen Ausgabe, nach der hier zitiert wird, Bazins Text als «Der Mythos vom totalen *Film*» (Herv. HMT) betitelt wird, lautet der ursprünglich 1946 erschienene Aufsatz Bazins «Le mythe du cinéma total». Es erscheint daher nur geboten, die deutsche Übersetzung diesbezüglich anzupassen und wieder den Ausdruck «Kino» zu verwenden.

der Paranoiafilm sowohl in bildlicher Form als Gegenstand der *visual studies* wie auch als Gegenstand der *cultural studies*: in handlungslogischer Hinsicht als Teil einer transmedialen «Verschwörungskultur» von Konspirationstheorien und -fiktionen, die durch entlastende Komplexitätsreduktion und Sinnstiftung soziale Ängste, Krisen und Bedrohungsszenarien in extrapolierte Form artikulieren (Knight 2000).

Das Medium Film und einige seiner theoretischen Konzeptualisierungen besitzen zudem eine noch tiefer gehende «Affinität» zur Paranoia, wenn man zwischen Film als einzelner Inhalt und Kino als Dispositiv, d. h. als globaler Form unterscheidet. So hat die psychoanalytische Apparatustheorie der 1970er-Jahre postuliert, dass der Zuschauer in seiner Ganzheit als Subjekt ein ideologischer Effekt der Positionierung durch die Leinwand, also von außen und somit der Fremdbestimmung sei, darüber aber gleichzeitig vom Kino-Dispositiv getäuscht werde und sich vielmehr illusionären Allmachtsfantasien hingebe – ganz unabhängig vom jeweils gezeigten Inhalt des einzelnen Films (Baudry 1985; Rose 1988).

Der Effekt, den Baudry für das Kino konstatiert, wird vom Paranoiafilm unterstützt und sogar noch gefördert, sodass es zu dessen Wirksamkeit das Kino als Vorführort heute gar nicht mehr zwingend benötigt. Aufgrund seiner spezifischen Medialität und seines in der klassischen Filmtheorie gefeierten Realitätseffekts ist der Film in der Lage, das Kino-Dispositiv in seinen Wirkungen zu verstärken: Innerpsychisches, wie schon ausgeführt, wirkungsvoll als äußere Realität zu evozieren und ein breites Spektrum an Trugbildern zu erzeugen, die uns immersiv an einer paranoiden Innenperspektive, an verschobenen Wahrnehmungen, Wahnvorstellungen und mentalen Visionen teilnehmen lassen.

Dass der individuelle Rezipient an diesem Prozess aktiv partizipiert, betont das phänomenologische Konzept des «Leihkörpers», demzufolge der Zuschauer sich als Resonanzkörper vom filmischen Narrativ in wechselseitiger Symbiose instrumentalisiert lässt – sich als Leihkörper zur Verfügung stellt –, um «gewisse, im Alltag nicht verbalisierbare somatische Regungen im Kontext des Leinwandgeschehens zu vergegenwärtigen», als «affektive Verlebendigung» und «Grundlage der ästhetischen Erfahrung im Kino» (Voss 2006).

Der Paranoiafilm als «Anti-Kracauer-Film». An die von den klassischen Filmtheoretikern vorgenommene Aufspaltung der historischen Entwicklung des Mediums in zwei Tendenzen – bei Kracauer in die «realistische» und die «formgebende» – schließt auch der amerikanische Filmwissenschaftler Leo Braudy an. Er unterscheidet zwei entgegengesetzte Weisen, in denen Filme die sichtbare Welt darstellen: als offen oder als geschlos-

sen. In diesem Sinne «offene» Filme werden von Braudy mit Realismus, dem Stil der Filme Jean Renoirs sowie mit dem Theater- und Romanhaften assoziiert; demgegenüber entsprechen dem «geschlossenen» Film der Expressionismus, die Filme Fritz Langs und Alfred Hitchcocks, das Bildhafte und Architektonische.

Bezeichnenderweise hielten sich Regisseure des «geschlossenen Bildes» nicht an die Vorgaben des bis heute im *master scene format* konventionalisierten Drehbuchs, das traditionell dazu dient, vorfilmische Szenen gemäß dem auf Transparenz und Realismus setzenden analytischen Schnitt des klassischen *Continuity*-Systems in Form von Totalen (*master shots*), amerikanischen Einstellungen, Nah- und Großaufnahmen auflösen zu lassen, wodurch dann beim Schnitt die Produzenten, welche traditionell die Endmontage kontrollierten, viele Entscheidungsfreiheiten hatten. So ist es mehrfach überliefert, dass Hitchcock nur wenige Takes und keine *master shots* filmte, um schon beim Drehen die Kontrolle über den Schnitt in Form des *constructive editing* (Bordwell 2012a) durchzusetzen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte auch der Hitchcock-Adepte Brian De Palma beim Drehen seines konspirativen Politthrillers *BLOW OUT*.³⁰

Braudys Ansatz weist eine deutliche Nähe zu den zwei Traditionslinien in der Entwicklung der Filmsprache auf, wie Bazin sie fasst, nämlich «Regisseure, die an das Bild, und andere, die an die Realität glauben», wobei erstere hier mit dem geschlossenen und letztere mit dem offenen Film korrespondieren (Bazin 2009c, 91). Gerade in der Präsentation geschlossener Welten liegt nun die inhärente Nähe zum Paranoiafilm:

In a closed film the world of the film is the only thing that exists; everything within it has its place in the plot of the film – every object, every character, every gesture, every action. [...] Everything is totally sufficient in a closed film; everything fits in. [...] In the closed film the frame of the screen totally defines the world inside as a picture frame does; in the open film the frame is more like a window, opening a privileged view on a world of which other views are possible. [...] It is the open film that considers the truth of a world outside the self. The truth of the closed film is the truth of subjectivity. Only the open directors could make a truly picaresque film; only the closed directors could make a film that truly explores the obsessions of the individual.

(Braudy 1984, 44–51)

Schon die Ausdrücke *plot* im Englischen und *intrigue* im Französischen suggerieren in ihrer gleichzeitigen Bedeutung von «Erzählung» und

30 De Palma im Interview mit Noah Baumbach, Disc 2 der DVD-Edition von *BLOW OUT*, The Criterion Collection 562, © The Criterion Collection 2011.

«Komplott» respektive «Intrige» die inhärente Tendenz der klassischen Dramaturgie, die geschlossene aristotelische Handlung an sich als konspiratives Szenario erscheinen zu lassen:

Im Kern recurriert der dramatische Plot stets auf eine Intrigenpraxis [...]. Eine Erklärung dafür bietet die Strukturanalogie von Intrige und Drama, die nicht nur darin besteht, dass die Verschwörung ein guter Plot ist, sondern auch darin, dass ein Stück, in dem die Figuren ein in sich geschlossenes Ensemble bilden, besser integriert wirkt als ein Stück, in dem ständig neue, fremde Gestalten auftreten. (Bauer 2011, 230)

Allerdings ist die Geschlossenheit des Ensembles, wie sich gerade auch in den komplexeren Erzählformen zeigt, kein notwendiger Faktor für die Erzeugung einer filmischen Konspiration – ebenso wie auch offene und am bige Enden vorkommen können, die jedoch nur offen sind auf einer «horizontalen», syntagmatischen Ebene und nicht auf der «vertikalen» oder paradigmatischen Achse.

Die typische Form der Schließung ist natürlich die *Subjektivierung*, und zwar sowohl handlungslogisch bezüglich der restriktiven Erzählperspektive und dem damit einhergehenden narrativen Wissen, als auch bildlogisch hinsichtlich von *point of view*-Einstellungen und subjektiven Bildern. Mit der Subjektivität zeichnet sich der geschlossene Film durch seine Vorliebe für geschlossene Räume und mentale Enklaven ab, wie etwa dem Traum, der Halluzination, der Wahnvorstellung. Die handelnden Figuren werden von äußeren Mächten kontrolliert, in letzter, allegorischer Instanz von einem gottähnlichen, alles kontrollierenden Filmregisseur. Nichts in einem geschlossenen Film ist zufällig oder kontingent, alles erfüllt eine Funktion, ist eingebunden in ein System totaler Rationalität, hierin auf einer strukturellen Ebene der totalen, alles Zufällige ausschaltenden Systemrationalität von paranoiden Konstrukten vergleichbar. Mit der Prädisposition des geschlossenen Films zu letztlich spürbar rigide von außerhalb kontrollierten, prädestinierten Plot-Geschehnissen geht innerhalb der Handlungswelten eine Tendenz zur Beklemmung und des in der Falle Steckens, des Gefangenseins einher, die sich auf die Zuschauer überträgt.

In manchen Aspekten, die für den paranoiden Film relevant sind, sieht Kracauer Affinitäten zum filmischen Medium, wie etwa im Motiv des Nachspürens. So müsse der Detektiv auf der Suche nach dem Verbrecher «nach materiellen Anhaltspunkten Ausschau halten, die normalerweise nicht wahrgenommen werden», was oft Nahaufnahmen erforderlich mache (Kracauer 1993, 358–359). Ferner habe das Nachspüren «sein Vorbild in wissenschaftlichen Untersuchungen» und «Detektivarbeit viel mit angewandter Forschung gemein» (ebd., 359). Schließlich nehme De-

tektion zwangsläufig «die Form einer Jagd» an, «in welcher der Spürhund den Verbrecher verfolgt oder umgekehrt ein Gauner [...] die Vertreter des Gesetzes überlistet». Gerade die physische Verfolgungsjagd erscheint hier als genuin filmisches Motiv (ebd., 360).

In einer entscheidenden Hinsicht jedoch läuft der paranoide Film Kracauers Konzeption diametral entgegen. Das diegetische Motiv der konspirativen Machination, das in so vielen der geschlossenen Filme vorkommt, findet seine textuelle Entsprechung in einer selbst schon verschwörerischen Narration von Lug, Trug und Unzuverlässigkeit (Braudy 1984, 44–69). In einem fortlaufenden Prozess werden scheinbar offene Bilder und Welten in geschlossene überführt und Räume verengt: Dies ist das operative Stilprinzip des Paranoiafilms. Als Inbegriff des geschlossenen Films verkörpert er daher auch das exakte Gegenteil von Kracauers kinematografischem Ideal der Offenheit und seinen Ideen von den Affinitäten des Films zur «ungestellten Realität», zum Zufälligen, zur Endlosigkeit, zum Unbestimmbaren und zum «Fluss des Lebens» (Kracauer 1993, 95–112). So ist das Medium befähigt, nicht nur gleichsam «paranoid» in sich geschlossene Narrative, sondern auch geschlossene Bild- und Tonwelten zu erzeugen (Braudy 1984).

Ziele der vorliegenden Arbeit. Im Zentrum der Schrift steht die Frage nach der medialen Konstruktion der kollektiven Imagination einer durch Verschwörung gesteuerten Welt. Hier wird die These verfolgt, wonach die konspirationistische Fantasie als imaginäre Lösung und Reaktion auf die postmoderne Zersplitterung des Wissens zu begreifen ist, die Jean-François Lyotard als Ende der «großen Erzählungen» der aufklärerischen Moderne begreift, d. h. als Ende der geschichtsmächtigen Entwürfe von Fortschritt und Emanzipation, an deren Stelle Lyotard im postindustriellen Informationszeitalter vielmehr die Existenz von «kleinen Erzählungen» postuliert (Lyotard 1999). Die konspirationistische Imagination bietet nun neue, große Erzählungen an, freilich nicht mehr als optimistische Aufklärungsteologie, sondern als dystopisches und mitunter apokalyptisches Narrativ.

Zudem zeichnet sich seit den 1970er-Jahren die Entwicklung eines zusammengeschlossenen Mediensystems im Verbund mit neuen Kommunikationstechnologien, Verkehrs- und Transportlogistiken im Zeichen einer zunehmend intensiveren Mediatisierung aller Lebensbereiche und der systemeigenen «Realität der Massenmedien» (Luhmann 2004) ab. Deren oftmals unterstellte manipulative Konstruktionen von Wissen über die Welt gehen mit einer Medienskepsis einher, die Grund für einen unauslöschlichen medienontologischen Generalverdacht bietet (Groys 2000). Ein Symptom davon ist die seit dem *iconic turn* oder *pictorial turn* beobachtba-

re beschleunigte Proliferation und Zirkulation von stereotypen «wandernden Bildern» (Mitchell 2008).

Da Medien nicht nur miteinander verbinden, sondern zugleich auch voneinander trennen, geht mit deren Ausbreitung eine erhöhte kommunikative Pluralisierung einher, die zu einer weiteren gesellschaftlichen Ausdifferenzierung und Komplexitätssteigerung führt.³¹ Es sind die Medien und Medientechnologien, welche die Welt kommunikativ zunehmend komplexer machen und damit dem Versprechen auf Komplexitätsreduktion durch Verschwörungstheorien als gleichsam wörtlich genommene Metaphern zuarbeiten. Deshalb besitzt die *konspirative Trope* zwei Aspekte: einerseits die diegetische Verschwörung als Allegorie historisch-politischer Machtmechanismen; andererseits die Kommunikationsmedien und deren eigene Wirkungsmacht.

Aus der Perspektive der Kulturwissenschaft ist es nun gerade die postmoderne Skepsis der Populärkultur gegenüber den von einer gesellschaftlichen «Machtelite» (Fiske 2001) verkörperten Formen des Wissens, die zu einem erhöhten wissenstheoretischen Pluralismus geführt hat, in den sich neu erstarkte, vormals als vormodern oder gegenaufklärerisch denunzierte Formen von konspirativem Denken einklinken. Im Gegensatz zu Verschwörungstheorien in Gestalt pseudowissenschaftlicher Erklärungen haben Verschwörungsfiktionen hier den Vorteil, im Modus der Fiktion – wiewohl abgestützt auf tatsächliche Begebenheiten und faktische Grundlagen – die konspirationistische Imagination spekulativ zu konkretisieren, indem sie den Schritt von einer Theorie zu einer materiellen Inszenierung der Verschwörung machen. Namentlich dem Spielfilm kommt hier, wie zuvor aufgezeigt, mit seinen Fähigkeiten der Immersion (Ryan 2001) und Simulation (Manovich 2001) eine privilegierte Rolle zu.

Die folgenden Fragen stehen hier also im Vordergrund:

- Wie lässt sich der Paranoiafilm als Realität aneignende, mediale und sukzessive konventionell werdende Imagination und Konstruktion einer durch Verschwörung gesteuerten Welt begreifen?
- Wie lässt sich der Verschwörungsfilm als politische Allegorie verstehen und welches sind seine tieferen kulturellen Bedeutungen?
- Welches sind die filmhistorischen Wurzeln des paranoiden Films und in welchen Etappen hat er sich schubweise modelliert und in Variationen weiterentwickelt?

31 Interne Komplexitätssteigerung erlaubt Systemen, mehr Umweltkomplexität zu verarbeiten, erhöht aber zugleich deren Störanfälligkeit, auf die systemisch wiederum mit einer weiteren Komplexitätssteigerung reagiert wird.

- Welche paradigmatischen Erzählmuster, Figurenkonstellationen und formalen Strategien sind dabei auszumachen?
- Wie steht es um die Implikation und emotionale Adressierung sowie um die Einbindung des Zuschauers?
- Welchen Beitrag liefert diese Untersuchung zu einer Mediengeschichte des Films?

Die Arbeit folgt bei der Beantwortung dieser Fragen drei zentralen Thesen:

1. Der Paranoia- und Verschwörungsfilm wird zwar erst seit den 1970er-Jahren als solcher neu wahrgenommen, seine Wurzeln reichen jedoch erheblich weiter zurück, bis zu den europäischen Meisterverbrecher-Filmen der 1910er- bis 1930er-Jahre. Es entsteht somit eine filmhistorische Reihe lebendiger Bezugnahmen (etwa so, wie Tynjanov die «literarische Reihe» versteht; Tynjanov 1971) und hypertextueller Transformationen im Sinne Genettes (Genette 1993), die in dieser Arbeit *pars pro toto* rekonstruiert und offengelegt werden sollen. Syntaktisch hat sich der Paranoiafilm in vier historischen Reihen oder Phänotypen manifestiert:³²
 - im *Meisterverbrecher-Film* der 1910er- bis 1930er-Jahre;
 - im *klassischen Film noir* der 1940er- und 1950er-Jahre, insbesondere in auf Stoffen von Cornell Woolrich basierenden Produktionen;
 - im *modernen Verschwörungsthiller*, der, nach frühen Beispielen in den 1960ern, primär in den 1970er-Jahren aufblühte;
 - sowie im *puzzle film*, *mind-game* oder auch *mindfuck* genannten Filmtypus, der sich vor allem seit den 1990er-Jahren herausgebildet hat und hinsichtlich des letzten Terminus' zunächst von der Fankultur so bezeichnet wurde, bevor auch Filmkritik und -wissenschaft diesen Begriff aufnahmen (vgl. Elsaesser 2009; Buckland 2009).

So gilt es also aufzuzeigen, dass der Verschwörungsfilm in seiner gesamten Evolution über alle vier syntaktischen Reihen eine durch Brüche markierte Entwicklung durchmacht, die sich als *re-entry* zum Teil auch wiederum in den einzelnen Reihen wiederfindet. Der vorherrschende Phänotyp einer Reihe wird dabei durch Variation wiederholt und konventionalisiert, bis er schließlich erschöpft ist. Er ist am Ende seiner Assimilationsfähigkeit nicht mehr in der Lage, das Sozialimaginaire adäquat zu «irritieren», und das führt zu einem Wandel des Phänotyps.

32 Zur semantischen/syntaktischen Genretheorie vgl. Altman 1999a.

2. Die filmisch evozierten Verschwörungen erscheinen im Laufe der Filmgeschichte einerseits tendenziell immer umfassender und totaler und andererseits immer systemisch-ungreifbarer und unsichtbarer. Dies gilt es nicht nur unter narratologischen, sondern auch unter bildanalytischen und bildtheoretischen Aspekten zu beschreiben und zu analysieren. Über sozio- und filmkulturelle Ursachen dieser Verschiebung wird nachzudenken sein. Zugleich wird sich zeigen, dass die Verlagerung der vier Reihen auch als vom Film nachgeholte Allegorie der Macht erscheint, wie sie sich im Übergang von der vormodernen personenzentrierten Souveränität zur Disziplinargesellschaft (Foucault 1994) und schließlich zu den Kontrollgesellschaften (Deleuze 1993) beobachten lässt.
3. Das Motiv der Verschwörung soll jenseits der indirekten Repräsentation sozialer Systeme in seinen historischen Kontexten letztlich als Allegorie der jeweils vorherrschenden Medien- und Kommunikationstechnologien begriffen und analysiert werden. Die zunehmend größere Reichweite konspirativer Szenarien von einer personifizierten über eine soziologische hin zur kosmologisch-ontologischen Verschwörung verweist daher nicht zuletzt auf mediumsspezifische Bedingungen.

Da die Begriffe «Verschwörung» und «Paranoia» geradezu inflationär verwendet werden, ist es geboten, zunächst bei ihnen anzusetzen und den Zusammenhang beider Konzepte auszuloten. Sodann stellt sich die Frage, auf welche Weise auch kulturelle Texte und kollektive Diskurse als «paranoide» Phänomene verstanden werden können. Die Untersuchung wird sich in einem Dreischritt von Verschwörung, Paranoia und Verschwörungstheorie (Kapitel 2) an Form und Stil des Paranoiafilms (Kapitel 3) nähern, dessen zentrale Phänotypen die nachfolgenden Teile des Buches behandeln. Kapitel 4 untersucht das Meisterverbrecher-Kino der 1910er- bis 1930er-Jahre. Kapitel 5 beschäftigt sich mit dem klassischen Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre als Wegbereiter des modernen Verschwörungsfilms, wie er sich teils in den 1960er-Jahren, vor allem aber in den 1970er-Jahren entwickelte (Kapitel 6), während der Fokus in Kapitel 7 auf jener Spielart des paranoiden Films liegt, wie sie sich vor allem seit den 1990er-Jahren etabliert hat und die meist mit den Begriffen des *mind-game*-, *mindbender*- oder auch *mindfuck*-Films versehen wird. Das Gesamtprojekt zielt – multiperspektivisch betrachtet – auf wesentliche und nachhaltige Implikationen des Paranoiakinos *tout court*.

II Verschwörungen, Paranoia und Konspirationismus

1 Verschwörung

1.1 Begriff

Der deutsche Ausdruck «Verschwörung» leitet sich vom lateinischen *coniuratio* ab, von *con-iurare*, *con* = gemeinsam, *iurare* = schwören, wörtlich also «gemeinsam schwören», «gemeinsam einen Eid ablegen», vor allem als «feindselig gegen andere gerichtete Verbindung unter Eid».¹ In der antiken römischen Republik bezeichnete *coniuratio* ursprünglich den gemeinsam geleisteten Schwur von Soldaten auf die Verteidigung des Staates und war insofern zunächst positiv konnotiert. Nach der Verschwörung des Senators Lucius Sergius Catilina und dessen versuchtem Staatsstreich 63 v. Chr. («catilinarische Verschwörung») verschob sich die Bedeutung hin zu einer geheimen Verabredung zum Herrschersturz, und *coniuratio* wurde zum Inbegriff des Hochverrats. Einen eigentlichen Schwur brauchte es dazu nicht, die stille Übereinkunft reichte schon aus. So legten in einem der berühmtesten Komplote der Geschichte, der Ermordung Caesars 44 v. Chr., die rund 60 daran beteiligten Senatoren keinen Eid ab (Jehne 1998, 41). Da es sich beim Begriff *coniuratio* um eine Fremdzuschreibung handelt, sind immer nur die anderen verschworen, nie die eigene Seite. Zugleich hatte dieses neue Verständnis als politische Kampfrhetorik eine Herrschaft erhaltende, ideologische Funktion. Das Verschwörungskonzept ist also weder rein sachlich noch neutral.

Der zweite lateinische Ausdruck für den Sachverhalt, *conspiratio*, leitet sich von *conspirare* ab, wörtlich «mit-atmen», «gemeinsam atmen», sinngemäß «flüstern», und bezog sich auf eher alltägliche und leichter wiegende Intrigen im Allgemeinen, ohne die zwangsläufig politische, staatsbedrohende Signifikanz von *coniuratio* (vgl. Pagán 2008). Beide lateinischen Ausdrücke prägten den englischen und französischen Sprachgebrauch, wobei sich längerfristig auf Grund der alltagssprachlichen Verwendung der zweite Terminus durchsetzte. So ist im modernen Englisch für Verschwörung nur mehr der Ausdruck *conspiracy* in Gebrauch, während *conjuratiōn* «Beschwörung» und *to conjure* auch «zaubern» bedeutet, ferner in der

1 Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig: Hirzel, 1854–1960, vgl. <https://www.dwds.de/wb/dwb/verschwören> (abgerufen am 2.6.2017).

Form *to conjure up* «herbeizaubern», «heraufbeschwören» oder «sich etwas ins Gedächtnis rufen». Hier deutet sich der starke imaginative Aspekt des Phänomens an. Im Französischen ist heute ebenfalls primär *conspiration* geläufig. *Conjuration* dagegen war zur Zeit des Absolutismus ein Synonym für Hochverrat und versuchten Herrschersturz, eine Semantik, die nach Ansicht des französischen Historikers Jean-Claude Waquet von den ältesten französischen Wörterbüchern des 16. bis 18. Jahrhunderts ideologisch zur Machterhaltung konstruiert worden sei:

Dieses Staatsverbrechen [der *conjuration*] bestünde allein in der Absicht einiger Weniger, sich aus dem Dunkeln heraus des Lebens des Fürsten zu bemächtigen und sei glücklicherweise von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dieses Bild ist wegen des Schreckens, den es der Verschwörung verleiht, beängstigend und wegen des Scheiterns, das sie vorwegnimmt, zugleich beruhigend. (Waquet 2004, 45)

Im modernen Französisch bedeutet *conjuration* sowohl «Beschwörung» als auch «Verschwörung», auch wenn es eher seltener im letzteren Sinne verwendet wird. Im Deutschen hat sich mit «Konspiration» als Synonym und Fremdwort effektiv nur der zweite lateinische Terminus durchgesetzt, während «Konjuration» als veraltet gilt.

Eine Verschwörung lässt sich demgemäß definieren als die geheime Absprache und Verabredung von zwei oder mehr Personen zu einem illegitimen oder illegalen Zweck und meist zum Schaden einer dritten Partei. Gegenüber dieser negativen Bestimmung sind grundsätzlich auch positive Konspirationen möglich, wie etwa die «Verschwörung von Assisi» 1943, bei der die katholische Kirche Juden vor dem Zugriff der Nazis versteckte und damit vor der Deportation in den sicheren Tod rettete;² nur werden sie dann in aller Regel nicht «Verschwörung» genannt, respektive nur von den Vertretern des Regimes, gegen das sie gerichtet sind (so etwa bei der «Verschwörung gegen Hitler» und dem Attentat vom 20. Juli 1944 durch Graf von Stauffenberg). Dies signalisiert, dass die Verwendung des Begriffs perspektivenabhängig ist. Dieser Umstand erinnert insofern an die ethische Rechtfertigung der Spionage, welche «hauptsächlich von den moralischen Qualitäten des Auftraggebers und des zu bekämpfenden Gegners ab[hängt]» (Krieger 2009, 17).³

2 Vgl. hierzu den Film *THE ASSISI UNDERGROUND* (Alexander Ramati, USA 1985).

3 Im Zusammenhang mit dem Stauffenberg-Attentat verweist Krieger allerdings darauf, dass sich dieser moralische Standpunkt nicht immer durchsetzte; zwar sei «das Widerstandsrecht gegen die Tyrannei [...] zumindest im europäischen Rechtsdenken tief verankert, [...] doch jene ›Verräter‹, welche den alliierten Geheimdiensten wertvolle Hilfe beim Kampf gegen die NS-Herrschaft leisteten, blieben von dieser Anerkennung ausgeschlossen. [...] Selbst Claus von Stauffenberg und seine Mitverschwörer galten den

1.2 Juristische Definitionen

Im angelsächsischen Rechtskreis (*common law*) gilt Verschwörung als krimineller Sachverhalt.⁴ Im internationalen Recht bezieht sich der Terminus primär auf die Anstiftung zum Völkermord und die «Verschwörung zur Führung eines Angriffskrieges» (Nürnberger Prozesse, 1946). Das heutige deutsche Strafrecht kennt den Tatbestand der Verschwörung nicht wortwörtlich, sondern sinngemäß als «Versuch der Beteiligung» und Verabredung zum Verbrechen (vgl. § 30 StGB).⁵ Strafrechtlich liegt ein Tatbestand vor, wenn die vorbereitende Handlung eine in der Zukunft liegende kriminelle Tat zum Ziel hat, wobei sie auch dann strafbar bleibt, wenn das geplante Verbrechen nicht begangen wird. Relevant sind hier auch § 129 bezüglich der «Bildung krimineller Vereinigungen» sowie § 129a hinsichtlich der «Bildung terroristischer Vereinigungen», wobei bereits die Beteiligung an einer kriminellen Organisation strafbar ist.⁶

Im Unterschied hierzu kennt das Bundesstrafrecht der USA (sowie das Strafrecht der einzelnen amerikanischen Teilstaaten) die Verschwörung auch im Wortlaut.⁷ So gilt nach US Code, Title 18, Chapter 19 *conspiracy* sinngemäß als

a separate offense, by which someone conspires or agrees with someone else to do something which, if actually carried out, would amount to another Federal crime or offense. It is an agreement or a kind of partnership for criminal purposes in which each member becomes the agent or partner of every other member. [...] A conspiracy may exist when the parties use legal means to accomplish an illegal result, or use illegal means to achieve something that in itself is lawful.⁸

meisten Deutschen als «Verräter» – und zwar noch mehrere Jahrzehnte nach dem missglückten Attentat auf Hitler.» Krieger 2009, 17–18.

4 Vgl. http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1977/45/pdfs/ukpga_19770045_en.pdf (abgerufen am 4.6.2017).

5 Vgl. <https://dejure.org/gesetze/StGB/30.html>: «(1) Wer einen anderen zu bestimmen versucht, ein Verbrechen zu begehen oder zu ihm anzustiften, wird nach den Vorschriften über den Versuch des Verbrechens bestraft. [...] (2) Ebenso wird bestraft, wer sich bereit erklärt, wer das Erbieten eines anderen annimmt oder wer mit einem anderen verabredet, ein Verbrechen zu begehen oder zu ihm anzustiften.»

6 *Strafgesetzbuch*, a. a. O., 934 und 949. Im Schweizer Strafrecht fehlt der Begriff der Verschwörung ebenfalls; relevante Artikel im Strafgesetzbuch betreffen lediglich die Beteiligung an einer kriminellen Organisation sowie die Finanzierung des Terrorismus. Vgl. *StGB, Schweizerisches Strafgesetzbuch vom 21. Dezember 1937*, Art. 260^{ter} und Art. 260^{quinquies}.

7 *United States Code, Title 18: Crimes and Criminal Procedure, Chapter 19*. Vgl. <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/part-I/chapter-19> (abgerufen am 4.6.2017).

8 *US Legal Definitions*, «Conspiracy Law & Legal Definition», vgl. <http://definitions.uslegal.com/c/conspiracy/> (abgerufen am 15.6.2009). §371: «Conspiracy to commit offense or to defraud United States»; §372: «Conspiracy to impede or injure officer»;

In Ergänzung zum deutschen StGB werden Verschwörungen hier also auch nach Mitteln und Zwecken beurteilt.⁹ Im Unterschied zum amerikanischen Zivilrecht ist es für den strafrechtlichen Tatbestand der Konspiration notwendig, dass einer der an ihr Beteiligten einen aktiven Schritt zu ihrer Ausführung unternimmt.¹⁰ Sinn und Zweck dieser Gesetzgebung, den Akt der Verschwörung an sich unter Strafe zu stellen, ist, gegen terroristische Gruppierungen, organisiertes Verbrechen und illegale Absprachen, Kartelle sowie systematischen Betrug in der Wirtschaft auch dann vorgehen zu können, wenn individuell keine Straftaten vorliegen oder diese sich im Einzelnen nicht nachweisen lassen (Katyal 2003, 1309). Eine Verschwörung als heimliche und/oder betrügerische Absprache (*collusion*) kann außerdem als zivilrechtliches Delikt (*tort*) Gegenstand einer Schadensersatzklage werden, wenn durch sie eine dritte Partei – vor allem wirtschaftlich – geschädigt oder benachteiligt worden ist, etwa durch Verstöße gegen das Kartellrecht (*Antitrust*-Gesetzgebung).¹¹

1.3 Alltagssprachlicher Gebrauch und verwandte Begriffe

Umgangssprachlich besetzt der Ausdruck «Verschwörung» ein breites semantisches Spektrum mit fließenden Übergängen, das von kriminellen Taten bis zu alltäglichen Intrigen reicht. So sind für Mathias Bröckers, den Verfasser des Bestsellers *Verschwörungen, Verschwörungstheorien und die Geheimnisse des 11.9.*, Konspirationen schlichtweg

das Selbstverständlichste der Welt: A und B verabreden sich hinter dem Rücken von C, um sich einen Vorteil zu verschaffen. Das geschieht im Wirtschaftsleben genauso wie in der Natur, ist in der Politik ebenso an der Tagesordnung wie am Arbeitsplatz – und, vor allem, im Liebesleben. Dass der oder die Geliebte heimlich noch eine/n andere/n hat, ist wohl die am meisten gehegte Verschwörungstheorie überhaupt. (Bröckers 2003, 64)

Dieses spieltheoretische, auf strategisch-instrumentelles Sozialverhalten zielende Verständnis des Verschwörungskonzepts als transhistorische, anthropologische und sogar biologische Konstante führt freilich zu einem inflationären und entwertenden Gebrauch des Begriffs, bei dem nicht nur

§373: «Solicitation to commit a crime of violence». Vgl. http://www.law.cornell.edu/uscode/html/uscode18/usc_sup_01_18_10_I_20_19.html (abgerufen am 31.3.2010).

9 *Legal Dictionary*, vgl. <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/C/Conspiracy.aspx> (abgerufen am 9.6.2009).

10 *US Legal Definitions*, a. a. O.

11 Vgl. <http://www.antitrustinstitute.org/files/112.pdf> (abgerufen am 4.6.2017).

die negativen Konnotationen verwischt werden, sondern auch die spezifischen Unterschiede zwischen verschiedenen Formen der Konspiration. Es verweist allerdings darauf, dass es mehrere Begriffe gibt, die mehr oder weniger synonym mit «Verschwörung» benutzt werden. Die wichtigsten sollen hier kurz erläutert werden.

Komplott ist abgeleitet vom französischen *complot*, aus *com* = «mit, zusammen» und *peloter* = «zum Knäuel wickeln» (*pelote* = «Knäuel, Ball») und bedeutet Verschwörung, Verabredung zu einer Straftat oder Intrige. Komplote sind unter anderem politisch konnotiert und assoziiert mit Herrschersturz, Attentat und Putsch, obwohl es auch nichtkriminelle Formen gibt; der englische Ausdruck hierfür ist *plot*, der seinerseits mehrere Bedeutungen hat: a) Verschwörung, Komplott, Plan, Anschlag; b) ein Areal, ein Grundstück, ein Familiengrab; c) die Handlung einer Geschichte, das Handlungsschema, eine Erzählung; und d) eine grafische Darstellung, vor allem als *plotting* im *computer-aided design* (CAD). Auf den signifikanten Zusammenhang des knäuelartigen Komplotts und dem Erzählen als ineinander Verweben und Verknüpfen von Handlungssträngen, dem Schürzen des dramatischen Knotens (Aristoteles 1994, 57 und 59), bei dem gleichsam der Erzähler als Konspirateur erscheint, kommen wir später noch zu sprechen.

Der Ausdruck *Intrige* stammt direkt vom französischen Wort *intrigue* und indirekt vom lateinischen *intricare* ab, das so viel wie «verwickeln», «in Verlegenheit bringen» heißt; die «Verwicklung» des französischen Begriffs *intrigue* bedeutet zudem – als dramaturgischer Terminus und synonym zum englischen *plot* und zum französischen *récit* – «Erzählung». Auch wenn mit der Intrige in der Regel eine nichtkriminelle Form von Machenschaft gemeint ist, trägt sie meist gleichwohl böartige Züge, namentlich als geplanter Versuch, anderen durch Täuschung Schaden zuzufügen oder sie auszunutzen, um die eigene Macht zu erweitern. Eine moderne Spielart der Intrige ist das Mobbing, etwa am Arbeitsplatz, das weitgehend strukturell und systemisch bedingt ist, von den beteiligten Akteuren aber stark personalisiert wird. Hier spielt die «diskrete Indiskretion» des Klatschs mit seinem Sündenbockmechanismus eine wichtige Rolle (Bergmann 1987). Im stressreichen, stufenweise eskalierenden Konflikt als sich oft selbst erfüllende Prophezeiung sieht sich letztlich die gemobbte Person einer gleichsam verschworenen Gruppe gegenüber, die auf ihren Abschluss drängt (Schlaugat 1999).

Ein veralteter Terminus für Intrige ist *Kabale*, abgeleitet von *Kabbala*, der mystischen jüdischen Tradition im Mittelalter, die heiligen Schriften in Zahlencodes zu verfassen, um sie vor illegitimem Zugriff zu schützen; mit dem Ausdruck verband sich zugleich die antijudaistische Furcht vor

jüdischen Verschwörungen gegen Christen und Muslime, später konnotierte er eine okkulte Doktrin, ein Geheimnis und einen Geheimcode, etwa von Geheimgesellschaften oder eng verflochtenen, konspirativen Kreisen mit finsternen Absichten innerhalb von Kirche, Politik und anderen gesellschaftlichen Institutionen. Eine Kabale impliziert eine Gruppierung innerhalb einer Machtstruktur, die auf illegitime Art und Weise eigene Interessen und Zielsetzungen verfolgt.

Damit ist auch an *Korruption* zu erinnern, das als Wort vom lateinischen *corrumpere* abgeleitet ist, mit der Bedeutung von «verderben», «bestechen» oder «vernichten». Am Beispiel der sizilianischen Mafia verweist aus soziologischer Perspektive Erhard Stölting auf die Art und Weise, wie die von Max Webers Prinzip der Rationalisierung abgeleiteten und dem Grundsatz nach verpflichteten Bürokratien durch die per se ethischen Werte Vertrauen, Freundschaft und Treue – als wirksamen Bindemitteln illegaler Organisationen – korrumpiert würden. Die Mafia sei dabei weniger als Organisation denn als an spezifische gesellschaftliche Kontexte gebundene, funktionale Methode zu begreifen:

Denn bürokratische Standardisierung und Registrierung dient genau einer Kontrolle, die sich auf diese ethischen Prinzipien nicht verlassen will. Das Eindringen von Vertrauen, Freundschaft und Treue in die bürokratischen Abläufe selbst ist ein Bruch der Kontrollierbarkeit. Die Bürokratie wird auf diesem Wege ganz oder teilweise jenen weggenommen, die sie legitimerweise zu beherrschen glauben. Die Machtmittel der Bürokratie werden gleichsam privatisiert. Diese privatisierende Unterwanderung von Bürokratien ist weder für Sizilien, noch für Italien, noch für irgendein Land spezifisch. [...] Es handelt sich um Prozesse, die in dem Gebiet stattfinden, an das alle industrialisierten modernen Gesellschaften angrenzen: die Grauzone.

(Stölting 1983, 31–32)

Bei Weber hingegen ist moderne Bürokratie primär durch Funktionalität («Apparat») und Sachlichkeit («Fachmann») charakterisiert:

Statt des durch persönliche Anteilnahme, Gunst, Gnade, Dankbarkeit, bewegten Herren der älteren Ordnungen verlangt eben die moderne Kultur für den äußeren Apparat, der sie stützt, je komplizierter und spezialisierter sie wird, desto mehr den menschlich unbeteiligten, daher streng «sachlichen» *Fachmann*. All dies aber bietet die bürokratische Struktur in günstigster Verbindung.

(Weber 2005, 240)

Dadurch, dass persönliche Beziehungen an die Stelle von unpersönlichen Rollenfunktionen treten, besteht aus Stöltings Perspektive das Dysfunktionale der Korruption in der Unterwanderung und Usurpation moder-

ner Funktionssysteme durch vormoderne Sozialformen, wobei sich letztere im Verhältnis zu ersteren unter Aufrechterhaltung des Anscheins von Legitimität parasitär verhalten. Betrachten wir hier nochmals genauer die Schnittstelle von Person und Mandat: Nicht nur der mittelalterliche englische König hat «zwei Körper», nämlich einen realen und einen symbolischen – um hier das berühmte Konzept politischer Theologie des Historikers Ernst Kantorowicz aufzugreifen (vgl. Kantorowicz 1957) –, sondern letztlich, wenn auch inhaltlich anders definiert, jeder Träger eines Rollenmandats. Haben wir es also in Webers Konzeption der modernen Bürokratie mit selbstregulativen sozialen Systemen zu tun, bei denen die Personen ausschließlich als auswechselbare Träger von Funktionen operieren, kann sich an genau dieser Schnittstelle der konspirationistische Verdacht gegen die Intentionen des Subjekts (der Person) *hinter* der scheinbar rein sachlichen bürokratischen Rolle richten und so eine *hidden agenda* unterstellen. Vorgeblich selbstregulative soziale Systeme erscheinen in diesem Lichte dann vormodern als von bestimmten Personen oder Gruppierungen in der illegitimen Verfolgung eigener Interessen gesteuert. So wird etwa Adam Smiths vielzitierte Metapher von der «unsichtbaren Hand» des freien Markts nur allzu gern wörtlich genommen als Vorstellung von geheimen Strippenziehern, die das Wirtschaftsgeschehen effektiv zu ihren eigenen Gunsten manipulieren und lenken. (Eine Vorstellung, die logischerweise auch dadurch genährt wird, dass finanzpolitisch regulative Institutionen wie etwa Zentralbanken tatsächlich in die Märkte intervenieren.)

Als wesentliche, mit dem Thema der Konspiration integral verknüpfte Kategorie, ist schließlich auch auf das *Geheimnis* hinzuweisen, das sowohl reale als auch imaginäre Aspekte hat, wie Stölting an anderer Stelle betont: «Geheimnisse sind [...] Bestandteil des sozialen Lebens überhaupt. Zugleich setzen sie die poetische Imagination in Gang.» (Stölting 1996) Diese Einbildungskraft «aber macht das Leben spannend und lässt es lebenswert erscheinen. Geheimnisse sind damit Quellen einer alltäglichen Inspiration» (ebd.). Und sei es auch nur, dass das Geheimnis eine inhaltsleere Form ist, ein leerer Signifikant. Das Arkanum kann dann mitunter auch als gefährliche Falle operieren. Darüber reflektieren auch Filme, so etwa der surreal-albtraumhafte Thriller *EYES WIDE SHUT* (Stanley Kubrick, GB/USA 1999), wo dem Protagonisten während seiner nächtlichen Odyssee in der orgiastische Rituale abhaltenden, maskierten Geheimgesellschaft, zu der er sich ohne Einladung Zutritt verschafft hat, zum Verhängnis wird, dass er nur das erste, nicht aber das zweite Passwort kennt. Doch das eigentliche Geheimnis, das seine illegitime Präsenz entlarvt, besteht genau darin, dass es gar kein zweites Passwort gibt.

Nicht alles Nicht-Mitgeteilte oder Nicht-Gewusste jedoch ist schon ein Geheimnis, sondern nur dasjenige, das bewusst ein asymmetrisches Machtgefälle erzeugt und dessen Offenbarung auf der Beziehungsebene eine Machtverschiebung bewirkt. Dazu Stöltzing:

Zu einem Geheimnis wird das verborgene Wissen, wenn es demjenigen, vor dem es verborgen wird, dazu dienen könnte, seine Macht oder sein Vermögen zu mehren, Schaden abzuwenden oder seine Handlungsautonomie wiederherzustellen. [...] Die Wahrung des Geheimnisses ist damit Teil eines strategischen Vorgehens, in dem das Handeln anderer beeinflusst wird, ohne dass diese dessen innewerden. [...] Derartige Strategien der Geheimhaltung können durchaus böse gemeint sein und anderen Schaden zufügen – in Form von Intrigen, Kabalen oder [...] im «Mobbing». Aber so schlimm oder gewalttätig der Ausgang einer Intrige sein mag, Basis der Macht ist bei ihr nicht primär Gewalt oder deren Androhung, sondern nur die Beeinflussung der Realitätswahrnehmung anderer. (Stöltzing 1996)

Hier lässt sich, auch im Hinblick auf Spieltheorien, zwischen dem Geheimnis unterscheiden, das nur der Geheimnisträger kennt, und jenem, dessen Existenz – nicht aber der Inhalt – auch dem Nichteingeweihten bekannt ist. Das solcherart bekannte Geheimnis ist dabei mit einem doppelten Begehren besetzt: auf der einen Seite jenem, das Geheimnis herauszufinden, es zu lüften, und auf der anderen Seite jenem, es geheim zu halten, es nicht preiszugeben.

1.4 Verschwörung als epistemologisches Paradox

Aus den vorangegangenen Überlegungen wird klar, dass das Konzept der Verschwörung mit ihrer notwendig implizierten Heimlichkeit der Verabredung und ihren geheimnisvollen Aktivitäten das Imaginäre kollektiver Fantasien auf den Plan ruft. Eine der Definition perfekt entsprechende Konspiration wäre eine, die nicht aufgedeckt und erkannt wird: der Kreis der Verschworenen und Eingeweihten behält sein Geheimwissen für sich, zu dem Außenstehende keinen Zugang haben. Wie aber könnte dann von einer Verschwörung die Rede sein? Hier stellt sich ein grundlegendes Problem des Wissens und der Wissensperspektive, und zwar einerseits in handlungstheoretischer Hinsicht, wenn es also darum geht, ein Komplott rechtzeitig zu vereiteln, wie etwa im Falle eines geplanten Staatsstreichs oder eines terroristischen Anschlags. Warten die Staatsmächte – etwa Geheimdienste und Ordnungskräfte – auf eindeutige Indizien einer Verschwörung, ist es womöglich zu spät für rechtzeitige Gegenmaßnahmen; schreiten sie dagegen frühzeitig ein und fehlen ihnen unter Umstän-

den die Beweise, so nimmt ihr Handeln den Charakter der demokratisch schwer legitimierbaren Willkür an (wie etwa der *war on terror* zur Genüge belegt hat). Denn umgekehrt sind auch die Staatsmächte auf Geheimnisse und Geheimhaltung angewiesen:

Die Geheimdienste bezeugen diese Tatsache bereits durch ihren Namen. Deren Tätigkeit ist der Kontrolle des Bürgers weitestgehend entzogen. [...] Staatliche Geheimhaltung ist auch Bestandteil der debattierten wie umgesetzten Verschärfungen der Sicherheitsgesetze. [...] Maßnahmen wie Telefon- oder Internetüberwachung funktionieren nur, wenn sie geheim gehalten werden. Zum Geheimnis gehört die Täuschung [...]: Der Überwachte darf nicht merken, dass er überwacht wird. Nur dann, wenn er sich in Sicherheit wähnt, wird er relevante Informationen auch am Telefon preisgeben.

(Lohmann 2006)

Andererseits bleibt das überprüfbares Wissen auch von historisch erfolgreich aufgedeckten Konspirationen oft stark lückenhaft, weil etwa bei mündlichen Absprachen keine Dokumente vorliegen (oder existierende Dokumente aus Gründen der Staatsräson und *national security* nicht publik gemacht werden), sodass gerade auch in diesem Falle das Sozialimaginäre (siehe Einleitung, Castoriadis 1990) sich an der Verschwörung festmachen kann und in seinen Mutmaßungen und Spekulationen durch den historischen Sachverhalt sogar gestützt und beflügelt wird. Der doppelten Verleugnung oder *Denegation* des fiktionalen Films in seinem Spiel von Präsenz und Absenz verwandt (wir wissen sehr wohl, dass das, was wir sehen, nicht wirklich da, nicht real ist, aber gleichwohl wollen wir daran glauben), kommt eine in positiver Rückkopplung sich hochschraubende, gesteigerte Oszillation zwischen Glauben, Nicht-Glauben und Wieder-Glauben ins Spiel (wie beispielsweise bei der Watergate-Affäre, die in der Öffentlichkeit nachträglich zum Symbol für alle wahrgenommenen Fehlentwicklungen der amerikanischen Politik und des politischen Systems der USA wurde).

Das epistemologische Paradox der Konspiration besteht also darin, dass sie, einmal durchschaut, nicht mehr geheim und damit streng genommen keine mehr ist, sie aber nur als solche erkannt werden kann, wenn sie aufgedeckt wird. Sie muss faktisch also einen Defekt aufweisen und nachträglich (re-)konstruiert werden, auf die doppelte Gefahr hin, dass einerseits die Investigation in ihren Mutmaßungen übers Ziel hinausschießt und dass andererseits der tautologische Schluss gezogen wird, dass Verschwörungen grundsätzlich zum Scheitern verurteilt seien, weil sie sich letztlich eben nicht auf Dauer geheim halten ließen. Daher und aufgrund seiner ideologischen Implikationen lässt sich der Begriff der Verschwörung

nicht scharf von jenem der *Verschwörungstheorie* (siehe Abschnitt 3) trennen und damit letztlich auch nicht vom radikalen, paranoiden Verdacht (vgl. auch Pagán 2008). Es drängt sich hier also eine Betrachtung des Zusammenhangs von Verschwörung und Wahn auf, wie er für die Paranoia typisch ist, was im folgenden Abschnitt geschehen soll. Nicht immer jedoch, so Stöltzing, handle es sich um Einbildung, und zwischen wirklichen und rein imaginären Konspirationen präsentiere sich faktisch ein Kontinuum:

Natürlich muss man immer bedenken, dass es auch wirkliche Verschwörungen gibt, so wie es Intrigen und Hochstapelei gibt. Es gibt Geheimdienste, Terrororganisationen und kriminelle Banden. Aber die Tatsache, dass es sich gerade um Geheimnisse bewahrende oder schützende Gebilde handelt, lädt offenbar zur weitergehenden Konstruktion ein. Die Vorsicht kann bruchlos in die Paranoia übergehen. Es gehört zum populären Reden über die Herrschaft, die verschworenen geheimnisvollen Gruppen zu imaginieren, die alle Zügel in der Hand halten und alles wissen. (Stöltzing 1996)

Wie wir noch sehen werden, unterscheidet sich allerdings die Konspiration in der Paranoia und in den Verschwörungstheorien durch ihre historisch umfassenden Ausmaße, Totalität und Lückenlosigkeit mehr oder weniger deutlich von historisch belegten, lokal und situativ eng umschriebenen Einzelverschwörungen. Dies gilt es zu bedenken, auch wenn die grandiose Konspirationstheorie als ständige Versuchung für uns alle, wie der Historiker Dieter Groh betont, mit *rein rationalen Argumenten* meist nicht widerlegt werden kann, sondern letztlich nur durch den «gesunden Menschenverstand» sowie «geschichtstheoretische Überlegungen» zu den psychischen Abwehrfunktionen des Konspirationismus (Groh 1992, 268–269). Damit kommen wir zu jener Grauzone zwischen Rationalität und Irrationalität, in der sich paranoides Denken ausbreiten kann.

2 Paranoia

2.1 Psychiatrische Definitionen¹²

Etymologisch aus dem Altgriechischen stammend, zusammengesetzt aus *para* = «neben» und *nous* = «Verstand», wörtlich also «neben dem Verstand» oder «Verrücktheit» bedeutend, wurde der Begriff *Paranoia* ursprünglich von Hippokrates (460–370 v. Chr.) verwendet und meinte damit ein hoch-

12 Mit Dank für Kritik und Anregungen zu diesem Abschnitt an Andreas Maercker, Ordinarius und Fachrichtungsleiter Psychopathologie und Klinische Intervention am Psychologischen Institut der Universität Zürich.

fiebriges Delirium (Freeman/Freeman 2008, 21–22). Nach der terminologischen Einführung in die seinerzeit neue Disziplin der Psychiatrie anno 1818 durch den deutschen Arzt Johann Christian August Heinroth (1773–1843), um damit Wahnvorstellungen auch ohne Fieberzustand zu erfassen, ist Paranoia als individualpathologisches Syndrom seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gut erforscht worden.¹³ Wegweisend war insbesondere die Arbeit des deutschen Psychiaters Emil Kraepelin (1856–1926), der erstmals in der 8. Ausgabe seines Kompendiums *Psychiatrie: ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte* von 1915 die psychotische Ausprägung (*paranoia vera*) genauer bestimmte als «die aus inneren Ursachen erfolgende, schleichende Entwicklung eines dauernden, unerschütterlichen Wahnsystems, das mit vollkommener Erhaltung der Klarheit und Ordnung im Denken, Wollen und Handeln einhergeht» (Kraepelin 1915, S. 1713).

In ihrer schwerwiegendsten Variante wurde Paranoia schließlich als Symptom in die Schizophrenien eingereiht, deren Begriff der Schweizer Psychiater Eugen Bleuler (1857–1939) erstmals 1908 öffentlich einführte und 1911 in publizistischer Form erläuterte (Freeman/Freeman 2008, 23 und 25; vgl. auch Bleuler 1911). Die Erfolgsgeschichte von Bleulers Terminus – oftmals missverstanden als «gespaltene Persönlichkeit» – sollte zu inflationären Schizophrenie-Diagnosen führen, sodass um die Mitte des 20. Jahrhunderts Paranoia als vermeintlich seltene Restkategorie in der klinischen Praxis kaum mehr vorkam, bevor in der psychiatrischen Gemeinschaft ein Umdenken einsetzte und ab den 1980er-Jahren neue Klassifikationen eingeführt wurden (Munro 1999).

Die Paranoia präsentiert sich als ein breites Spektrum, das von leichteren, neurotischen Formen, einer paranoiden Neigung (*paranoid slant*), bis hin zu schwerwiegenden psychotischen Ausprägungen reicht (Swanson/Bohnert/Smith 1970, 3–20). Als weit gefächerter und flexibler Begriff bezieht sich das Paranoide daher vor allem auf eine Form des Denkens, die sich durch *Misstrauen*, *Zentralität (Selbstbezogenheit)*, *Feindseligkeit*, *Angst*

13 Für einen nach wie vor informativen, generellen Überblick vgl. Swanson/Bohnert/Smith 1970 sowie – als Vertreter eines «biologistischen» Ansatzes – Munro 1999. Für eine Darstellung der selteneren Unterkategorien von Paranoia als wahnhafter Störung vgl. die Beiträge in Garlipp/Haltenhof 2010. Siehe auch Freeman/Freeman 2008; Palermo/Scott 1997; Berke [et al.] 1998; sowie Trotter 2001. Anschaulich und theoretisch anregend bezüglich paranoider Schizophrenie ist Oberlerchner 2001. Von nachhaltigem Interesse sind mehrere psychoanalytische Schlüsseltexte, darunter Sigmund Freuds Analyse des Schreber-Falls (Freud 1994a) sowie Freud 1994c und 1994d. Zur Tradition paranoiden Denkens in der Moderne siehe Farrell 2006. Vgl. auch Klein 1995–96. Zur klassischen Literatur gehören auch Jacques Lacans Doktorarbeit über eine an Paranoia leidende Patientin (Lacan 2002) sowie sein späteres Seminar über Psychosen (Lacan 1997); sowie, nicht zuletzt, der 1903 veröffentlichte Quellentext von Daniel Paul Schreber (Schreber 1995), auch wenn diesbezüglich die Diagnose umstritten ist (vgl. Lothane 1992). Vgl. auch Schulte 1924; sowie die anschaulich rekonstruierten Fallstudien in Siegel 1994.

vor *Autonomieverlust* und schließlich *Wahnvorstellungen* sowie *Grandiosität* auszeichnet. In der psychoanalytisch geprägten Tradition wird dabei dem Mechanismus der *Projektion* zentrale Bedeutung zugemessen, der sich als defensive Ich-Funktion durch die Übertragung und Verlagerung unakzeptabler innerpsychischer Komponenten nach außen auf die Umwelt, auf andere Menschen oder Gruppen auszeichnet. So beruhen Projektionen

auf der Neigung, den Ursprung von Unlust in der Außenwelt zu sehen. In einem spezifischeren Sinn können alle psychischen Inhalte, d.h. Selbst-Aspekte, die innerseelisch als fremd, bedrohlich oder konflikthaft erlebt werden und unlösbare Spannungen erzeugen, nach außen projiziert werden. Das gilt für Affekte und Impulse, Wünsche und Fantasien. Die Projektion dient dabei vorrangig zur Entlastung des Ich. Zumeist handelt es sich dabei um negativ bewertete Inhalte, also um aggressive Affekte und Impulse oder destruktive Phantasien. Die Projektion befreit damit vom «Bösen». Dadurch wird das eigene Innere «gut». (Ermann 2010, 236)

Die heute verbindlichen Definitionen zum paranoiden Syndrom finden sich in den beiden internationalen Handbüchern der Psychiatrie, DSM-5¹⁴ und ICD-10¹⁵. So beschreibt ICD-10 die *paranoide Persönlichkeitsstörung (paranoid personality disorder)* als charakterisiert durch

übertriebene Empfindlichkeit gegenüber Zurückweisung, Nachtragen von Kränkungen, durch Misstrauen, sowie eine Neigung, Erlebtes zu verdrehen [...], indem neutrale oder freundliche Handlungen anderer als feindlich oder verächtlich missgedeutet werden, [durch] wiederkehrende unberechtigte Verdächtigungen hinsichtlich der sexuellen Treue des Ehegatten oder Sexualpartners, schließlich durch streitsüchtiges und beharrliches Bestehen auf eigenen Rechten. Diese Personen können zu überhöhtem Selbstwertgefühl und häufiger, übertriebener Selbstbezogenheit neigen. (ICD-10, F 60.0)

Die paranoide Persönlichkeit zeichnet sich also auch durch für andere merkwürdiges und exzentrisches Verhalten aus: «Ironically, because paranoid individuals behave in peculiar ways, a self-fulfilling prophecy occurs and people *do* begin to discuss the paranoid individual behind his or her back.» (Wedding/Boyd/Niemiec 2010, 74)

14 *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5. Ausgabe, 2013, hg. von der American Psychiatric Association. Auf die in Fachkreisen teils umstrittenen Revisionen dieser neusten Ausgabe wird hier nicht eingegangen. Vgl. die Website «American Psychiatric Association, DSM-5 Development», <http://www.dsm5.org/Pages/Default.aspx> (abgerufen am 15.7.2013).

15 *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*, 10. Ausgabe, German Modification Version 10 (ICD-10-GM Version 2016), hg. von der World Health Organization.

Demgegenüber unterscheidet sich die *anhaltende wahnhafte Störung*, kurz: *wahnhafte Störung (delusional disorder)*, früher bekannt als «Paranoia», «*paranoia vera*», «paranoide Psychose», «sensitiver Beziehungswahn» oder «späte Paraphrenie»

durch die Entwicklung eines einzelnen Wahns oder mehrerer aufeinander bezogener Wahninhalte, die im allgemeinen lange, manchmal lebenslang, andauern. Der Inhalt des Wahns oder des Wahnsystems ist sehr unterschiedlich. Eindeutige und anhaltende akustische Halluzinationen (Stimmen), schizophrene Symptome wie Kontrollwahn oder Affektverflachung und eine eindeutige Gehirnerkrankung sind nicht mit der Diagnose vereinbar. Gelegentliche oder vorübergehende akustische Halluzinationen schließen besonders bei älteren Patienten die Diagnose jedoch nicht aus, solange diese Symptome nicht typisch schizophren erscheinen und nur einen kleinen Teil des klinischen Bildes ausmachen. (ICD-10, F 22.0)

Im Unterschied zur Schizophrenie ist die wahnhafte Störung bei Abwesenheit typisch schizophrener Symptome wesentlich durch die Präsenz von Wahnvorstellungen charakterisiert, die mindestens drei Monate anhalten. Bemerkenswerterweise bleiben die kognitiven Fähigkeiten der paranoischen Person erhalten, mit Ausnahme der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung in Bezug auf die Wahnvorstellungen, die als absolut fixe und starre, d. h. überwertige Ideen zu begreifen sind:

Ein Wahn ist definiert als krasse, krankhafte Fehlbeurteilung der Realität, an der mit absoluter Gewissheit festgehalten wird, auch wenn sie im offensichtlichen Widerspruch zur Wirklichkeit und Überzeugung der Mitmenschen steht. Jedoch nicht die «falsche Überzeugung» ist das Charakteristische am Wahn, sondern die unkorrigierbare subjektive Überzeugung im Erleben des Erkrankten. (Paulitsch/Karwautz 2008, 84–85)

Karl Jaspers hatte in seiner klassischen Definition von 1913 Wahnidéen als «verfälschte Urteile» bestimmt, die sich durch folgende Merkmale auszeichnen: «1. Die außergewöhnliche Überzeugung, mit der an ihnen festgehalten wird, die unvergleichliche subjektive Gewissheit. 2. Die Unbeeinflussbarkeit durch Erfahrung und durch zwingende Schlüsse. 3. Die Unmöglichkeit des Inhalts.» (Jaspers 1913, 80) Allerdings ist diese «Unmöglichkeit» zu relativieren: «Auch ein zunächst bizarr und uneinflussbar erscheinender Wahn kann bei intensiver Beschäftigung mit dem Kranken in Grenzen nachvollziehbar sein.» (Kuhs 2010, 353) Analog zum breiten Spektrum der Paranoia kann er sehr verschiedene Ursachen haben und in ganz unterschiedlichen Kontexten zu verorten sein, etwa bei «schizophrenen und affektiven Psychosen, bei organischen psychischen Störungen

gen, im Zusammenhang mit dem Konsum psychotroper Substanzen, bei einigen Persönlichkeitsstörungen und in lebensgeschichtlichen Extremsituationen». Andererseits charakterisiert er als einziges Symptom – und meist auch monothematisch – die wahnhaften Störungen im engeren Sinne. (Garlipp/Haltenhoff 2010, v).

Als gravierendste Form gilt schließlich die *paranoide Schizophrenie* (*schizophrenia, paranoid type*), gekennzeichnet durch

beständige, häufig paranoide Wahnvorstellungen¹⁶ [...], meist begleitet von akustischen Halluzinationen und Wahrnehmungsstörungen. Störungen der Stimmung, des Antriebs und der Sprache, katatone Symptome fehlen entweder oder sind wenig auffallend. (ICD-10, F 20.0)

Da in der paranoiden Schizophrenie die Halluzinationen typischerweise die Form von persekutorischen, abwertenden Stimmen annehmen, ist bei den Betroffenen oft auch ein Hang zu Aggression und Gewalttätigkeit vorhanden, der jedoch in der öffentlichen Fantasie (verbreitet vom Kino) überschätzt werde: «There is not the strong relationship between violence and schizophrenia that many people expect (and which most movies suggest is common). Among people diagnosed with schizophrenia, paranoid patients are the most likely to commit acts of violence.» (Wedding/Boyd/Niemiec 2010, 131) Statistisch gesehen sind psychisch Kranke aber häufiger Gewaltopfer als -täter (ebd., 132–134).

Im Unterschied zur wahnhaften Störung, deren Wahninhalte den Bezug zur Wirklichkeit nicht völlig verloren haben und über ein gewisses Maß an Realismus verfügen, ist die paranoide Schizophrenie als häufigste Form schizophrener Erkrankung durch völlig unrealistische und «ich-dystone» («ich-fremde», nicht zu einem selbst gehörende)¹⁷ Wahnvorstellungen sowie, typischerweise, Wahrnehmungsstörungen in Form von Halluzinationen bestimmt. In der klinischen Praxis hängt die diagnostische Unterscheidung von wahnhafter Störung und paranoider Schizophrenie freilich oft davon ab, ob Betroffene ihren Alltag noch bewältigen können oder nicht: «A person with delusional disorder can usually function fairly well in his or her daily life.» (ebd., 136)

Verbreiteten Diagnosestatistiken zufolge tritt paranoide Schizophrenie bei rund 0,8 Prozent der Bevölkerung auf (d. h. circa 80 Prozent der

16 Gemeint ist in der Regel ein Verfolgungswahn. Die zitierte Formulierung ist ein Pleonasmus, da Wahnvorstellungen per Definition paranoid sind, auch wenn sie als akzesorische (sekundäre) Symptome bei anderen psychischen Grundstörungen, wie etwa der Schizophrenie, der unipolaren Depression oder der bipolaren (manisch-depressiven) Störung, auftreten können.

17 Im Gegensatz zu «ich-syntonen», d. h. zu einem selbst gehörenden Komponenten, als Teil der eigenen Persönlichkeit.

Schizophrenien, deren transkulturelle und geschlechtsneutrale epidemiologische Prävalenz bei rund 1 Prozent liegt [Freyberger et al. 2002, 82], fallen in die paranoide Unterform). Nach einer amerikanischen Studie der National Institutes of Health von 2004 leiden rund 15 Prozent der Erwachsenen an einer Persönlichkeitsstörung, wobei die paranoide Persönlichkeitsstörung mit 4,4 Prozent hinter der zwangsgestörten (7,9 Prozent) an zweiter Stelle liegt.¹⁸ Während früher die wahnhaftige Störung als relativ selten und in der klinischen Praxis als faktisch inexistent betrachtet wurde, deutet eine neuere britische Studie eine erhebliche Verbreitung an: Demnach sollen rund 3–5 Prozent der Bevölkerung eine wahnhaftige Symptomatik aufweisen und – im niederschweligen, neurotischen Bereich – weitere rund 15–20 Prozent regelmäßig paranoide Gedanken haben (Freeman/Freeman 2008, 10–11).

Neben individuellen Umständen wie genetische Disposition und organischen Ursachen als Folge von Alkohol- und Drogenmissbrauch (insbesondere von Aufputzmitteln wie Amphetaminen oder Kokain¹⁹) wird die paranoide Psychopathologie aus epidemiologischer Sicht dabei vor allem auch durch mehrere soziale Faktoren begünstigt: eine weltweit zunehmende Urbanisierung (die relative Inzidenz von psychischen Erkrankungen ist in Städten generell wesentlich höher als auf dem Lande); die soziale Isolation, insbesondere in anonymen Wohnverhältnissen mit vielen Kleinwohnungen und Einpersonenhaushalten; eine zunehmende Unsicherheit und Flexibilisierung des Arbeitsmarktes bei einer Zunahme von Teilzeittellen und Zeitarbeit; Migration und «Entfremdung» in einer neuen Umgebung, auch aufgrund von Sprach- und Verständigungsproblemen; ein niedrigerer sozialer Status; sowie eine bereits bestehende Traumatisierung, etwa bei Opfern von Gewaltdelikten, sexuellem Missbrauch oder beruflicher Schikane. Und nicht zuletzt trägt auch die Tendenz der Medien zur intensiven Berichterstattung über Verbrechen und Gefahren ganz allgemein zu einer Zunahme einer «paranoiden Weltsicht», eines *paranoid slant*, bei (Freeman/Freeman 2008, 41–65).

Verschiedene Formen des Wahns werden unterschieden: der *Beziehungswahn*, bei dem Betroffene «belanglose Dinge und Ereignisse wahnhaft auf sich» beziehen (Paulitsch/Karwautz 2008, 85); *Liebeswahn* (*Erotomanie*) und der selbstüberschätzende *Größenwahn*; als deren Kehrseite figurieren *Eifersuchtswahn* (auch als *Othello-Syndrom* bekannt), *Verfolgungswahn* und *hypochondrischer (somatischer) Wahn* (ebd.). Für diese letzten, beeinträchtigenden Formen – die nachfolgend auch für Verschwörungstheorien rele-

18 Vgl. *Psychiatric News*, 39(17), 2004, 12.

19 Siegel 1994 präsentiert mehrere anschauliche Fallstudien über Kokainmissbrauch als Auslöser wahnhafter Zustände.

vant sein werden – kann auch die folgende Kurzdefinition gelten: «Paranoia is the unrealistic belief that other people want to harm us.» (Freeman/Freeman 2008, 23) Als Variante des persekutorischen Wahns – der statistisch häufigsten Unterform der wahnhaften Störung – erscheint der demonstrativ Öffentlichkeit und Wiedergutmachung für subjektiv erlebtes Unrecht suchende *Querulantenwahn*. Weitere Formen sind unter anderem der vielfach bei schweren Depressionen auftretende *Schuldwahn*, bei dem die betroffene Person «wahnhaft davon überzeugt [ist], Schuld auf sich geladen zu haben und [...] sich für viele Dinge verantwortlich [fühlt]», der ebenfalls primär depressive *Verarmungswahn* sowie der *religiöse Wahn*, bei dem der «Kranke meint, in besonderer Beziehung zu Gott zu stehen oder [...] sich selbst für eine religiöse Gestalt [hält]» (Paulitsch/Karwautz 2008, 85–86).²⁰

Von Interesse für diese Arbeit ist ferner eine exotische Variante, das *Capgras-Syndrom*, die häufigste Spielart der sogenannten wahnhaften Verkennungen (*Delusional Misidentification Syndrome*, DMS). Benannt ist es nach dem französischen Psychiater Jean Marie Joseph Capgras, der die Pathologie erstmals 1923 beschrieb; es handelt sich hierbei um einen Doppelgängerwahn: Die betroffene Person glaubt, ihr nahestehende Menschen – oft der Lebenspartner – seien durch Doubles ersetzt worden. In der Populärkultur, insbesondere im Film, ein beliebtes Motiv, ist das Phänomen in der klinischen Praxis relativ selten und tritt meist im Zusammenhang mit schizophrenen oder hirnorganischen Störungen auf: 1–5 Prozent der psychiatrischen Patienten sollen daran leiden, in den letzten Jahren wird es allerdings häufiger diagnostiziert. Typischerweise haben Betroffene gegenüber «Original» und «Doppelgänger» ein gespaltenes Verhältnis: Die nahestehende Person wird in ein gutes und ein böses «Objekt» aufgeteilt, wobei der Doppelgänger als bedrohlich erlebt wird. Was das Syndrom vor allem auszeichnet, ist der Verlust von Vertrautheitsgefühl und Identität. (vgl. Brüggemann 2010; Swanson/Bohnert/Smith 1970, 82–83; Casu/Cascella/Maggini 1994; Portwich/Barocka 1998; Arenz 2000; Cavanagh 2000) Es kann aus konstruktivistischer Perspektive für den Betroffenen allerdings durchaus als *funktional* betrachtet werden, als notwendiger Versuch des Hirns, ein stabiles Verhältnis zur Wirklichkeit zurückzuerlangen:

Seit einigen Jahren gibt es Hinweise darauf, dass [dem Doppelgängerwahn] ein Abriss der Verbindung zwischen Erinnerung und Gefühl zugrunde liegt. Normalerweise erkennen wir eine Person, weil wir das von den Augen gelieferte Bild mit dem Bild in der Erinnerung vergleichen. Mit der Erkennung

20 DSM-IV TR (2000) unterscheidet bei *delusional disorder* (Code: 297.1) nur sechs Unterformen: *erotomantic, grandiose, jealous, persecutory, somatic* und *mixed*.

verbinden wir bestimmte Gefühle. Bei guten Freunden und nahen Verwandten stellt sich ein Gefühl der Vertrautheit und Zugehörigkeit ein. Bei einigen Menschen mit Capgras-Syndrom konnten Forscher zeigen, dass trotz sicherer Erkennung das Vertrautheitsgefühl nicht aufkommt. [...] Der Patient sieht und erkennt seine Angehörigen, aber sie erscheinen ihm nicht vertraut. Sein Gehirn errechnet jetzt eine widersprüchliche, instabile Realität. [...] Die Vorstellung, seine Angehörigen seien durch genau gleich aussehende Fremde ersetzt worden, stabilisiert seine innere Abbildung der Realität wieder – auf Kosten einer bizarren Annahme über die Außenwelt. Bei Capgras-Patienten wäre also der Wahn nicht Ausdruck einer «unrichtigen Schlussfolgerung über die externe Realität» [...], sondern der verzweifelte Versuch des Gehirns, die Stabilität seiner errechneten Realität zu wahren.

(Grüter 2008, 122–123)

Von allen psychiatrischen Störungen gilt Paranoia als die systematischste und kohärenteste; so kann die Wahnbildung als überhöhte, totalisierte Rationalität begriffen werden. Mit Swanson, Bohnert und Smith (1970) lässt sich die paranoide Dynamik prozesshaft darstellen: von (1) latenten und frühen neurotischen, kaum auffälligen Erscheinungsformen über (2) die Wahnstimmung und paranoide Krise bis hin zur (3) «paranoiden Erleuchtung» oder dem Wahneinfall, d. h. Psychose (Swanson/Bohnert/Smith 1970, 39–56, hier vor allem 41).

Diesen *paranoiden Verlauf* gilt es im Hinblick auf die analoge Struktur von Verschwörungsnarrativen im Gedächtnis zu behalten (siehe Kapitel 3). Von gerade in filmischer Hinsicht besonderem Interesse ist hier die Entstehung des Wahns als Prozess, der einer Narrativierung isolierter Erzählelemente ähnelt:

Ein Wahn äußert sich zunächst in Form einer *Wahnstimmung*, die durch die veränderte erlebte Welt oder das verändert erlebte Ich-Bewusstsein bedingt ist. Der Patient kann innerlich erschüttert oder ängstlich, bedroht und erschreckt imponieren («Es ist seltsam, aber die Leute schauen mich alle böse an. Ich weiß, dass ist ein Zeichen, dass etwas Sonderbares vorgeht»). Bei der *Wahnwahrnehmung* erhalten reale Sinneswahrnehmungen eine abnorme Bedeutung («Dadurch, dass Sie mit dem Kugelschreiber hantieren, signalisieren Sie mir, dass ich homosexuell bin»). Als *Wahneinfall* bezeichnet man das gedankliche Auftreten von Wahnvorstellungen («Heute habe ich bemerkt, dass ich der Sohn des Finanzministers bin»). Wenn sich die anfangs noch isolierten und unzusammenhängenden Wahnideen zu einem Wahngebäude zusammenschließen, spricht man von einem *systematisierten Wahn*.

(Paulitsch/Karwautz 2008, 85)

Dieser Prozess wird in geradezu lehrbuchhafter Manier in Claude Chabrols Psychothriller *L'ENFER* (F 1994) zur Darstellung gebracht (basierend auf dem gleichnamigen, unvollendeten Filmprojekt von Henri-Georges Clouzot aus dem Jahre 1964). Paul (François Cluzet) und Nelly (Emmanuelle Béart) sind frisch verheiratet und führen in Südfrankreich ein Hotel. Paul leidet angesichts des serbelnden Betriebs an zunehmender Irritierbarkeit und Schlaflosigkeit. Hinzu kommen tiefsitzende Minderwertigkeitsgefühle, insbesondere glaubt er, seine schöne, lebensfrohe Frau, um die ihn anscheinend alle Hotelgäste beneiden, nicht wirklich verdient zu haben. Paul beobachtet ein Treffen Nellys mit einem Automechaniker und schließt daraus, dass sie eine Affäre hat. In der Folge steigert sich Pauls Eifersucht immer mehr in einen Wahn, der ihn zunehmend wütender und verbitterter werden lässt. Nelly wird zum Objekt seiner sich steigernden Beschuldigungen, die sie anfänglich noch als Liebesbeweise deutet, bevor sie immer mehr zu einer – auch für den Zuschauer – schwer aushaltbaren seelischen Tortur werden. Aus der Hölle des sich hochschraubenden Irrsinns scheint es keinen Ausweg zu geben, bis Paul schließlich, am Tiefpunkt angelangt, Mordfantasien entwickelt, zu halluzinieren beginnt und einen Zusammenbruch erleidet. Die letzte Filmeinstellung suggeriert, dass er in eine psychiatrische Klinik gebracht wird.

2.2 Psychoanalytische Beschreibungen

In der psychoanalytischen Tradition ist Sigmund Freuds in «wilder» Analyse an Daniel Paul Schrebers autobiografischem Bericht von 1903 (Schreiber 1995) gebildete Annahme, Paranoia sei das Resultat mangelhaft verdrängter Homosexualität, zwar oft in Frage gestellt worden (vgl. Lothane 1992; Farrell 1996; Munro 1999; Melley 2000); dennoch ist seine Erläuterung der paranoiden Dynamik nach wie vor relevant. Ausgangspunkt ist ein verbotener Wunsch (hier: «den Mann zu lieben»), der mit tyrannischen Über-Ich-Komponenten des Selbst in Konflikt geraten ist und zu einer *Abwehrneurose* führt:

[So hat der] Kranke den Personen seiner Umgebung und der Außenwelt überhaupt die Libidobesetzung entzogen, die ihnen bisher zugewendet war; damit ist alles für ihn gleichgültig und beziehungslos geworden [...]. Der Weltuntergang ist die Projektion dieser innerlichen Katastrophe; seine subjektive Welt ist untergegangen, seitdem er ihr seine Liebe entzogen hat. [...] Und der Paranoiker baut sie wieder auf, nicht prächtiger zwar, aber wenigstens so, dass er wieder in ihr leben kann. Er baut sie auf durch die Arbeit seines Wahnes. *Was wir für die Krankheitsproduktion halten, die Wahnbildung, ist in*

Wirklichkeit der Heilungsversuch, die Rekonstruktion. [...] Der Mensch hat eine Beziehung zu den Personen und Dingen der Welt wiedergewonnen, oft eine sehr intensive, wenn sie auch feindlich sein mag, die früher erwartungsvoll zärtlich war. Wir werden also sagen: der eigentliche Verdrängungsvorgang besteht in einer Ablösung der Libido von vorher geliebten Personen – und Dingen. (Freud 1994a, 192–193; Herv. i. O.)

Der paranoide Mechanismus hat also eine kompensatorische Funktion. Es zeigt sich jedoch, dass er, weit davon entfernt, als Pathologie etwas Fremdes zu sein, aus psychoanalytischer Sicht in der Genese des Subjekts ein normaler Vorgang ist, der auch später im Erwachsenenleben seine Relevanz behält. So durchlaufen nach Melanie Klein alle Menschen eine frühkindliche, oral fixierte «paranoid-schizoide» Phase, die durch Projektion und Abspaltung aggressiver Anteile geprägt ist. Die Mutter, die das noch völlig von ihr abhängige, der Grenzen von Innen und Außen, Ich und Nicht-Ich noch nicht bewusste Kind nährt, wird von diesem manichäisch als entweder gut oder böse erlebt, wobei es zu Verwechslungen von Innen und Außen kommt. Erst in der folgenden, von Klein «depressiv» genannten Position ist das Kind in der Lage, sich der eigenen und fremden Grenzen und Unvollkommenheiten auf realistischere Art und Weise bewusst zu werden. Übersteigt später beim erwachsenen Subjekt jedoch die narzisstische Kränkung eine bestimmte subjektive Toleranzschwelle, kommt es zum «Rückfall» in «primitive» Mechanismen der Abspaltung und Projektion (Klein 1995–96). Auch Schamgefühle können zu paranoiden Reaktionsformen führen, wie Verena Kast aus Jung'scher Perspektive erläutert:

Werden wir bei einem schattenhaften Verhalten, das heißt einem Verhalten, das nicht unserem Ichideal entspricht, ertappt, schämen wir uns. Deshalb haben wir die Neigung, Schattenaspekte auf andere Menschen zu projizieren, sie an anderen wahrzunehmen. [...] Da der eigene unbekannte Schatten immer auch unheimlich ist, verwandelt die Projektion des Schattens die Umwelt in unser eigenes unbekanntes, unheimliches Gesicht. [...] Handelt es sich dabei zum Beispiel um einen aggressiven Schatten, sind wir plötzlich von einer aggressiven Welt umgeben – und fühlen uns von ihr bedroht. [...] Wer den Schatten so stark abspaltet, dass daraus ein Doppelgänger entsteht, der führt immer ein Doppelleben. Unheimlich wird dieser Doppelgänger, weil er in eigener Regie agiert, das Ich hat keine Macht mehr darüber und fühlt sich von ihm verfolgt. Alles, was wir an uns ablehnen, kommt dann von außen auf uns zu und verfolgt uns. (Kast 2010, 25, 31 und 34–35)

Die Kehrseite der Verfolgung ist die grandiose Selbstüberhöhung. Als eine Form von Rückkehr zu kindlichen Allmachtsfantasien entbehrt dabei die

Wirklichkeitssicht des Paranoiden, so verzerrt sie auch sein mag, in ihrer Selbstzentriertheit als «heroischem Narzissmus» nicht einer gewissen Faszination und eines verführerischen Charmes, dem sich auch der Nicht-Paranoide nicht völlig entziehen kann:

The narcissism of the paranoid resonates with the repressed narcissism active in each one of us. [...] Freud believed that [...] the narcissism of the paranoid would call up the same urges of repressed heroic fantasy as do other figures of exemplary self-sufficiency. (Farrell 1996, 11)

Zu diesen selbstverliebten und in sich selbst versenkten Figuren zählen unter anderem Künstler, Kinder und, nicht zuletzt, Verbrecher (ebd.).

Nach Jacques Lacan ist die Paranoia eine Störung im Übergang vom gespiegelten Ideal-Ich zum sozialen Ich, im Übergang zur Reterritorialisierung der eigenen Körperlichkeit nach dem zunächst deterritorialisier- befriedigenden Spiegel-Ich. Während der Spiegelphase – Lacan siedelt sie zwischen dem sechsten und achtzehnten Lebensmonat an – erkennt sich das Kind imaginär als «Ich» in seinem Spiegelbild, das immer ein «Selbst» und zugleich ein «Anderer» ist. Diese besondere Fähigkeit des Menschen wird als «synchrone Identität» bezeichnet (als Identität zweier räumlich getrennter Bilder). Im wechselseitigen Dispositiv der Fähigkeit, ein inneres Bild von einer Person zu bilden einerseits, gleichzeitig sich selbst als Anderen im Spiegelbild quasi «von außen» zu sehen andererseits, gewinnt das Kind ein erstes Bewusstsein von sich als Einheit, von Ganzheit und somit auch von einer imaginären – weil motorisch verfrühten – Kontrolle über den eigenen Körper. Freilich ist dieses imaginäre Ich in der Spiegelphase für Momente entgrenzt und situativ. Die Gefahr des «Sich-Auflösens» besteht immer dann, wenn das Kind keinen «Spiegel» (in Form eines realen Spiegels oder einer anderen Person) vor sich hat, wodurch auch der Spiegel eine *Ambivalenz von Befriedigung und Bedrohung* signalisiert. Erst wenn das imaginäre Spiegelstadium mit einem stärker einbindenden, auf die Grenzen des eigenen Körpers verweisenden Prozess konfrontiert wird, dem sekundären der Verinnerlichung der Vaterfigur als Stellvertreter äußerer Normen und Gesetze, kann ein sozialisiertes und stabiles Ich entstehen, das sich immer auch seiner eigenen Grenzen bewusst ist.

Bei diesem Eingrenzungs- oder Reterritorialisierungsprozess kann es zwischen dem imaginären Ideal-Ich und dem symbolischen Sozial-Ich zu Störungsfällen, zu Verwerfungen des «Namens des Vaters» kommen. Ein solcher ist die Paranoia. Fehlt der paternale Signifikant als Verankerung psychischer und sozialer Identität, ist in einer Regression auf Melanie Kleins «paranoid-schizoide Phase» (s. o.) ein serielles, potenziell endloses *Fort-da-Spiel* mit radikalen Umschlägen oftmals die Konsequenz.

Wesentlich ist hier auch der Zusammenhang zwischen narzisstischer Kränkung und dem kompensatorischen *Genießen* paranoider Fantasien. So hatte Lacan bereits in seiner Doktorarbeit von 1932 anhand der empirischen Fallstudie einer an Verfolgungswahn leidenden Patientin das Befriedigung verschaffende Begehren des Subjekts nach Selbstbestrafung aufgezeigt und damit auf den inhärent perversen Mechanismus hingewiesen (Lacan 2002). In seinen späteren Schriften aus den 1950er-Jahren bettet Lacan den paranoiden Mechanismus in seine Bild- und Blicktheorie ein. Im Grunde genommen stellt sich immer dann ein unheimlicher, proto-paranoider Effekt ein, wenn das Subjekt seinem eigenen Begehren begegnet, und zwar in Form des Blicks des Anderen, denn *das Begehren ist immer das Begehren des Anderen* (Unbewussten); und der böse Blick des Anderen, der einen beschämt, der hinter die eigene Maske des Selbst zu schauen trachtet, «erscheint, nicht weil das [...] der Welt der Objektivität korrelierende Subjekt sich hier überrascht sieht, sondern *das in einer Begehrensfunktion sich behauptende Subjekt!*» (Lacan 1987, 91, Herv. i. O.) So ist der Lacan'sche Blick ein erwideter Blick, der den Betrachter von jenem blinden Fleck im Feld des Sichtbaren betrachtet, wo sich der Betrachter im Bild eingeschrieben wiederfindet:

Ich kann mich von jemandem angeblickt fühlen, von dem ich nicht einmal die Augen und nicht einmal die Erscheinung sehe. Es genügt, dass etwas mir anzeigt, dass der andere da sein kann. Dieses Fenster, wenn es ein wenig dunkel ist und wenn ich Gründe habe anzunehmen, dass jemand dahinter ist, ist immer schon ein Blick. (Lacan 1978, 272)

Aus Lacans in den 1950er-Jahren entwickelter linguistischer Perspektive hat der Psychotiker in nuce den paternalen Signifikanten, den «Namen des Vaters», verworfen und damit die «symbolische Ordnung» als solche, d. h. die «ungeschriebene Verfassung der Gesellschaft» als sprachlich kodierte, soziale Wirklichkeit, die unsere zweite Natur ist (Žižek 2008, 18). So bedeutet der Unglaube des Paranoikers an den «großen Anderen» – die symbolische, real nichtexistierende Instanz («Gott» oder eine verbindliche Idee), welche für das Regelwerk der sozialen Ordnung steht – die Verwerfung der eigenen «Kastration», also der Tatsache, dass das Subjekt als symbolisch strukturiertes nie völlig mit sich selbst identisch, sondern immer schon ein entfremdetes ist. Dieses Fehlen eines «Herrens signifikanten» hat zur Folge, dass der Paranoiker die Interpellationen zur Übernahme symbolischer Rollenmandate nicht annehmen kann und am Ort der Interpellation aus der symbolischen Ordnung herausfällt.

Doch, wie Lacan betont: «Was aus dem Symbolischen verworfen worden ist, taucht im Realen wieder auf.» (Lacan 1997, 57) Das Loch im sym-

bolischen Register werde beim Paranoiker kompensatorisch aufgefüllt durch die unheimliche Wiederkehr des paternalen Signifikanten in Form einer Wahnbildung, welche nun die Beziehung zur Welt strukturiert. Der Defekt des Herrens signifikanten führt also dazu, dass alle Signifikanten in ihrer Bedeutung destabilisiert und damit dem radikalen, d. h. paranoiden Verdacht unterworfen werden (ebd.).

Wenn wir also den paranoiden Prozess als ganzen in einer Synthese fassen wollen, ist es das Phänomen der *Subjektivierung der Umwelt*, die dazu führt, dass die betroffene Person in einer *geschlossenen Welt*, einem *Wahngefängnis* lebt. Diese sich bedingenden Aspekte der Subjektivierung und des Hermetischen werden später zugleich für die restriktiv-subjektive Erzählperspektive des Verschwörungsfilms als auch für dessen expressive Ästhetik eines geschlossenen diegetischen Universums von eminenter Bedeutung sein. Die objektive Welt wird insofern subjektiviert, als sie in eine unmittelbare und unvermittelte Beziehung zum Subjekt als Zentralinstanz der Umweltbezüge tritt, auf es bezogen bleibt und ihre Objektivität – ihre Unabhängigkeit vom Subjekt – einbüßt. Die subjektiv wahrgenommene Feindseligkeit der Umwelt kann dann über eigene Aggressivität hinaus zu krimineller Gewalt führen, die jedoch im projektiven Denken stets als Reaktion, als defensiver Akt verstanden wird (Kiesewetter 2007):

[Für Paranoide heißt es,] wachsam und aufmerksam zu sein, alles zu beachten, keinem zu vertrauen! Sie denken immer daran, dass andere sie beeinträchtigen, hintergehen, benutzen, ausnutzen, schädigen können oder sogar wollen! [...] Daraus ergibt sich für diese Klienten die Konsequenz, dass sie sich nur auf sich selbst verlassen können. [...] Sie sind stets kampfbereit, um kleinste Versuche von Grenzüberschreitungen abzuwehren. [...] Vielmehr müssen sie sich, um sich effektiv zu verteidigen, von Anfang an massiv wehren und allen Leuten klarmachen, wie gefährlich es ist, sich mit ihnen anzulegen. (Sachse 2009, 111–112)

Im paranoiden Erleben ist dabei, wie schon erwähnt, das Motiv der Verschwörung von zentraler Bedeutung. Dieses bildet sich im Wahnsystem zu einer homogenen Gemeinschaft mit Gesamtzusammenhang heraus und führt zu einer als konspirativ wahrgenommenen Umwelt, einer regelrechten *Pseudogemeinschaft*; dieser Vorgang basiert dabei immer noch auf Prozessen, die auch im «normalen» innerpsychischen Geschehen wirken. Mit der Kristallisierung des Wahnsystems als einer feindseligen, gegen die eigene Person gerichteten Verschwörung ist einerseits der diesbezügliche Wirklichkeitsverlust absolut geworden; andererseits hat durch den homogenisierten Gesamtzusammenhang – als dramaturgisch-fiktive, aber fälschlicherweise für wahr gehaltene «Synthese des Heterogenen» (Ricoeur

1988, 7) im Sinne von Kants «falsch dichtender Einbildungskraft»²¹ – für den Paranoiker eine Stabilisierung seiner Beziehung zur Welt und damit auch zu sich selbst stattgefunden, sodass er seine wahnhaftige Überzeugung zumeist gar nicht korrigieren will (Faust 2009). Verfestigt wird dies durch einen subjektiven (primären) und objektiven (sekundären) *Krankheitsgewinn* (*morbid gain*), also durch die psychischen und sozialen Befriedigungen, welche die Krankheit trotz allem verschafft.²²

2.3 Paranoia und Hermeneutik: soziologische und sozialpsychologische Ansätze

Da der Übergang vom Normalen zum klinisch Paranoiden kein abrupter ist, präsentiert sich faktisch ein Kontinuum zwischen beiden Polen. Bereits in jeglicher Kommunikation ist schon ein grundlegendes Moment des Verdachts und des Misstrauens hinsichtlich der Offenheit und Ehrlichkeit des Gegenübers gegeben, wie Niklas Luhmann aus systemtheoretischer Perspektive feststellt:

Einmal in Kommunikation verstrickt, kommt man nie wieder ins Paradies der einfachen Seelen zurück [...]. Aufrichtigkeit ist inkommunikabel, weil sie durch Kommunikation unaufrichtig wird. Denn Kommunikation setzt die Differenz von Information und Mitteilung und setzt beide als kontingent voraus. Man kann dann sehr wohl auch über sich selbst etwas mitteilen, über eigene Zustände, Stimmungen, Einstellungen, Absichten; dies aber nur so, daß man sich selbst als Kontext von Informationen vorführt, die auch anders ausfallen könnten. Daher setzt Kommunikation einen alles untergreifenden, universellen, unbehebaren Verdacht frei, und alles Beteuern und

- 21 «Wahnsinn (*dementia*) ist diejenige Störung des Gemüths, da alles, was der Verrückte erzählt, zwar den formalen Gesetzen des Denkens zu der Möglichkeit einer Erfahrung gemäß ist, aber durch falsch dichtende Einbildungskraft selbstgemachte Vorstellungen für Wahrnehmungen gehalten werden. Von der Art sind diejenigen, welche allwärts Feinde um sich zu haben glauben; die alle Mienen, Worte und sonstige gleichgültige Handlungen Anderer als auf sich abgezielt und als Schlingen betrachten, die ihnen gelegt werden. – Diese sind in ihrem unglücklichen Wahn oft so scharfsinnig in Auslegung dessen, was Andere unbefangen thun, um es als auf sich angelegt auszudeuten, daß, wenn die Data nur wahr wären, man ihrem Verstande alle Ehre müßte widerfahren lassen.» (Kant 1880, 215)
- 22 Krankheitsgewinn ist definiert als die «aus der Krankheit erzielbare Befriedigung. Die von Freud entwickelte Ansicht, dass ein primärer Krankheitsgewinn oft die psychische Störung (als Flucht in die Krankheit oder als vorteilhafte Neubeziehung zur Umwelt durch die Krankheit) motiviert und der sekundäre Krankheitsgewinn darin besteht, dass die eingetretene Erkrankung nachträglich einen Vorteil (z.B. Beachtetwerden, Rente) bedeutet». Vgl. <http://www.trauma-informations-zentrum.de/glossar/glossar.htm#K> sowie <http://www.lexikon-psychologie.de/Krankheitsgewinn/> (abgerufen am 9.5.2010).

Beschwichtigen regeneriert nur den Verdacht. [...] Die Unaufrichtigkeit der Aufrichtigkeit wird zum Thema, sobald man die Gesellschaft erfährt als etwas, was nicht durch Naturordnung, sondern durch Kommunikation zusammengehalten wird. (Luhmann 1987, 207)

Einige der besten Beispiele für diese «Unaufrichtigkeit der Aufrichtigkeit» finden sich in der amerikanischen Fernsehserie 24, wo in Momenten dramatischer Zuspitzung und in scheinbar ausweglosen Situationen Figuren – allen voran der Protagonist Jack Bauer (Kiefer Sutherland) – immer wieder ihr jeweiliges Gegenüber konspirativ und eindringlich mit den Worten «trust me» oder «you’ve got to trust me on this» beschwören; dies angesichts eines narrativen Settings, in dem wegen instabiler und ständig wechselnder personaler Allianzen Misstrauen das oberste Gebot ist, Vertraute sich wiederholt als Verräter entpuppen und Versprechen nur allzu oft unter dem Druck dramaturgischer Erfordernisse gebrochen werden.

Dass wir in sozialen Interaktionen alle «Theater spielen», «eine Maske tragen», dass wir bemüht sind, unserem Gegenüber ein bestimmtes Bild von uns zu geben, während wir unwillkürlich noch andere Ausdruckselemente vermitteln mögen, die auf Verborgenes hindeuten – im jung’schen Sinne etwa als Doppelbotschaft sowohl auf die nach außen zur Schau gestellte, öffentliche *Persona* als auch auf den eigenen, verborgenen oder verdrängten *Schatten* (Kast 2010, 30–32) –, hat der Soziologe Erving Goffman aus der Warte des symbolischen Interaktionismus mehrfach untersucht und mit Hilfe der Metaphern des Schauspiels und des Rahmens dargestellt. Das ist natürlich vor allem dann von Brisanz, wenn es in einem möglicherweise nicht-kooperativen Setting darum geht, anderen Personen etwas vorzuenthalten, das geheim bleiben soll, handle es sich dabei nun um die außergewöhnliche Sphäre der Spionage oder um die gewöhnliche Situation der potenziellen Diskreditierung durch ein persönliches Stigma (vgl. Goffman 1959, 1981 und 1986). Goffmans Analyse alltäglicher Interaktionen setzt unter anderem einen Vordergrund und einen Hintergrund der sozialen «Aufführung». Sie ist deswegen paranoid gefärbt, weil sich aufgrund der Theatermetapher in das scheinbar Selbstverständliche Reflexivität einschleicht und sich daher immer die Frage nach Sein und Schein, nach der Künstlichkeit alltäglicher Interaktionen und einem *Dahinter* stellt. So gibt es auch in kooperativen Interaktionen, bei denen beide Seiten bemüht sind, das Gesicht zu wahren, Augenblicke, in denen das Publikum – das Gegenüber der sozialen Interaktion – unfreiwilliger- oder zufälligerweise Einblicke ins Geschehen im Hintergrund der sozialen Aufführung erhält, welche der Performance im Vordergrund explizit widersprechen mögen. Solche momentanen Offenbarungen führen daher oft zu *kognitiven*

Dissonanzen, d. h. zu psychologisch aufeinander bezogenen, aber sich diametral widersprechenden Kognitionen – etwa zwischen Einstellung und Verhalten –, die als unangenehmer psychischer Spannungszustand erlebt werden und daher das Bedürfnis wecken, durch Rationalisierungen und andere defensive Mechanismen einen konsonanten kognitiven Gleichgewichtszustand wiederherzustellen (etwa durch Abänderung einer Kognition oder durch Hinzufügen von neuen Kognitionen).²³

Allerdings sollten wir nicht meinen, dass die «Hinterbühne» das «wahre Selbst» preisgibt, denn auch dort findet, in einer weiteren Ausdifferenzierung von *storefront* und *backstage*, also in einem Wiedereintritt der Unterscheidung in das Unterschiedene (*re-entry*), soziales Rollenspiel statt, auch dort werden Masken getragen, nur eben andere als auf der «Bühne» im Vordergrund. Paradebeispiele zuhauf für dieses komplexe Spiel, das mitunter zu wahnwitzigen Situationen führen kann, liefert die in der Einleitung erwähnte Fernsehserie *THE AMERICANS* (USA 2013–) über zwei KGB-Agenten, die als Elizabeth und Philip Jennings in den 1980er-Jahren in der Nähe von Washington, D.C. wohnen und sich äußerlich den Anschein einer gewöhnlichen amerikanischen Familie geben. Einer ihrer arglosen Nachbarn ist Stan Beeman, der als FBI-Agent in der Spionageabwehr arbeitet. Wenn wir Goffman und seiner dramaturgischen Theorie sozialer Performance-Rollen, von *impression management* und strategischer Interaktion folgen, erscheint Spionage letztlich bloß als überhöhte und dramatisierte Version jener Täuschungen, die bereits in alltäglichen sozialen Interaktionen stattfinden. So stellt er fest:

The self, then, as a performed character, is not an organic thing that has a specific location, whose fundamental fate is to be born, to mature, and to die; it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited. (Goffman 1959, 252–253)

Noch stärker als das Theater, das Szenen nur als Totalen, nicht aber in Nah- und Großaufnahmen präsentieren kann, ist das audiovisuelle Medium, handle es sich um Film oder Fernsehen, geradezu dazu prädestiniert, Szenen sozialer Interaktion mit dramatischer Wirkung zu präsentieren. Scheinbar kommunikatives Handeln ist im Falle der Jennings dabei durchwegs strategisches. Als sie beispielsweise (mit ihren nichtsahnenden, in den USA geborenen Kindern) sich den neuen Nachbarn, den Beemans vorstellen – ganz amerikanisch mit selbstgebackenen Brownies – kommt an-

23 Zum sozialpsychologischen Konzept der kognitiven Dissonanz vgl. Festinger 1957 und Bierbrauer 2005. Mit Dank an Patrick Tönz (Zürich) für einige nützliche Erläuterungen zum Konzept.

gesichts ihres dunklen Geheimnisses die Frage der potenziellen Diskreditierbarkeit der Rolle ins Spiel, die Goffman in einer schwindelerregenden Logik folgendermaßen fasst:

The individual who is known about by others may or may not know that he is known about by them; they in turn may or may not know that he knows or doesn't know of their knowing about him. Further, while believing that they do not know about him, nonetheless he can never be sure. Also, if he knows they know about him, he must, in some measure at least, know about them; but if he does not know that they know about him, he may or may not know about them in regard to other matters. All of this can be relevant apart from *how much* is or is not known, since the individual's problem in managing his social and personal identity will vary greatly according to whether or not those in his presence know of him, and, if so, whether or not he knows they know of him. (Goffman 1986, 66).

Angesichts dieser geradezu grotesk-paranoiden Zuspitzung fühlt man sich vielleicht an US-Verteidigungsminister Donald Rumsfelds berüchtigte Wissenskategorien von «known knowns», «known unknowns» und «unknown unknowns» erinnert.²⁴ Man möchte fast lachen und sagen, «was zum Teufel!», doch gerade das ist es, was sich die Jennings als Spione nicht leisten können.

Stellt sich also die Frage persönlicher Diskreditierung und Exklusion und befinden wir uns in einem sozialen Spielfeld der wirklichen oder potenziellen Rivalitäten und möglichen Feindschaften, geht es also, mit anderen Worten, um das Management einer prekären Rollenidentität, respektive um die Durchsetzung eigener Interessen und strategischer Absichten gegen die Interessen anderer, dann entfernen wir uns von der symbolisch-interaktiven Kooperation. Vielmehr ist nun sorgfältigste Informationskontrolle vonnöten. An die Stelle von absichtslosen und naiven Zügen, wie Goffman an anderer Stelle und spieltheoretisch vor dem Hintergrund der Spionage im Kalten Krieg erörtert, treten zunehmend verbergende und aufdeckende Züge in Erscheinung, gefolgt von Gegenzügen gegen das Aufgedecktwerden, die sich wechselseitig zu einer Spirale hochschrauben können. Dann können Ahnungen, die auf partiellen Ausdruckselementen und Einblicken in die «Hinterbühne», in anderes, basieren, auch auf Abwege führen, wie Wolfram Högbe in seinem philosophischen Essay *Ahnung und Erkenntnis* betont:

Ahnungen durch Wahrnehmungsschleier hindurch lassen uns also mit der Präsenz von etwas rechnen, über dessen Existenz wir uns dennoch täuschen

24 Rumsfeld an einer Pressekonferenz des US-Verteidigungsministeriums am 12. Februar 2002 bezüglich der Existenz von Massenvernichtungswaffen im Irak.

können. [...] So ist es manchmal praktisch, es bei der geahnten Präsenz von etwas zu belassen und auf Existenzbeweise zu verzichten. Aber dann können solche Präsenzzahnungen auch ein Eigenleben zu führen beginnen, das sich auf Kosten unserer permanenten Ängstlichkeit austobt. So ähnlich hat man sich jedenfalls die Geburt von fixen Ideen, von Obsessionen und schließlich von Gespenstern vorzustellen. (Hogrebe 1996, 14–15)

Die paranoide Dynamik beginnt sich effektiv in dem Moment zu entwickeln, wenn Ahnungen und daraus hervorgehendes, kognitiv geleitetes Handeln aus der intersubjektiven, empirischen Überprüfbarkeit durch soziale Interaktion herausfallen, ideell «überwertig» werden und ein Eigenleben annehmen, bei welchem dem Gegenüber stillschweigend feindselige, virtuelle Spielzüge der Motivation und des Handelns unterstellt werden, die kommunikativ nicht mehr anschlussfähig sind (vgl. Goffman 1981, 45–48). Es kommt zu einem Kurzschluss der Folge: Ahnung – Vermutung – Meinung – Wissen, wobei die Ahnungen als Gewissheit betrachtet werden.²⁵ Die paranoide Person neigt also dazu, auf zu schmaler Faktenbasis zu schnelle Schlussfolgerungen zu ziehen; im Englischen spricht man hier von *jumping to conclusions* (Freeman/Freeman 2008, 112–113).

Durch kognitive Dissonanz bedingt und eng damit zusammenhängend, spielen «anomale Erlebnisse» (*anomalous experiences*) eine besondere Rolle in der Genese von paranoiden Fehlschlüssen, die auf kollektiver Ebene auch, wie wir sehen werden, für Verschwörungstheorien von Relevanz sind:

Although by definition paranoid thoughts are unjustified and exaggerated, they aren't *completely* irrational. Life is full of confusing or unsettling experiences and paranoid thoughts supply an explanation (albeit not an especially useful or accurate one) for these ambiguous experiences. [...] We're much more likely to respond in a distressed, agitated, and – crucially – a paranoid way if we don't understand what's happening to us. Paranoia rears its head when we try to make sense of the bewildering experience (for example, people exchanging apparently whispered comments). Maybe this strange stuff is happening, we think, because other people have it in for me. *Maybe they're whispering about me.* (ebd., 88 und 90, Herv. i. O.)

Paranoia – in diesem Falle der im Hinblick auf den Verschwörungsfilm wichtigen persekutorischen Form – entwickelt sich also, wenn wir ihre Charakteristika hier zusammenfassen, wesentlich als eine *interpretatorische Störung*, mit einem gleichsam zwanghaften, nicht enden wollenden, metonymisch gleitenden Deuten von Zeichen in der Umwelt. Diese nach au-

25 Mit Dank an Andreas Volk (Zürich) für diesen Hinweis.

ßen gerichtete Suche nach verborgenen Zeichen einer «wahren Wirklichkeit» kann potenziell endlos sein, da ihr strukturierender Mangel letztlich kein äußerlicher, sondern ein interner Faktor der – psychoanalytisch ausgedrückt – «libidinösen Ökonomie» des Subjekts ist, das seinem Begehren in externer Form begegnet. Als gegenläufige Bewegung zum Herausfallen aus der Intersubjektivität, der symbolischen Ordnung, entwickelt die paranoide Person einen Beziehungswahn, indem sie scheinbar unverfängliche, neutrale Aussagen und Dinge auf sich selbst bezieht und in den banalsten Alltäglichkeiten geheime Indizien entdeckt. Alles ist in der sich herausbildenden «wahren Wirklichkeit» miteinander verknüpft. Paranoia bildet Systeme totaler Vernetzung, in der alles eine Bedeutung hat. Die Alltagsrealität ist gleichsam magisch invertiert. Nichts geschieht zufällig. In einem System totaler Kausalität hat alles eine Bedeutung, die vom Nicht-Paranoiden übersehen wird. So operiert der Paranoiker letztlich als strukturfunktionalistischer, deduktiver Systemtheoretiker, dessen System den von ihm interpretierend beobachteten Ereignissen immer schon vorhergeht:

Dieses System ist bereits vorhanden, ehe die eigentlichen Ereignisse stattfinden. Sie werden dem System interpretierend bzw. bestätigend einverleibt und untergeordnet, und sie können ihrerseits nicht darauf zurückwirken. Der Erkrankte ist nicht mehr in der Lage, von seiner Interpretation Abstand zu nehmen und die Ereignisse aus einer anderen Perspektive zu sehen. Er verharrt in seinem Bezugssystem, anstatt es kritisch zu durchdringen. Er fühlt sich als Mittelpunkt des Geschehens und gleichzeitig isoliert, weil er sich nicht mehr aus seinem Zentrum heraus bewegen kann. (Wendt 2010, 220)

Genau diese totale Kausalität der historischen Erklärung jedoch beansprucht auch der Konspirologe für seine Verschwörungstheorien in einem narrativen Diskurs, der typischerweise für Zufall und Kontingenz kaum Raum lässt.

3 *When the truth is found to be lies:*²⁶ Verschwörungstheorien als populäre Paranoia

3.1 Begriff

Spricht man von politischer oder kultureller, also kollektiver Paranoia, setzt man einen flexibleren Gebrauch des Begriffes voraus, etwa im Sinne eines Denkmusters (Ruth Groh 2001, 37–45). Wie schon in der Einführung

26 Erste Songzeile von *Somebody to Love*, Jefferson Airplane (1967).

angedeutet, kann dann von Wahn im individualpathologischen, psychotischen Sinne kaum mehr die Rede sein, gemeint sind vielmehr Verschwörungstheorien. Denn während der klinisch Paranoide eine Konspiration seiner Umwelt spezifisch gegen sich gerichtet sieht, bedroht für den Verschwörungstheoretiker die Konspiration weniger ihn selbst als vielmehr die ganze eigene Nation, Kultur oder den *way of life* (Hofstadter 1996, 4). «Verschwörungstheorie» operiert dabei als doppelter Begriff: Er bezeichnet einen demonstrativ Öffentlichkeit und soziale Vermittlung heischenden Diskurs, der einen gegebenen Sachverhalt, ein Ereignis oder einen Zustand auf ein durch in geheimer Absprache organisiertes, intentionales und illegitimes oder kriminelles Handeln von zwei oder mehr Personen zurückführt (Coady 2003); im selben Augenblick jedoch disqualifiziert derselbe Terminus als Fremdzuschreibung eben diese Erklärung als unwahrscheinlich, fantastisch, kurz: als falsch. Verschwörungstheoretiker sind immer nur die anderen. Der Ausdruck ist nicht zuletzt auch deshalb problematisch, weil der so bezeichnete Gegenstand keine Theorie ist, wie sie die etablierte Wissenschaft begreift, d. h. als erklärungs mächtiges, systematisches Modell mit eigenen Regeln, das um intersubjektive Überprüfbarkeit bemüht ist.

Dem magischen Denken verwandt, teils rational, teils irrational, wie der Historiker Dieter Groh dargestellt hat, zeichnen sich Verschwörungstheorien durch eine die Identität der «Wir-Gruppe» stärkende Projektion mit Kausalzurechnung aus, d. h. durch eine Entlastungs- und Sündenbockfunktion, durch die sich Gemeinschaften in der Krise neu konstituieren (vgl. Girard 1998), die immer andere Schuldige für erlittene Unbill oder den misslichen Zustand der Welt sucht. Durch projektive Zuschreibung der Verschwörung auf die anderen dienen Konspirationstheorien als Bindemittel der eigenen Gruppe mit gleichzeitigem Ausschlussmechanismus. Sie dienen der drastischen Komplexitätsreduktion, um Weltorientierung zu schaffen und durch Benennung der vermeintlich Verantwortlichen die kognitive «Herrschaft im eigenen Hause» scheinbar wiederzugewinnen – dies angesichts verlorener Handlungsmächtigkeit in einem Geschichtsprozess, der seit der Moderne in zunehmendem Maße nicht von Individuen, sondern von dem Anspruch nach selbstregulierenden sozialen Systemen kontrolliert wird (Groh 1992, 1996 und 2001).

Wegen seines «untheoretischen» Charakters hat Armin Pfahl-Traugher versucht, den Ausdruck «Verschwörungstheorie» durch eine präzisere Terminologie zu ersetzen: 1. *reale Verschwörungen*, die in der Regel relativ kurzlebig sind und historisch vor allem dem Machtsturz oder der Machterhaltung dienen (Beispiel: Watergate); 2. *Verschwörungshypothesen*, die einer realen Gruppe plausibel konspirative Motive unterstellen, aber

durch gegenteilige Befunde korrekturfähig sind (etwa beim Verdacht auf organisiertes Verbrechen); 3. *Verschwörungsideologien*, die sich zwar noch auf konkrete Gruppen beziehen, wo die Konspiration aber zur fixen, nicht mehr korrigierbaren Idee geworden ist (wie bei der «jüdischen Weltverschwörung»); sowie 4. *Verschwörungsmymen*, die den blinden Glauben an eine Konspiration voraussetzen und diese auf eine rein imaginäre Gruppe projizieren (wie die Außerirdischen, die nach der angeblichen UFO-Landung bei Roswell anno 1947 seither mit geheimen Zirkeln innerhalb von US-Regierung, Militär und wissenschaftlicher Elite – Stichwort: «Majestic 12» – unter einer Decke stecken sollen, was freilich von der US-Regierung vehement verneint wird) (Pfahl-Traughber 2002).

Pfahl-Traughbers Kategorisierung scheitert zwar letztlich daran, dass sich das Phänomen a priori auf Geheimes und damit den Bereich des Imaginären bezieht.²⁷ Gleichwohl haben seine Begriffe einen gewissen heuristischen Wert, auch wenn sie den allzu gut etablierten Terminus «Verschwörungstheorie» nicht aus der Welt schaffen. Immerhin hat die ideelle Fixierung, die in den Verschwörungsideologien und -mythen vorliegt, gewisse wahnhaftige Züge. Wie wir sehen werden, sind es eben diese beiden letzten Kategorien, die vor allem zum Gegenstand von *Verschwörungsfiktionen* werden.

Hinsichtlich einer Ausdifferenzierung des konspirationstheoretischen Konzepts scheint hier der Ansatz von Thomas Grüter vielversprechender zu sein. Er unterscheidet verschiedene aufeinander aufbauende und sich zu einem System schließende Komponenten des irrationalen Verschwörungsglaubens, der narrativen Verschwörungslgende und der argumentativen Verschwörungstheorie:

Ein *Verschwörungsglauben* ist die unbestimmte, nicht näher definierte Vorstellung, eine Gruppe habe sich verabredet, böse oder verbrecherische Taten zu vollbringen. Juden, Illuminaten, Kommunisten, Kapitalisten, das FBI oder der Verfassungsschutz sind Beispiele für Gruppen, denen solche Absichten und geheime Pläne unterstellt werden. Grundlage des Verschwörungsglaubens ist das Misstrauen gegen alles Fremde. Eine *Verschwörungslgende* ist die Umdeutung eines tatsächlichen Ereignisses im Sinne eines Verschwörungsglaubens. Das Ereignis kann dabei mehr oder weniger ausgeschmückt sein, um die Glaubwürdigkeit der Legende zu erhöhen. Eine *Verschwörungstheorie* schafft eine zusammenhängende Begründung für eine oder mehrere Verschwörungslgenden im Sinne eines Verschwörungsglaubens. Die Verschwörungstheorie behauptet, dass geheime Organisationen über längere Zeiträume die Geschehnisse der Welt beeinflussen und zugleich imstande sind,

27 Für diesen Hinweis danke ich Eva Horn.

die Öffentlichkeit darüber im Unklaren zu halten. Damit erklärt sie entweder eine einzelne Verschwörungslegende oder verbindet mehrere davon zu einer logischen Einheit. (Grüter 2008, 48–49, Herv. i. O.)

Konspirative Fantasien speisen sich dabei vor allem aus dem Geheimen, das dem Fremden/anderen unterstellt werden muss, um virulent zu werden. Michael Barkun hat diesbezüglich ein interessantes Viererschema aufgestellt (Barkun 2003, 5):

		ACTIVITIES	
		Secret	Not Secret
GROUP	Secret	I Illuminati	II Anonymous philanthropists
	Not Secret	III Masons	IV Democratic political parties

Wir haben hier zunächst vier Gruppen: die Illuminaten (I), anonyme Philanthropen (II), Freimaurer (III) sowie demokratische politische Parteien (IV). Die ersten beiden Gruppen sind als solche geheim (und, im Falle der über ihre historisch belegte Zeitspanne hinaus aktiven Illuminaten, imaginär²⁸), die letzten beiden nicht. Dann gibt es aber auch noch deren jeweilige Aktivitäten: Bei den Illuminaten und den Freimaurern bleiben diese geheim, bei den Philanthropen und den demokratischen Parteien nicht.

Das Interessante ist nun, dass verschwörungstheoretische Fantasien sich weniger an geheimen Gruppierungen als solchen festmachen, sondern primär an den *geheimen Aktivitäten*. Verschwörungstheorien beziehen sich etwa mit Vorliebe auf Freimaurer – obwohl letztere als Organisation nicht geheim sind – und kaum auf die anonymen Spender, weil deren Tun der Öffentlichkeit zugänglich ist. Deshalb sind auch die Geheimdienste, deren Existenz bekannt ist, aufgrund ihrer großteils verdeckten Tätigkeiten immer wieder Gegenstand konspirationistischer Vorwürfe geworden. Der Ausgangspunkt einer Verschwörungstheorie, um zu Grüters Überlegungen zurückzukehren, ist eine rational nicht begründbare Prämisse, die dann narrativ strukturiert

28 Der geheime Illuminatenorden wurde 1776 vom Philosophen Adam Weishaupt in Ingolstadt (Bayern) gegründet und verstand sich als Förderer von Aufklärungsideen. Nach seinem Verbot 1785 löste er sich wieder auf. Im Zuge der Französischen Revolution wurde er jedoch schon bald Gegenstand zahlreicher Mythen und Verschwörungstheorien, die bis heute anhalten.

und theoretisch abgesichert wird, dabei oftmals mit akribisch gesammelten Belegen Wissenschaftlichkeit suggerierend, wobei die daraus entstandene Verschwörungstheorie wiederum auf den Anfang zurückwirkt und den ursprünglichen Verschwörungsglauben untermauert, der seinerseits wiederum die anderen Elemente motiviert. Dadurch entsteht letztlich ein geschlossenes, mit rein rationalen Argumenten nicht widerlegbares System.

3.2 Verwandte diskursive Formen

Verschwörungstheorien gehören letztlich zu den Diskursen ungesicherten Wissens. Bezüglich ihrer Verbreitung und Funktionsweise weisen sie eine Nähe zum *Gerücht* auf, das als urheberloses «wildes Erzählen» (Neubauer 1996) kollektive Fantasien zum Ausdruck bringt, immer zugleich Botschaft (Inhalt) und Medium (Form) ist und dessen Anfänge oder Urheberschaft bezeichnenderweise meist unklar sind. Im Verlaufe ihrer Verbreitung verändern sich Gerüchte, werden strukturell vereinfacht und zugespitzt, zugleich jedoch ausgeschmückt. Die Inhalte, die sie transportieren, sind oft – auch hier eine Nähe zu Konspirationstheorien – in hohem Maße unzuverlässig, denn ihre Wahrheit ist oft weniger die der manifesten Aussage, als vielmehr diejenige des Unbewussten des Kollektivs, das an der Ausbreitung der *fama* beteiligt ist. Wie bei den Verschwörungsdiskursen kommen auch hier der mündlichen Übertragung sowie den schnelllebigen Medien, insbesondere dem Internet, große Bedeutung zu (Neubauer 1998).

Sowohl mit Verschwörungstheorien als auch mit dem Gerücht verwandt und mit ihnen zum Teil überlappend sind *urban legends* (moderne Sagen, Stadtsagen, Wandersagen, moderne Mythen). Für den Erzählforscher Rolf Wilhelm Brednich handelt es sich dabei um «mündlich überlieferte Erzählungen und Berichte von außergewöhnlichen Erlebnissen, Ereignissen oder Erscheinungen, die mit dem Anspruch auf Glaubwürdigkeit erzählt werden» (Brednich 2007, 6). Es sind unglaubliche, fantastische, schauerliche Begebenheiten, meist eingekleidet in eine dramaturgische Dreiaktstruktur von Einleitung, mysteriösem Geschehen und mit einer überraschenden, oftmals erschreckenden Schlusspointe, für deren Gewähr jeweils «der Freund eines Freundes», dem dies tatsächlich widerfahren sei oder diese Begebenheit erfahren habe, einsteht. Man spricht deshalb auch von *foaf-tales* (FOAF = friend of a friend). Neben der rein mündlichen Überlieferung stammen die Geschichten heute auch aus den (neuen) Medien, vor allem den Nachrichten, der Regenbogenpresse und teils aus den sozialen Netzwerken. Die französische Sagen- und Gerüchtforscherin Véronique Champion-Vincent beschreibt ein sehr bekanntes Beispiel, das Narrativ über den Raub von Organen, das periodisch in den Medien

auftaucht, am häufigsten vielleicht in der Variante des Organhandels mit gestohlenen Nieren:

The stories that first appeared in Europe in 1990 told of the misfortune having occurred to a careless tourist or business traveller to a foreign land where he falls under the control of a kidnapper or a seductive woman only to awaken the next day to discover that one kidney has been removed. Often the elegantly sutured scar on the victim's back testifies to the intervention by highly trained physicians. The story first surfaced in the German press in the summer of 1990. The first occurrence, printed in the tabloid *Bild der Frau*, in September 1990, told of the misfortune of a married couple in Istanbul, where the husband fell victim to the ploy, and included a photograph of the unfortunate pair. The Turks were quick to deny the story and a reporter from the *Milliyet* checked and found no complaints had been filed with the Turkish police nor with the German Consulate in Istanbul (*Milliyet*, 9 October 1990). The rapid spread of the story in Germany caused concern and alarm, and official warnings were issued to tourists. (Campion-Vincent 1997)

Für den amerikanischen Folkloristen Jan Harold Brunvand, einen der frühesten Erforscher von *urban legends*, sorgen die variablen Elemente solcher Kurzerzählungen in der Regel für die Aktualität, die örtliche Nähe und den Alltagsrealismus, während die fixen Elemente häufiger tieferliegende, kulturelle, irrationale Ängste betreffen (Brunvand 2003, 1–17). Dies unterstreicht indirekt auch Campion-Vincent:

The belief structures are often more important than the factual kidnappings in spawning the surges of stories and rumors. The rumors that erupt often provide opportunities for the expression of xenophobia. While the popular media usually downplay the xenophobic beliefs in their reports, the oral variants give them full expression. (Campion-Vincent 1997)

Im Sinne einer zeitgenössischen Metaphysik finden wir hinter dem modernen Setting vormoderne Elemente, die wiederum an den Sündenbock und die kompensatorische paranoide Angst (aus der Sozial- beziehungsweise Individualpsychologie) erinnern. Genau hier liegt auch der Bezug der Verschwörungstheorien zu den *urban legends*, in denen sich Rationales und Irrationales verbindet.

3.3 Verschwörungstheorien als Traumabewältigung

Auslöser von Verschwörungstheorien sind nicht nur Fragen im Stil von «why do bad things happen to good people?» (Groh 1992), die zur projektiven Suche nach Sündenböcken einladen. Es sind vor allem auch traumatische his-

torische Ereignisse und nationale Tragödien, deren offizielle Erklärungen banal und im Grunde genommen unbefriedigend sind: Präsident Kennedy wurde von einem einzelnen, psychisch gestörten Täter erschossen; Prinzessin Diana starb bei einem Autounfall, der von ihrem betrunkenen Fahrer verursacht wurde; die Anschläge des 11.9. führte eine Gruppe von islamistischen Terroristen aus, die durch die Inkompetenz der US-Geheimdienste nicht rechtzeitig aufgehalten wurde. Derartige kollektive Traumata führen immer zu Formen ungesicherten Wissens und populären Erzählens, deren Haupteigenschaft letztlich ihr vorläufiger Charakter bleibt und die mitunter einen ungewöhnlich breitenwirksamen Konspirationismus bewirken:

At times [...] conspiracy theories capture the interest of a much wider public. This is especially so when everyday life is interrupted by a national trauma – an assassination, a surprise attack, or an unforeseen constitutional crisis. In such instances, conspiracy theories hold the allure of explaining unforeseen developments, especially those with complex and vaguely understood causes and backgrounds. *(Arnold 2008, viii)*

Dennoch sollte hier erneut daran erinnert werden, dass die Entstehung von Verschwörungstheorien sich zuerst einmal der einfachen Tatsache verdankt, dass es reale Konspirationen gibt und in der Geschichte immer wieder gegeben hat, ebenso wie öffentlich unzugängliches Geheimwissen etwa von Regierungsbehörden, welche die Allgemeinheit – oft im Namen der nationalen Sicherheit – lückenhaft oder mit gezielten, letztlich unhaltbaren Desinformationen versorgen (wie etwa in den offiziellen Begründungen der Bush- und Blair-Regierungen hinsichtlich der Legitimation des Irakkriegs anno 2003): «Wo die Mechanismen der Macht undurchschaubar werden, stellen sich Verschwörungsfantasien ein. Diese sind also eine bestimmte Art und Weise, Ohnmachtserfahrungen zu verarbeiten». (Frenschkowski 2009, 21–22) Im Verständnis der Psychologie entsteht das Trauma erst als Effekt einer nachträglichen Bewertung des Ereignisses, dem dann diese traumatisierende Wirkung a posteriori zugeschrieben wird: Die Wirkung geht ihrer Ursache voraus (Rösch 2010, 326). Entlarvende politische Skandale über tatsächliche Kollusionen und illegitimes Handeln führen oftmals dazu, die Dimension des Konspirativen in der populären Fantasie erst recht imaginär auszuweiten. Unterfüttert von Teil- oder Halbwissen, also nicht einfach aus der Luft gegriffen, ist die Grenze zwischen begründetem Verdacht und ausgeweiteter, umfassender Verschwörungstheorie daher oft fließend:

Überzeugungen spannen einen imaginativen Kosmos auf, der zu unserem Lebensraum gehört. Ähnliches gilt für Spekulationen über Geheimgesellschaften, Verschwörungstheorien, aber auch utopische Bilder von idealen

geheimen Orden. Sie selbst sind kulturgeschichtliche Fakten, aus denen etwas zu lernen ist über unsere Gesellschaft, ihre Geschichte und über den Menschen selbst als kulturelles Wesen, das nicht nur in der «realen» Welt lebt, sondern immer auch in einer imaginierten Welt, welche das Vorfindliche deutet und interpretiert. (Frenschkowski 2009, 14)

Am Beispiel des Watergate-Skandals zeigt sich auch, dass den Beteiligten nicht primär das Verbrechen an sich in seiner realen Dimension zum Verhängnis wird (oder werden muss), das in diesem Falle vergleichsweise banal war, sondern vielmehr der Versuch, es zu *vertuschen* (*cover-up*), also der symbolische Akt, der ein Geheimnis erschafft und das Verbrechen in der Öffentlichkeit erst wirklich zum Verbrechen macht. Die Vertuschung operiert hier also als jene Symbolisierung, die ein Ereignis erst wirklich zum Ereignis macht.

Zwischen dem kollektiven Schock, den manche Ereignisse auslösten, und den offiziellen Erklärungen – Zufall, historische Kontingenz, Schicksal – besteht eine kognitive Kluft, eine Asymmetrie der sozialen Bedeutung von Tätern einerseits und Opfern andererseits, sprich: kognitive Dissonanz. Hier scheint der wesentliche Mechanismus des individualpsychologischen Traumas in symbolischer Form auch auf kollektiver Ebene zu spielen. Dabei geht es vor allem auch um die Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Wir haben es mit dem zu tun, was Hayden White das *moderne Ereignis* («the modernist event») nennt:

Some of these «holocaustal» events – such as the two World Wars, the Great Depression, a growth in world population hitherto unimaginable, poverty and hunger on a scale never before experienced, pollution of the ecosphere by nuclear explosions, and the indiscriminate disposal of contaminants, programs of genocide undertaken by societies utilizing scientific technology and rationalized procedures of governance and warfare (of which the German genocide of 6,000,000 European Jews is paradigmatic) – function in the consciousness of certain social groups exactly as infantile traumas are conceived to function in the psyche of neurotic individuals. This means that they cannot be simply forgotten and put out of mind, but neither can they be adequately remembered; which is to say, clearly and unambiguously identified as to their meaning and contextualized in the group memory in such a way as to reduce the shadow they cast over the group's capacities to go into its present and envision a future free of their debilitating effects. (White 1996, 20)

Das moderne Ereignis zeichnet sich eben dadurch aus, dass es bezüglich seiner Repräsentation die klare Unterscheidung von Fakt und Fiktion, zwischen realem und imaginärem Geschehen aufhebt. Das hängt auch mit

dem Charakter der Massenmedien zusammen. Je ausführlicher über ein Ereignis berichtet wird, je vielfältiger dessen Medialisierung und Repräsentation, je exzessiver die Bombardierung mit immer mehr Informationen, desto mehr Fragen und Widersprüche tauchen auf: «The more you watch, the less you know.» (Schechter 1997) Das Resultat ist: «History as you like it.» (White 1996, 19)

In diesen vom modernen Ereignis und kollektiven Trauma eröffneten imaginären Raum klinken sich Verschwörungstheorien ein. Einerseits versuchen sie, durch eine *Narrativierung* den durch das Trauma fragmentierten Gesamtzusammenhang (wieder)herzustellen und alle Teile des Puzzles zusammenzusetzen. Bemerkenswert ist dabei in extremen Fällen die *teleologische Zukunftsgerichtetheit*: Aus dieser Sicht ergibt sich eine Verbindungslinie von der Vergangenheit bis in die Gegenwart und darüber hinaus; derart geht die Verschwörung weiter, wenn sie nicht noch rechtzeitig aufgedeckt und durch Gegenmaßnahmen bekämpft wird. Einerseits erfolgt so die Reinterpretation der Geschichte durch die Verschwörungstheorie weitgehend nachträglich und rückwirkend, andererseits geht sie vorverweisend gerne von perfekt verwirklichten Absichten und Plänen ihrer zentralen Akteure aus, wobei einzelne Ereignisse und Kontingenzen typischerweise in einen übergreifenden Handlungszusammenhang gestellt werden.

Dies ist wiederum als Kennzeichen der Postmoderne (oder Spätmoderne) zu lesen, die nach Lyotard durch den Verlust der großen Erzählungen der Aufklärung von Fortschritt und Emanzipation nur mehr durch kleine, quasi fragmentarisierte Erzählungen charakterisiert sei; sieht man davon ab, dass Lyotards Theorie auf einer Meta-Ebene selbst schon wieder den Charakter einer großen Erzählung hat, liegt es nahe, im Konspirationismus auch einen Kompensationsversuch für diesen Verlust zu sehen, eine Wiedereinsetzung des großen Narrativs, insbesondere als politische Mythologie bis hin zur Kosmologie, angesichts des Verlustes an Sinn und des Überschwangs an *logos*, den Lyotards bürokratische Informationsgesellschaft nahelegt, in der gemäß konstruktivistischem Credo nur technische Wie- und nicht tiefgründige oder metaphysische Warum-Fragen zu stellen sind. Kulturanthropologisch gesehen, entsprechen aber sowohl *mythos* wie *logos* menschlichen Grundbedürfnissen, wie die Religionswissenschaftlerin Karen Armstrong betont:

Myth was regarded as primary; it was concerned with what was thought to be timeless and constant in our experience. Myth looked back to the origins of life, to the foundations of culture, and to the deepest levels of the human mind. Myth was not concerned with practical matters, but with meaning.

Unless we find some significance in our lives, we mortal men and women fall very easily into despair. The *mythos* of a society provided people with a context that made sense of their day-to-day lives [...]. *Logos* was equally important. *Logos* was the rational, pragmatic, and scientific thought that enabled men and women to function well in the world. We may have lost the sense of *mythos* in the West today, but we are very familiar with *logos*, which is the basis of our society. Unlike myth, *logos* must relate exactly to facts and correspond to external realities if it is to be effective.

(Armstrong 2004, xiii–xv, Herv. i. O.)

Hier deutet sich auch schon an, weshalb die *Cultural Studies* an der Beschäftigung mit Verschwörungstheorien interessiert sind und letztere ein gewisses Faszinosum ausstrahlen, ist die Kulturwissenschaft doch eine jener wenigen Domänen, in denen es noch gestattet ist, *grand theory* zu betreiben (vgl. etwa Birchall 2006). Verschwörungstheorien behaupten mitunter also ein Historisches, das in seinem Zusammenhang jedoch eher den logischen Prinzipien erzählender Fiktion unterworfen ist, namentlich der an individueller Motivation, Absicht und Zielsetzung orientierten Kausalität der Handlung, samt der Geschlossenheit diegetischer Welten. Hierdurch entstehen zuvor nicht ersichtliche neue Verbindungen, bis hin zu fantastischen Durchgriffskausalitäten, die nachträglich der Historie zugeschrieben werden und sie dadurch glätten.

Als Beispiel mag wieder 9/11 gelten: Nach der Identifizierung der Al-Kaida-Täter mit Osama bin Laden als Drahtzieher wurde der *war on terror* erklärt und Ende 2001 der Krieg in Afghanistan begonnen, während in den USA der Patriot Act²⁹ Bürgerrechte außer Kraft setzte und die Homeland Security als neuer Geheimdienst ins Leben gerufen wurde. 2003 folgte dann der international höchst umstrittene Irakkrieg. Erst später stellte sich heraus, dass der Entscheid zum Irakkrieg seitens der Bush-Administration bereits kurz nach dem 11. September fiel und auch der britische Premier Tony Blair die Öffentlichkeit hinsichtlich der effektiven Kriegsgründe bewusst in die Irre führte.

Für die 9/11-Verschwörungstheoretiker präsentiert sich hier ein übergreifender Kausalzusammenhang als Verwirklichung eines vorgängigen Planes, der gemäß dem Kompilationsvideo LOOSE CHANGE³⁰ einem

29 USA PATRIOT Act steht als Apronym für *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001*. Das US-Bundesgesetz wurde vom Kongress am 26. Oktober 2001 verabschiedet.

30 Von LOOSE CHANGE – auf YouTube zu finden – existieren verschiedene Versionen, u. a. LOOSE CHANGE 9/11: AN AMERICAN COUP (Dylan Avery, USA 2009). Avery ist auch der Autor/Regisseur von LOOSE CHANGE: SECOND EDITION (USA 2006) und LOOSE CHANGE: FINAL CUT (USA 2007).

wiederkehrenden Muster entspricht, das mindestens bis zum Angriff auf Pearl Harbor anno 1941 zurückreicht: Die Bush-Regierung wusste von den Anschlägen im Voraus und nahm sie, ohne etwas dagegen zu unternehmen, bewusst in Kauf (oder arrangierte sie gar selbst), damit sie im Rahmen ihrer imperialen globalen Hegemoniepläne («Project for the New American Century»³¹) im Mittleren Osten und in Zentralasien Krieg führen und zu Hause im Zuge der Etablierung eines Überwachungsstaates demokratische Rechte aushöhlen, respektive abschaffen konnte. Diese Art der Kurzschluss-Logik und des voreiligen *jumping to conclusions* ist charakteristisch für konspirationistische Erklärungen. In diesem Falle wird auch die implizit rassistische Ideologie der LIHOP- und MIHOP-Theorien (LIHOP = Let it happen on purpose; MIHOP = Made it happen on purpose) ersichtlich: Es kann und darf nicht sein, dass ein derartiger Angriff auf die Symbole des amerikanischen Kapitalismus, dass ein die USA und die Welt erschütterndes Ereignis wie der 11. September, von einer Gruppe von Muslimen, sprich: Ausländern, verursacht wurde.

In ihrer Konstruktion ganzheitlich-totalitärer Geschichts- und Weltzusammenhänge sind Verschwörungstheorien daher, was die Konsistenz der symbolischen Ordnung sowie die Handlungsfähigkeit und -macht der Konspirateure betrifft, tendenziell zu optimistisch. In Anlehnung an Freuds Abhandlung zu Animismus und Magie in *Totem und Tabu* (Freud 1994b, 364–386) ließe sich sagen, sie übertragen die Geschlossenheit der Ordnung der Gedanken auf die Ordnung der Welt:

Da [...] Ähnlichkeit und Kontiguität die beiden wesentlichen Prinzipien der Assoziationsvorgänge sind, stellt sich als Erklärung für all die Tollheit der magischen Vorschriften wirklich die Herrschaft der Ideenassoziation heraus. Man sieht, wie zutreffend sich [Edward B.] Tylors [...] Charakteristik der Magie erweist: *mistaking an ideal connection for a real one*, oder wie es fast gleichlautend [James G.] Frazer ausgedrückt hat [...]: *men mistook the order of their ideas for the order of nature, and hence imagined that the control which they have, or seem to have, over their thoughts, permitted them to exercise a corresponding control over things*. [...] Das Prinzip, welches die Magie, die Technik der animistischen Denkweise, regiert, ist das der «Allmacht der Gedanken». (ebd., 371 und 374, Herv. i. O.)

Zugleich verorten Verschwörungstheoretiker alle Handlungsmächtigkeit auf der Seite der Konspiration, während sie selbst in relativer Ohnmacht und Passivität sich damit trösten müssen, auf kognitiver Ebene die imagi-

31 Das Project for a New American Century war eine neokonservative Denkfabrik in Washington, D.C. (1997–2006). Sie war mit dem Ziel gegründet worden, die globale amerikanische Führerschaft zu propagieren.

näre Übersicht zu behalten. Jedoch sorgt das historische Trauma (wie etwa 9/11) dafür, dass diese Produktion von alternativen Erklärungen nie abreißt, nie zu einem definitiven Ende kommt, sondern in Form eines symbolischen Wiederholungszwangs immerfort um das kognitive Loch kreist.

3.4 Von personalisierten zu anonymen Verschwörungen

Aus historischer Sicht lassen sich zwei verschiedene Konzeptionen von Verschwörungstheorie unterscheiden, die durch den Wechsel von *individuell-sichtbaren* zu *kollektiv-unsichtbaren* Verschwörungen gekennzeichnet sind. Im antiken römischen Paradigma, dem etwa Cäsar zum Opfer fiel, das aber bis heute als solches seine Gültigkeit besitzt, haben wir es mit einer kleinen, lokal begrenzten Gruppe von Verschwörern zu tun, die ein eng umschriebenes Ziel verfolgen, typischerweise den Herrschersturz. Diese personenzentrierte Form der Verschwörung richtet sich «von unten nach oben». Es sind die Herrschenden, die dann eine «Verschwörungstheorie» artikulieren. Das zweite, moderne Paradigma – das für die Verschwörungsfiktionen besonders relevant sein wird – entwickelt sich im 18. Jahrhundert, nach der Französischen Revolution, als verschiedene konspirative Theorien zu Weltverschwörungsdiskursen synthetisiert werden und die unsichtbare, anonyme Verschwörung auftaucht. Zwei der berühmtesten gegenaufklärerischen konspirationistischen Schriften aus dieser Zeit sind die vierbändigen *Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme* des Jesuitenpaters Augustin Barruel (erstmalig 1797/98 im Londoner Exil veröffentlicht), welche die Französische Revolution als akribisch geplante, dreifache Verschwörung von Antiklerikalen, Freimaurern und Illuminaten zwecks Zerstörung von Ordnung und Religion erklären; sowie die vom vormaligen schottischen Freimaurer John Robison 1797 in Edinburgh veröffentlichte Abhandlung *Proofs of a Conspiracy Against All the Religions and Governments of Europe, Carried on in the Secret Meetings of Free Masons, Illuminati and Reading Societies*. Dass beide Bücher mehrfache Neuauflagen erlebten, spricht ebenfalls für ihre breite Wirkung.

In der sehr weitläufigen, populären Faszination, die sich an Geheimgesellschaften und Geheimbünden festmacht, artikuliert sich nach dem von Michel Foucault beschriebenen machttheoretischen Paradigmenwechsel von der vormodernen Ordnung der personengebundenen Souveränität zur Ordnung der Disziplinargesellschaft eine neue Angst der Moderne, nämlich «dass die überschaubare, rational geordnete [...] Gesellschaft nur eine Maske für andere «Machtverhältnisse» sein könnte» (Frenschkowski 2009, 21). Ins Extrem getrieben, konnten paradoxerweise gerade aus dem aufklärerischen Geist des Rationalismus Verschwörungs-

diskurse mit enormer Reichweite entwickelt werden, die als große Erzählung erstmals den Charakter von *geschichtstheologischen Weltverschwörungsdiskursen* annahmen (Groh 1992, 294). Derart besitzt die Aufklärung das Potenzial, zur absolut gesetzten *idée fixe* und damit zu ihrem Gegenteil zu werden (Klausnitzer 2004). Die Kehrseite des rationalistischen Projekts der Moderne ist also die von Anbeginn in ihr enthaltene Irrationalität, wie schon Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in *Dialektik der Aufklärung* (1947) feststellten. Gerade die Vernunftbetontheit der Aufklärungsphilosophen konnte zu jener – oftmals bei Intellektuellen verbreiteten – Überschätzung der Wirksamkeit von Ideen und Gedankengebäuden führen, die Freud schon bezüglich der infantilen Omnipotenz der Gedanken konstatierte und die auch für den Konspirationismus typisch ist. Im Abschnitt über Paranoia war diesbezüglich der Begriff der überwertigen Ideen gebraucht worden. Die mit der Moderne einsetzende neue Reichweite der Weltverschwörungsdiskurse lässt sich einerseits als Kompensation für die Profanierung und «Entzauberung» der Welt (Weber 1968) durch die Aufklärung und der ihr folgenden gesellschaftlichen Umwälzungen der durch den Kapitalismus vorangetriebenen Industrialisierung begreifen; an die Stelle Gottes treten nun imaginär die «Weltintriganten», wie Peter von Matt in seiner umfassenden Studie zur Intrigue in der Weltliteratur darlegt:

Der Intrigant im strengen Sinn kann nur als eine Gestalt der Aufklärung gedacht werden, und zwar weniger ihres erreichten Zieles wegen als ihrer krisenhaften Geburt. [...] In Zeiten, wo die gelebte Überzeugung von einer wirkenden Vorsehung, von allgegenwärtigen Schicksals stiftenden Mächten verschwunden ist, tauchen unweigerlich Fantasien auf, die dieses Defizit ersetzen möchten. Was der Mensch am schwersten erträgt, ist ein leerer Himmel. Vom späten 18. Jahrhundert an finden sich in zunehmendem Maße Berichte über Großkonspirationen, welche das Weltgeschehen insgeheim lenken oder eine solche Lenkung anstreben. Es sind Visionen von globalen Hyperintrigen. Bald müssen die Jesuiten, bald die Freimaurer, bald die Juden für den Verdacht herhalten. (von Matt 2006, 245–246)

Von Matts Überlegung erinnert nicht zuletzt an Karl Poppers berühmten methodologischen Einwand gegen die *conspiracy theory of society*, die – im Gegensatz zu jedem sozialwissenschaftlichen Verstehen – als eine Form von Theismus (oder politischer Theologie) gesellschaftlichen Wandel und Ereignisse zwar nicht mehr wie noch bei Homer den Göttern und deren Launen zuschreibt, sondern nun vielmehr den dunklen Plänen von machtvollen Individuen und unheimlichen Gruppen, die an deren Stelle getreten seien. Dabei werde jedoch regelmäßig übersehen, dass in der Wirklichkeit

kaum je ein Plan perfekt verwirklicht werde, sondern Handlungen immer mit mehr oder weniger unerwünschten Nebenwirkungen und nichtbeabsichtigten Folgen einhergehen (Popper 2006, 13).

Die Weltverschwörung operiert dabei als Entsprechung und Schattenseite der imperialistischen Globalisierung und der Entstehung selbstregulativer Gesellschaften ohne sichtbar verkörpertes, monarchisches Machtzentrum. Michel Foucaults Konzeption der Genese des bürgerlichen Subjekts ist jenem von Norbert Elias verwandt, der im Prozess der Zivilisation die Substitution von Fremdzwang durch Selbstzwang am Werke sieht, die Internalisierung externer Disziplinierungsnormen. In Jeremy Benthams Entwurf des Panopticons als architektonischem Machtsystem mit der totalen Sichtbarkeit der Häftlinge, Angestellten oder sonstigen Bewohner und der völligen Unsichtbarkeit der Überwacher findet Foucault das Paradigma der modernen, automatisierten und unpersönlichen Machtausübung, die das moderne Subjekt hervorbringt:

Das Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden. Diese Anlage ist deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. [...] Folglich hat es wenig Bedeutung, wer die Macht ausübt. [...] Eine wirkliche Unterwerfung geht mechanisch aus einer fiktiven Beziehung hervor, so dass man auf Gewaltmittel verzichten kann, um den Verurteilten zum guten Verhalten, den Wahnsinnigen zur Ruhe, den Arbeiter zur Arbeit, den Schüler zum Eifer und den Kranken zur Befolgung der Anordnungen zu zwingen. [...] Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung. [...] Die Macht wird tendenziell unkörperlich und je mehr sie sich diesem Grenzwert annähert, um so beständiger, tiefer, endgültiger und anpassungsfähiger werden ihre Wirkungen. (Foucault 1994, 258–261)

Interaktion wird durch Technologie durchbrochen und unnötig gemacht, um gleichzeitig eine Ausdifferenzierung, eine interne Komplexitätssteigerung von Gesellschaft und eine Steigerung ihrer Produktivität und/oder Effektivität zu erreichen, die dem neuen industriellen Zeitalter angemessen ist. Diesbezüglich ist Benthams Entwurf als Utopie für eine bessere Gesellschaft nach dem Nützlichkeitsprinzip des Utilitarismus zu verstehen – das maximale Glück für die größtmögliche Zahl der Bevölkerung, auch wenn dabei die demokratischen Grundrechte durch die Disziplin subtil unterlaufen werden. So erläutert Gilles Deleuze:

Foucault hat die *Disziplinargesellschaften* dem 18. und 19. Jahrhundert zugeordnet; sie erreichen ihren Höhepunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Nun werden die großen Einschließungsmilieus organisiert. Das Individuum wechselt immer wieder von einem geschlossenen Milieu zum nächsten über, jedes mit eigenen Gesetzen: zuerst die Familie, dann die Schule («du bist hier nicht zu Hause»), dann die Kaserne («du bist hier nicht in der Schule»), dann die Fabrik, von Zeit zu Zeit die Klinik, möglicherweise das Gefängnis, das Einschließungsmilieu schlechthin. [...] Das ideale Projekt der Einschließungsmilieus, das in der Fabrik besonders deutlich sichtbar ist, wurde von Foucault sehr gut analysiert: konzentrieren; im Raum verteilen; in der Zeit anordnen; im Zeit-Raum eine Produktivkraft zusammensetzen, deren Wirkung größer sein muss als die Summe der Einzelkräfte. [...] [Dieses Modell] folgte auf die *Souveränitätsgesellschaften*, die ganz andere Ziele und Funktionen hatten (abschöpfen eher als die Produktion organisieren, über Leben und Tod entscheiden eher als das Leben verwalten) [...].

(Deleuze 1993, 254, Herv. i. O.)

Bezüglich der Asymmetrie in Foucaults Konzeption zwischen Überwachung und Überwachten ließe sich übrigens eine assoziative Verbindung zu Lacans Bild- und Blicktheorie herstellen (Lacan 1987, 73–84). Durch Lacans Trennung von Auge und Blick als Gegensatz – das Auge ist auf der Seite des schauenden Subjekts, der Blick hingegen auf der Seite des Objekts – sind Objekte in der Lage, uns anzublicken, ohne uns zu sehen. Dieser Blick ist ein phantasmatischer, die «Positivierung einer Unmöglichkeit», durch welche der blinde Fleck im Feld des Sichtbaren zurückblickt, «von dem aus das Bild selbst den Betrachter fotografiert» (Žižek 2000: 23). Unter diesen Bedingungen wird gerade der nicht direkt sichtbare anthropomorphe Blick zu einem potenziell gefährlichen Blick, der auch durch ein architektonisches – etwa panoptisches – Setting ausgelöst werden kann.

Auch wenn Foucaults Modell sowohl hinsichtlich der in der Praxis nur schwer aufrecht zu haltenden Unsichtbarkeit der Wärter im Turm als auch bezüglich der ebenso nur scheinbaren kompletten Sichtbarkeit der Insassen mehrfach wegen seines Idealismus kritisiert worden ist (vgl. Kammerer 2008, 103–142), so ist die Geschichte der Moderne zunehmend durch diesen Prozess der Delegation von menschlichen Entscheidungen an entpersonalisierte und technologische («triviale») Systeme bestimmt. Deren wachsende Asymmetrie und Undurchsichtigkeit lässt nicht nur im Falle der sich ausbreitenden Überwachungstechnologien den Verdacht eines manipulativen «submedialen Subjekts» (Groys 2000, 54–64) auf der dem Subjekt abgewendeten, unsichtbaren Seite des Systems gerade dann aufkommen, wenn gemäß einem überholten eindeutigen Sender–Emp-

fänger-Kommunikationsverständnis Störungen oder dysfunktionale Irritationen («Rauschen im Kanal») auftreten.³² Doch das Gefängnis bleibt als Metapher des *Panoptismus* gleichwohl bestehen und verleiht Foucaults Konzeption der bürgerlichen Subjektgenese einen unauslöschlich paranoiden Anstrich, insofern als Gesellschaft mit Technologien der Überwachung und der – wie auch immer anonymisierten – Unterwerfung durch die Strukturen des anderen verknüpft wird (Foucault 1994, 258–261). Macht wird systemisch-autopoietisch. Hiermit korrespondierend werden auch die Verschwörungstheorien systemisch (eine geheime Gruppierung beherrscht die Welt). Schließlich, in der Spätmoderne, nehmen Konspirationsementwürfe mitunter den Charakter von bewusst imaginären Superverschwörungen mit komplexer Zusammensetzung transhistorisch agierender Gruppen an, zu denen nun sogar Außerirdische zählen können wie in der amerikanischen Fernsehserie *THE X-FILES* (Chris Carter, USA 1993–2002, 2016).

3.5 Liberal-konservative Erklärungen von Verschwörungstheorien

Erst nachdem konspirationistisches Denken in seiner gefährlichen und oft rassistischen Form der Dämonisierung von Minderheiten und Andersdenkenden im Totalitarismus (Nationalsozialismus, Faschismus, Stalinismus) oder als Bestandteil terroristischer Politik (McCarthyismus) mit dieser geschwunden oder an die gesellschaftlichen Ränder gewandert war, begann sich die Wissenschaft ernsthaft für das Phänomen zu interessieren. Die liberal-konservative Beurteilung prägte vor allem der 1964/65 vom amerikanischen Historiker Richard Hofstadter veröffentlichte Essay «The Paranoid Style in American Politics» (Hofstadter 1996). Der Terminus «paranoid» wird von ihm auf die gehässig-misstrauischen Fantasien populistischer und oft, aber nicht immer, faschistoider Politik bezogen. Dabei ist der *paranoide Stil* nichts Geringeres als eine «Weltsicht»:

When I speak of the paranoid style, I use the term much as a historian of art might speak of the baroque or the mannerist style. It is, above all, a way of seeing the world and of expressing oneself. [...] In the paranoid style, as I conceive it, the feeling of persecution is central, and it is indeed systematized in grandiose theories of conspiracy. (ebd., 3–4)

Hier geht es also, mit anderen Worten, um eine Rhetorik der Übertreibung, die oftmals durch reale Enthüllungen und Skandale genährt wird, diese

32 Mit Dank an Torsten Hahn (Köln) für diese Idee.

dann aber imaginativ ausschmückt, ausweitet und systematisiert. Indem er diesen Stil als paranoid bezeichnet, nimmt Hofstadter allerdings bewusst eine negative, pathologisierende Wertung des Phänomens vor (ebd., 5). Zu dessen Bausteinen gehört eine umfassende historische Verschwörungsfantasie mit den subkutan religiösen Aspekten einer quasi-eschatologischen Endzeitstimmung:

The distinguishing thing about the paranoid style is not that its exponents see conspiracies or plots here and there in history, but that they regard a «vast» or «gigantic» conspiracy as *the motive force* in historical events. History is a conspiracy, set in motion by demonic forces of almost transcendent power, and what is felt to be needed to defeat it is not the usual methods of political give-and-take, but an all-out crusade. (ebd., 29–30, Herv. i. O.)

In der Konspirationstheorie werden typischerweise einzelne Verbrechen in der historischen Wirklichkeit, einzelne durchaus reale Komplotte – die wir auch als *Verschwörungen erster Ordnung* bezeichnen könnten – durch einen Kausalnexus in den übergreifenden Zusammenhang *eines* fortgesetzten Verbrechens, *einer* kontinuierlichen und imaginären *Verschwörung zweiter Ordnung* gestellt. Oftmals geradezu pedantisch und akribisch um Faktizität und den Schein von Wissenschaftlichkeit bemüht, besessen davon, einen alarmistischen Sachverhalt zu *beweisen*, zeichnet sich der paranoide Stil also durch einen äußerlich lückenlos kausalen Diskurs aus, der eine historisch-dramaturgische «Synthese des Heterogenen» produziert, die in abgewandeltem Sinne auch an den Spruch auf dem Siegel der Vereinigten Staaten, *e pluribus unum* («aus vielen Eines»), erinnern mag.³³ Im Kern dieser Argumentation steckt jedoch eine irrationale, mitunter fantastische Prämisse:

John Robison's tract on the Illuminati followed a pattern that has been repeated for over a century and a half. For page after page he patiently records the details he has been able to accumulate about the history of the Illuminati. Then, suddenly, the French Revolution has taken place, and the Illuminati have brought it about. What is missing is not veracious information about the organization, but sensible judgment about what can cause a revolution. (Hofstadter 1996, 37)

Es lässt sich auch erklären, weshalb vor allem die US-amerikanische Gesellschaft für Konspirationismus anfällig ist. Von Hofstadter bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt, gehen in dieser Tradition des tief-

33 Der nicht konspirativ intendierte Spruch bezieht sich auf die USA als aus Teilstaaten zusammengesetzten Bundesstaat, vor allem aber als multiethnischen Schmelztiegel (*melting pot*).

verwurzelten Glaubens an die aus dem 19. Jahrhundert stammenden ideologischen Doktrinen *Manifest Destiny* und *American Exceptionalism*³⁴ christliche Heilserwartungen Hand in Hand mit säkularisiertem, missionarischem Eifer und der Neigung zur manichäischen Weltsicht, welche die Welt stets in Gut und Böse aufteilt. Beides korrespondiert wesentlich mit dem Mythos der *frontier*, mit jener Gewalt der *gunfighter nation* an der immer wieder neu zu ziehenden äußeren und inneren Grenze.

Den implizit paranoiden Charakter des amerikanischen Gründungsmythos' haben die beiden Religionswissenschaftler John Shelton Lawrence und Robert Jewett in ihrer Studie zum US-Mythos des Superhelden herausgearbeitet. So werde das amerikanische Sozialimaginäre von einem mythischen Storyschemata geprägt, das als Form säkularisierter Religion seinen Ausdruck in zahllosen Produkten der Populärkultur gefunden habe. Die Autoren beschreiben diesen *American monomyth* folgendermaßen:

A community in a harmonious paradise is threatened by evil; normal institutions fail to contend with this threat; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisiacal condition; the superhero then recedes into obscurity. (Lawrence/Jewett 2002, 6)

So beschreibt schon einer der Gründerväter der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, Thomas Jefferson, die eigene Nation mit der zentralen Metapher des Paradieses unter Belagerung und bedient sich dabei einer Sprache, die an den von Hofstadter konstatierten überhitzten und dämonisierenden Stil erinnert:

«But when a long Train of Abuses and Usurpations, pursuing invariably the same Object, evinces a Design to reduce them under absolute Despotism,» it is the duty of a people to revolt. The Declaration [of Independence] enumerates the phases of this perfidious attack by an unjust King on the innocent colonists: «He has plundered our Seas, ravaged our Coasts, burnt our towns, and destroyed the Lives of our People ... with circumstances of Cruelty and

34 Zu *Manifest Destiny* vgl. Kapitel I, Fußnote 8. *American Exceptionalism* ist die auf den französischen politischen Denker Alexis de Tocqueville zurückgehende Theorie, wonach die USA unter den Ländern der Welt einen Ausnahmestatus als auserwählte Nation genieße, als von Einwanderern gegründete, erste moderne Demokratie. An diese Denktraditionen erinnert auch, um nur ein neueres historisches Beispiel zu nennen, Präsident Nixons Fernsehansprache an die Nation vom 3. November 1969, als er in Bezug auf den Vietnamkrieg deklarierte: «North Vietnam cannot defeat or humiliate the United States. Only Americans can do that.»

Perfidy, scarcely paralleled in the most barbaric Ages, and totally unworthy the Head of a civilized Nation.» (ebd., 26–27)

Zu den amerikanischen Traditionen gehört aber auch ein liberalistisches Festhalten an der Vorstellung eines «robusten Individualismus» (*rugged individualism*), während die USA zugleich das kapitalistische Land schlechthin sind, dessen bürokratische Strukturen und Big-Business-Organisationen im Zeichen der Versachlichung, Rationalisierung und «Entmenschlichung», wie Max Weber die moderne Bürokratie beschreibt, den einzelnen Menschen zunehmend ohnmächtig erscheinen lassen.³⁵

Von außen betrachtet, mag ein soziales System im metaphorischen Sinne durchaus als verschworen erscheinen. Umso verlockender ist es, interaktionsnahe Narrative mit handlungsmächtigen Akteuren zu entwerfen, Metaphern wörtlich zu nehmen und selbstregulative soziale Systeme mit den Mitteln einer psychologischen Handlungstheorie zu erfassen. Im Zusammenhang mit der paranoiden Angst vor Autonomieverlust als Angst vor Fremdbestimmung (und letztlich vor Fremdkontrolle) stellen Konspirationstheorien historisch gesehen also den Versuch dar, gegenüber selbstregulativen Systemen individuelle Handlungsmächtigkeit zu behaupten:

Das europäische und später auch amerikanische Bürgertum hat Projektionsflächen gebraucht, um die Kontingenz der Geschichte zu bewältigen. In den Ideologien und historischen Modellen des 19. [Jahrhunderts] waren dies meist übergeschichtliche «Faktoren», deren Wirken man sich in Analogie zu den Naturgesetzen vorstellte. So im Falle der Klassengegensätze als Triebkräfte der Geschichte im Marxismus. Viele Menschen werden von solchen Modellen aber nicht überzeugt: Sie sehen lieber Personen im Hintergrund und als Macher der Geschichte, und wenn es offenbar nicht diejenigen sind, die in den Geschichtsbüchern stehen und diese vielmehr auch nur als Marionetten handeln, dann kommen wir rasch zum Nährboden der Überzeugung, dass andere Menschen, andere Gruppen im verborgenen Hinter- und Untergrund der Geschichte am Werk seien. (Frenschkowski 2009, 215)

35 «Ihre spezifische, dem Kapitalismus willkommene Eigenart entwickelt [die Bürokratie] um so vollkommener, je mehr sie sich «entmenschlicht», je vollkommener, heißt das hier, ihr die spezifische Eigenschaft, welche ihr als Tugend nachgerühmt wird, die Ausschaltung von Liebe, Hass und allen rein persönlichen, überhaupt aller irrationalen, dem Kalkül sich entziehenden Empfindungselementen aus der Erledigung der Amtsgeschäfte gelingt. [...] Die Gebundenheit des materiellen Schicksals der Masse an das stetige korrekte Funktionieren der zunehmend bürokratisch geordneten privatkapitalistischen Organisationen nimmt stetig zu, und der Gedanke an die Möglichkeit ihrer Ausschaltung wird dadurch immer utopischer.» Max Weber: «Bürokratie». In: Weber 2005, hier 240 und 246–247.

Aus dieser Konstellation von Faktoren ist schon das spätere soziologische Verschwörungsparadigma vom einzelnen Individuum (Protagonisten), das sich einem bedrohlichen Kollektiv (der Konspiration) entgegengestellt sieht, herauszulesen. Und es überrascht auch nicht, dass von den nachfolgend besprochenen Filmen die meisten amerikanischer Herkunft sind. *Die prekäre Subjektivität des Individuums produziert letztlich immer die paranoide Erzählung*. Hier scheint es eine klare Korrelation zu geben zwischen westlichen Individualismuskonzeptionen und dem Grassieren konspirativer Fantasien, während man in anderen, nicht-westlichen Kulturen, in denen traditionellerweise nicht das Individuum, sondern primär die Gruppe und die Gemeinschaft wertgeschätzt werden, kaum entsprechende Filmbeispiele findet. Zwar betont Hofstadter, der paranoide Stil sei kein primär amerikanisches, sondern ein internationales Phänomen (Hofstadter 1996b, 38); gleichwohl haben andere Autoren Konspirationismus als auf besondere Weise amerikanische Tradition verortet (vgl. Leggewie 1996; Dean 1998; Glassner 2000; Goldberg 2001).³⁶

So manifestiert sich seit längerer Zeit, als gesellschaftliche und politische Symptomatik in der US-amerikanischen Populärkultur – und hier insbesondere im Spielfilm –, eine ausgeprägte Schwäche von individuellen und kollektiven Vaterfiguren respektive, in der Begrifflichkeit Lacans, ein Defekt im Register des «paternalen Signifikanten». Diese Schwäche kann sich dabei als Abwesenheit, als Pathologie oder als fundamentale Insuffizienz artikulieren. Und dieser Defekt im paternalen Register des Sozialimaginären führt zwangsläufig zu einer Destabilisierung aller anderen Signifikanten und kompensatorisch zu einer systemischen paranoiden Verunsicherung oder Wahnbildung.

Gerade dadurch, dass in den Verschwörungsszenarien – insbesondere in Film und Fernsehen und speziell nach 9/11 – die ultimativen Drahtzieher, mächtige Schattengruppen in Politik und Wirtschaft, typischerweise amerikanischer Provenienz sind,³⁷ artikuliert sich ex negativo die Fantasie globaler US-Hegemonie. Diese Fantasie macht ebensowenig vor politisch eher linken Kulturwissenschaftlern halt und findet sich implizit etwa auch in der Publizistik des Linguisten und politischen Aktivis-

36 Für eine Analyse der paranoiden Fantasien des «amerikanischen Unbewussten» siehe auch deMause 1984 und 1989.

37 So spielt etwa der Science-Fiction-Pseudo-Dokumentarfilm *DEATH OF A PRESIDENT* (Gabriel Range, GB 2006), der die Ermittlung der fiktionalen Ermordung von Präsident George W. Bush bei einem Auftritt in Chicago anno 2007 zum Gegenstand hat, mit einem arabischstämmigen Attentäter als falschem Verdächtigen, bevor ein desillusionierter US-Bürger als wahrer Schuldiger entlarvt wird.

ten Noam Chomsky.³⁸ Der spezifische Genuss dieser konspirativen Imagination ergibt sich daraus, dass sie es erlaubt, einerseits gegenüber der eigenen Regierung eine kritische Haltung einzunehmen, ohne andererseits den Glauben an die «natürliche» amerikanische Vorherrschaft aufgeben zu müssen.

Bis ins 20. Jahrhundert waren Verschwörungstheorien Nebenprodukt und Symptom gesellschaftlicher, politischer und kultureller Umbrüche und Traumata, Begleiterscheinung technologischer und wirtschaftlicher Transformationen. In den 1950er- und frühen 1960er-Jahren drehte sich die politische Dämonologie primär um den Kalten Krieg und die Machtbalance zwischen den beiden Supermächten. Die antikommunistische Hysterie in den USA, die zweite nach der *Red Scare* von 1919 als Reaktion auf geschürte Schreckensszenarien linker Unterwanderung durch das House of Un-American Activities Committee (HUAC),³⁹ erreichte ihren Höhepunkt im McCarthyismus⁴⁰ der Jahre 1950–54. Die weit verbreiteten, zunächst eher diffusen Ängste vor der Atombombe und einem drohenden Dritten Weltkrieg (vgl. Hendershot 1999), die sich als verschobene Symptomatik etwa in zahlreichen Science-Fiction- und Horrorfilmen der 1950er-Jahre in Form mutierter und monströser Kreaturen artikulierten, kulminierten in manifester Form während der Kubakrise im Oktober 1962, als es beinahe zur nuklearen Eskalation kam.

3.6 Kulturwissenschaftliche, «progressive» Analysen von Konspirationismus

Doch seit den gesellschaftlichen Umbrüchen der 1960er- und 1970er-Jahre hat sich das Phänomen Verschwörungstheorie markant verändert und wird im heute vorherrschenden akademischen Diskurs auch anders bewertet. Das neue Interesse der traditionell linken Kulturwissenschaften an Verschwörungstheorien und deren relative Akzeptanz hat vor allem mit der linken Wende des Konspirationismus seit der *counter culture* der 1960er-Jahre und einer Verschiebung in der öffentlichen Wahrnehmung von externen zu internen Bedrohungen zu tun. Der generelle Trend lässt sich beschreiben als Abkehr von den großen Erzählungen der politischen Dämonologie hin zu einer Universalisierung des konspirationstheoretischen

38 Vgl. etwa Mitchell/Schoeffel 2002 sowie den Dokumentarfilm *MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA* (Mark Achbar, Peter Wintonick, CAN 1992).

39 Bereits 1937 gegründet, verschärfte das HUAC seine Untersuchungen mit dem Beginn des Kalten Kriegs 1947. Der Ausschuss des Repräsentantenhauses existierte bis 1975.

40 Benannt nach Joseph McCarthy (1908–1957), dem republikanischen Senator von Wisconsin (1947–57), der zum Inbegriff der antikommunistischen Hexenjagd in den USA wurde.

schen Verdachts gegenüber den *eigenen* Institutionen von Regierung und Wirtschaft als Mainstream-Phänomen mit vielen kleinen Erzählungen und in niedrigerer Intensität. Dekonstruktivistischer Skeptizismus und Zweifel machen es zudem weniger leicht, Verschwörungsdiskurse a priori zu verurteilen, da es heute zunehmend schwierig geworden ist, reale Bedrohungen von paranoiden zu unterscheiden.

Dies hat, unterfüttert von einer auf Alarmismus, epidemiologische Paniken und «Pseudo-Ereignissen»⁴¹ ausgerichteten Medien- und Wettbewerbsgesellschaft, unter anderem mit der graduellen Auflösung der Konsensgesellschaft und einem sozialen Pluralismus zunehmend selbstbewusster Minderheiten und -bewegungen zu tun. Politisch linke und selbstreflexiv gewendete, gegenkulturelle Kritik an der Gesellschaft und ihren Institutionen wurde und wird oft von verschwörungstheoretischen Fantasien begleitet, um die eigene Wir-Gruppe anhand eines Feindbilds abzugrenzen, in ihrer Identität zu festigen und durch eine Rhetorik der Übertreibung gesellschaftliche Probleme und Notstände zu thematisieren.

Das bis zu den Anschlägen vom 11. September 2001 nachhaltigste epistemologische Rätsel im amerikanischen Kontext ist die Ermordung John F. Kennedys am 22. November 1963 in Dallas. Als künstlerisch und diskursiv produktive, generative Matrix wirkt das nationale Trauma als Topos des politischen Attentats schlechthin bis in die Gegenwart nach. Über die Jahrzehnte hat dieses vielleicht erste globale Medienereignis mit einem Exzess an widersprüchlichen Informationen einen nicht abreißen Strom von historischer und belletristischer Literatur sowie von dramatischen Rekonstruktionen und Adaptionen in den audiovisuellen Medien und in der Kunst hervorgebracht. Die diversen, nie versiegenden und periodisch erneuerten JFK-Verschwörungstheorien sind in ihrer Fülle kaum noch zu überblicken. Entstanden ist eine Industrie von selbsternannten Experten

41 Der Begriff des «Pseudo-Ereignisses» stammt von Daniel Boorstin und beschreibt – in einer Vorwegnahme von Baudrillards Simulationstheorie – die für die moderne Medienkultur typische Situation der medialen Wirklichkeitserzeugung. Das Pseudo-Ereignis zeichnet sich primär durch vier Eigenschaften aus: 1. Es ist nicht spontan, sondern geplant, platziert und *konstruiert*. 2. Es wird nur *inszeniert*, um Gegenstand medialer Berichterstattung zu werden. 3. Seine Relation zur wirklichen Situation ist *ambivalent*, in erster Instanz nicht darauf ausgerichtet, *was* sich ereignet hat, sondern *ob* es sich ereignet hat; und 4. fungiert es als *sich selbst erfüllende Prophezeiung*. Boorstins Kritik setzt dabei nicht einmal so sehr daran, dass unsere Erfahrung zunehmend durch Bilder der Wirklichkeit statt durch die Wirklichkeit als solche geprägt wird; vielmehr dagegen, dass es sich bei diesen Bildern um von Menschen gemachte handelt: «More and more of our experience thus becomes invention rather than discovery.» Letztlich erzeugen wir durch die tautologischen Bilder nichts anderes als die narzisstische Selbstbespiegelung in einem geschlossenen System medialer Selbstreferenz. Vgl. Boorstin 1992, insbesondere 11–12.

und Hobby-Kriminalisten, die sich bei Konferenzen austauschen, zum historischen Tatort in Dallas pilgern und medienpublizistisch tätig sind.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das politische Dokudrama *PARKLAND* (Peter Landesman, USA 2013), das sich im Unterschied zu den meisten Filmen über die Kennedy-Ermordung auf die Ereignisse unmittelbar nach dem Attentat und die folgenden Tage konzentriert. Als Ensemblefilm setzt es sich zum Ziel, in einer realistischen Rekonstruktion gewöhnliche Leute in einer außergewöhnlichen Situation und die individuellen menschlichen Auswirkungen der Tat zu zeigen. Gefilmt mit einer nervösen und wackligen Handkamera, wie sie aus den Thrillern von Paul Greengrass, insbesondere den Jason-Bourne-Actionfilmen geläufig ist, werden sechs Erzählstränge und deren Handlungspersonal miteinander verwoben: die jungen Ärzte und Krankenschwestern im Parkland Hospital, die unmittelbar nach dem Anschlag vergebens um Kennedys Leben ringen; der in Dallas ansässige Kleiderfabrikant Abraham Zapruder, der das Attentat mit seiner 8-mm-Kamera gefilmt hat und weiß, dass dieses Dokument sein Leben unwiderruflich verändern wird; der leitende Agent des Secret Service in Dallas, der nicht darüber hinwegkommt, in seiner wichtigsten Aufgabe gescheitert zu sein; die FBI-Agenten in Dallas, die zuvor über Lee Harvey Oswald Informationen gesammelt hatten und sich nun, quasi in post-9/11-Manier, vorwerfen, nicht die entscheidenden Schlüsse gezogen zu haben; Oswalds nichts ahnender Bruder Robert, der sich mit einem ihm fremden Täter konfrontiert sieht; sowie die Entourage Kennedys, die mit einiger Improvisation dessen Leichnam an Bord der Air Force One bringt und Lyndon B. Johnson als neuen Präsidenten einschwört.

Obwohl der Film sich auf keine der vielen JFK-Verschwörungstheorien einlässt, umgibt ihn gleichwohl der Hauch des Mysteriösen, da man sich als Zuschauer fragt, was das kaleidoskopartige Geschehen im Innersten zusammenhält. Durch das Phänomen der Nachträglichkeit entsteht der nostalgische Eindruck einer durch das Attentat fragmentierten, vormalig zusammenhängenden Sozietät, die nun als pluralistisch und komplex zersplitterte erscheint und bloß durch den toten Präsidenten als abwesendes Zentrum zusammengehalten wird. Seine Ermordung ist allgegenwärtig und erweckt gleichsam das konspirationistische Begehren nach einer befriedigenden Erklärung. Derart entsteht das Gespenst der Verschwörung aus der symbolischen Struktur um eine Leerstelle.⁴² Vor dem Hintergrund

42 Einen verwandten Mechanismus finden wir in Francesco Rosis semidokumentarischem Politthriller *SALVATORE GIULIANO* (I 1962), wo sich das rekonstruierte Geschehen um die abwesende, tote Figur des sizilianischen Volkshelden und Banditen Salvatore Giuliano dreht (vgl. Taylor 2002, 221–227).

der Enthüllungen zum Vietnamkrieg, zu Watergate und den anderen Attentaten der 1960er-Jahre (Martin Luther King und Robert Kennedy anno 1968), teilen die JFK-Konspirationsisten eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Bericht der Warren-Kommission von 1964. Bis heute sind über sechzig Prozent aller Amerikaner davon überzeugt, dass diese offizielle Version nicht die ganze Wahrheit enthält; vor allem wird nicht geglaubt, dass Lee Harvey Oswald der alleinige Täter sei (Goldberg 2001, 148). Auf dem Spiel steht hier letztlich nicht nur der gesellschaftliche Kampf um historische Deutungshoheit und damit die Selbstverortung der 1960er-Jahre-Generation, sondern auch eine nicht eingelöste, utopische Gegengeschichte im Zeichen der Nachträglichkeit:

Kennedy's murder acquired such traumatic dimensions retroactively, from the later experience of the Vietnam War, of the Nixon's administration's cynical corruption, of the revolt of the sixties that opened up the gap between the young generation and the establishment. This later experience transformed Kennedy into a person who, had he remained alive, would have spared us Vietnam, the gap separating the sixties generation from the establishment, etc. (What the conspiracy theory represses, of course, is the painful fact of Kennedy's *impotence*: Kennedy himself would not have been able to prevent the emergence of this gap.) The conspiracy theory thus keeps alive the dream of another America, different from the one we came to know in the seventies and eighties. (Slavoj Žižek, in Wright/Wright 1999, 243, *Herv. i. O.*)

Das durch eine schier endlose Reihe von politischen Skandalen verstärkte Misstrauen gegenüber der Regierung hat sich in den USA seit dem Kennedy-Attentat stetig ausgebreitet und zu einem mitunter zynischen, verschwörungstheoretischen Reflex geführt. Mit der enormen Ausweitung des klandestinen Staatssektors, insbesondere seit 9/11 – zwei bis drei Millionen Amerikaner/-innen arbeiten heute unter Geheimhaltungspflicht⁴³ –, sind auch immer wieder die Geheimdienste zum Objekt von Verschwörungstheorien geworden. Historische Fälle sind hier die Offenbarungen der Kongressausschüsse in den 1970er-Jahren, unter anderem zur illegalen Überwachung und Bekämpfung der Bürgerrechtsbewegungen sowie von linkspolitischen und studentischen Organisationen durch das FBI im Rahmen von dessen Counter Intelligence Program (COINTELPRO) in den Jahren 1956–1971 und zu der jahrzehntelangen Involvierung des CIA in Attentate und Staatsstriche in anderen Ländern (vor allem Lateinamerika) sowie deren geheime psychologische Kriegsführung mit dem gan-

43 Vgl. den Audiokommentar von Peter Galison im Dokumentarfilm *SECRECY* (Peter Galison, Robb Moss, USA 2008).

zen Spektrum an *mind control*- und «Gehirnwäsche»-Experimenten (vgl. Marks 1979; Streatfeild 2007).

Der *war on terror*, der Bürgerrechte außer Kraft setzende Patriot Act, die Homeland Security und die politische Paranoia der Administration von George W. Bush haben oppositionelle Konspirationsfantasien weiter angefacht. Ein Großteil der amerikanischen Bevölkerung ist heute auch skeptisch gegenüber dem Wahrheitsgehalt der offiziellen, oftmals politisch tendenziösen Nachrichtensendungen, wie etwa vom rechtsgerichteten Sender Fox. In jüngster Zeit haben die Enthüllungen des *whistleblowers* Edward Snowden über die umfassenden Programme zum Abhören und Speichern weltweiter elektronischer Kommunikation des US-Abhördienstes NSA in Zusammenarbeit mit dem britischen Geheimdienst GCHQ für einen international anhaltenden, paranoid gefärbten politischen Skandal und zur öffentlichen Diskussion über die notwendige Transparenz von Regierungen gegenüber den eigenen Bürgern geführt.

Inzwischen haben wir es mit einer kommerziellen *Verschwörungskultur* (Knight 2000) zu tun, die ihren Ausdruck in den medialen und populärkulturellen Erzeugnissen findet, als breiter paranoider *drift* unter anderem in der zeitgenössischen Literatur, wie im Werk von Thomas Pynchon, William Burroughs, Don DeLillo, Paul Auster oder Umberto Eco. Neo-Hardboiled-Autor James Ellroy etwa hat in seinem zynischen Roman *American Tabloid* (1995) in einem fast manischen Wirbel realer und erfundener Figuren und Ereignisse wirksam an die unzähligen Kennedy-Verschwörungstheorien angeknüpft. Doch in der Epoche der freien Wahlmöglichkeiten gibt es diesbezüglich weder wahre noch falsche, sondern nur «offizielle» und «inoffizielle» Versionen, «offizielle» und «inoffizielle» Verschwörungstheorien (vgl. Knight 2007).

Konspirationismus lässt sich nun als eine Form von Folklore verstehen, als populistische Utopie oder alternative Historiografie (Fenster 1999). So sind konspirative Theorien vor dem Hintergrund einer weitreichenden Unsicherheit zu begreifen (vgl. Vail 1999). Wir leben heute nicht nur im Zeitalter der Simulation und der Täuschung, sondern auch in einer Epoche der Angst.⁴⁴ Verborgene Gefahren lauern überall.⁴⁵ Doch welche Ängste sind fundiert und welche nur als «Pseudo-Ereignis» zu werten? In der Risikogesellschaft hat das Vertrauen in das Wissen der sich selbst oft uneinigen Experten abgenommen, während die globalisierte Wirtschaft laufend Unsicherheiten erzeugt und im Rahmen von massiven und beschleunigten Verschiebungen von Kapital zunehmend undurchsichtiger

44 Vgl. Schwanitz 2003; Levin 2000; Parish/Parker 2001.

45 Vgl. Knight 2001; Smith 2001.

geworden ist. In einer dezentrierten Welt ohne verlässliche Erklärungsschemata scheinen Verschwörungstheorien überall aufzutauchen, weil sie paradoxerweise Sicherheiten zu schaffen scheinen (vgl. Parish 2001; Beck 2001). Denn unsere Angst vor Verschwörungen ist nicht so groß wie jene, in einer unkontrollierbaren Welt zu leben (Lilley 2001).

Hofstadters Feststellung eines «paranoiden Stils» in der amerikanischen Politik ist in der Bevölkerung angekommen. So erscheint Konspirationismus nicht zuletzt als pragmatische Ideologie der individualistischen Wettbewerbsgesellschaft (*Nur die Paranoiden überleben* [Grove 2002]), die gerade auch am Arbeitsplatz gültig ist: Ein gesundes Maß an Misstrauen, Verdacht und Vorsicht (*healthy paranoia*) gegenüber den Motiven und dem Verhalten von Kollegen und Vorgesetzten ist durchaus angebracht (Kramer 2002). Dieser weiter gefasste, aufgeweichte Gebrauch des Begriffs signalisiert auch, dass kulturelle Paranoia in verbreiteter, niedriger Dosierung, einhergehend mit einem ambivalent-perversen Genuss, kommerzialisiert worden ist. Vom «postmodernen Unbehagen» (Bauman 1999) des Individuums und dessen Wunsch nach mehr Sicherheit ist es ein kleiner Schritt zu Angstlustfantasien fremder Kontrolle und Beherrschung, wie Slavoj Žižek konstatiert:

Das typische Subjekt von heute lässt sich schrankenlos auf paranoide Fantasien über Verschwörungen, Bedrohungen und exzessive Formen des Genießens des Anderen ein, während es nach außen hin den zynischen Schein wahrt, jedweder allgemeinen Ideologie zu misstrauen. Das Misstrauen gegenüber dem großen Anderen (der Ordnung symbolischer Fiktionen), die Weigerung des Subjekts, «es ernst zu nehmen», hängt vom Glauben ab, dass es einen «Anderen des Anderen» gibt, dass ein geheimer, unsichtbarer und allmächtiger Agent wirklich «die Fäden zieht» und die ganze Show am Laufen hält: Hinter der sichtbaren, öffentlichen Macht gibt es noch eine andere, obszöne, unsichtbare Machtstruktur. Dieser andere, verborgene Agent spielt die Rolle des «Anderen des Anderen» im Sinne Lacans, die Rolle einer Meta-Garantie der Konsistenz des großen Anderen (der symbolischen Ordnung, die das gesellschaftliche Leben reguliert). (Žižek 2001, 503)

Der «perverse» Spaß an der Verschwörung und der unterschwellige Glaube an die Existenz, Kompetenz und Effizienz ihrer Vertreter klingt auch in der folgenden Passage an, einem Auszug aus *Who's Watching You?*, einem warnenden Pamphlet gegen zunehmende Überwachungspotenziale im Alltag:

So, while you were shopping in Kensington you were being filmed and your financial transactions were recorded. Now it is time to go home. At Kensing-

ton High Street underground station, next door to Marks and Spencer twenty-five cameras record the comings and goings. As the passengers thread their way through the turnstiles using their Oyster smart cards, they leave an indelible data trail behind them. [...] Every time you use a credit card, smart card or mobile, or press the key fob to unlock your car, your exact position in the universe is logged and recorded and your movements and behaviour can be established and followed in great detail. [...] Once the data has been recorded it can be shared instantly with the information industry and law enforcement. [...] So now *They* have the knowledge, what will *They* do with it? And who are *They* anyway? (Gibb 2005, 38–39, Herv. i. O.)

Hier wird von einem quasi perfekten Zusammenspiel und Funktionieren des Überwachungsapparats ausgegangen, ganz im Gegensatz zu den überaus ernüchternden empirischen Befunden zur Wirksamkeit der Überwachungskamerasysteme in Form von *Closed Circuit Television* (CCTV), wie inzwischen zur Genüge belegt ist (vgl. Kammerer 2008). In den bedrohlichen Grundton des Zitats mischen sich, wie unschwer zu erkennen ist, verkappte Lustgefühle, das Begehren des Blicks des anderen: Man wird in der anonymen Großstadt beobachtet und aufgezeichnet von unangreifbaren, technologischen Instanzen, hinter denen vielleicht noch Menschen stehen – oder auch nicht. Die Fremdkontrolle bedingt dabei nicht bloß die Konsistenz der symbolischen Ordnung (des Systems), sondern, so Žižek, es stellt sich hier das «dringende Bedürfnis nach dem phantasmatischen Blick des Anderen dar, der als Garantie für das Sein des Subjekts dient»:

Die Situation ist hier die tragikomische Umkehrung der Bentham-Orwellischen Idee einer panoptischen Gesellschaft, in der wir (potentiell) «die ganze Zeit beobachtet werden» und in der wir keinen Ort finden, um uns vor diesem omnipräsenten Blick der Macht zu verbergen: Angst rührt hier von der Aussicht her, *nicht* die ganze Zeit dem Blick des Anderen ausgesetzt zu sein, so dass das Subjekt den Blick [...] als eine Art ontologische Garantie seines Seins braucht. (Žižek 2000, 25–26, Herv. i. O.)

Die Umwertung von Foucaults Paradigma und der Blick des Anderen als Garantie individuellen Seins ist auch ein Topos, der sich in zeitgenössischen medien- und kulturtheoretischen Theorien zur Überwachung findet. Thomas Y. Levin bringt dies mit der abgewandelten Formel Descartes' auf den Punkt: «Ich werde beobachtet, also bin ich.» (Levin 2000, 8) Derart erscheinen Konspirationstheorien auch als Reflex einer nicht aufgelösten kognitiven Spannung. Sie operieren diesbezüglich als ideologische Phantasmen, als Entlastungsfantasien, die dafür sorgen, dass die soziale Wirklichkeit im Bereich des Imaginären konsistent und kohärent wird.

In ihrer mehrdeutigen Rolle verkörpern die supponierten Verschwörer somit letztlich den Wunsch nach der Durchschaubarkeit und Lesbarkeit der Welt. In einer globalen Gesellschaft, die sich weiter vernetzt, komplexer und unübersichtlicher wird, bei gleichzeitig steigender Störanfälligkeit und systemischer Selbstgefährdung, kommt der entlastenden Funktion konspirationistischen Denkens scheinbar wachsende Bedeutung zu. Insofern können Verschwörungstheorien als Paralleldiskurs und Begleitphänomen gesellschaftlicher Konflikte, Übergangs- und Transformationsprozesse begriffen werden. Rationalität und Irrationalität bleiben dabei aufeinander bezogene, relationale Größen, die als konsensuelle «Sprachspiele» kontextgebunden sind. Wir können Konspirationismus als *mythos* und kompensatorischen Ausdruck einer exzessiven Rationalität (*logos*), als zeitgenössische Metaphysik, begreifen oder im Kontext der pluralistischen zeitgenössischen Gesellschaft als grundlegende Form des Dissenses gegenüber politischen und institutionellen Autoritäten. Selbst wenn Verschwörungstheorien, wie Steve Clarke schreibt, sich als «degenerierte Forschungsprogramme» meist irren, so trafen sie doch gelegentlich – wie etwa bei der Watergate-Affäre – ins Schwarze; darüber hinaus verhelfen sie durch die Formulierung eines radikalen Verdachts den jeweiligen Gesellschaften zu politischer Offenheit, zur Offenlegung und Hinterfragung ihrer eigenen Praxis (Clarke 2002, 147–148). Insofern haben sie letztlich – und nicht bloß im Bereich des (psychoanalytisch) Imaginären – eine *systemstabilisierende* Wirkung.

3.7 Die transmediale Kultur der Verschwörungsfantasien

Die Attraktion des Konspirativen in der heutigen transmedialen *Verschwörungskultur* hat jedoch nicht nur mit der Infragestellung von Autoritäten im Gefolge unzähliger politischer, wirtschaftlicher und ökologischer Skandale seit den 1970er-Jahren zu tun. Auch Fredric Jamesons Konzept der Verschwörungserzählung als kognitives Hilfsmittel zur sozialen Verortung angesichts eines zu komplex gewordenen kapitalistischen Weltsystems (Jameson 1992b) im Gefolge neuer Unsicherheiten und Ängste (Vail 1999), verursacht durch die neoliberale Substitution der «symbolischen Ordnung» durch die Logik des Marktes (Žižek 2001), greift letztlich zu kurz. Das Verschwörungsmotiv lässt sich weder auf «postmoderne Metaphysik» und New-Age-Formen esoterischen, voraufklärerischen Denkens (Wheen 2004; LeGault 2006) beschränken, noch auf die zunehmend gesellschaftsfähigen Formen stigmatisierten Wissens wie Esoterik, alternative Medizin, heterodoxe religiöse Praktiken und Grenzwissenschaften (Barkun 2003, 2), oder eine Art von Klassenkampf, in dem das «Volk» (*the*

people) populärkulturell einem elitären Machtblock (*power bloc*) entgegensteht (Fiske 2001), der seine Autorität durch institutionalisierte historische Deutungshoheit durchzusetzen trachtet.

Dies sind alles Teilaspekte des konspirationistischen Phänomens. Sie bedürfen jedoch der Ergänzung um das *fiktionale Begehren*, des populären Vergnügens am Fabulieren und dem zutiefst romantischen Verlangen nach dem Geheimen. Es geht um die Suche nach nichtautorisierter Sinnstiftung durch Formen politischer Theologie als säkularer Religion. Wenn, mit Lacan gesprochen, die Wahrheit die Struktur der Fiktion innehat, so webt die «Verschwörungsmaschine» alle Fäden zu einer Erzählung imaginärer historischer Möglichkeit. Um deren Produktivität in den Blick zu rücken, ist es notwendig, den Fokus von *Verschwörungstheorien* auf *Verschwörungsfiktionen* zu verlagern. Denn während erstere bisweilen geradezu wahnhaft klingen, mögen sie sich sehr wohl als Grundlage für spannende fiktionale Dramatisierungen eignen:

Some believe that JFK was shot by his driver, some that Bobby Kennedy was killed by one of his guards; some believe the world is ruled by a Yale fraternity, some by lizard-aliens in disguise; some believe that Obama is a Communist mole; some that, back in 1966, Paul McCartney died. These notions are, at best, deluded; but as potential pitches for an as yet unmade Hollywood movie, they might just secure the contract. For, in movies, you can believe that the moon shots were faked, or that men are replacing their wives with compliant robots, or that space shuttles are firing earthquake-inducing weapons, or that the world itself is a delusion [...]. (Newton 2014)

Während Verschwörungstheorien durch einen wie auch immer zu relativierenden Faktizitätsanspruch letztlich auf ihre fiktive Kehrseite verweisen und zum Widerspruch auffordern, laden Verschwörungsfiktionen dazu ein, in der Fiktion und durch sie hindurch ihre symptomatischen Wahrheiten zu entdecken. Was wir in der Wirklichkeit verabscheuen und uns erschreckt – Gewalt, Mord und Totschlag oder auch etwa reale Verschwörungen –, finden wir im Bereich der mimetischen Fiktion genussvoll, wie in Analogie hierzu schon Aristoteles in seiner *Poetik* festhält: «Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, zum Beispiel Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.» (Aristoteles 1994, 11)

Verschwörungsfiktionen drücken unser metaphysisches Unbehagen aus, indem sie ein jeweils aktuelles, gesellschaftlich virulentes und umstrittenes Thema aufgreifen, durch Extrapolation, und angelehnt an Science-Fiction, auf oft fantastische Weise weiterspinnen und zu einer spannenden Geschichte mit dramatisiertem Szenario verarbeiten, welches uns

zugleich vor einem traumatischen Realen schützt und uns ihm begegnen lässt. Auf dieser Ebene sind solche Fiktionen durchaus als Dokumente eines Wirklichen zu verstehen, dem Ausbruch einer kollektiven, psychotischen Fantasie gleich, ohne Rücksicht auf das ungesicherte Wissen, zu dem Verschwörungstheorien zählen. Verschwörungsfiktionen lassen das Reale durch Phantasmen sprechen und damit die konkrete, ästhetische Gestalt von Paranoia annehmen. Deren Ausprägungen wollen wir uns nun zuwenden.

III Der paranoide Film: Stil, Narration, Motivik

1 Von der Mikro- zur Makroebene

Paranoide Effekte auf der Bildebene. Der Film besitzt das grundlegende Potenzial, beklemmende, diffus bedrohliche, klaustrophobische Welten und Bilder zu erzeugen, die wir als Trugbilder bezeichnen müssen. Obwohl diese Bilder weniger an sich, sondern erst in ihrem jeweiligen diskursiven Kontext ihre spezifischen Effekte entfalten können und somit plurale Wirkungen und Bedeutungen erzeugen, müssen sie als symptomatische und konventionalisierte, wiederkehrende Bausteine und Schlüsselemente einer visuellen Ästhetik der Paranoia verstanden werden. Diese Trugbilder – für die wir auch den Terminus *mindscreen* respektive *psychoscreen* verwenden können – haben weder einen rein subjektiven noch rein objektiven Charakter und lassen sich am besten als expressive Bilder begreifen, die durch eine subjektive Krümmung der äußeren Realität geschlossen werden. Vor allem vier konventionalisierte Verfahren optischer Schließung sind hier zu erwähnen.

Da sind *erstens* frontale und stark symmetrische Bildkompositionen – manchmal durch Weitwinkel unterstützt –, die im Extremfall eine Figur als zentralperspektivischen Fluchtpunkt (*one-point perspective*) präsentieren und dadurch wirkungsvoll ihren Beziehungswahn visualisieren, wie in einer Traumszene aus dem Psychothriller ONE HOUR PHOTO (Mark Romanek, USA 2002). Der medial reflexive Film, in dem sich alles um Simulakren, um stereotype äußere und innere Bilder dreht, in einem veritablen *Krieg der Bilder* sogar, erzählt von einem kleinen Angestellten, der nach der Entlarvung seines hohlen amerikanischen Traums Amok läuft: Seymour «Sy» Parrish (Robin Williams), seit vielen Jahren Fotoentwickler in der Filiale einer sterilen Supermarktkette, hat sich insgeheim aus den überzählig entwickelten Schnappschüssen einer Stammkundin ein imaginäres Szenario in Gestalt einer Fotowand bei sich zuhause gebastelt, in dem er sich als Onkel der von ihm idealisierten Mittelstandsfamilie fantasiert. Als sein Vorgesetzter die Unregelmäßigkeiten bemerkt, wird Sy gekündigt. Der Protagonist entdeckt, dass der Ehemann der Kundin eine Affäre mit einer jüngeren Frau hat, die auch ihre Bilder bei ihm entwickeln ließ. Der Kollaps seiner rein aus Klischees und aus angeeigneten Fotos bestehenden Identität, die plötzliche Leere in Sys Leben, die er zuvor wahnhaft füllte, nimmt nun in einem farblich homogenen und aseptischen *mindscreen*-Set-



1-2

winkelaufnahmen. Typischerweise ist diese ästhetische Strategie mit der Fremdbestimmung des Menschen durch seine Umgebung (2001 – A SPACE ODYSSEY, GB/USA 1968), mit Wahnsinn (A CLOCKWORK ORANGE, GB/USA 1971; THE SHINING, GB/USA 1980) und Tod assoziiert (PATHS OF GLORY, USA 1957; FULL METAL JACKET, GB/USA 1987) – wobei diese Themen in allen erwähnten Beispielen in unterschiedlicher Gewichtung miteinander verquickt sind.¹

Als zweites und vielleicht wichtigstes Verfahren wäre die *Akusmatisierung* zu nennen, also die Überführung einer objektiven Einstellung in die subjektive Sicht einer akusmatischen Figur oder Instanz, d.h. ohne sichtbar blickendes Subjekt, etwa durch die diegetische Einschreibung eines Objektmediums in das Metamedium Film, als explizite Markierung des Bildes als Sicht einer Kamera. Hierzu gehört unter anderem auch der signifikante Fall von Überwachungsbildern durch die Evokation eines «akusmatischen Blicks» (Lie 2011, 202–203), der sich weder eindeutig innerhalb noch außerhalb der Diegese verorten lässt.² Obwohl sich Chi-

ting die Form von leeren Kaufhausgestellen an, die ihn als zentralen Fluchtpunkt wie Strahlen nicht nur isolierend positionieren, sondern geradezu kastrieren. Die «Tödlichkeit» dieser hermetischen Bilder ist offensichtlich (vgl. Abb. 1–2).

Ein Filmemacher, der in seinen Werken systematischen Gebrauch von der *one-point perspective* gemacht hat, ist Stanley Kubrick, insbesondere in Kombination mit langen, figurzentrierten Kamerafahrten vor- oder (häufiger) rückwärts, manchmal aus Untersicht und fast immer mit starken Weit-

1 Eine anschauliche Videomontage hierzu mit dem Titel «Kubrick//One-Point Perspective» findet sich auf Vimeo (<https://vimeo.com/48425421>) und YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=N2yqw7qGrgU>) (jeweils abgerufen am 11.8.2016).

2 «Acousmatic [...] is said of a sound that is heard without its cause or source being seen. [...] When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized – that is, when we cannot yet connect it to a face – we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmètre*. [...] The *complete acousmètre* [...] is not-yet-seen, but [...] remains liable to appear in the visual field at any moment. [...] Neither inside nor outside: such is the *acousmètre*'s fate in the cinema.» (Chion 1999, 18, 21 und 23). Chion spricht dem *acousmètre* eine vierfache Macht zu: «the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have com-

ons Terminus des Akusmatischen auf die Stimme (noch) nicht sichtbarer Figuren bezieht, deren diegetischer Status ambig ist, wird der Ausdruck hier mitunter auch auf subjektive Blickstrukturen bezogen, bei denen die blickende Figur nicht gesehen wird. Im folgenden Beispiel entpuppt sich eine scheinbare Nullfokalisierung durch einen Rückwärtszoom als geheimer Blick einer Fernsehkamera mit einem unsichtbar beobachtenden *acousmètre* im Off-Raum hinter der Kamera und dem Bildschirm, auf dem die Aufnahme zu sehen ist (Abb. 3–4, aus DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE [Fritz Lang, F/I/BRD 1960]).



3–4

In anderen Fällen kann durch subtile Mittel der scheinbar neutral-nullfokalierte Blick der Filmkamera die Grenzen zwischen dem Diegetischen und Außerdiegetischen verwischen, um den Eindruck des Blicks einer rein mechanisch schwenkenden Überwachungskamera zu erwecken, wie etwa am Ende von *THE CONVERSATION* (Francis Ford Coppola, USA 1974), wo die Suche des Protagonisten in seiner Wohnung nach der ihn aufzeichnenden Abhörwanze vergeblich bleibt und sogar vergeblich *bleiben muss*, weil die Überwachung nun «zur Bedingung der Narration selbst geworden» ist, ohne dabei die Diegese zu dekonstruieren:

Der Ort der Überwachung hat sich damit – unmerklich und doch entschieden – vom Raum der erzählten Geschichte zur Grundbedingung der Möglichkeit dieser Geschichte verlagert. Überwachung ist hier zur formalen Signatur der filmischen Narration geworden. (Levin 2004, 354)

Erst unter der Bedingung dieser strukturellen Verwischung der Grenzen von Innen und Außen eröffnet sich nun die Möglichkeit einer Selbstreflexion auf das filmische Medium als panoptisches Dispositiv, und erst hierdurch bezieht die folgende Feststellung ihre Geltung: «The cinema screen also bears resemblance with the panoptic apparatus in that it entraps its characters within its frame and thus becomes the counterpart of the pri-

plete power. In other words: ubiquity, panopticism, omniscience, and omnipotence» (ebd., 24). Wird hingegen die Quelle der Stimme des *acousmètre*, insbesondere der Mund des Sprechenden, im Bildfeld sichtbar und verliert damit ihre bisherige Macht, so spricht Chion von «Deakusmatisierung» (ebd., 23).

son Michel Foucault describes [...]» (Lefait 2013, 17) Dies zeigt dann auch, dass Fredric Jameson mit seiner Feststellung, die Konspiration operiere im Verschwörungsfilm lediglich als Thema und Inhalt (Jameson 1988, 356), falsch liegt.

Drittens ergibt sich der Effekt der Geschlossenheit auch durch starke Formen optischer Subjektivierung mittels einer am Körper befestigten Kamera (*bodycam*) bei sich bewegenden Figuren. Hier bietet der Science-Fiction-Thriller *SECONDS* (John Frankenheimer, USA 1966) sehr anschauliche



Beispiele. Als gleich zu Filmbeginn ein unbekannter Mann in der New Yorker Grand Central Station den Protagonisten Arthur Hamilton (John Randolph) verfolgt und ihm schließlich im Zug einen Notizzettel in die Hand drückt, wurde die Filmkamera mittels Brustgeschirr direkt am Körper jenes Darstellers befestigt (*bodymount*) – eine technische Pionierleistung, da es 1966 weder das Steadicam- noch das spätere SnorriCam-System gab.

Zunächst ist sie an den Oberkörper montiert und mit Weitwinkel aus Untersicht in Großaufnahme auf das Gesicht des Unbekannten gerichtet. Da der Mann Hamilton in der Menschenmenge zuerst ausmacht und dann mechanisch, in gleichbleibender Distanz verfolgt, entsteht ein sehr merkwürdiger, geradezu posthumanistischer *travelling*-Effekt: Der Darsteller scheint stillzustehen, und stattdessen bewegt sich seine Umwelt, da das Verhältnis zwischen Kamera und Figurenkörper respektive -gesicht starr bleibt. Dadurch wird in Relation zur Umgebung eine sehr steife, mechanisch-deterministische und völlig verfremdete, desorientierende Be-

wegungswirkung erzeugt, als handle es sich nicht um die Bewegung eines Menschen, sondern einer Marionette. Das *travelling* produziert den extrem subjektivierten Eindruck einer kompletten Zentrierung auf die Figur, um die sich die ganze (Um-)Welt zu drehen scheint. Dieses visuelle Arrangement zielt auf perzeptive Irritationen der Zuschauer – etwa auf leichte Schwindelgefühle. In der Bahnhofsszene alterniert die Einstellung mit Aufnahmen, bei denen die Kamera nicht mehr an der Brust, sondern auf dem Rücken des Verfolgers montiert wurde, wobei wir über die Schulter dessen Kopf seitlich von hinten sehen und in Blickrichtung den Protagonisten (Abb. 5–8): Die faszinierend-verstörende Wirkung der anfänglichen Bahnhofsszene ist jedoch auch darauf zurückzuführen, dass hier expressive Stilmittel (*bodycam*) gleichzeitig mit realistisch-dokumentarischen Bildern (authentisches Setting) kombiniert werden.

Zum paranoiden Stil im Kino gehören *viertens* außerdem visuelle Verzerrungen als formale Entsprechungen (Visualisierungen) einer verzerrten Wirklichkeitssicht. Ein beliebtes Mittel hierfür sind, wie erwähnt, Aufnahmen mit starken Weitwinkelobjektiven, die einen erheblich breiteren Einfallswinkel aufweisen als das menschliche Auge, was zu markanten Raumverkrümmungen führt: Nahe Objekte erscheinen größer, entfernte wirken kleiner als normal, insbesondere wenn eine kurze Brennweite mit Untersicht (bis hin zur Froschperspektive) kombiniert wird. Brennweiten unter 35 mm gelten als Weitwinkelobjektive, solche unter 25 mm als Superweitwinkelobjektive. Vor allem in Kombination mit einer Untersicht (oder Aufsicht) ergeben sich mitunter geradezu groteske perspektivische Verzerrungen (insbesondere bei nahe am Objektiv gefilmten Gesichtern). Die folgenden zwei Kader stammen aus John Frankenheimers Politthriller *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (USA 1962) und zeigen ein und dieselbe Einstellung, die mit einem 18-mm-Objektiv gedreht wurde. (Abb. 9–10)

Die Krümmungen vor allem der vertikalen Linien, verstärkt durch eine tiefe, nach oben gerichtete Kameraposition, sind in beiden Kadern sehr deutlich zu erkennen. Die Einstellung entstammt jener Schlüsselszene gegen Ende des Films, als Eleanor Iselin (Ange-



9–10

la Lansbury), der amerikanische *mastermind* der Verschwörung, ihrem in tranceähnlichem, katatonem Zustand befindlichen Sohn Raymond (Laurence Harvey, im Off) den Attentatsauftrag erteilt, den er durch seine in der Mandschurei erhaltene Konditionierung nur unbewusst wahrnimmt, um später als ferngesteuerte Killermaschine zu operieren. Die Untersicht und die räumliche Verzerrung durch die gewählte Brennweite lassen die Mutterfigur als völlige Dominatorin ihres Sohns erscheinen und signalisieren eine verzerrte Wahrnehmung der Wirklichkeit. Vor allem in der Abbildung 10 scheint die Distanz zum Kopf der Mutter geradezu enorm zu sein; auch wirkt es, als ob die Wand in der rechten Bildhälfte von der Kamera nach hinten wegkippen würde. Die übergroße Karo-Dame – als textile Reproduktion jener Patience-Spielkarte, die für Raymond als zweiter Auslöser zur Befehlsaufnahme fungiert – scheint auf den ersten Blick nicht recht zum Bildraum zu gehören und erinnert als heterogenes Element ein wenig an den anamorphisch verzerrten Totenschädel in Hans Holbeins berühmtem Gemälde *Die Gesandten* (1533), einer Memento-mori-Figur als Einschluss des Realen; dieses Reale ist hier die mit dem Tod verknüpfte und dominierend-totalitäre Mutterfigur, der sich der Sohn in seiner dyadischen Abhängigkeit nicht entziehen kann. Doch der Weitwinkelleffekt insgesamt rückt eine umfassendere Totalität ins Bild und fungiert als *expressionistische*, filmästhetische Entsprechung zur verschobenen Wirklichkeitswahrnehmung, wie sie in der klinischen Paranoia vorliegt, die auch eine größere Gesamtheit der Umgebung zu erfassen trachtet – freilich um den Preis der Verzerrung.

In *SECONDS* wirken die zum Teil extremen Weitwinkelleffekte als expressiv-surreale Visualisierung von Verzerrung, was wiederum mit den brutalen Hautdehnungen in der Szene, in der Hamilton mittels plastischer Chirurgie äußerlich zu Wilson umgemodelt wird, physisch korrespondiert (vgl. Wilshire 2001). Für das schockierende Finale verwendeten die Filmemacher ein 9.7-mm-Fischaugenobjektiv, das zu tonnenförmigen Verzerrungen führt, mit einer Krümmung sämtlicher gerader Linien, die nicht durch den Bildmittelpunkt laufen. Die dadurch erreichte optische Raumverengung und -schließung signalisiert das völlige Ausgeliefertsein des Protagonisten an die «höheren Mächte» der Organisation, seine totale Ohnmacht in einer geschlossenen Welt während seiner unfreiwilligen Reise ins Jenseits (Abb. 11–14).

Um diesen Effekt gebührend zu würdigen, ist ein kleiner Ausflug in die Gestaltpsychologie angebracht. Anstelle der gestalttheoretischen Begriffe «Figur» und «Grund» verwendet der Psychologe und Ethologe Norbert Bischof die Termini «Figuralität» und «Medialität». Klar konturierte, umrissene und deutlich wahrnehmbare physische Objekte oder psychi-

sche Phänomene mit eindeutigen Grenzen gegenüber der Umwelt (wie etwa innere versus äußere Wahrnehmungen, eigene versus fremde Emotionalität) gehören in den Bereich der Figuralität, während sich Medien und Medialität durch eine fehlende Außengrenze, eine Durchlässigkeit von Innen und Außen sowie diffuse Eigenschaften auszeichnen:

Medien kann man selbst kaum an irgendeinem Merkmal festmachen, sie verhüllen diskret ihre Identität. Dafür vermögen sie aber den Dingen in ihrem Einflussbereich Eigenschaften aufzuzwingen, an denen diese ganz unschuldig sind. [...] Medien bewegen sich eben nicht, sie ordnen sich nicht in Raum und Zeit ein, sondern spannen erst ihrerseits diese Bezugssysteme auf. Medien offenbaren keinen Charakter und haben kein Schicksal; sie *sind* Schicksal.

(Bischof 1998, 129, Herv. i. O.)

Dies lässt sich etwa an der Unterscheidung von Gefühlen und Stimmungen festmachen:

Stimmungen sind *Hintergrund*-emotionen ohne klar gezeichnete Kontur, Impressionen, die eine spezifische seelische Färbung über die gesamte Erlebniswelt gießen – sie sind seelische *Medien*. Bezüglich der «Gefühle» ist der Sprachgebrauch weniger einheitlich; sie heben sich aber vergleichsweise doch eher *figural* voneinander ab wie die Motive einer polyphonen Komposition. (ebd., 133, Herv. i. O.)

Daraus ergibt sich, dass im Verhältnis von Figuralität und Medialität situativ praktisch alles zu einem Medium werden kann und je nach Kontext dasselbe Phänomen einmal als figural, ein anderes Mal als medial zu be-



11–14

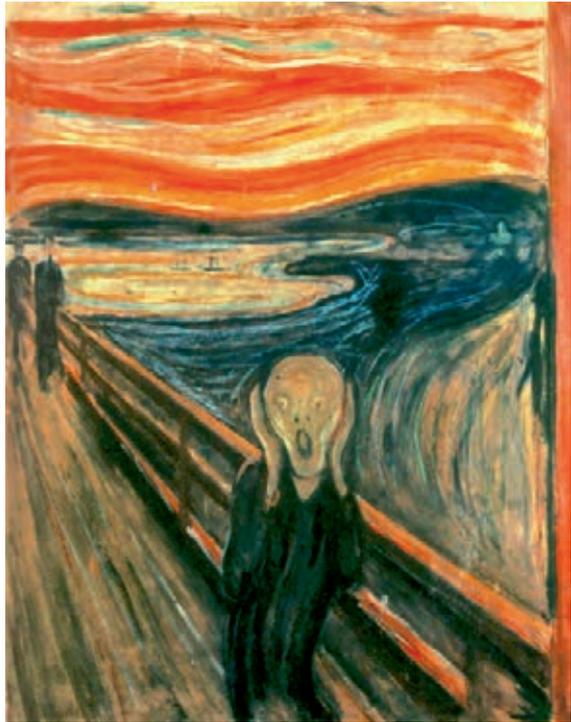
werten ist. Der manifeste Traum etwa erscheint figural in Relation zur Medialität des latenten Trauminhalts.

Denken wir an den Film generell, drängen sich sogleich verschiedene Figur-Medium-Paare auf. Narratologisch gesehen operiert der Plot mit seiner fragmentarischen, konkreten Präsentation der dramatischen Ereignisse figural, während die auf der Leinwand unsichtbare und erst im Kopf des Rezipienten fertig verknüpfte, kontinuierlich-ganzheitliche Story als medialer Hintergrund zu verstehen ist. Die Tonspur insgesamt verhält sich zum figuralen Bild medial, wobei innerhalb der Tonspur der sichtbar gesprochene Dialog seinerseits figural ist, die nichtdiegetische Musik und Soundebene jedoch, welche innere Stimmungen von Figuren suggeriert, medial. Der sichtbare On-Raum des Bildfeldes verhält sich figural zum medialen Off-Raum, so, wie sich scharfe Bildebenen figural von der medialen Unschärfe des Bildes abheben. Erst durch ihre deterritorialisierte mediale Einbettung werden die territorialisierten figuralen Bildfragmente zu einem ganzen Film, in der Verschränkung von figuralem Sichtbarem und medialem Unsichtbarem. Und in einem Verschwörungsfilm sind konkrete einzelne Konspirateure als figural zu bezeichnen, während die diffuse Konspiration als solche eher medialen Charakter hat.

Bischof verweist in diesem Zusammenhang darauf, wie bei Edvard Munchs berühmtem Motiv *Der Schrei* (1893, Abb. 15) Angst entgrenzt wird:

[Das Bild] konfrontiert den Betrachter mit der hilflosen Angst der kauern-
den Person, aber er tut dies auf eine Weise, die es dem, der sich auf das Bild
einlässt, nicht erlaubt, Distanz zu wahren. Das Grauen bleibt nicht innerhalb
der Grenzen des Gegenübers, sondern ist über diese hinausgequollen, es füllt
die ganze Welt bis zum Horizont, bis hinauf zu den ominösen Schlieren der
Wolken. Die Angst wird hier zum Medium, sie wird allgegenwärtig, saugt
den Betrachter ein und löst die Membran auf, hinter der sich seine eigene
Seele schützen will. (ebd.)

Im Falle der oben gezeigten Bilder aus *SECONDS* lässt sich nun sagen, dass der extreme Weitwinkelleffekt eine ähnliche Wirkung hat, als die paranoide Angst des Protagonisten keine Außengrenze kennt und sich vielmehr medial über das ganze Bild ausdehnt in Form von perspektivischen und räumlichen Verzerrungen, die sich weder präzise als interne noch als externe Fokalisierung beschreiben lassen, sondern allgegenwärtig sind. So haben wir es hier mit einer besonderen Form der internen Fokalisierung zu tun, die zugleich als explizite Markierung der Enunziation, des filmischen Aussagens fungiert. Christian Metz hat diesen filmtheoretischen Begriff wie folgt definiert:



15 Edvard Munch,
Der Schrei

Die Enunziation ist zugleich *Produktion* und *Übergang*, ein *Übergang* von einer virtuellen Instanz (z.B. dem Code) zu einer realen Instanz. [...] Der Begriff «Enunziation» bezeichnet [...] die Anwesenheit von menschlichen Wesen, oder genauer gesagt, von Subjekten an den beiden «Enden» des Enunziats. [...] Wenn es unstrittig ist, dass im allgemeinen der Erzähler nicht mit dem Autor verwechselt werden darf [...], dann laufen wir ebenso wenig Gefahr, die Momente der Enunziation selbst, die wir rein textuell fassen, als eine Art Person zu begreifen. [...] Die Enunziation ist der semiologische Akt, durch den bestimmte Teile eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen.

(Metz 1997, 2–3 und 11, *Herv. i. O.*)

Mit dem italienischen Filmtheoretiker Francesco Casetti unterscheidet Metz dabei vier enunziative Modi, namentlich die nicht explizit markierten «objektiven Ansichten» («nobody's shots») und drei markierte Formen: die «Interpellationen» (bildinterne Rahmungen durch Leinwand in der Leinwand, Spiegel, Fenster etc.); die «subjektiven Ansichten» (bildintern markierte Points of View); und schließlich die «irreal objektiven Ansichten» («eigenartige Autorenblickwinkel, die keiner Figur zugeschrieben werden können») (ebd., 15; vgl. auch Casetti 1986). Im Falle der verzeich-

nenden Weitwinkelaufnahmen haben wir es genau genommen mit einer Mischform der «subjektiven Ansicht» und der «irreal objektiven Ansicht» zu tun: mit einer subjektiven Raumverzerrung, die aber nicht als Point-of-View-Struktur präsentiert wird. Es handelt sich durch das «Mitsein» der Kamera um halbsubjektive Wahrnehmungsbilder (Deleuze 1997, 104–105). Die diegetische Schließung des Raums gemahnt hier durch ihre tonnenförmige Repräsentation an eine Totalisierungsbestrebung, an eine «Totalität der Welt». Was wir zuvor als wesentliche Operation des paranoiden Films beschrieben haben, die Transformation einer offenen in eine geschlossene Welt, lässt sich also sehr prägnant an filmischen Bildmitteln wie diesen festmachen.

Paranoide Situationen als szenische Bilderfolge. Paranoide Wirkungen können nicht nur punktuell auf der bildlogischen Ebene durch Expressivität und optische Schließung erzielt werden, sondern vor allem auch auf einer szenischen Ebene, zum Beispiel durch subjektive Blickstrukturen und Bildmontagen. Hinsichtlich einer einzelnen wahnhaften Figur findet sich etwa gleich zu Beginn in Luis Buñuels schwarzer Komödie *ÉL* (MEX 1952) eine schöne und subtile Miniatur, die den grundlegend projektiven und perversen Mechanismus der Wahnbildung illustriert.

Die Handlung beginnt mit einer katholischen Messe. Zum lateinischen Chorgesang finden Fußwaschungen statt, bei denen Priestergehilfen vor die entblößten Füße der Gläubigen eine Wanne stellen und mit Wasser aus einem Krug füllen. Die gewaschenen Füße werden vom Priester getrocknet und geküsst. Nun folgt ein ebenso merkwürdiger wie ironischer Einschub. Einer der Gehilfen, ein gutaussehender Mann mittleren Alters (Arturo de Cordóva), lässt seinen Blick von den geküsst Füßen zu den Füßen der Kirchgängerinnen in einer Nebenreihe wandern. Der in einer Subjektiven vermittelte Blick bleibt an einem eleganten Paar von Damenschuhen hängen und gleitet dann über Beine und Schoß bis zum Gesicht der attraktiven jungen Frau hinauf. In dieser kleinen Point-of-View-Montage als Beispiel für Deleuzes seelisches Triebbild, situiert zwischen der reinen Potenzialität des Affektbilds und der aktualisierten Spezifität des Aktionsbilds (Deleuze 1997, 181), lässt uns Buñuel eine latent homosexuelle Gedankenübertragung von den gewaschenen Füßen über das auf ein Partialobjekt fokussierte Begehren, (Fuß-)Fetischismus, hin zu einem Liebeswahn in nuce mitverfolgen, im Übergang vom sakralen Ritual zur sexuellen Begierde (Abb. 16–29).

Die perverse Wendung wird – nach dem Blick auf die geküsst Füße – mit der Nahaufnahme des allmählich nach rechts unten gleitenden Blicks des Mannes signalisiert, einem wahrhaftigen «Seitensprung» (wo-





24–29

bei sich die «Per-Version» im wörtlichen Sinne des Wortes in der Drehung von Kopf und Oberkörper in der Nahaufnahme ausdrückt, Abb. 16–19). Das anschließende Point-of-View-Objekt in Abb. 21–22 vollzieht die sexuelle Übertragung mit anschließender Fixierung auf die dunkel gekleidete junge Frau (Delia Garcés). In einer Umkehrung der erwartbaren Blickrichtung betrachtet der Mann nicht zuerst das Gesicht der attraktiven Frau, sondern er geht in einem metonymischen Gleiten von unten nach oben vor, von ihren «passenden» Füßen über ihre Beine bis zu ihrem Gesicht (Abb. 23). Ihrerseits beherrscht die Frau vorderhand das Bild; worauf ihr

Blick nach oben rechts ins Off gerichtet ist, wissen wir nicht, er scheint jedoch keinesfalls dem Beobachtenden zu gelten. Dessen durch ein *cut-in* von einer Nah- zu einer Großaufnahme intensivierter Blick (Abb. 24) wiederum scheint objektiv nicht der letzten Perspektive zu entsprechen, und doch zwingt die Montage zu der projektiven Annahme, dass hier Blickkontinuität herrscht und der Mann konzentriert die Frau fixiert – eine nahezu *magische* Verknüpfung der Bilder. Der Blick der Frau in der folgenden Einstellung ist zuerst nach unten gerichtet, als richte er sich nach innen, als spüre sie schamhaft den Blick des Schauenden (Abb. 25–26); und als sie dann aufblickt (Abb. 27), scheint sie zu wissen, dass er sie begehrt.

Nicht nur haben wir es hier mit einer projektiven Übertragung der diegetischen Betrachterfigur zu tun, Buñuel zwingt auch uns Zuschauer zum entsprechenden Nachvollzug. Angesichts des fortgesetzt starren Blicks des Manns senkt die Frau ihre Augen, als ob sie – in der Fantasie des Beobachtenden – seinen Blick verinnerlicht habe, im Wissen um die sexuelle Transgression, vielleicht auch im Genießen, angeschaut zu werden (Abb. 28). Indem der Mann am Ende der Szene nachdenklich seinen Blick senkt (Abb. 29), vollendet und verinnerlicht er die Fixierung auf die junge Frau, was zugleich der Auftakt einer sexuellen Obsession und der nachfolgenden Geschichte pathologischer Eifersucht ist. Das Subversive an Buñuels Montage besteht in der offensichtlichen Kurzschließung zwischen dem Religiösen und dem Sexuellen, darin, dass die Point-of-View-Folge selbstreflexiv demonstriert, dass die Perversion als solche eben *nicht* subversiv ist, sondern als obszöne und stützende Kehrseite der offiziellen (religiösen und gesellschaftlichen) Wirklichkeit operiert. Der Wahn ist hier nichts anderes als eben diese Verbindung und wechselseitige Durchdringung von Religion und Sexualität. Dieser Ausschnitt illustriert also in nuce, wie sich jenseits einzelner Bildeffekte auch ein *paranoides Narrativ* als szenische Einstellungsfolge gestalten lässt, das nun durch die Handlung einer wahnhaften diegetischen Figur motiviert ist. Zugleich werden wir Zuschauer über subjektive, die Einstellungen verbindende Figurenblicke in der Sinnkonstruktion der Bilderfolge impliziert und mitbeteiligt. Über Point-of-View-Blickwechsel erhalten wir dabei einen Einblick in die Subjektivität einer diegetischen Figur, deren sich herausbildenden Wahn wir konkret nachvollziehen können.

Handlungslogische Formen von Paranoia.³ In einem weiteren Schritt, auf der weiter gefassten Ebene narrativer Sequenzbildung, lässt sich situationsspezifische Paranoia als generalisierte Angst auch beim Zuschauer

3 Die folgende Textpassage erschien in veränderter Form in Taylor 2007a.

evozieren. Diese ist dabei bedingt durch die Integration von handlungslogischen Plotelementen und bildlogischen Effekten in Empathie mit handelnden Figuren. Dies sei an einem besonders eindrücklichen Beispiel gezeigt, der Eröffnungssequenz von Sydney Pollacks Polit- und Spionagethriller *THREE DAYS OF THE CONDOR* (USA 1975).

Matte, stumpfe Farben dominieren den im Panavision-Breitformat gedrehten Film. Wir befinden uns in einem von Bücherregalen gesäumten Büro, in dem eine große Computeranlage – Drucker, Textscanner und Großrechner in Aktion – steht, im Vorübergehen kontrolliert von einer jüngeren Frau asiatischer Herkunft. Als genüge sie sich selbst, scheint die Technologie der elektronischen Kommunikationsmedien mit ihrer Systemrationalität Menschen in die Rolle von Beobachtern zu versetzen. Über die Maschinengeräusche ist Dave Grusins metallener Fusion Jazz gelegt, dessen flotter Rhythmus die entspannte Arbeitsatmosphäre unterstreicht. Im Nebenraum erörtern zwei Büromitarbeiter ein kriminalistisches Rätsel – ein Mann wurde erschossen, ohne dass sich eine Kugel finden lässt –, während sich der ältere Vorgesetzte nach dem Verbleib des wieder einmal verspäteten Joe Turner (Robert Redford) erkundigt. Derweil befindet sich Turner auf dem Weg zur Arbeit, auf einem fragilen Vélosolox zwischen wuchtigen Straßenkreuzern – ein vorausdeutendes Sinnbild der Machtverhältnisse des weiteren Geschehens, namentlich zwischen dem verwundbaren einzelnen Individuum und dem weitgehend anonymen System. Turner erreicht schließlich ein nobles *brownstone house* in Manhattan, die «American Literary Historical Society» (fortan «Lit Society» genannt). Doch hier sind die Dinge nicht so, wie sie zunächst zu sein scheinen. Wir werden vielmehr mit einer Reihe von zu entziffernden Doppelkodierungen konfrontiert. Die Lit Society ist in diesem Film der Codename für einen Außenposten der CIA: «So verwebt Pollack in *THREE DAYS OF THE CONDOR* ein [...] zentrales Thema in die Geschichte: Dass die unmittelbare Umgebung oft nur Schein ist, hinter der eine ganz andere Realität gilt und wirkt.» (Grob 2017, 278–279)

Als werde der Kamerablick durch eine in den Erzählraum eingefaltete und internalisierte Instanz des Schauens reflexiv verdoppelt und das Bild dadurch geschlossen – ein *re-framing* als Form von *mise en abyme* –, entdeckt eine Kamerafahrt zurück (im rechten Bildvordergrund) einen Mann in einer blauen Limousine, der Turner beobachtet und ihn auf einer Mitarbeiterliste dieser diskreten CIA-Arbeitsstelle streicht. Später telefoniert derselbe Mann in einer öffentlichen Telefonkabine, ohne dass wir – in akustischer Vorenthaltung von narrativer Information – hören, was er sagt oder mit wem er spricht. Aber es lässt sich vorstellen, was er mitteilt: Er meldet, dass einer der Mitarbeiter auf der Liste – ein Mann na-

mens Heidegger – nicht zur Arbeit erschienen ist. In einer Fortsetzung des Überwachungsmotivs sehen wir eine über der Eingangstür der Lit Society montierte Überwachungskamera, auf die eine separate Einstellung explizit hinweist, in einer Einschreibung eines visuellen Mediums in den Text. Die durch die Überwachungskamera provozierte Frage nach einer Person hinter dieser Technologie, nach dem «submedialen Subjekt» (Groys 2000) wird sogleich beantwortet, als wir sehen, wie Turner im Gebäude auf separaten Monitoren vom Portier und der Sekretärin am Empfang registriert wird. Kongruent mit seiner Funktion als Protagonist gibt Turner den Clown mit Narrenfreiheit, der sich über das Sicherheitsdispositiv lustig machen kann, indem er in Bankräuber-Manier vor der Überwachungskamera seine Mütze übers Gesicht zieht. Als Zuschauer haben wir hier bereits teil an mediatisierten Blickstrukturen und Wirklichkeitsverdopplungen, die uns einerseits in eine gegenüber einzelnen Figuren privilegierte Wissensposition versetzen und uns andererseits an deren situativem Erleben partizipieren lassen. Dieser Dualität entspricht auch die fundamentale Ambivalenz einer zwischen genussvollem *empowerment* und Ungewissheit oszillierenden Zuschauerposition.

In seinem Büro löst Turner mithilfe seines Wissens über die Detektivfigur Dick Tracy mühelos das knifflige, aber klassische Detektivrätsel seiner Kollegen: Es wurde mit einer Kugel aus Eis geschossen, die anschließend schmolz und sich auflöste. Turners Job besteht darin, Literatur, vor allem Krimis, auf potenziell brauchbare neue Ideen hin – geheime Codes in Ermittlung fremder Strategien (vgl. Grob 2017, 278) – auszuwerten und sie mit real existierenden CIA-Operationen im Hinblick auf Informationslecks zu überprüfen: Im Bereich der Spionage sind Fiktion und Wirklichkeit unter dem Diktat des Imaginären also grundsätzlich wechselseitig durchlässig. Turner ist ein Leser, ein hermeneutischer Arbeiter, der Denkspiele löst, decodiert und Texte einscannen lässt. Er scheint über etwas gestolpert zu sein, das mit dem Mittleren Osten zu tun hat, doch hat niemand im Hauptquartier seine (uns noch unbekannt) Theorie bestätigt.

Draußen regnet es. Auf der Straßenseite diagonal gegenüber erscheint neben dem blauen Wagen ein distinguiertes Herr (Max von Sydow), deponiert – wohl als geheimes Zeichen – seinen Schirm in einem Abfalleimer und bleibt unter einem Vordach stehen, mit konzentriertem Blick auf den Hauseingang der Lit Society. Wie schon der reflexiv verdoppelte Kamerablick zuvor, erzeugt dieser diegetische Blick – im Vergleich mit dem unmarkierten Kamerablick als solchem – eine Verengung, eine Schließung des Raums. Dies ist für den weiteren Verlauf der Sequenz wichtig, wird doch für den Protagonisten die zunächst offene und lesbare Welt, in der man sich frei und vergleichsweise unbeschwert bewegen kann, in eine ge-

geschlossen und opake transformiert. Wegen des Regens benutzt Turner, nonkonform und zum Missfallen des Portiers, einen inoffiziellen Hinterausgang, um für sich und seine Kollegen das Mittagessen von einem nahen Take-away zu holen. Der gepflegte Herr registriert die Ankunft eines Briefträgers von rechts und eines Mannes mit Regenschutz von links her kommend. Als das blaue Auto wegfährt, ein weiteres Zeichen, gehen er und die beiden auf den Hauseingang zu. Der Postbeamte klingelt. Die Dame im Empfang sieht ihn auf dem Monitor und öffnet die Eingangstür per Knopfdruck. Kaum haben die Männer das Haus betreten, eröffnen sie mit schallgedämpften Maschinenpistolen das Feuer. Das anwesende Personal wird schnell und in Serie liquidiert. Als der kultivierte Herr und seine Killer im Computerraum die junge Frau stellen – die aufschaut, als die geräuschvolle Maschinerie plötzlich wieder eingeschaltet wird –, bittet er sie höflich, vom Fenster wegzutreten. Sie erblickt die auf sie gerichtete Waffe und sagt: «I won't scream.» Sanft erwidert er: «I know.» Er sieht weg. Es folgt die tödliche Salve.

Turner findet die Leichen seiner sechs Kollegen, unter ihnen auch seine asiatisch-amerikanische Freundin. Umgeben von Toten läuft die Computermaschinerie geräuschvoll und unheimlich weiter. Welchem submedialen Subjekt gilt diese auch ohne Menschen funktionierende, maschinelle Registratur? Derart werden die computerisierten Medien implizit zum Inbegriff zunehmend opak gewordener gesellschaftlicher Verhältnisse.

Bevor Turner in Panik das Haus verlässt, nimmt er die in der Schreibschublade versteckte Pistole der Sekretärin an sich; auf ihrem Pulli brennt noch immer ihre Zigarette.

Vorsichtig nach draußen spähend, öffnet er die Haustür (Abb. 30–31) und sieht sich, ins Off blickend, um, während die Kamera in einer kontinuierlichen Einstellung auf ihn fokussiert bleibt und rekadriert. Durch die Vorfälle in der Lit Society scheint deren *hors-champ* spürbar aktiviert und vergrößert worden. Die Gefahr droht nun aus dem gesamten, stark erweiterten Off-Raum zu kommen. Gegenüber der zuvor verlässlich kodierten Umwelt – die Doppelcodierungen seiner Arbeitsstelle haben nun auch die Außenwelt erfasst – ist Turner alarmiert und misstrauisch geworden, wie sein in Schnittschärfe gefilmter, die Umgebung prüfender Blick verrät (Abb. 32–33). Jäh, unerklärlich, ist Turner aus seinem Milieu herausgerissen worden, durch den Einbruch des Außergewöhnlichen, des gleichsam Fantastischen. Die normale Welt ist schlagartig in ihr Gegenteil verkehrt worden. Die gesichtslose Gefahr kann überall lauern, draußen, in der auf einmal nicht nur wetterbedingt, sondern auch existenziell kalten Welt, in die er sich gestoßen sieht. Er ist allein und im doppelten Sinne des Wortes

draußen: in einem potenziell gefährlichen öffentlichen Raum und auf der Außenseite jenes Systems, das noch vor wenigen Minuten seine berufliche Heimat war.

Zuvor wurde der Anschlag als auslösendes Moment der Handlung von einer allwissenden Narration als *revelation* offenbart, doch seine volle Bedeutung erhält er erst durch die subjektive *recognition* einer diegetischen Figur.⁴ Als hätte sich eines seiner kriminalistischen Rätsel in seiner eigenen Lebenswirklichkeit materialisiert, findet sich Turner nun unversehens mitten drin, mit einem lebensbedrohlichen Enigma konfrontiert. Aus dem narzisstisch-selbstgefällig über den Dingen stehenden, eine Metaposition einnehmenden Literaturdetektiv ist eine verwundbare, der Gefahr unmittelbar ausgesetzte Figur geworden, der Erzählmodus also in jenen des Thrillers umgekippt.

Obwohl wir als Zuschauer zu diesem Zeitpunkt mehr wissen als er –, wenn auch ohne die Identität der Killer zu kennen oder zu wissen, weshalb sie die Mitarbeiter der Lit Society liquidiert haben –, sind wir nun in einer restriktiven, d. h. subjektiven Erzählperspektive ganz auf Turner fokussiert und in der aktuellen Situation der Unsicherheit mit ihm gleichgeschaltet. Er macht ein paar Schritte auf den Gehsteig hinaus. Nach links ins Off blickend, hält er plötzlich inne, sein suchender Blick scheint ein passendes (verdächtiges) Objekt gefunden zu haben (Abb. 34–35). Sein Point of View, mit langer Brennweite gefilmt, die in einem Trugbild Raumebenen zusammenzieht und entfernte Objekte verdächtig nah erscheinen lässt, erfasst eine in seine Richtung blickende Frau, frontal und bildzentriert.



30–33

4 Zu den dramaturgischen Begriffen *revelation* und *recognition* vgl. Howard/Mabley 1995, 68–70, insbesondere 69.



34–41

Dies ist eine fortgesetzte, geschlossene Point-of-View-Struktur, intensiviert durch wiederholt zwischengeschnittene Nahaufnahmen Turners/ Redfords, die uns situativ an seinem subjektiven Erleben teilhaben lässt.⁵ Die Frau mittleren Alters schiebt einen Kinderwagen vor sich her und auf ihn zu. Sie bleibt stehen (Abb. 37). Sie trägt einen langen Mantel und – seltsam angesichts des trüben Herbstwetters – eine dunkle Sonnenbrille, die ihren Blick sogleich als potenziell gefährlich ausweist; auch wirkt sie merkwürdig androgyn. Sie langt nach vorne in den Kinderwagen (Abb. 38, 40), doch ob dort ein Lebewesen liegt oder eine Waffe, wird verdeckt. Ab dem zweiten Mal nah kadriert, erscheint die Frau in drei Einstellungen. Durch seinen Point of View in Teleaufnahme können wir als Zuschauer nicht nur Turners Angst nachvollziehen, sondern auch seine Unsicherheit (Abb. 36, 39); wir begreifen durch diese klaustrophobische Montage auch seinen

5 Zur Theorie der Point-of-View-Struktur vgl. Branigan 2007.

plötzlichen Beziehungswahn, durch den er scheinbar Gewöhnliches in seiner Umwelt (Frau mit Kinderwagen) subjektiviert und als potenzielle Bedrohung auf sich bezieht.

In der Diegese und beim Zuschauer ist der paranoide Blick durch die filmischen Mittel aufgerufen worden. Dem alltäglichen, intersubjektiven Augenschein der Dinge kann in einer Inversion der Verhältnisse plötzlich nicht mehr getraut werden, der paranoide Blick, der besonders genaues Hinsehen verlangt, scheint hinter der Fassade der Normalität eine verborgene Dimension aufzudecken. Es ist, als ob die subjektiv einen Augenblick lang in der Zeit stehengebliebene und das Handeln einfrierende Welt sich gleichsam zu einem geschlossenen Raum zusammengezogen hätte, ohne dabei ihre objektiven Dimensionen und Eigenschaften verändert zu haben. Wesentlich ist in diesem Moment, dass Turner als subjektiver Brennpunkt der Umweltbezüge nicht handelt, sondern stillsteht und seine ganze Aktivität, von der emotionalen Struktur der Angst geleitet, sich auf die Wahrnehmung und Interpretation der Situation verlagert hat, während die Handlungsmacht ganz bei der Frau zu liegen und intentional auf ihn bezogen zu sein scheint. Deren Bedrohlichkeit hängt, wie schon vorher beim kultivierten Herrn, denn auch wesentlich mit der Frontalität zusammen, in der sie gefilmt ist, während wir umgekehrt Turner im diskreten Viertelprofil leicht von der Seite sehen und gerade hierdurch an seinem Blick partizipieren können, ohne von ihm fokussiert zu werden.

So wie die Frau als mögliche Gestaltwandlerin angelegt ist, besteht die Suspense-Wirkung dieser Szene aus ihrer suggestiven Potenzialität als Kippfigur: einer manichäischen Gut-Böse-Logik folgend könnte die Situation in die eine oder andere Richtung radikal umschlagen. Um den Würgegriff der Beklemmung aufzubrechen, dabei gleichzeitig nach der eingesteckten Pistole in seinem Gürtel langend, schiebt sich Turner aus der Nahaufnahme nach rechts ins Off (Abb. 41) und überquert hastig die Straße, in einer weiter gefassten und damit die Schließung öffnenden Einstellung, und rennt um einen Häuserblock, hektisch nach einer öffentlichen Telefonkabine suchend, um von seinem Auftraggeber vielleicht zu erfahren, was eigentlich passiert ist.

Noch ohne es zu ahnen, hatte Turner mit seiner aus der Literatur abgeleiteten Theorie unwissentlich eine Verschwörung innerhalb der CIA aufgedeckt und damit einen automatenhaften, kafkaesken bürokratischen Mechanismus in Gang gesetzt, bei der die rechte Hand nicht weiß, was die linke tut. Der Film «weitet sich schließlich zur infernalischen Phantasie über eine Welt, in der weder Gesetz noch Ordnung herrschen, in der nichts mehr stimmt und selbst das Allervertrauteste fern und fremd wird» (Grob 2017, 280). Das Szenario der «CIA innerhalb der CIA», der geheimen Orga-

nisation innerhalb der Geheimorganisation – wie Turner später mutmaßt – wirkt erstaunlich aktuell: die militärische Invasion des Mittleren Ostens zwecks Kontrolle des Öls.

Von der Mikro- und Meso- zur Makroebene umfassender Verschwörungen. Wir haben jetzt festgestellt, dass im Spielfilm auf einer rein perceptivonsgeliteten bildlogischen Ebene (SECONDS) oder auch in einer narrativ kleinräumigen, szenischen Ebene der Bilderfolge (ÉL) situative Momente der expressiven Raumverengung und Bildschließung respektive durch Blickstrukturen wahnhafte Momente der Figurenpsychologie vermittelt werden können, die den Zuschauer auf einer fiktionalen Ebene immersiv einbinden. Solch isolierte bildlogische oder handlungslogische Situationen können im Grunde genommen in ganz unterschiedlichen Genres vorkommen und machen per se noch keinen Paranoia- oder Verschwörungsfilm aus. Als situative Beispiele konstituieren sie also noch kein Genre, sondern repräsentieren paradigmatische Bausteine. Die Analyse eines konzeptgeleiteten, sequenzübergreifenden Beispiels, in dem handlungslogische und bildlogische Elemente miteinander kombiniert werden (THREE DAYS OF THE CONDOR), hat jedoch gezeigt, wie ein Film eine für den Zuschauer nachvollziehbare paranoide Story-Prämisse entwickeln kann, die über den situativen Kontext hinausweist und dabei sowohl rezeptionsorientierte Artefakt- als auch Fiktionselemente – paranoide Figurenkognitionen und Handlungsschemata – enthält.

Im paranoiden Film werden nun all diese bild- und handlungslogischen Bausteine typischerweise in ein übergreifendes System von – oft stereotypen – Storyschemata integriert. Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich der Übergang von mediumsspezifischen Affinitäten als lokalen semantischen Einheiten respektive paradigmatischen Effekten hin zu einer syntaktischen Verknüpfung, also den syntagmatischen, genretheoretischen Schemata einer übergreifenden filmischen Verschwörungserzählung präsentiert. Dabei soll ein repräsentatives Fallbeispiel näher untersucht werden: Roman Polanskis *THE GHOST WRITER* (F/GB/D 2010), der auf Robert Harris' Bestseller *The Ghost* (2007) basiert. Im Unterschied zu seinen früheren Psychothrillern, die auf die Paranoia einzelner Figuren setzen – beginnend mit seinem ersten Spielfilm *NÓZ W WODZIE* (DAS MESSER IM WASSER, PL 1962) und fortgesetzt unter anderem in der «Haus-Trilogie» *REPULSION* (GB 1965), *ROSEMARY'S BABY* (USA 1968) und *LE LOCATAIRE* (*THE TENANT / DER MIETER*, F 1976) –, nimmt sich Polanski hier des Politthriller-Genres an.

Der Film beginnt mit einer eindrucksvollen Vorsequenz. In einer regnerischen Nacht trifft eine erleuchtete Autofähre in einem amerikanischen

Hafen ein. In der zweiten Einstellung frontal von vorn gefilmt, nähert sie sich mit einer sich gleichzeitig öffnenden Bugschleuse, die vage bedrohlich wie das Maul eines gefräßigen Monsters wirkt, das uns – und vielleicht sogar das filmische Bild selbst – zu verschlingen droht. Als eher intuitiv denn rational erfasstes *foreshadowing* ist das Bild der Bugschleuse bei Polanski eine starke, vorderhand abstrakte Metapher für das Schicksal des noch nicht eingeführten Protagonisten. Alle Wagen verlassen die Fähre, bis auf einen Offroader. Auch dieses einzelne Bild hat bereits stereotypen Charakter. So finden wir eine ähnliche bildlogische Situation eines im Verkehr stehengebliebenen Autos in *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (Fritz Lang, D 1933) und in Langs Anschlussfilm *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE*. Das Auto wird inspiziert, es sitzt niemand drin. Durch das Fehlen des Fahrzeuglenkers wird ein rätselhafter Off-Raum in Form einer akusmatischen Figur eröffnet. Am nächsten, winterlich-schiefergrauen Morgen sehen wir eine männliche Leiche, bäuchlings angeschwemmt an einem nordatlantischen Strand.⁶ Es liegt durch die narrative Verknüpfung nahe, dass es sich dabei um den fehlenden Fahrer handelt, der damit jedoch nur teilweise deakusmatisiert wird, weil wir sein Gesicht nicht sehen und den Körper nur distanziert in einer Totalen.

Dieser dramaturgische *hook* ist der mysteriöse und unheilsschwangere Auftakt zur Geschichte eines namenlos bleibenden englischen Phantomschreibers (Ewan McGregor), der in London zum lukrativen Auftrag überredet wird, die von den USA für staatsbedrohend betrachteten Memoiren des ehemaligen britischen Premierministers Adam Lang (Pierce Brosnan) zu vollenden (*Auslöser* der Handlung); dies, nachdem der vorhergehende Ghostwriter Mike McAra, der Tote am Strand, gerade ums Leben gekommen ist – ob durch Selbstmord oder bei einem Unglück (erhöhter Alkoholkonsum wurde festgestellt), scheint vorderhand unklar. Was ihn wirklich umgebracht habe, sei das Buch gewesen, meint der Agent des Protagonisten. Die Verdachtsmomente auf eine Verschwörung beginnen sich also zu verdichten. Wie Langs Anwalt betont, sei der Ghostwriter unersetzlich gewesen, müsse nun aber ersetzt werden. Mit dieser paradoxen Aussage ist denn auch, gleich einer schicksalhaften ödipalen Weissagung, das Thema des Films eröffnet: das prekäre und gespenstische Spiel mit übernommenen Rollenidentitäten und gefährlichen Mandaten, die einem über den Kopf zu wachsen und letztlich zu verschlingen drohen.

Adam Lang verbringt seinen Ruhestand fern von seiner Heimat auf der Insel Martha's Vineyard südlich von Boston, wo er mit seiner Gattin Ruth (Olivia Williams) und einem kleinen Stab von Angestellten sorgfältig

6 Gedreht wurde auf den Nordseeinseln Sylt und Pellworm sowie auf Usedom (Ostsee).

tig abgeschirmt in einem kalten, modernistischen, geradezu festungsähnlichen Haus wohnt. Stumpfe Farben, oft blau und grau, sowie ein kaltes Licht bestimmen denn auch auf einer bildästhetischen Ebene die fröstelnde Tonalität und die subtil beklemmende Atmosphäre des ganzen Films. Kaum ist der neue «Ghost», der Protagonist, aus dessen handlungslogischer Perspektive das Geschehen nach der Vorsequenz erzählt wird, angereist und mit der mühseligen Arbeit betraut, innerhalb von bloß vier Wochen das wohlbehütete und voluminöse Manuskript seines Vorgängers McAra umzuschreiben, bricht ein politischer Skandal los: Lang wird in den Medien vom früheren britischen Außenminister und UN-Beauftragten Richard Rycart (Robert Pugh) beschuldigt, er habe während des Irakkriegs im Schulterschluss mit den Amerikanern britische Terrorverdächtige völkerrechtswidrig entführen und in geheimen CIA-Gefängnissen foltern lassen. Als im Gefolge von Kriegsgegnern Journalisten aus aller Welt auf der Jagd nach der sensationellen Geschichte in das Hotel des Ghostwriters einziehen, wird dieser in das ehemalige Zimmer McAras in Langs Anwesen umquartiert. Immer stärker wächst der Protagonist in einem kafkaeske Züge annehmenden Handlungsverlauf in die Rolle seines Vorgängers hinein. Der Auftragsschreiber ist nicht nur der «Ghost» seines biografischen Gegenstands Adam Lang, er wird auch von der die ganze Handlung überlagernden gespenstischen Präsenz seines Vorgängers eingeholt. Dies erinnert natürlich an Polanskis früheren Film *LE LOCATAIRE*, wo der neue Mieter einer Pariser Wohnung allmählich vom Geist der durch Selbstmord ums Leben gekommenen Vermieterin eingeholt wird.

Der Wendepunkt zum zweiten Akt erfolgt erst nach über 45 Leinwandminuten, als der Ghostwriter Ungereimtheiten zwischen Langs Aussagen über Zeitpunkt und Gründe seines Parteibeitritts und einer Reihe von Fotos aus dessen Studienzeit entdeckt, die McAra sorgfältig versteckt hatte; auf der Rückseite eines der Fotos steht in McAras Handschrift eine Mobiltelefonnummer, die sich als jene Rycarts entpuppt. Bei einer verregneten Fahrradexkursion auf der Insel verrät dem Ghostwriter ein alteingesessener Anwohner, dass die Meeresströmung unmöglich die Leiche seines Vorgängers an jener Stelle habe anschwemmen können, wo sie gefunden wurde. Ein weiterer Grund, durch die Verknüpfung von Handlungselementen, Bildästhetik und narrativen Leerstellen eine *healthy paranoia* zu entwickeln, dennoch bleibt der Ghost eine seltsam passiv-reaktive Figur. Als der Protagonist sich am nächsten Morgen entscheidet, ins Hotel zurückzukehren, entdeckt er, dass das Navigationssystem des Offroaders noch die letzte Zieladresse seines Vorgängers enthält, ein Zeichen für den deterministisch vorgegebenen Handlungsverlauf. Der Ghostwriter folgt der Streckenprogrammierung, die ihn zur Fähre, dann aufs Festland und schließlich zu

dem wie in einem wundersamen Märchen diskret in einem Wald gelegenen Anwesen von Professor Paul Emmett (Tom Wilkinson) führt, der auf den Fotos von Langs Studienzeit ebenfalls abgebildet ist. Emmett leitet einen exklusiven amerikanischen Thinktank, zu dem auch Lang Beziehungen hatte. Ohne viel in Erfahrung gebracht zu haben, wird der Protagonist bald von Emmett verabschiedet. Auf der Rückfahrt verfolgen ihn zwei Männer in einem schwarzen Auto. Dem Ghostwriter gelingt es vorderhand, sie abzuschütteln und zur Fähre zurückzukehren. Doch als auch seine Verfolger dort auftauchen, sieht sich der Protagonist gezwungen, auf der Flucht sein Auto zurückzulassen und auf dem Festland in einem Motel abzusteigen.

Der Ghostwriter bringt bei seinen Recherchen in Erfahrung, dass Emmett seit Jahrzehnten für den CIA arbeitet, mit engen Verbindungen zu Hatherton, einem Konzern der Flugzeug-, Hightech- und Waffenindustrie, der vom Irakkrieg durch Großaufträge profitierte. Die Zeichen verdichten sich, dass Lang über die Bekanntschaft mit Emmett enge Beziehungen zum CIA unterhält, wie Rycart bei einem Telefonat mit dem Ghost suggeriert: Alle wesentlichen politischen Entscheidungen der britischen Regierung während Langs Zeit als Premierminister hätten stets im Einklang mit amerikanischen Interessen gestanden. Während seines Gesprächs mit Rycart ruft Lang seinen Ghostwriter an, um ihn am Flugplatz zu treffen. Im Flugzeug konfrontiert der Protagonist den Ex-Premierminister mit der Mutmaßung, durch Emmett vom CIA als Agent angeworben worden zu sein. Doch Lang streitet alles ab. Kaum steigen sie nach der Landung aus, wird Lang von einem amerikanischen Armeeveteranen erschossen, dessen Sohn im Irakkrieg ums Leben kam; ein seit der Ermordung John F. Kennedys nur allzu bekannter Topos des politischen Attentats. Nach Verhören des Protagonisten und seiner Rückkehr nach London stellt der Ghostwriter Langs Biografie auf Wunsch seines literarischen Agenten fertig.

Erst bei der Buchpräsentation entdeckt der Ghostwriter aufgrund einer vagen Andeutung, dass McAras Manuskript in den jeweiligen Kapitelanfängen eine fortlaufende geheime Botschaft enthält: Demnach wurde nicht Lang, sondern seine Gattin Ruth in den 1970er-Jahren als CIA-Agentin rekrutiert. Sie war es, die alle politischen Entscheidungen ihres Mannes getroffen hatte. Diese Offenbarung ist der erste Höhepunkt des Films. Der Ghost lässt Ruth einen Zettel zukommen, der ihr zu verstehen gibt, dass er von ihrem Geheimnis weiß, er verlässt die Buchpräsentation mit der originalen Textfassung unter dem Arm. Die letzte Einstellung des Films als zweiter dramaturgischer Höhepunkt vollendet das Thema des Films und bleibt mit verstörender Nachwirkung im Gedächtnis haften: Während der Ghostwriter über die Straße aus dem Bild läuft, braust hinter ihm in hohem Tempo ein schwarzes Auto heran. Im Off hört man einen Knall, und

die Seiten von McAras Manuskript wirbeln durch die Luft ins Bild herein. So wird die geheime Botschaft des Buchs vom Winde verweht. Die Öffentlichkeit, so suggeriert der akusmatisch inszenierte Schluss, wird nie von dem aufgedeckten Geheimnis erfahren, noch von der wahren Identität des Auftragsschreibers, der damit ebenso ein Phantom bleibt wie die von ihm ermittelte, umfassende Verschwörung. Nur wir als Kinopublikum – außerhalb der diegetischen Welt – gehören zu den Eingeweihten. Derart kombiniert *THE GHOST WRITER* als Verschwörungsfilm den positiven Aufdeckungsplot mit dem negativen Verstrickungsplot. Die falsche Fährte mit Lang und der Anklage durch den Internationalen Gerichtshof, die Verfolgung des Ghostwriters durch ein mysteriöses schwarzes Auto, das Attentat auf den Ex-Premierminister sowie schließlich die Offenbarung der Verschwörung im Zentrum der Macht – dies alles sind einige der stereotypen Versatzstücke des Genres.

Unschwer sind dabei als Subtext des Films die zeitpolitischen und -historischen Bezüge zu erkennen: Ex-Premierminister Adam Lang lässt sofort an Tony Blair denken und dessen umstrittene Unterstützung des *war on terror* samt Afghanistan- und Irak-Kriegspolitik in der Allianz mit den USA während der Administration von George W. Bush sowie daran, dass er die Öffentlichkeit über die wahren Kriegsgründe belogen hatte. Und Richard Rycart, der sich von Langs Politik abwendet, erinnert an den 2005 verstorbenen Robin Cook, den britischen Außenminister von 1997 bis 2001. Der Name der Firma Hatherton wiederum ist eine kaum verhüllte Anspielung auf den weltweit vor allem in den Industriesparten Erdöl, Energie und technische Dienstleistungen aktiven texanischen Konzern Halliburton, dem unter anderem auch vorgeworfen wurde, von der Bush-Administration beim Wiederaufbau des zerstörten Irak ertragreiche Großaufträge zugeschanzt bekommen zu haben.

Die eigentliche, ans Ungeheuerliche grenzende Verschwörungsthese des Thrillers – der weitaus größere Plot hinter dem ersten Plot –, dass die britische Politik über Jahrzehnte von einem CIA-Maulwurf an der Spitze von Labour-Partei und dann der Regierung gelenkt wurde, stellt dabei eine projektive Extrapolation verbreiteter Vorwürfe wegen der *special relationship* zwischen den USA und Großbritannien dar. So werden die Briten mitunter lediglich als Befehle ausführende Vasall der Supermacht Amerika gesehen.⁷ Auf diese Weise artikuliert Polanskis Film in ästhetischer und dramaturgisch wirksamer Weise populäres Unbehagen und mithin auch Zynismus als Kritik in linksparteilicher Form an der britischen Politik.

7 Vgl. etwa das Interview von Andrew Stephen mit Noam Chomsky, «On Iraq, Iran and Blair», in: *New Statesman*, 19. Juni 2006. Online unter <http://www.chomsky.info/interviews/20060619.htm> (abgerufen am 6.2.2012).

2 Narration, Rätsel, Kippfiguren

- Enrico Mattei, der nach 1945 eine vom internationalen Energie-Oligopol unabhängige italienische Gas- und Ölindustrie aufbaut, kommt 1962 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben. Doch sein Tod scheint kein Unfall gewesen zu sein, spätere Ermittlungen führen zu ausländischen Geheimdiensten und der Mafia. (*IL CASO MATTEI*, Francesco Rosi, I 1972)
- Nach dem Attentat auf einen aussichtsreichen amerikanischen Präsidentschaftskandidaten sterben die Augenzeugen des Mordes nacheinander unter merkwürdigen Umständen. Ein Lokalreporter stößt bei seinen Recherchen auf eine mysteriöse Firma, die anscheinend systematisch Attentäter rekrutiert. (*THE PARALLAX VIEW*, Alan J. Pakula, USA 1974)
- In einem Städtchen in Connecticut scheint die Emanzipation rückgängig gemacht worden zu sein. Die Frauen bleiben daheim am Herd und sind ihren Gatten völlig untertan. Doch was hat es mit diesen «perfekten» Hausfrauen wirklich auf sich, und welche Rolle spielt dabei die lokale Männervereinigung? (*THE STEPFORD WIVES*, Bryan Forbes, USA 1975)
- Ein französischer Diplomat wird an die Spitze einer Organisation berufen, welche die wirtschaftliche Kooperation mit ehemaligen Kolonialländern fördert. Um den neu Beförderten zu kontrollieren, überwacht ihn rund um die Uhr ein anonymer Geheimdienst, der auch über dessen Intimleben lückenlos Informationen sammelt und sie gegen ihn einsetzt. (*LE DOSSIER 51*, Michel Deville, F/BRD 1978)

Diese vier Prämissen (Taylor 2007a, 108) deuten implizit schon eine Reihe von narrativen Aspekten an, die für den paranoiden Thriller typisch sind: Scheinbar unerklärliche, isolierte Ereignisse und Handlungsstränge entpuppen sich als miteinander verknüpft und kausal zusammenhängend; eine mysteriöse, vorerst opake Verschwörung als fortgesetztes Verbrechen und als gleichsam dunkle Gegenwelt zur lichten Ordnung des Alltags; eine wie auch immer geartete kollektive Täterschaft als Verkörperung des Komplots; eine ermittelnde Figur (oder, seltener, Figurengruppe), welche die diegetische Aufklärungsfunktion erfüllt; eine mit kognitiver Dissonanz, zahlreichen überraschenden Wendungen und falschen Fährten bis hin zur Unzuverlässigkeit operierende und folglich selbst trügerische, Misstrauen produzierende, restriktive Narration, die Informationen unterdrückt oder zurückhält (im Einklang mit dem «hermeneutischen Code» [siehe Einleitungskapitel sowie Barthes 1976, 23]); schließlich eine Plotstruktur, die dem

klinischen paranoiden Verlauf folgt, bei dem die paranoide Fantasie vom Film selbst in Szene gesetzt und die Verschwörung verwirklicht wird. In der Gegenüberstellung von gewohnter Alltagswelt und Konspiration wird dabei im Verlauf der Handlung die normale Kausalität außer Kraft gesetzt:

Paranoid thrillers and horror fictions often evoke their saturated emotional impact by building a strong case for what is normally regarded as a «false causality,» combining the affect of the fictively established «causality» and a strongly motivating emotion (fear of death, or loss of body / mind autonomy), and, further, by undermining the «belief in science.» (Grodal 2002, 248–249)

Der Aufbau einer spezifisch konspirativen Eigenlogik geschieht typischerweise dadurch, dass eine Reihe von zunächst scheinbar disparaten, unverbundenen und rätselhaften Ereignissen in der Diegese in einen übergreifenden Kausalzusammenhang gestellt und schließlich einer zentralen Steuerungsinstanz zugerechnet werden. Insofern allegorisiert die Verschwörungserzählung den narrativen Prozess von *plot* oder *intrigue* im diegetischen Raum selbst.

Hier manifestiert sich auch ein markanter Unterschied zu Peter von Matts Konzeption der Intrige in der Weltliteratur (von Matt, 2006). Von Matt konstatiert zunächst, dass der Unterschied zwischen der «zielgerichteten Verstellung» in der Natur und dem «Täuschungstreiben der Menschen» im Akt der Planung, einer dramaturgischen Planszene liegt: «Der Planszene voraus geht die *Erfahrung einer Not* und die *Vision eines Ziels*. Das Ziel ist die Rettung aus der Not.» (ebd., 34; Herv. i. O.) Auf «Noterfahrung, Zielbenennung und Planszene» folgt die *Intrigenpraxis*, mit *Verkleidung*, *Körpervorstellung* sowie *Intrigensprache* respektive *Intrigenstimme* (ebd., 33–42). Dieses Intrigenmodell geht freilich von einer auktorialen Erzählsituation oder doch weitgehend allwissenden Erzählperspektive aus, die in ausgebreiteter Exposition den Rezipienten a priori in die Motive und beabsichtigten Spielzüge der Konspiration einweiht, wodurch eben genau kein Rätsel aufgebaut wird. Hier sei festzuhalten, dass im Verschwörungsfilm die explizite Planszene meist ganz fehlt und auch die konspirative Motivation meist erst im sukzessiven Nachvollzug des späteren Verlaufs der Handlung erkennbar wird. Im Unterschied zur generellen Allwissenheit der klassischen Hollywood-Narration (Bordwell 1993, 160) wird vielmehr, im Einklang mit dem detektivischen Erzählmodus und dem hermeneutischen Code des Rätsels, Exposition nicht breit am Anfang gebündelt, sondern in erheblichem Maße unterdrückt und erst später nachgeliefert beziehungsweise eben aufgedeckt.

Von Relevanz sind diesbezüglich Ernst Blochs kulturphilosophische Überlegungen zum Detektivroman, an dessen klassischer Form er drei we-

sentliche Kennzeichen ausmacht: die «Spannung des Ratens» (das Rätsel); das «Entlarvende, Aufdeckende» (die Aufdeckung); sowie das «Unerzählte, Vor-Geschichtehafte» (die Vorgängigkeit und Dunkelheit des Verbrechens) (Bloch 1998). Dieses letzte Kriterium gilt Bloch als das wesentliche der Detektivgeschichte:

In allen anderen Erzählformen entwickeln sich die Taten wie Untaten vor einem durchaus anwesenden Leser, hier dagegen ist er bei einer Untat, einer den Tag scheuenden, obzwar besonders fertig ins Haus gelieferten, nicht dabei gewesen, sie liegt im Rücken der Geschichte, muss ans Licht gebracht werden, und dies Herausbringende ist selber und allein das Thema. Das dunkel Geschehene wird auch in keiner Vorhandlung dargestellt, eben weil es überhaupt noch nicht darstellbar ist, außer durch Ausgrabung, durch Indizien, welche rekonstruieren lassen. [...] Geschehen dagegen im Lauf der Detektivgeschichte selbst neue Morde, so sind auch sie noch ein schwarzer Fleck, mit dem Dunkel vor Anfang zusammenhängend, es vermehrend, oft gar die Lösung erschwerend. (ebd., 41)

Unter diesem letztlich metaphysischen Blickwinkel der Vorgängigkeit des Verbrechens im manichäischen Urgrund von Gut und Böse, gleich dem Sündenfall oder Engelssturz als ««Unvordenkliches» vor Anfang der Welt», erscheint als Urform der Detektivgeschichte die Ödipus-Sage. Deren tragischer Held verwirklicht die Prophezeiung des Orakels gerade dadurch, dass er seinem vorhergesagten Schicksal (den Vater zu töten und die Mutter zu ehelichen) zu entgehen trachtet (ebd., 45–49). Analog dazu geht die Konspiration im Verschwörungsthiller immer schon dem Erzähl-anfang voraus.

In nuce können wir hier schon die Anlage des *negativen Verstrickungsplots* erkennen, der dem *positiven Aufdeckungsplot* sowohl entgegensteht als auch mit ihm überlappt: keine Aufdeckung ohne ein gewisses Maß an Verstrickung (also existenzieller Gefährdung des Protagonisten), und keine Verstrickung ohne – nunmehr freilich zu spät einsetzende – Aufdeckung. Beide Plottypen machen gegenseitig Anleihen, aber gleichwohl unterscheiden sie sich wesentlich durch ihre jeweilige Intentionalität und hinsichtlich der Wertigkeit des jeweiligen Filmendes. Doch im Unterschied zur klassischen Detektivgeschichte, die zwischen der eingebetteten Geschichte des in der Vergangenheit liegenden Verbrechens und der sie einbettenden, sich vorwärts bewegenden Geschichte der Aufklärung eine klare Grenze zieht, lässt sich diese im Thriller nicht mehr aufrechterhalten, weil das Verbrechen fortgesetzt wird, sodass beide Geschichten im narrativen Verlauf ineinander verflochten sind. Betrachten wir nun die verschiedenen Elemente im Einzelnen.

«Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an», schreibt Bloch (ebd., 38). Auch das auslösende Ereignis, der Katalysator des paranoiden Thrillers ist oft der Einbruch eines außergewöhnlichen, mitunter fantastischen Geschehens in die normale Alltagswelt, das kognitive Dissonanz auslöst und einen Protagonisten (seltener eine Protagonistengruppe) sowie den Zuschauer plötzlich mit einem Rätsel konfrontiert; dieses Rätsel ist zugleich Effekt und Index der Verschwörung: «A relatively innocent character who normally avoids commitment and dissociates from conflict in life is abruptly caught in the snare of a menacing conspiracy.» (Hicks 2002, 135)

Der Alltag der Figuren, das Normale bricht plötzlich zusammen und versetzt die Figuren in eine Lage, die sie nicht beherrschen. Das Böse tritt meist unerwartet ein wie aus heiterem Himmel. Nichts und niemand hat es vorausgesagt: die infame Intrige, den Überfall, den Einbruch (auch den Einbruch in das Gehirn von Personen). [...] Auch der Zuschauer verliert Sicherheit und Kontrolle. (Koebner & Wulff 2013, 9–10)

Die vorerst verdeckte Handlungslinie des kollektiven Antagonisten ist plötzlich durch die offen sichtbare Handlungslinie des einzelnen Protagonisten gekreuzt und gestört worden, der durch ein kontingentes Ereignis – gewissermaßen «zur falschen Zeit am falschen Ort» – in ein präexistierendes paralleles, noch unlesbares System hineingerät und aus seiner vertrauten Welt herausgerissen wird: «The story suddenly plunges from the ordinary into the corridors of a labyrinth, where the main character desperately slams into closed doors and stone walls in search of the familiar reality that's been destroyed.» (Hicks 2002, 40) Narrativ ist dies dann auch der Moment, wo sich der Plot als konkrete, lineare Präsentation der Handlung und die Story als mentale Rekonstruktion der chronologisch-kausalen Ereignisfolge voneinander spalten, weil sich nun Abgründe auftun, die sich aus der *backstory* erschließen.

Das Rätsel ist einerseits die «Spitze des Eisbergs», andererseits operiert es gleichsam als verdichtetes Symptom, das ein hermeneutisches Geheimnis birgt, welches erst durch einen speziellen Code lesbar gemacht werden kann. Dabei gilt, dass die Verschwörung, das Komplott als gegenüber dem Erzählanfang immer schon vorgängiges System operiert, das als geschlossenes soziales System auf der Ebene der Organisation sich innerhalb des größeren und offenen Gesellschaftssystems bewegt und mit letzterem koexistiert; erst durch das Verbrechen erscheint das Komplott als Auftauchen eines Symptoms auf der Oberfläche der regulären Welt, das dann aber zunächst noch nicht lesbar ist. Die Handlungskurve der Konspiration hat sich durch eine Kontingenz, durch einen signifikanten Zufall mit der Handlungskurve einer oder mehrerer Hauptfiguren gekreuzt, und an die-

ser Stelle entsteht – zumeist in Form kognitiver Dissonanz – das Symptom der Verschwörung.

Für das konspirative Narrativ ist diese Vorgängigkeit eines vorderhand unlesbaren, rätselhaften Systems als einer gefährlichen Gegenwelt, in welche der Protagonist hineingerät, durchwegs typisch. Das System als solches funktioniert dabei analog zur selbst schon paranoid angehauchten strukturalistischen Logik des totalen Sprachsystems, dessen Subjekt nicht spricht, sondern gesprochen wird. Genau diese Prädeterminierung des Geschehens in den extremsten Beispielen – wie etwa in Frankenheimers *SECONDS* – erzwingt, ganz im Sinne der verschwörungstheoretischen Durchgriffskausalitäten, durch die sich eine Reihe von zunächst kontingent anmutenden Ereignissen als deterministische, im Voraus festgelegte Handlungsabfolge entpuppt, die charakteristische passiv-reaktive Position, in welche die Hauptfigur zunächst versetzt wird; deren Gefühl der Fremdbestimmung korreliert mit jener Angst vor Autonomieverlust, die wir zuvor als eines der Hauptmerkmale paranoiden Denkens erwähnten.

Erst dessen Störung oder Dysfunktion macht paradoxerweise das jeweilige soziale System lesbar. Das durch die Konspiration bewirkte außergewöhnliche Ereignis produziert ein Loch in der symbolischen Ordnung (vgl. Žižek 2008, 18), das, wie die sprichwörtliche Leiche in der Detektivgeschichte, erst zur Auslotung und Kartografierung jener führt. Diese Funktion erinnert ans Kriminalgenre, das «von den Überschreitungen der gesellschaftlich gegebenen Regeln und der Verfolgung und Ahndung des Gesetzesbruchs» (Hickethier 2004, 11) handelt und durch das schier endlos variierte Muster von Verbrechen und Aufklärung soziale Grenzen und damit Gesellschaft immer wieder neu auslotet, bestimmt und wiederherstellt (ebd.). Dabei wird der vorherrschende Code des in der jeweiligen filmischen Handlungswelt porträtierten sozialen Systems mit seiner Kehrseite konfrontiert. Handelt es sich beispielsweise um das Gesundheitssystem, wie im Medizinthriller *COMA* (Michael Crichton, USA 1978), tritt an die Stelle des alltäglichen «Leben retten» nun der Code des Tötens. Die Rhetorik der Übertreibung, die der paranoide Thriller mit der Science-Fiction teilt, welche aus Gegenwartstendenzen undialektisch-linear alarmierende Zukunftsszenarien extrapoliert, artikuliert dadurch einerseits gesellschaftliche Systemkritik: Kapitalistische Interessen pervertieren die Rolle der Medizin. Andererseits wird diese Kritik gerade dadurch wieder entschärft, als die Verschwörungserzählung meist bestrebt ist, die Korrumpierung und soziale Entartung einer personalisierten Gruppe zuzuschreiben, die nicht das jeweilige System als Ganzes, sondern nur einen Teil davon als «schwarze Schafe» repräsentiert (in *THREE DAYS OF THE CONDOR* ist dies, so die Schlüsselerkenntnis von Joe Turner, «die CIA innerhalb der CIA»).

Das Rätsel als auslösendes Moment der konspirativen Erzählung ist dabei nicht irgendeins, sondern ein *dringliches*, das den Protagonisten auf existenzielle Weise berührt, bei dem es letztlich um Leben und Tod geht, und es verlangt daher nach einer Auflösung. Damit ist das Narrativ als *quest* angelegt, als epistemologische Wissenssuche, namentlich als Detektivplot (*mystery*). Im Verschwörungsfilm stellen sich dabei – ausgehend von der initialen Störung, dem «erregenden Moment» (Freitag 2003, 95) – für den Protagonisten fünf zentrale Fragen: 1. Gibt es für das scheinbar zufällige, dem Anschein nach sinnlose Geschehen eine rationale Erklärung? Da das auslösende Moment einen unerhörten, geradezu fantastischen Charakter hat, kommt als Erklärung innerhalb der Fiktion letztlich nur eine ebenso fantastische Antwort in Frage, nämlich eine umfassende Verschwörung. Mit der ersten Frage überlappend, knüpfen drei weitere Fragen daran an: 2. Wie funktioniert die Konspiration? 3. Welches sind ihre Ziele? Und 4. Wer steckt dahinter? Schließlich stellt sich 5. die damit zusammenhängende Frage: Lässt sich das Komplott durch Offenlegung bezwingen und beenden?

Nicht immer jedoch stellen sich alle diese Fragen, und auch nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. Das ist wesentlich eine Frage der Erzählperspektive, d.h. der Wissensbreite, -tiefe und der Mitteilsamkeit der Narration, also der Informationsvergabe. In den Meisterverbrecher-Filmen von Louis Feuillade und Fritz Lang wissen wir als Zuschauer – nicht immer jedoch die ermittelnden Figuren – gleich zu Beginn, wer als ultimative Instanz hinter den Komplotten steckt, nämlich Fantômas, Mabu-se oder auch der Banker Haghi (in Langs SPIONE [D 1928]). Wir wissen jedoch noch nicht, wie die Konspiration funktioniert, wie weit sie reicht oder welches ihre Ziele sind. In den späteren Verschwörungsfilmen dagegen werden die konspirierenden Instanzen und ihre Motive erst verzögert offenbart, sofern sie nicht sogar bis zum Schluss opak bleiben, wie etwa in THE PARALLAX VIEW, wo die Konspiration nie vollständig erkannt werden kann und ihr Geheimnis aufrechterhalten wird. Darauf basiert wesentlich die Ehrlichkeit und Radikalität dieses Films (vgl. Rauscher 2017, 251). Bezeichnenderweise konstatieren wir in diesem Beispiel keine auf rationaler und kommunikativer Verständigung basierende, transparente bürgerliche Öffentlichkeit mehr 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 deren Durchdringung durch das Private und die Privatisierung mit pluralistisch-individualisierten Enklaven, unter anderem mittels der neuen Kommunikationsmedien, wird hier schon entwickelt.

So überlagern sich im narrativen Verlauf von Pakulas Film zwei gegenläufige, sich wie eine Schere öffnende Bewegungen. Einerseits kommt

der Protagonist, der ambitionierte Lokalreporter Joe Frady (Warren Beatty), dem Rätsel der Verschwörung zunehmend näher, gemäß dem positiven Aufdeckungsplot des Verschwörungsfilms; andererseits jedoch nimmt die Konspiration zunehmend abstrakte Züge an. Dies schlägt sich in der Symmetrie der Erzählung nieder, eingerahmt von zwei Attentaten und zwei Erklärungen der Untersuchungskommission. Während der steigenden Handlung bis zum *midpoint* des Films, dem zentralen Wendepunkt, der Parallax-Test- und Gehirnwäschesequenz als Film-im-Film, der die Wahrheitsfähigkeit des Mediums in Zweifel zieht (Pause 2013, 196), bleibt Frady handlungsmächtig und in soziale Interaktionen eingebunden; in der zweiten, dialogarmen Hälfte der fallenden Handlung entgleitet ihm zunehmend die Handlungsfähigkeit, während er nun entsprechend der Logik des negativen Verstrickungsplots mehr und mehr in eine anonyme Systemlogik eingebunden und in sie eingeschrieben wird:

As the title of the film implies, and as the *mise-en-scène* soon confirms, geometry is essential in *THE PARALLAX VIEW*. The Parallax Corporation is associated with spacious, antiseptic, dehumanized environments, marked especially by parallel and perpendicular axes, crisscross pigeonhole patterns of building windows, girders, beams, corridors, and the oppressive angles of a huge dam. As Frady penetrates the inner workings of the Parallax Corporation, this architecture becomes more and more prevalent, and is filmed in longshot so that it draws our attention away from Frady, and variously competes or conspires with the borders of the frame itself to suppress and limit his movements. (Cumbow 2009)

Eine Einstellung in der vorletzten Sequenz des Films unterstreicht diesen Effekt besonders deutlich. In einer 35 Sekunden dauernden, starren Totale im Innern einer Konferenzhalle, von der Bildkomposition her an eine beinahe monochrome, abstrakte Grafik erinnernd, sehen wir Frady eine gigantisch anmutende Rolltreppe hochfahren, in einer kompletten Vorherrschaft des räumlichen Settings und der Dinglogik moderner Technologien gegenüber dem Anthropologischen. Die das Individuum unterwerfende Geometrie der Architektur demonstriert die Parallax Corporation in ihrem allegorischen Ausdruck, deren Wirklichkeit letztlich als Wirkung einer abwesenden Ursache zu fassen ist:

Die Ordnung der Dinge im Bildfeld deutet die geheime Ordnung der gesellschaftlichen Angelegenheiten an. Alles ist nach den Plänen der geheimnisvollen Untergrundloge angeordnet und läuft entsprechend ab, einschließlich der Ermordung des unschuldigen Helden, der dann öffentlich als Attentäter präsentiert wird. (Rauscher 2017, 253)

Hier haben wir es mit einer Abwandlung des kriminalistischen Doppelplots zu tun: der Geschichte nicht eines einzelnen Verbrechens durch einen Einzeltäter, sondern einer fortgesetzten kollektiven Verschwörung (oft auch als *Vertuschung* eines Verbrechens), verknüpft mit derjenigen ihrer Aufdeckung, meist durch einen einzelnen Protagonisten oder, wo eine handelnde Hauptfigur fehlt, wie in Rosis semidokumentarischem Politthriller SALVATORE GIULIANO (I 1962), durch einen extrafiktionalen Erzähler. Dabei wird die Aufdeckung erst nach dem auslösenden Ereignis, dem *call to adventure* oder *point of attack*, in Gang gesetzt, während die Geschichte der Verschwörung vor Erzählanfang, in der *backstory* beginnt, nicht jedoch mit der initialen Störung endet, wie unter Umständen etwa in einer klassischen Detektivgeschichte, sondern in antagonistischem, sich zunehmend steigerndem Konflikt in Auseinandersetzung mit dem Aufdeckungsprozess fortgesetzt wird.

So folgt oft auf erlangtes Wissen oder die Suche danach durch die Hauptfigur zunächst symbolische Verfolgung in Form von Ermahnungen und Drohungen, später actionreicher Konflikt in Form von physischer *Jagd und Verfolgung* (*chase*). In dieser ersten Variante zieht also erworbenes Geheimwissen Verfolgung als dessen Antwort und Bestätigung nach sich. Die narrative Herausforderung besteht dabei darin, dass unter Umständen die Aufdeckung sich nicht nur mit einer fortgesetzten, rätselhaften Verschwörung oder Vertuschung konfrontiert sieht, sondern mit einer Konspiration, die ihr eigentliches Ziel, das hauptsächliche Verbrechen, noch gar nicht in die Tat umgesetzt hat. Während also einerseits ein in die Vergangenheit zurückreichendes Verbrechen aufzuklären ist, gilt es andererseits, das in der Zukunft liegende Handlungsziel der Konspiration herauszufinden, es einzuholen und zu vereiteln. Der Aufdeckungsplot steht dabei grundsätzlich vor der Aufgabe, den Verschwörungsplot einzuholen, als jage sich die Narration gleichsam selbst, als versuche sie, ihren eigenen Exzess einzuholen, und dies äußert sich typischerweise in einer großen Aufholjagd als finalem Höhepunkt.

Manchmal entfällt auch die *symbolische* Gefahr nach erworbenem Wissen, und es kommt gleich zur handfesten Aktion. In dieser zweiten Variante als eine Art Umkehr der ersten geht die Verfolgung dem Wissen vorher. Als in *THREE DAYS OF THE CONDOR* Turner seine getöteten Kollegen entdeckt, realisiert er, dass auch er hätte beseitigt werden sollen und den Anschlag nur durch einen glücklichen Zufall überlebt hat – einen notwendigen Zufall als entscheidendem Defekt der Konspiration, durch den sie erst erschlossen und lesbar gemacht werden kann. Die Gefahr ist aus Turners Warte – wie zuvor anhand der Bild- und Blickkonstellationen gezeigt wurde – potenziell allgegenwärtig. Sogleich sind wir im Modus von

Jagd und Verfolgung: Denn bevor er seine detektivische Arbeit aufnehmen kann, um das Rätsel zu lösen, muss Turner erst einmal am Leben bleiben.

Als elementarste Verkörperung filmisch-narrativer Vorwärtsbewegung ist die *chase* eines der ältesten Motive des Kinos und wurde bereits in James Williamsons zweiminütigem Kurzfilm *STOP THIEF!* (GB 1901) als einfaches Stilmittel eingesetzt, um durch die fortgesetzte Bewegungsrichtung eines Flüchtenden und eines Verfolgers über zwei Einstellungswechsel hinweg die Kontinuität einer leicht verständlichen Handlung zu sichern. Im frühen Stummfilm etablierte sich ein ganzes Genre an reinen *chase films*, bevor mit den länger werdenden und komplexer erzählten fiktionalen Geschichten – wie bereits etwa in *RESCUED BY ROVER* (Lewin Fitzhamon, Cecil M. Hepworth, GB 1905) – die Verfolgungsjagd als narratives Stereotyp und Handlungselement fester Baustein kinematografischen Erzählens wurde (Popple/Kember 2004, 103). Während Jagd und Verfolgung in allen actionreichen Genres anzutreffen sind, etwa in der Slapstickkomödie, im Western, im Action- und Abenteuerfilm, im Kriminal- oder Horrorfilm und auch in der romantischen Komödie⁸, nimmt das Motiv im Verschwörungsthiller eine besondere Stellung ein, als es direkt an den Erwerb von geheimem und – aus der Sicht der Verschwörung – verbotenem Wissen gekoppelt ist.

Hier lohnt es sich, diese Beschreibungen mit Überlegungen zu den Grundformen des Rätsels eng zu führen, die André Jolles in seiner klassischen Studie zu den einfachen Formen der Folklore angestellt hat.⁹ Jolles definiert das *Rätsel* grundlegend als «Frage, die eine Antwort heischt» (Jolles 1958, 129). Nicht nur verlangt es nach einer Antwort, einer Enträtselung, es enthält sie auch schon in sich, wiewohl in verrätselster Form, denn «ein unlösbares Rätsel ist [...] kein Rätsel» (ebd.). Zugleich ist mit ihm ein asymmetrisches Wissensverhältnis gegeben: «Einer ist im Besitze des Wissens, er ist als Person der Wissende, der Weise; ihm steht ein zweiter gegenüber, den er durch die Frage veranlasst, seine Kraft und sein Leben daran zu setzen, gleichfalls in den Besitz des Wissens zu kommen» (ebd., 129–130). Damit übt es einen Zwang, eine Beklemmung aus, ist Zeichen der Unfreiheit desjenigen, der mit dem Rätsel konfrontiert wird, dessen Geheimnis ein finsternes, dunkles, kurz: mysteriöses ist.

Durch die Asymmetrie des Wissens – hier der existenziell herausgeforderte, verunsicherte, noch unwissende Protagonist, da die zunächst undurchsichtige, dunkle Wissen bergende Verschwörung – gerät das Rätsel zu einer Prüfung:

8 Man denke etwa an das Finale von *WHEN HARRY MET SALLY* (Rob Reiner, USA 1989).

9 Mit Dank an Alfred Messerli (Zürich) für diesen Hinweis.

Der Gemütszustand im Examen kann es klarmachen, dass die fragende Person, die das Wissen besitzt und die wir den Weisen nannten, *dämonisch* gedacht werden kann, dass dieser Weise zugleich ein *Ungeheuer* ist, das uns mit *Angst* erfüllt, uns *bedrückt*, uns *würgt*.» (Ebd., 131, Herv. HMT)

Das Rätsel hat sowohl für den Protagonisten wie für das Kollektiv der Verschwörung eine existenzielle Dimension, es geht letztlich um Leben und Tod: «Ein aufgegebenes Rätsel nicht lösen können, heißt Untergang – ein Rätsel aufgeben, das keiner rät, heißt Leben» (ebd., 133). Erstere Gefahr betrifft den Protagonisten im Falle seines Scheiterns, letztere Möglichkeit sichert das Fortbestehen der Konspiration. Insofern als sie aus der Warte des detektivischen Protagonisten «den Zwang in sich tragen, geraten zu werden», sind diese Rätsel deshalb auch *Halsrätsel* genannt worden (ebd.).

Gemäß Georges Poltis historischem Dramaturgiehandbuch über die 36 dramatischen Situationen haben wir es hier mit der elften Situation, dem Enigma zu tun, das aus drei Komponenten besteht: einem suchenden Protagonisten (*seeker*), einem diesen «befragenden» oder herausfordernden Antagonisten (*interrogator*) und einer zu lösenden Aufgabe (*problem*):

This situation possesses theatrical interest par excellence, since the spectator, his curiosity aroused by the problem, easily becomes so absorbed as to fancy it is himself who is actually solving it. A combat of the intelligence with opposing wills, the Eleventh Situation may be fitly symbolized by an interrogation point. (Polti 1917, 44)

Zentral ist dabei die Variante B 1: «A riddle to be solved on pain of death.» (ebd.) Durch die erkenntnistheoretische Funktion des Protagonisten wird auch der Zuschauer bei der Suche nach der Lösung des Rätsels impliziert.

Während auf der Seite des Unwissens, des Noch-Nichtwissens, des Ratenden eine einzelne Figur steht – der Protagonist –, wird die antagonistische Seite des Wissens (des Weisen) durch ein Kollektiv verkörpert, durch einen *Geheimbund*, d.h. eine Verschwörung, deren verbindendes Element ein Geheimnis ist:

Wir können hier sagen, dass der [das Rätsel] Aufgebende [...] nicht selbständig ist, sondern dass er ein Wissen, eine Weisheit vertritt, oder auch eine Gruppe, die durch Wissen gebunden ist. [...] Fest steht, dass der Aufgebende sich im Besitze des Wissens befindet und dass er die Gruppe, den Bund vertritt: [...] der Sinn des Bundes und das, was dem Uneingeweihten verrätselt wird, heißt Wissen als Besitz. (Jolles 1958, 135 und 139)

Dieser Geheimbund lässt sich in Homologie hierzu auch denken als ein geheimer Raum, ein Raum im Raum, dessen Zugang das Rätsel sowohl

versperrt als auch ermöglicht: «Die Lösung ist also eine Parole, ein Lösungswort, das Zugang zu etwas Abgeschlossenem verleiht.» (Ebd., 135) So markiert das Rätsel gleichsam als zu knackender Kode die Außengrenze des Systems, der Konspiration; das «Rätsel eröffnet, aber verschließt zugleich, die Art, wie das Rätsel verrätselt, ist so, dass es zugleich etwas birgt und verbirgt, etwas enthält und vorenthält» (ebd., 145).

Der Verschwörungsfilm produziert und hält das Geheimnis (*mystery*) dabei mit der Hilfe des hermeneutischen Codes aufrecht, zögert also das Zuschauerwissen hinsichtlich des kausalen Handlungszusammenhangs hinaus und setzt diesbezüglich unter anderem zwei verwandte narrative Strategien ein. Einerseits eröffnet er die Erzählung mit verschiedenen narrativen Strängen, deren erst noch zu etablierender logischer Zusammenhang als kohärente Erzählung, ein «Kom-Plot» im wahrsten Sinne des Wortes, den Zuschauer mit einem Puzzle konfrontiert, wie Michel Chion anhand von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* ausführt:

[Man kann auch] von einer Anzahl parallel verlaufender Stränge sprechen (Parallelmontage), die zahlreiche Figuren ins Spiel bringen, wobei sich erst nach und nach bei einigen herausstellt, dass sie Hauptfiguren sind. Auf diese Weise scheinen all diese parallelen Geschichten dazu bestimmt, sich später am Erwartungshorizont des Zuschauers zu überschneiden. [...] Erzählungen von Kriminalgeschichten spielen häufig mit der mehr oder weniger lang aufrechterhaltenen Unentschlossenheit, welches Detail, welche Anekdote oder welcher Wendepunkt «wesentlich» oder «nebensächlich» ist. [...] Es ist daher ein Prinzip der Filme, die sich dem Rätselhaften widmen, eine Unmenge an Unwesentlichem oder Nebensächlichem einzusetzen. (Chion 2001, 104)

Eine andere, sich hieraus ergebende Möglichkeit der Aufrechterhaltung des Geheimnisses bietet sich in Form des *red herring* an, der typischen falschen Fährte im Kriminalfilm, von der auch der Verschwörungsthiller regelmäßig Gebrauch macht:

Der «rote Hering» [...] ist ein Kniff, der dazu dient, die Aufmerksamkeit und Antizipation des Zuschauers abzulenken, um ihn danach umso mehr zu überraschen. Es kann sich hier um eine absichtlich falsche Fährte handeln, zum Beispiel um eine suspekt aussehende Figur, die eingeführt wird, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, die aber im Endeffekt nur ein harmloser Passant ist, während ein anderes Individuum, das einem kaum aufgefallen ist, in die Handlung eingreifen wird. (ebd., 220)

Die dritte und radikalste Möglichkeit, die sich zunehmend in den Beispielen seit den 1990er-Jahren findet, ist das *unzuverlässige Erzählen*, und zwar vorwiegend in der Variante, dass uns eine trügerische Narration einen al-

lem Anschein nach objektiven Sachverhalt oder Geschehensablauf präsentiert, der sich im Nachhinein als rein subjektive Vision entpuppt, die nur in der Vorstellungswelt des Protagonisten real ist. Bezeichnenderweise wird vor allem in den *mindfuck*-Filmen von diesem Verfahren reger Gebrauch gemacht. Wir haben es hier mit der doppelten Wirklichkeit einer transparenten gewöhnlichen Welt und der opaken Welt der Verschwörung zu tun, der in Jolles' Untersuchung auch eine sprachliche Doppelung entspricht: die Unterscheidung von *Gemeinsprache* und *Sondersprache*. Erstere gehört zur Sphäre des Ratenden, letztere zur Sphäre des Geheimbundes. Mit der *Aufdeckung* des Rätsels hört das Geheimnis auf, eines zu sein:

Tatsächlich besteht in dem Augenblick, da er die Lösung ausspricht, die Heimlichkeit des Bundes nicht mehr. In den Rätselerzählungen kommt das dadurch zum Ausdruck, dass hier das Leben des Aufgebenden auf dem Spiele steht. Sobald das Rätsel der Sphinx geraten ist, stirbt sie. (Jolles 1958, 144)

Da die Verrätselung als Allegorisierung der narrativen Struktur eine räumliche Form annehmen kann – wir sprachen bereits vom Raum im Raum –, ist es hier angebracht, auch den Topos des *Labyrinths* zu erwähnen, das der Protagonist, allen radikalen Windungen und Wendungen entgegen, erfolgreich durchqueren muss. Man denke diesbezüglich etwa an die Räuberhöhlen und die Unterwelt von Berlin, durch die uns die Titelfigur, gleich einem Reiseleiter, in Langs DR. MABUSE, DER SPIELER führt, oder an das die Kehrseite des medizinischen Systems versinnbildlichende Untergeschoss des Krankenhauses in COMA, durch dessen Schächte die Protagonistin kriecht, um den Beweis für ihre Verschwörungshypothese zu finden. In einem Labyrinth kann man sich jedoch auch verirren, gefangen bleiben, ohne einen Ausweg zu finden, gleich wie man sich *in einem Netz verstricken* kann: «ein Netz, das uns fängt, in dessen Verknotungen wir uns verwirren», das «die Heimtücke der Verrätselung» ausdrückt. (ebd., 144–145) «The labyrinth is a direct physical representation of the conundrum that the character is trying to struggle out of.» (Hicks 2002, 66) Hier mag auch im Hinblick auf Verschwörungsthiller wie BLOW-UP oder THE CONVERSATION oder einen *mindbender* wie MEMENTO das Bild einer von außen nach innen führenden *spiralförmigen* Erzählung passend sein, «in which a character keeps returning to a single event or memory and explores it at progressively deeper levels» (Truby 2008, 11).

Der detektivische Protagonist im Verschwörungsfilm ist meist insofern ein *Amateur*, als er kein professioneller Ermittler oder Gesetzeshüter ist; allerdings übt er oft eine professionelle Tätigkeit aus, die im weiteren Sinne mit Recherche, Interpretation oder Diagnose und dem Lösen von Rätseln zu tun hat, etwa als Journalist (wie in THE PARALLAX VIEW), Versi-

cherungsagent (MEMENTO), Anwalt (JFK), Leser und Analytiker von Spiionage- und Kriminalliteratur (THREE DAYS OF THE CONDOR) oder auch als Ärztin (COMA). Typisch ist die Form, in welcher der Protagonist sowohl ermittelnde Figur als auch (potenzielles) Opfer der Konspiration in einem ist.

Eine romantische Plotlinie fehlt dabei zumeist, unter anderem wegen Inkongruenz mit dem typischen Spannungsaufbau im Thriller und meist auch, weil sie dessen hohes Erzähltempo zu sehr verlangsamen oder durch humoristische Elemente wie in der romantischen Screwball-Komödie konterkarieren würde; deshalb ist die Romanze, kommt sie gleichwohl vor, subsidiär, etwa in Form einer bloßen Episode (wie in THREE DAYS OF THE CONDOR). Die Erzählperspektive ist im handlungslogischen Sinne meist mehr oder weniger subjektiv aus der Warte des Protagonisten angelegt, d. h. es herrscht eine personale Erzählsituation vor, bei der es jedoch in der Regel Momente auktorialen Erzählens gibt, um dem Zuschauer einen Wissensvorsprung gegenüber dem Protagonisten zu gewähren und stärkere Spannung (*suspense*) aufzubauen. Die detektivische Phase der Ermittlung durch den Protagonisten ist zunächst von einem Geheimnis (*mystery*) geprägt, in welcher der Zuschauer genau so viel weiß wie der Protagonist; *mystery* erzeugt im Unterschied zum *suspense* eine längerfristige, aber auch diffusere und daher schwächere Form von Spannung in Form von Neugier (*curiosity*) und diffusen Antizipationen (*foreshadowing*¹⁰ oder *elements of the future*¹¹). Oft zum *midpoint* der Erzählung hin beginnt der Thrillerplot (*suspense*) die detektivische Phase zu überlagern. Der Zuschauer wird gegenüber dem Protagonisten in eine Position des Mehrwissens versetzt. Kurzfristigerer, aber spannungsvollerer *suspense* entsteht, häufig gekoppelt an die paradigmatische Standardsituation im Thriller, nämlich Jagd und Verfolgung (*chase*), wobei es in der Regel der Held ist, der zu fliehen hat. Meist kommt es im restlichen Handlungsverlauf zu mehreren, an Dringlichkeit zunehmenden Jagd- und Verfolgungselementen, wobei die letzte *chase* typischerweise auch die existenziell wichtigste ist und als *climax* des dritten Aktes kurz vor Erzählende stattfindet.

Während es dem Protagonisten im positiven Aufdeckungsplot gelingt, sich am Ende aus der Verstrickung des Labyrinths (dem verräumlichten Rätsel) zu lösen und diesem wieder zu entkommen, bleibt er im negativen Verstrickungsplot in der Regel im Labyrinth gefangen und kommt

10 Unter *foreshadowing* («epische Vorausdeutung») werden eingestreute Hinweise auf wichtige Ereignisse im weiteren Verlauf des Geschehens verstanden, die jedoch erst diffus antizipierbar sein sollten.

11 Der Begriff *elements of the future* stammt aus der Drehbuchtheorie und bezieht sich auf zeitlich vage Ankündigungen bezüglich des weiteren Handlungsverlaufs. Vgl. Howard/Mabley 1995, 74–75.

oftmals darin um. Anders als im positiven Aufdeckungsplot triumphiert dann anstelle des Helden die Verschwörung, die über das Filmende hinaus weitergeht. Zwischen beiden Plottypen gibt es eine Grauzone, in die viele Filme fallen. In den zur Tradition des *Gothic* zählenden Filmen, die fast ausschließlich der personalen (handlungslogisch subjektiven) Erzählsituation verhaftet sind, herrscht der *mystery*-Modus vor, und wir haben es vorwiegend mit einem negativen Verstrickungsplot zu tun. Frankenheimers *SECONDS* ist diesbezüglich ein Paradebeispiel, mit einer immer schon vorgängigen Gegenwelt, die als sich selbst erhaltendes System fast bis zum Ende opak bleibt. Der Zuschauer weiß nicht mehr als der typischerweise passive Protagonist, der manchmal bis zuletzt das Komplott nicht durchschaut und sich dem kafkaesken Labyrinth gegenüber rein reaktiv verhält. In der Psychothriller-Variante, wie beim schlaflosen, von seiner Umgebung verfolgten Antihelden von *THE MACHINIST / EL MAQUINISTA* (Brad Anderson, E 2004), können Komplott und Labyrinth auch als die veräußerlichten Formen einer gestörten Psyche verstanden werden.

Es lässt sich ein Zusammenhang zwischen geheimen Organisationen, der Welt des Verbrechens und der Detektiverzählung als poetischer Form des Rätsels beobachten. Obwohl in der modernen Gesellschaft «Wissen als Allgemeinbesitz, als ein möglichst allseitig zu Erwerbendes» das «Wissen als Macht» tendenziell verdrängt hat (Jolles 1958, 147–148), gibt es soziale (Mikro-)Systeme mit verrätseltem, geheimem Wissen, wie etwa die Freimaurer, die bekanntlich immer wieder Gegenstand von Verschwörungstheorien waren. Hier wäre allerdings auch an die modernen Bürokratien, insbesondere den ganzen klandestinen Sektor moderner Gesellschaften zu denken, namentlich an die Geheim- und Nachrichtendienste, deren Aktivitäten sich zumindest teilweise letztlich nur im Bereich des Imaginären ausloten lassen (vgl. Horn 2007). Darüber hinaus gibt es notwendigerweise in jeder Organisation Geheimnisse, wie in sozialen Systemen überhaupt, d. h. Informationsprozesse und Wissensbestände, an denen nur einige teilhaben und die den jeweiligen System- und Subsystemumwelten unzugänglich bleiben – was erst dann irritiert, wenn Informationen im Sinne eines kommunikativen «Rauschens» nach außen dringen, die kognitive Dissonanzen und den Verdacht der Illegitimität erwecken. Nicht zuletzt hat sich

auch der Verbrecher [...] mit seinem Verbrechen und seinem Geheimnis eingeschlossen: er und die Seinen sind die allein Eingeweihten. Auch hier kommt es darauf an, zu ihm durchzudringen, auch hier ist mit der Lösung ein Zugang zum Abgeschlossenen gegeben. (Jolles 1958, 147–148)

Schließlich liefert Jolles in seinem (selbst schon als Meta-Rätsel angelegten) Text auch einen Hinweis für die *Action*-Elemente der Form, spricht:

für den dramatischen Konflikt zwischen den sich manichäisch gegenüberliegenden Seiten, in dem er das Konzept des Wettkampfs einführt. «Zwischen Frage und Antwort liegt Streit. [...] In diesen Wettkämpfen muss nicht nur derjenige büßen, der das Rätsel nicht raten kann, sondern auch derjenige, dessen Rätsel geraten wird.» (ebd., 145)

Ein häufiges Stilmittel in der dramaturgischen Sphäre des Verschwörungsfilms ist die *Kippfigur*. Wie die Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie sie versteht, ist eine Kippfigur eine «in bestimmter Weise dargestellte Figur, die durch optische Inversion [...] verschieden gesehen werden kann und je nach augenblicklicher Einstellung abwechselnd als Darstellung zweier unterschiedlicher Figuren wahrgenommen wird».¹² Kippfiguren werden daher auch als «Umspringbilder», «Inversions-», «Reversions-» oder «Umschlagfigur» bezeichnet.¹³ Kippfiguren im Film sollen hier diachron verstanden werden als einerseits radikale Handlungsumschwünge oder Peripetien, die immer verblüffen und meist an einen Moment des plötzlichen Erkennens (*anagnorisis* im aristotelischen Sinne¹⁴) geknüpft sind; andererseits, und meist im Zusammenhang hiermit, auf Handlungspersonal, also auf Figuren, die in ihrer Wertigkeit plötzlich umschlagen: Weiß ist in Wirklichkeit Schwarz, die scheinbar Guten entpuppen sich als die Bösen. Für beide, eng miteinander verknüpften Phänomene ist Syd Fields Drehbuchterminus *plot point* ein viel zu schwacher Ausdruck: «The plot point is an incident, or event, that ‹hooks› into the action and spins it around into another direction.» (Field 1982, 111) Das Entscheidende an einer Kippfigur, wie sie hier verstanden wird, ist der radikale Umschlag ins Gegenteil, die totale Inversion einer Figur oder Situation in ihrer Bedeutung. Dies macht denn auch den Unterschied zum Konzept des *plot point* aus: Letzterer ist ein bloßer Wendepunkt, wie er in jeder dramatischen Filmerzählung vorkommt; er besagt lediglich, dass die Handlung eine neue Richtung einschlägt. Insofern sind Kippfiguren ein Spezialfall, eine radikalisierte und eine viel umfassendere Variante innerhalb der allgemeinen Kategorie des Wendepunktes. Diese Inversionen sind zugleich an eine serielle Erzählweise gebunden, die mit Wiederholungen und Variationen arbeitet.

Gerade der paranoide Thriller hat sich in seiner episodischen Abfolge von Schocks und schockartigen Umschlägen ein Stück weit diese serielle Struktur, die einerseits auf die Serialität der frühen Thriller zurückgeht,

12 DudenWörterbuch, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kippfigur> (abgerufen am 17.7.2013).

13 Meyers Lexikon, <http://lexikon.meyers.de/meyers/Umspringbilder> (abgerufen am 19.6.2007).

14 In der griechischen und römischen Literatur bezieht sich der Begriff zunächst auf das Wiedererkennen von zwei Figuren in der Handlung. In seiner Poetik definiert Aristoteles die *anagnorisis* allgemeiner als Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, die dann am wirkungsvollsten ist, wenn sie mit der Peripetie zusammenfällt.

andererseits den manichäischen Schwarz-Weiß-Gegensätzen des Genres entspricht, auf übergreifender narrativer Ebene bewahrt und integriert; er neigt daher zu exzessiv vielen plötzlichen Umschlägen und Wendepunkten, mit einer episodischen Folge spannungsvoller Situationen und der entsprechenden Erzeugung von steigender Unsicherheit. In der Art und Weise, wie im Plotverlauf die gewöhnliche Welt auf den Kopf gestellt wird, muss dieses Ereignis fast zwangsläufig eine fantastische Komponente aufweisen; im Verschwörungsthiller sind solche Umschläge gleichsam unverzichtbarer Bestandteil.

Die narrative Instabilität, die durch serielle Variation noch verstärkt wird, unterhält mit den Kippfiguren also eine enge, inhärente Beziehung. So liegen wir nicht falsch, wenn wir hierin aus psychoanalytischer Perspektive einen der wesentlichen Mechanismen der Paranoia erkennen. Dafür lassen sich auch Filmbeispiele finden. Die fatale Ambivalenz des männlichen Noir-Protagonisten verkörpert etwa Michael Douglas in *BASIC INSTINCT* (Paul Verhoeven, USA 1992), wo er sich wie ein Ping-Pong-Ball zwischen einer brünetten Arbeitskollegin (Jeanne Tripplehorn) und einer des Mordes verdächtigten, blonden Schriftstellerin (Sharon Stone) hin- und hergespielt sieht, in einem wechselseitig manipulativen Manöver, bei der «die Frau» als entweder «gut» oder «böse» erscheint. Beide Frauen in Verhoevens Film fungieren nur allzu deutlich als Kippfiguren.

Nun unterhält der Verschwörungsfilm im Hinblick auf die Kippfiguren und andere Genrekennzeichen eine enge Beziehung mit dem *Melodramatischen*. Wie Steve Neale diskursanalytisch herausgearbeitet hat, wurde bis in die 1960er Jahre unter «Melodrama» noch etwas anderes verstanden als nach der feministischen Neubeschreibung des Genres in den 1970er-Jahren, zu dessen Inbegriff nunmehr die *weepies* und *woman's films* der 1940er- und 1950er-Jahre und Douglas Sirks seinerzeitige *domestic melodramas* wurden. Demgegenüber waren viele Filme, die heute landläufig als Thriller, Horrorfilm, Western oder auch Film noir gelten, zu ihrer Entstehungszeit in die Rubrik «Melodrama» eingereiht worden:

It is all too easy to forget that the contemporary term used to describe nearly all the films subsequently labelled as *noirs*, whether they were detective films, gangster films, gothic thrillers or psychological horror films, has also figured prominently in accounts of genre in the cinema. That term was melodrama. [...] [The terms «melodrama» and «melodramatic» meant crime, guns and violence; they meant heroines in peril; they meant action, tension and suspense; and they meant villains, villains who in «cheap melodrama», at any rate, could masquerade as «apparently harmless» fellows, thus thwarting the hero, evading justice, and sustaining suspense until the last minute. (Neale 2000, 175 und 179)

In der Filmbranche auch als *meller* geläufig, waren diese Filme durchaus für ein männliches Publikum bestimmt: «The mark of these films is not pathos, romance, and domesticity, but action, adventure, and thrills; not <feminine> genres and the woman's films but war films, adventure films, horror films, and thrillers, genres traditionally thought of as, if anything, <male>.» (Neale 1993, 69)

Als Theatergattung im späten 18. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland entstanden, bevor es sich im 19. Jahrhundert auch im übrigen Europa und in Nordamerika etablierte, bezog sich der Terminus Melodrama ursprünglich auf ein von Musik (*melos*) begleitetes Drama. Später wurde der Begriff in einem erweiterten Sinne für ganz unterschiedliche Handlungen und Stücke benutzt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte das Melodrama eine Reihe von Konventionen:

(1) an unequivocal dramatic conflict between good and evil; (2) the eventual triumph of the former over the latter; (3) three principal character-types or functions: hero, heroine and villain; (4) a demonstrative and often hyperbolic aesthetic by means of which characters were typed, dramatic conflict was established and developed, and motive, emotion and passion were laid bare; (5) an often *highly episodic*, formulaic and action-packed plot, normally initiated and often driven by the villain, dependent for its initiation, development and resolution on fate, chance and coincidence, and characterized throughout by <an overabundance ... of reversals and recognitions> [...] the generation of what were called <situations>.

(Neale 2000, 196, Herv. HMT)

Viele dieser Facetten sind aus den Mythen und den wunderbaren Welten des Märchens bekannt¹⁵ ebenso wie aus den mittelalterlichen *morality plays* (Moralitäten) mit ihren allegorischen Figuren von Tugend und Laster sowie aus dem höfischen Roman (*romance*) des Hochmittelalters und der frühen Neuzeit, in der ein Ritter auf einer Heldenreise (*quest*) zahlreiche, auch fantastische Abenteuer zu bestehen hat. Sie können aber effektiv auch noch als Beschreibung des paranoiden Thrillers fungieren: der moralische Konflikt zwischen Gut und Böse, wie er unter anderem den *thriller of moral confrontation* prägt (vgl. Derry 2001, 217–219); die Tendenz zu typisierten, rollenhaften, vergleichsweise flachen Figuren, die eher als Struktureffekte des Plots zu begreifen sind; die Neigung zur episodischen respektive seriellen Erzählweise; die Erzeugung von Spannung, Schocks und extremer, widerstreitender Emotionen im Zuschauer; sowie schließlich der Hang zu exzessiv vielen Wendepunkten und plötzlichen, überraschenden Offenbarungen. Letzteres konstatiert auch Chion in seiner Plotanalyse von Langs Verschwörungsfilm DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE:

15 Mit Dank an Alfred Messerli (Zürich) für diesen Hinweis.

Das Drehbuch [...] ist typisch aufgrund seiner Vielzahl überraschender Wendungen, seiner fragmentierten Szenen, seiner grob gezeichneten Figuren (die eigentlich eher für bestimmte Werte wie das Böse oder das Gesetz stehen). Es beruht auf einer *Anhäufung von Wendepunkten*: Verfolgungsjagden, geheime Räume, Höllenmaschinen oder plötzliches Verschwinden, wobei mitunter die Logik auf der Strecke bleibt. [...] Die zahlreichen Wendepunkte, die Geheimnisse und geheimen Räume, das Thema der Geheimorganisation, die die Erde beherrschen möchte, sowie die vielfältigen technischen Spielereien – aufgrund all dieser Merkmale geht das TESTAMENT auf eine unausrottbare Serientradition zurück, die heute durch die James-Bond-Filme fortgesetzt wird.

(Chion 2001, 12 und 58; Herv. i. O.)

Der Verschwörungsfilm weicht wegen seiner seriellen Anlage mit ihren vielfachen Kipp- und Wendepunkten auch von den einfacheren Modellen der klassischen Drei-Akt-Dramaturgie ab.¹⁶ Die Aktwechsel werden jeweils durch Wendepunkte (*plot points*) vorbereitet. Dem entspricht in Joseph Campbells kulturanthropologischer Studie zum Heldenmythos (oder «Monomythos») die dreiteilige Struktur der «Reise des Helden»: 1. Trennung (Aufbruch); 2. Initiation (Auflösung des Ichs); 3. Rückkehr (Neugeburt/Wiederauferstehung; Lehre) (Campbell 1978).¹⁷ Die «Reise des Helden» stellt sich aber nicht kreisförmig, sondern als Spirale dar, da das Ende nicht einfach eine Rückkehr zum Anfang, sondern eine neue stabile Situation markiert (Krützen 2004, 270).

Für den Verschwörungsfilm ist vor allem die Zweiteilung der Heldenreise in eine vertraute (Akte 1 und 3) und eine unbekannte Welt (Akt 2) von Interesse, die im Märchen der diesseitigen und jenseitigen Welt entspricht, deren Landschaften dort als Veräußerlichungen den psychischen Befindlichkeiten der Protagonisten entsprechen. Die Welt der Verwicklungen, der Verirrungen und Komplikationen im Thriller, die im Englischen auch mit der Formel *the plot thickens* bezeichnet wird, ist natürlich die unvertraute, fremde Welt, die sich in einem binären Gegensatz von der vertrauten Welt abhebt. Hier geht es um den (Wieder-)Eintritt des Wunderbaren in die Sphäre des Profanen im postsakralen modernen Zeitalter. Im Western etwa ist der klassische binäre Gegensatz, der diese beiden Wel-

16 Drehbuchtheorien, die auf Aristoteles' *Poetik* aufbauen, zeichnen sich durch eine Drei-Akt-Struktur aus. Klassischerweise wird im Plot zunächst eine stabile Ausgangssituation präsentiert, dann eine Störung dieser Balance, die als initialer Auslöser den Impetus für eine Durcharbeitung, eine Behebung der Störung gibt. Ist letztere beseitigt, endet die Erzählung mit einem neuen, nicht mit dem Erzählanfang identischen Equilibrium.

17 Dies lässt sich auch als Handlungsschema Situation – Aktion – neue Situation (S–A–S') fassen oder auch dialektisch als Abfolge von These, Antithese und Synthese (dieselbe Grundstruktur findet sich bereits in Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* [Propp 1972]).

ten betrifft, jener von Kultur/Zivilisation einerseits und Natur/Wildnis andererseits. Auch im paranoiden Thriller werden wir mit zwei Welten konfrontiert, doch sind diese nicht als zwei räumlich oder geografisch getrennte vorzustellen:

In the thriller, the conspiracy replaces the wilderness [of the western]. It is the wilderness within, as it were; it is what makes the world into which the hero plunges an opaque, radically uncertain world. It is a wilderness which is wild not because it has never been explored and civilized, but because it is inhabited by dissemblance: the conspirators hide behind disguises; things are not what they seem. (Palmer 1978, 85–86)

Der Übergang von der von Routine geprägten, vertrauten Alltagswelt in die mysteriöse, abenteuerliche und gleichsam exotische Welt der Verschwörung wird dabei, wie bereits erwähnt, durch ein extrem unwahrscheinliches Ereignis, den Einbruch des quasi Fantastischen eingeleitet. Dieser Umschlag der normalen Welt in die Welt der Konspiration fungiert also gewissermaßen selbst schon als zentrale Kippfigur, die das Genre als solches doppelbödig erscheinen lässt. Innerhalb des Metagenres Thriller differenziert sich der paranoide Thriller durch eine Ausweitung der Verschwörung, was oft auch dazu führt, dass es keine vollständig glückende Rückkehr in eine vertraute Welt geben kann. Der Paranoiafilm fungiert dann als Form des *negativen Thrillers*: Während im positiven Thriller die Welt am Schluss sicher, problemfrei und wieder transparent ist und die Verschwörung besiegt wurde, bleibt im negativen Thriller auch nach der Aufdeckung der Konspiration ein Maß an Unsicherheit und Opazität bestehen; die Welt ist kein wirklich sicherer Ort (ebd., 51).

3 Medien, *mind control* und der paranoide Stil

Wir haben bereits festgestellt, dass aus paranoider Sicht alle Handlungsmacht sich auf Seiten der verschworenen Anderen, der Konspiration, befindet, während sich der Verschwörungstheoretiker aus einer passiven Position heraus vorerst mit dem kognitiven Durchblick, der vermeintlichen mentalen Kontrolle des Geschehens begnügen muss. Die Verschwörung hat scheinbar das Monopol über die im gesellschaftlichen Imaginären jeweils aktuellsten Kommunikations- und Überwachungsmedien. Gleichzeitig verfügen die Konspirateure auch über ein Arsenal an Manipulations- und *mind control*-Techniken zur Ausübung ihrer Kontrolle: Sind dies in den frühen Filmen, etwa bei Feuillades FANTÔMAS-Reihe (F 1913–1914) und Langs DR. MABUSE, DER SPIELER, vor allem der hypnotische Blick,

der die überragende Willensstärke des Meisterverbrechers zum Ausdruck bringt, so sind es später die verschiedenen Formen der stärker technologisch orientierten «Gehirnwäsche», denen die Protagonisten unterzogen werden. Analog zu den jeweils problematisierten Überwachungs- und Kommunikationsmedien, über welche die Konspirateure verfügen, wird die Beeinflussung in Form von *mind control* immer als Einweg-Kommunikation präsentiert. Hier dominiert historisch gesehen ein anachronistisches und alarmistisches Bild von Medienwirkungen im Sinne von frühen behavioristischen Reiz-Reaktions-Schemata und von einfachen Sender-Empfänger-Modellen: Autoritär und dirigistisch liegt alle Aktivität und Macht beim Sender, der Empfänger dagegen bleibt ein passives Aufnahmevehikel. Im digitalen Zeitalter heißt das entsprechende Stichwort Programmierung des menschlichen Hirns, das aus einer techno-biologistischen Sicht als eine Form von Festplatte betrachtet wird, deren Gedächtnisstrukturen einfach gelöscht und neu überschrieben werden können.

Quer durch die Historie des Verschwörungsfilms ist dabei jedoch ein grundlegendes Paradigma operativ: das des *mind control* durch die Medien, das sich seit der Schriftskepsis des Sokrates durch die ganze Mediengeschichte zieht und sich bei jedem neu erfundenen Medium erneut und verstärkt artikuliert (Gladstone 2011). Mit Marshall McLuhan können Medien aller Art als Erweiterungen des Menschen zur Orientierung in und zur Erschließung der Welt betrachtet werden. Als Medien begreift McLuhan so verschiedene Objekte wie etwa Sprache, Verkehrs- und Transportmittel, Zahlen, Uhren, Kleidung, Häuser, Geld, Spiele, Waffen, Buchdruck, Schreibmaschine, Phonograph, Kino, Radio oder Fernsehen (McLuhan 2010). Einmal verdinglicht, scheinen diese Medien eine gewaltige, geradezu magische Kraft zu besitzen. So würde eine mit der spezifischen Technik nicht vertraute Person – etwa ein hypothetischer Zeitreisender aus der Vergangenheit – das alltägliche *gadget* der TV-Fernbedienung zweifellos zunächst als genuin magischen Gegenstand betrachten. Unter diesem Gesichtspunkt ist es nur ein kleiner Schritt, die menschliche «Hinausprojektion» in die Welt durch Medien in einer paranoiden Inversion und radikalen Kippfigur umzudrehen und nun alle medialen Wirkungen auf den Menschen zurückfallen und diesen als passives Objekt, als Marionette externer Kontrolle und Gehirnwäsche durch eben diese Medien erscheinen zu lassen. In seiner klinisch schizophrenen Variante, bei der schamhafte psychische Inhalte im Prozess eines persönlichen Identitätsverlustes auf eine äußerliche «Maschine» projiziert werden, ist der Mechanismus als wahnhafter «Beeinflussungsapparat» (*influencing machine*) bekannt (vgl. Tausk 1919). Aber auch das populärkulturelle Motiv des von seiner Puppe gesteuerten Bauchredners, wie etwa im Episoden-Horrorfilm *DEAD OF*

NIGHT (Alberto Cavalcanti et al., GB 1945), wäre hier zu erwähnen, ebenso wie manche «Organe ohne Körper» als Instanzen von freigesetzten, unzerstörbaren Partialtrieben, wie die mörderischen Hände in Robert Wienes ORLACS HÄNDE (A 1924) oder die körperlose Stimme in Fritz Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (vgl. nächstes Kapitel).

In seinem Buch *Medialität als Grenzerfahrung* spricht Thomas Weber von *Wunschmedien*, worunter er futurische Medien begreift, die im populären Kino und damit im Sozialimaginären mit Angstlustfantasien in Szene gesetzt sind:

Wunschmedien sind Medien, die es noch nicht gibt. Es sind Medien, die man sich vielleicht vorstellen kann, vielleicht wünscht oder deren Entstehung man vielleicht fürchtet (insofern wäre der Wunschbegriff hier im Sinne der Psychoanalyse aufzufassen, nach der eine Angst immer auch eine kaschierte Wunschvorstellung ist). (Weber 2008, 13)

Doch diese Einschränkung auf nicht oder noch nicht (und vielleicht niemals) existierende Medien scheint reduktionistisch, denn insbesondere im Verschwörungsfilm werden letztlich *alle* Medien zu Wunschmedien, gleich, ob sie nun bereits real existieren oder bloß futuristischen Charakter haben, da ihre Inszenierung, ihr Einsatz und ihre unterstellte ideale, mitunter quasi magische Wirksamkeit immer auch Elemente des Fantastischen (in Todorovs Sinne des Wunderbaren als Präsenz des Übernatürlichen) aufweisen. Die alarmistischen Fantasien, mit denen wir es dabei zu tun haben, sind im Grunde genommen nur eine extreme Form jener tendenziell negativen Einschätzung von Medienwirkungen, welche wir in der Kritik an der Kulturindustrie vorfinden, die sich um Medienmonopolisierung und Manipulation dreht und bei den Rezipienten eine stereotype, systemkonforme «Bewusstseinsfixierung» ausmacht.¹⁸ Diese Betrachtungsweise ist deshalb verkürzt, weil sie nur die generalisierte *Produzentenökonomie* berücksichtigt, nicht jedoch die spezifische *Konsumentenökonomie* der user und deren Gebrauchsweisen (vgl. Fiske 2001). Doch homolog zur letztlichen Realisierung von Warenpreisen nicht durch die Produktion (Arbeit), sondern durch den Markt (Konsum) oder zum Erfolg von Kommunikation, über den effektiv nicht der «Sender», sondern der «Empfänger» durch das letzte Glied der Kette Information – Mitteilung – Verstehen entscheidet, werden finale Medienwirkungen auf Seiten der Konsumentenökonomie verhandelt.

18 So erweist sich Massenkommunikation «von den Bedürfnissen her als Tausch von Bereitschaft zur Abwehr von gleichgewichtsbedrohenden Glücksansprüchen gegen die Garantie formaler Vielfalt bei gleichzeitiger Sicherung der psychischen Stabilität und Disziplin». Prokop 2008, 284–285. Vgl. auch Prokop 1985.

Jedoch, um zum Thema des *brainwashing* und der «Programmierung» des menschlichen Hirns zurückzukehren, zeigt es sich in so unterschiedlichen Filmen wie *THE MANCHURIAN CANDIDATE* oder *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (Michel Gondry, USA 2004), dass Gehirnwäsche als Technologie – im Unterschied zur psychischen Manipulation – kaum je vollständig funktioniert: Immer liegt irgendein Defekt vor, etwa eine unzugängliche Ebene der menschlichen Psyche, welche sich letztlich der «(Um-)Programmierung» widersetzt, zur Aufdeckung der Konspiration beiträgt und die menschliche Autonomie bewahrt. In der Fiktion des *brainwashing* stehen somit zwei verschiedene Gedächtniskonzeptionen miteinander im Konflikt: auf der Seite der verschworenen Täter eine mechanistisch-materialistische (im pawlowschen Sinne einer einfachen Konditionierung) und auf jener der Opfer-Protagonisten eine psychodynamische Vorstellung, die an ein letztlich unzerstörbares Begehren geknüpft ist. Wir können diese Opposition auch mit der Formel *Gedächtnis versus Erinnerung* fassen: Ersteres ist konditionier- und programmierbar, letzteres erweist sich als nicht löscht- und unterdrückbar. Derart wird im populären Verschwörungsthiller in drastischer Weise vor den Gefahren neuer Technologien gewarnt und deren Bedrohung in einem imaginären Akt der Versöhnung letztlich zugleich gebannt.

Die Inszenierung der verschiedenen *mind control*-Techniken im Verschwörungsthiller bleibt jedoch nicht nur ein Motiv in der Diegese, das man aus sicherer Warte beobachten könnte. Vielmehr ist die Narration bestrebt, den Zuschauer an diesen Prozessen der Hypnose und Gehirnwäsche selbst teilhaben zu lassen, ja sogar, ihn selbst einer solchen zu unterziehen. Das geschieht unter anderem, wie bereits beschrieben, durch die labyrinthartige, subjektiv fokalisierte narrative Struktur mit den vielen radikalen Wendepunkten und plötzlichen Umschlägen (Kippfiguren), die eine verwirrende und überraschende Wirkung entfalten und uns beispielsweise davon überzeugen, dass die Guten in Wirklichkeit die Bösen sind.

Durch Techniken der Subjektivierung und der extremen Verfremdung werden bisweilen aber auch unmittelbarere Formen der Gehirnwäsche des Zuschauers simuliert. Von besonderer Bedeutung ist hier Bruce Kawins Konzept des *mindscreen*, um Subjektivität in der filmischen Narration, insbesondere im modernistischen und postklassischen Kino, genauer zu fassen. Kawin unterscheidet drei Formen, in denen Spielfilme Subjektivierung erzielen: a) durch den Voice-over eines Ich-Erzählers (wie häufig etwa im Film noir); b) durch die subjektive Sicht einer diegetischen Figur (physischer respektive bildlogischer Point of View), und c) durch die Visualisierung der Gedanken einer Figur. Für Kawin ist lediglich letztere Kategorie als *mindscreen* zu benennen (Kawin 1978).

John Orr hat Kawins Konzept mit Blick auf Pasolinis Idee der freien indirekten Subjektivität (als ambige Verschmelzung von narrativer Objektivität und Figuren-Subjektivität) weiterentwickelt, indem er die Narration des modernen Films mit dem Heidegger'schen Begriff des «Mitseins» (als Rücksicht und Nachsicht von einem selbst umwillen anderer; Heidegger 1979, 298) versteht und eine Form von *mindscreen* konzipiert, in der alle drei von Kawin aufgezählten Formen der Subjektivierung (Körper, Stimme, Psyche) fusionieren, um Bilder und Töne hervorzubringen, die sowohl real wie imaginär sind, also Objektives mit Subjektivem verschmelzen. Was die historische Innovation und Charakteristik des *mindscreen* gegenüber traditionelleren und konventionelleren Formen der Subjektivierung ausmacht, ist der Umstand, dass die Figur als Urheberin der subjektiven Vision nicht mehr, wie im klassischen Erzählkino, außerhalb des subjektiven Bildes bleibt, sondern sich nun *innerhalb* der subjektiven Fantasie als deren Teil befindet. Die vom klassischen Kino aufrechterhaltene Grenze zwischen Subjekt und Objekt kollabiert. So mögen wir eine Figur von außen sehen (Objektivität), in einem Bild, das simultan deren emotionaler Gedankenwelt entspricht (Subjektivität).

Ein klassisches Beispiel hierfür ist die berühmte 360-Grad-Schwenk-Kamerafahrt in der ersten Traumszene von *THE MANCHURIAN CANDIDATE*, bei der Imaginäres und Objektives sich ununterschieden auf derselben Wirklichkeitsebene befinden. Hier kollabiert die im klassischen Hollywoodfilm übliche klare Trennung von Objektivität und Subjektivität und lässt sich nicht mehr aufrechterhalten (Orr 1998, 3–11). Hinsichtlich des paranoiden Thrillers haben wir es effektiv mit einer Variante von *mindscreen* zu tun, die sich als *psychoscreen* bezeichnen ließe. Vor allem in den neueren *mindfuck*-Filmen, deren Bezeichnung («Hirn-Fick») schon auf die Irreführung und Verwirrung des Zuschauers anspielt, haben wir es mit ausgeprägten Formen des *psychoscreen* zu tun.

Wie wir später noch ausführlicher sehen werden, löst sich im Sinne Norbert Bischofs (vgl. Kap. 1) die Figuralität der klaren Trennung von Subjekt und Objekt, wie sie im klassischen Kino generell strikt eingehalten wird, im Zuge der historischen Entwicklung zum spätmodernen *mind game*- und *mindfuck*-Film sukzessive auf und weicht einer zunehmenden Medialität, die sich durch eine fehlende Außengrenze, eine Durchlässigkeit von Innen und Außen sowie diffuse Eigenschaften auszeichnen. In der klassischen POV-Blickstruktur beispielsweise (vgl. Branigan 2007) sind blickendes Subjekt und erblicktes Objekt bildlogisch so voneinander getrennt, dass sie nicht in derselben Einstellung erscheinen (siehe Grafik).

POV-Bilder dienen situativ dazu, die Zuschaueraufmerksamkeit innerdiegetisch auf bestimmte Objekte zu lenken, uns Einblick zu gewähren

Einstellung A: Punkt/Blick [point/glance]	
1. Punkt [point]:	Etablierung eines bestimmten Punktes im Raum;
2. Blick [glance]:	Blick von dort; er verweist auf ein Objekt, das sich normalerweise im Off befindet.
Zwischen Einstellung A und B:	
3. Übergang [transition]:	zeitliche Kontinuität oder Gleichzeitigkeit.
Einstellung B: Punkt/Objekt [point/object]	
4. Vom Punkt aus [from point]:	Die Kamera positioniert sich am in (1) definierten Ort oder in nächster Nähe;
5. Objekt [object]:	das in Element (2) anvisierte Objekt wird gezeigt.
Einstellungen A und B:	
6. Figur [character]:	Ort und Zeit der in (1) bis (5) aufgelisteten Elemente werden durch Anwesenheit und bewusste Wahrnehmung einer Figur begründet – oder darauf bezogen.

Das klassische POV-Schema (Branigan 2007, 46)

in das Wissen und die psychische Befindlichkeit der blickenden Figur und somit auch die Informationsvergabe zu steuern, ohne dabei auf die Enunziation oder die Rezeption als solche aufmerksam zu machen, da sie sich als Blicke diegetischer Figuren präsentieren. Das klassische Kino bevorzugt diesbezüglich die geschlossene prospektive Struktur von blickendem Subjekt (A), erblicktem Objekt (B) und einer Wiederaufnahme des blickenden Subjekts (A'), in einer Überdeterminierung der bildlogischen Subjektivität, die zugleich die Zuschaueraufmerksamkeit auf das diegetische Geschehen lenkt, ohne den filmischen Diskurs oder den Zuschauerblick auf die Leinwand in den Vordergrund zu rücken. In der retrospektiven Struktur hingegen wird zuerst das angeblickte Objekt (B) gezeigt, bevor wir das blickende Subjekt sehen (A). Sowohl Fritz Lang als auch Alfred Hitchcock haben von dieser retrospektiven Variante mehrfach Gebrauch gemacht, um damit situativ paranoide Momente zu erzeugen, wenn sich etwa Protagonisten plötzlich bewusst werden, bereits zum Blickobjekt von Polizisten geworden zu sein und sie sich durch diesen fundamental bedrohlichen, penetrierenden Blick des Anderen in einer Schuld ertappt fühlen, wie etwa in *THE WOMAN IN THE WINDOW* (Fritz Lang, USA 1944) und *PSYCHO* (Alfred Hitchcock, USA 1960; wobei in diesem Fall Hitchcock das Motiv von Lang geborgt hat).

Ausgehend von seinem anfänglichen Schema der sechs POV-Elemente leitet nun Branigan eine ganze Palette an möglichen Variationen ab, von denen einige die klassischen Muster transzendieren. Schon nicht mehr ganz klassisch ist etwa die offene Struktur, bei der wir nur das blickende Subjekt (A) sehen, nicht jedoch das im Off befindliche erblickte Objekt (B). Hier sind, in Deleuzes Begrifflichkeit, bereits Übergänge möglich zwischen dem relativen Off von aneinander schließenden räumlichen Kontinuitäten und dem absoluten Off, das auf reine Denkvorgänge und mentale Konzepte gerichtet sein kann. Solche offenen Strukturen mit fehlenden POV-Einstellungen sind als Mittel einer verschleiernenden, desorientierenden Montage angesiedelt, die als «constructive editing» (Bordwell 2012a) mit den Prinzipien des analytischen Schnitts des klassischen Hollywoodkinos bricht, um statt Transparenz Opazität und unklare Verhältnisse zu erzeugen.

Umgekehrt verhält es sich hingegen mit der offenen retrospektiven Struktur, bei der wir den subjektiven Blick auf ein Objekt haben (B), das blickende Subjekt (A) jedoch nicht (oder noch nicht) gezeigt wird. Hier haben wir es mit Formen der Akusmatisierung und des akusmatischen Bildes zu tun, das wir typischerweise im Überwachungsbild finden. In Entsprechung zu Foucaults Idee, dass im panoptischen Setting das überwachende, blickende Subjekt funktional austauschbar ist und für die Insassen unsichtbar bleibt, kann in dieser retrospektiven POV-Struktur die Einstellung A respektive die Offenbarung einer überwachenden Figur permanent ausbleiben, sodass, wie in Coppolas *THE CONVERSATION*, *acoustmètre* und filmische Enunziation untrennbar zusammenfallen. In dieser Situation weitet sich das Blickdispositiv auf den Zuschauer aus und der diegetische Raum der Erzählung auf die außerfilmische Welt der Rezeption. Kurz gesagt, wir werden in die Überwachung impliziert.

Wie schon angedeutet, löst sich – mit dem Kunstkino als Wegbereiter – im *mindfuck*-Kino die Figuralität der klaren Trennung von Subjekt und Objekt zugunsten der Medialität auf. Figuren befinden sich mitunter im selben Bildraum wie das von ihnen Angeblickte, bei dem es sich nun um eine rein mentale Vorstellung handeln kann, in einem bruchlosen Übergang vom Subjektiven zum Objektiven, ähnlich der Logik des unmerklichen Übertritts beim Möbiusband von einer Vorder- in eine Rückseite. Hatte das klassische Kino mentale Bilder, Erinnerungen in Form von Rückblenden oder Halluzinationen noch ganz eindeutig als solche markiert und dadurch die Figuralität aufrecht erhalten, in der die halluzinierende Figur nicht gleichzeitig im selben Bildraum erschien wie der halluzinierte Inhalt, haben wir es nun oftmals mit einer Medialität der gleitenden Übergänge zu tun, in denen die Markierungen von visuellen Hal-

luzinationen entfallen und letztere in einer Ausweitung der Subjektivierung als ebenso real präsentiert werden wie objektives Geschehen. Das kann, wie etwa in David Cronenbergs *VIDEODROME* (CAN 1983), soweit gehen, dass die Unterscheidung von Halluzination und Wirklichkeit gänzlich aufgehoben wird und Realität und Irrealität nicht mehr zu trennen sind (im modernistischen Kunstkino finden wir frühere Beispiele hierfür, beispielsweise in Fellinis *8 1/2*, I/F 1963). Diese zunehmende Immersion in den Wahnsinn finden wir inzwischen auch in der Fernsehserie *MR. ROBOT* (USA 2015–) über einen exzentrischen, halluzinierenden Computerhacker, wo die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Täuschung vollends verschwimmen.

Doch auch wenn der paranoide Thriller in seiner historischen Evolution, vor allem durch den Einfluss des klassischen Film noir, mit später zum Teil sehr ausgeprägten Subjektivierungen und subjektiven Erzählperspektiven operiert, geht es dabei letztlich nie wirklich – auch nicht im sogenannten Psychothriller – um psychologische Subjektivität als charakterologische Figurenauslotung, um Zugang zur Innerlichkeit seines Personals als Zweck an sich, so wie dies die *raison d'être* des bürgerlichen Romans ist. Vielmehr handelt es sich hierbei als Mittel zum Zweck um eine *strukturelle*, funktionale Subjektivität, die sich vor allem behavioristisch durch handlungslogische Subjektivierung, also externe Fokussierung auf eine Figur («spatio-temporal attachment», vgl. Smith 1995, 146–149) sowie durch formale Veräußerlichungen realisiert, also über narrative Anbindung, Wissensperspektive und Expressivität der audiovisuellen Gestaltung. Die Subjektivierung der Erzählperspektive im paranoiden Thriller zielt also nicht auf die Erforschung seiner Figuren, sondern darauf, dem *Zuschauer* durch eine stark fokussierte Perspektive auf die Handlung die Erfahrung einer *immersiven Wahnsituation* zu ermöglichen. Dabei handelt es sich unter anderem um die Erfahrung der Undurchsichtigkeit moderner sozialer Systeme, aber auch um psychische Grenzphänomene.

Zwei Aspekte sind diesbezüglich von besonderer Relevanz. Die Verwechslung der Ordnung der Gedanken mit der Ordnung der Welt, die wir im letzten Kapitel als eine gängige Definition des Wahns und der Psychose erwähnten, ist im Medium Film insofern von Anbeginn als Möglichkeit angelegt, als es ihm möglich ist, einerseits durch seinen fotografischen Abbildcharakter oder wie auch immer simulierten Realismus den größtmöglichen Wirklichkeitseindruck zu erzeugen, andererseits durch das Arrangement der abgefilmten Wirklichkeit durch die medialen Parameter – insbesondere Kamera und Schnitt – ein zwar veräußerlichtes, aber rein mentales Konstrukt zu präsentieren. In der Einleitung fanden wir diesen Gedanken bereits in der frühen Filmtheorie Hugo Münsterbergs

(Münsterberg 2011). Filmbilder und ihre Beziehungen untereinander können folglich auch wahnhaftige Formen annehmen.

Wenn sich zweitens die Struktur des Mediums selbst in den Text einschreibt, in die Diegese, d. h. in den Erzählraum hineingefaltet und internalisiert wird, können Bilder des Konspirativen und eine paranoide Ästhetik entstehen und als solche für den Zuschauer nachvollziehbar werden. Diese Internalisierung als eine Form von *mise en abyme* oder medialer Allegorie kann dann auch räumlichen und topischen Charakter annehmen und labyrinthartige Verschachtelungen des Raums im Raum sowie die geheimen, verschworenen Organisationen hervorbringen, d. h. den Staat im Staat oder die Organisation innerhalb der Organisation. Auf diesen selbstreferenziellen Aspekt des paranoiden Films verweist implizit auch Gilles Deleuze, wenn er feststellt, «dass in allen Künsten das Werk im Werk [oder der Beobachter des Beobachters] gleichermaßen an den Gedanken einer Überwachung, einer Nachforschung, einer Rache, einer Konspiration oder eines Komplotts geknüpft ist» (Deleuze 1991, 106).

Im Verschwörungsfilm werden zudem die telekommunikativen und elektronischen Medien in die Diegese eingeschrieben, um sie sukzessive stärker zu durchdringen:

Im TESTAMENT DES DR. MABUSE operiert die Macht nicht mehr mittels geheimer Aktionen, sondern stützt sich auf ein Monopol der Reproduktion. Die okkulte Macht ist von ihren Effekten, ihren Trägern und Medien, ihren Radio- und Fernsehstationen und Mikrofonen nicht mehr zu unterscheiden: sie wirkt nur noch durch «die mechanische Reproduktion von Bildern und Klängen».

(Deleuze 1997, 280–281)

So werden dem Film und dem Kinodispositiv ähnliche oder verwandte Kommunikations- und Aufzeichnungsmedien in den Verschwörungsfilm hineinkopiert, jedoch nicht im Sinne filmischer Selbstreflexivität, bei welcher der Diskurs auf sich aufmerksam macht und sich selbst dabei dekonstruktiv offenbart, sondern als intermediale Einschreibung des einen Mediums in ein anderes. Um nicht explizit vom Plot und der erzählten Geschichte, der Diegese, abzulenken, muss die kommunikative Selbsteinschreibung, d. h. letztlich *die Allegorie des filmischen Mediums selbst* also über eine minimale mediale Differenz verfügen, handle es sich dabei nun um Fotografien oder eine Folge von Dias, Tonbandaufzeichnungen, das Fernsehen, Video- und Computerbilder oder handle es sich, wie im Falle vom «Film-im-Film», um einen *Amateurfilm*, der sich als Objektmedium schon in Format und Bildqualität mehr oder weniger deutlich vom Metamedi-um unterscheidet, sofern er nicht zusätzlich noch von diesem eingerahmt wird.

Indem sich das Objektmedium als solches in das Metamedium einschreibt, wird das Bild – falls es sich um ein visuelles Medium handelt oder die Aufzeichnung, wenn wir es mit einer Tonaufnahme zu tun haben – von dem es umrahmenden Bild geschlossen, sodass sich über das Metamedium eine «Beobachtung zweiter Ordnung» einstellt. Wir beobachten das Beobachten oder den Beobachter beim Beobachten, wobei letzteres immer schon Teil der jeweiligen Story-Welt ist. Was daher auf einer rein diskursiven Ebene als Selbstreflexivität fungieren könnte und während des medialen Übergangs einen Augenblick lang auch als solche erscheint, wird vielmehr in Anlehnung an den Prozess der *suture*¹⁹ – jene imaginäre, identitätsstiftende «Einnähung» des Zuschauersubjekts im Prozess der Erzeugung des fiktionalen Universums – sogleich diegetisiert und erscheint dadurch auf der Ebene der Erzählung zwangsläufig als eine Form der Überwachung, Konspiration oder Manipulation. Und diese *surveillance* wird uns Zuschauern in einer Mischung aus «Faszination und Bedrohung» (Levin 2000) wiederum gezeigt, auf der Ebene des Erzählten sichtbar und dingfest gemacht, jedoch ohne eine weitere, dekonstruktive Beobachtung zweiter Ordnung. Es gibt einen privilegierten sicheren Standpunkt, einen blinden Fleck, von dem aus gesehen wird, ohne dass unser eigenes Sehen, unser Schauvergnügen gestört oder ernsthaft problematisiert würde. Dies hat, wie schon bemerkt, auch eine entlastende Funktion (ebd.). Die Enunziation faltet sich in die Story-Welt ein und nicht dekonstruktiv aus ihr heraus.

Die Einschreibung eines Aufzeichnungsmediums in ein anderes – gerade wenn es sich dabei um zwei unterschiedliche visuelle Medien handelt – markiert eine Grenze zwischen System und Umwelt, eine Grenze zwischen einem Vorder- und einem Hintergrund, mit anderen Worten: eine Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit. Bei dieser zentralen ästhetischen Gestalt der Verschwörung stellt sich immer dann eine besonders parano-

19 «Suture, von frz. *suture* = Naht. Ursprünglich von [Jacques] Lacan stammend – hier war die Verknüpfung von Subjekt und Symbolischem resp. mit der Kette der Signifikation gemeint –, wurde die Metapher der *suture* von [Jean-Pierre] Oudart als Beschreibung der Artikulation der Beziehung zwischen dem Zuschauer und der filmischen Signifikation benutzt. Populär (und handhabbar) wurde das Modell in der Interpretation von [Daniel] Dayan: Weil das jeweils andere Bild in der Schuss-Gegenschuss-Montage als *off-screen* desjenigen, das auf der Leinwand zu sehen ist, im Bewusstsein gehalten wird, haben einige Autoren versucht, die Bewegung von *on-screen* / *off-screen* als grundlegende Rezeptionsform des Films festzumachen, in der der Zuschauer in den filmischen Text integriert werde: Der Schuss-Gegenschuss bildet eine «Nahtstelle», wie man in Anlehnung an die Metapher der «Suture», die der Theorie den Namen gab, sagen könnte, eine Nahtstelle, an der die filmische Struktur und die komplementär darauf bezogene Aktivität des Rezipienten «aneinandergenäht» werden.» *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=356> (abgerufen am 23.6.2017).

ide Verunsicherung ein, wenn die beiden Medien *fast* identisch sind und sich die Grenze zwischen ihnen erst nachträglich manifestiert, wenn etwa das Bild des Primärmediums – des Films, den wir gerade sehen – sich als dasjenige eines Sekundärmediums entpuppt, etwa einer Videoaufzeichnung, und damit ein offenes, nicht fokalisiertes Bild in ein geschlossenes, fokalisiertes überführt wird, nämlich in einen *akusmatischen* Point of View einer sehenden, aber noch nicht gesehenen Figur (oder anthropomorphen Instanz). Wir wechseln von der Objektivität in die Subjektivität, wie auch immer subjektlos letztere zunächst erscheinen mag. Die sensorische Präsenzahnung eines vorderhand unsichtbaren Beobachters geht dabei unmittelbar mit einem unheimlichen Effekt einher (vgl. Hogrebe 1996, 13). Zugleich ist dies der Prozess eines *re-framing*, bei dem stets ein offenes in ein geschlossenes Bild überführt wird oder eine offene diegetische Welt in eine geschlossene.

Hinsichtlich des Stils, der formalen Gestaltung des Paranoiafilms lässt sich der Manichäismus, den wir im Zusammenhang mit der Kippfigur auf einer syntagmatischen Ebene ansiedelten, auch auf einer paradigmatischen Ebene lokalisieren: Namentlich ist hier auf die Tradition des vor allem durch eine pessimistische Stimmung und expressive Bildgestaltung charakterisierten Film noir zu verweisen, wie auch auf den deutschen Expressionismus, namentlich Robert Wiens *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920). In den gemalten Schatten und Schwarzweiß-Kontrasten findet sich eine den Grundkonflikt zwischen Gut und Böse veräußerlichende, expressive Stilisierung, die manchmal die Form von extremen Hell-Dunkel-Gegensätzen annimmt. Angesichts der Tatsache, dass zahlreiche der späteren Verschwörungsfilme auf den Expressionismus des klassischen Noir – auf den ich in einem eigenen Kapitel noch ausführlicher zu sprechen komme – Bezug nehmen, mitunter sogar als «paranoide Noirs» bezeichnet werden, kann diese formale Traditionslinie nicht überraschen. Unabhängig vom narrativen Verlauf lässt hier der Paranoiafilm mitunter schon durch die Form des visuellen Designs und der Lichtverhältnisse eine regelrechte «Wahnstimmung» entstehen.

Zur expressiven Gestaltung gehört aber ebenso die Art und Weise, in der Bilder einen geschlossenen narrativen Raum evozieren. Sei es, dass die Handlung vorwiegend in hermetischen, oft fensterlosen Räumen angesiedelt ist oder dass diese als subjektive Veräußerlichungen, psychische Externalisierungen und Derealisierungen einer dissoziativen, verfremdeten Wahrnehmung der Umgebung²⁰ erscheinen: etwa durch Manipulationen der Farbe oder durch optische Verzerrungen, wie sie im Verschwörung-

20 Mit Dank an Patrick Tönz (Zürich) für diesen Hinweis.

film insbesondere durch ungewöhnliche Perspektiven und starke Weitwinkelaufnahmen erzeugt werden. Gerade solch extreme Weitwinkelaufnahmen führen zu tonnenförmigen perspektivischen Verzerrungen, als schließe sich die abgebildete vorfilmische Welt kreisförmig. Der Kreis ist dabei eine inhärent Paranoia und Tod verheißende Figur:

It easily becomes a paranoid closure of meaning [...]. Roundness [...] is protective, a *temenos*²¹ that always offers most protection to our paranoid tendencies. A circle is centered, complete, in need of nothing beyond itself. It is the perfect system. [...] In archaic Western symbolism, the circle is a place of death. (Hillman 2009, 160)

Wir haben es hier mit einer markierten Enunziation zu tun, die sich als *akusmatische* in Szene setzt, sei es durch die im sichtbaren Raum nicht lokalisierte, aber zur Diegese gehörende Stimme oder durch den subjektiven Blick ohne sichtbares Subjekt, das aber gleichwohl auf diffus beängstigende Weise spürbar ist (und durch ein diskursives *re-framing* durchaus sichtbar werden könnte) – ein Stilmittel, das sich häufig im Horrorfilm findet, wiewohl in aller Regel mit entschieden kurzfristigerer Wirkung. Diesbezüglich ist die Expressivität des filmischen Bildes auch zu einer charakteristisch *verzerrten Wirklichkeitssicht* in Beziehung zu setzen. In Kooperation mit und in Entsprechung zu einer nur teilweise kommunikativen, mitunter unzuverlässigen Erzählung haben wir es hier also mit Trugbildern zu tun. Man kann dem Anschein der Dinge nicht trauen. So ist es letztlich die Macht des Mediums Film, die sich allegorisch im paranoiden Thriller artikuliert. In diesem Sinne sind die nun folgenden Kapitel einer Genealogie des Paranoiafilms als einem «Gespenst der Filmgeschichte» gewidmet.

21 Temenos: Die Umgrenzung eines antiken griechischen Heiligtums.

IV Das Kino der Meisterverbrecher

1 FANTÔMAS oder Das Kino der kollektiven Verunsicherung

1.1 Das Phänomen der Serie

Jene zweite Phase des Stummfilms, in der – ab etwa 1907 – das Kino zunehmend von fiktionalen Stoffen und Formen dominiert wird (Gunning 1996, 26–27), ist unter anderem auch die große Zeit der Serienfilme als typischem Ausdruck der materiellen Bedingungen von Filmherstellung und -vermarktung. Sie setzen im Anschluss an die Fortsetzungsgeschichten ein, die, zwar schon seit dem 17. Jahrhundert bekannt, vor allem seit der Revolutionierung der Drucktechniken im 19. Jahrhundert florierten, verkörpert in der Serialisierung von populären Romanstoffen, insbesondere romantischen Dramen, Abenteuer- oder Detektivromanen in Publikumszeitschriften und als Kolportageromane (u. a. von Charles Dickens, Alexandre Dumas, Karl May, Oscar Wilde und Arthur Conan Doyle). Die Serienfilme sind aber auch im Gefolge der *pulp fiction*-Groschenhefte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu sehen:

In den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg hatte sich die Filmherstellung vom Handwerk zum arbeitsteiligen industriellen Produktionssystem verändert. Vor allem der gigantische Energiezuwachs, die Entstehung riesiger Verkehrs- und Kommunikationsnetze und das Wachstum des Kapitalismus bildeten die sozioökonomischen Voraussetzungen [...]. Die Serienfilme sind Ausdruck des technologischen Fortschritts am Anfang des 20. Jahrhunderts.

(Gerhold 1996, 182)

In der Serialität drückt sich nicht nur Wiederholung und Fortsetzung aus, sondern auch – als Assoziation zu einer Rotationswalze mit ihren regelmäßig emittierten Druckerzeugnissen – die Kreisbewegung einer kraftvollen, potenziell endlos laufenden Maschine. Die serielle, nicht zuletzt von der materiellen Basis, d. h. der Länge der Filmrollen¹, abhängige Produktionsweise mit der Wiederholung und Variation bekannter Elemente steht in

1 Die typische 1.000-Fuß-Rolle (ca. 300 Meter) 35-mm-Film hatte je nach Abspielgeschwindigkeit (16 bis 24 Bilder pro Sekunde) eine Vorfürhdauer von mindestens 11 und maximal gut 16 Minuten, wobei in der Regel Filme in etwas höherer Geschwindigkeit vorgeführt wurden, als sie aufgenommen worden waren.

engem Zusammenhang mit der Industrialisierung und Standardisierung von Arbeitsabläufen und Produkten, von Herstellungsmethoden und Konstruktionsteilen im Taylorismus, immer im Bestreben, unternehmerisches Risiko zu minimieren und relativ dazu Gewinne zu maximieren (vgl. Tanner 2009; Schweinitz 2009). Zugleich befinden sich die Serienfilme im Spannungsfeld zwischen dem frühen «Kino der Attraktionen» (Gunning 1996, 27), dessen kurze Nummerndarbietungen mit direkter Adressierung des Publikums ganz auf «exhibitionistisches» Spektakel und visuellen Schauwert ausgerichtet sind einerseits, und dem vom Erzählmodus beherrschten, den Zuschauer durch eine kohärente, in sich geschlossene Diegese primär indirekt adressierenden Kino der «narrativen Integration» andererseits, das sich zwischen 1907 und 1913 im Zuge der Verbürgerlichung des Kinos mit den vor allem nach 1910 länger werdenden Spielfilmen herausbildet und bis 1917/18 im amerikanischen und später auch europäischen Kino die klassische Erzählnorm etabliert (Gunning 1991, 151–187).

Geradezu paradigmatisch wird das Serialitätsprinzip vom kriminellen Serientäter verkörpert, mit dem narrativen Versprechen einer fortgesetzten Reihe von Verbrechen und mit Jagd und Verfolgung als spektakulärem Schauwert und Nervenkitzel, der dem doppelten Fantasiebedürfnis des Publikums Rechnung trägt, nämlich danach, Gesetz und gesellschaftliche Normen zu übertreten wie auch nach der Bestrafung der Übertretung, damit Recht und Ordnung – wie tentativ auch immer – wiederhergestellt werden. Bereits 1910 wartete die Deutsche Vitaskop mit der aus fünf Episoden bestehenden Reihe *ARSÈNE LUPIN CONTRA SHERLOCK HOLMES* auf (Viggo Larsen, D 1910–1911). Die meist billig und schnell hergestellten *serials* liefen wöchentlich als Vorfilme eines Programms mit Zeichentrickfilm und Wochenschau mit einer Dauer von oft rund 30 Minuten (was in etwa zwei 1.000-Fuß-Filmrollen entsprach) vor dem eigentlichen Hauptfilm.

Die Fortsetzungsserien operierten mit kurzen, episodischen Spannungsbögen und bestanden aus feststehenden, variierten Story- und Figuren-Schemata, darunter dem immer wiederkehrenden Muster von Jagd und Verfolgung, und endeten üblicherweise mit einem *cliffhanger*, einem auf die Fortsetzungsgeschichten des 19. Jahrhunderts zurückgehenden konventionellen Plotelement am Ende der jeweiligen Episode als unaufgelöstem Spannungsmoment und Höhepunkt, einer Fragen offen lassenden dramatischen Offenbarung oder kritischen Situation, in der sich typischerweise der Protagonist befindet, meist versehen mit einem Fortsetzungshinweis.²

2 Der Begriff «Cliffhanger» wird auf Thomas Hardys Roman *A Pair of Blue Eyes* zurückgeführt, einer romantischen Dreiecksgeschichte, die *Tinsley's Magazine* zwischen Septem-

Das Stilmittel des Cliffhanger diene – wie auch heute noch in Soaps und Fortsetzungsserien – der Aufrechterhaltung des rezeptiven Interesses über die Unterbrechung zwischen zwei Folgen hinweg. Durch die prinzipiell offene, kontinuierliche Handlung der *serials* war der Zuschauer gezwungen, wöchentlich ins Kino zu gehen, um die ganze Geschichte zu verfolgen.³ Freilich gab es bei manchen Serienfilmen Abweichungen von der beschriebenen Länge und vom Cliffhanger-Prinzip, so etwa bei den *series* mit abgeschlossenen Episoden unterschiedlicher Länge innerhalb einer offenen seriellen Struktur, wie etwa der FANTÔMAS-Reihe der französischen Produktionsfirma Gaumont. Den französischen Serienfilm hatte der Produktionsleiter der Éclair und Regisseur Victorin Jasset mit den populären detektivischen Episodenabenteuern des sechsteiligen NICK CARTER, LE ROI DU DÉTECTIVES (F 1908) begründet; mit seiner Ablehnung von «abfotografiertem Theater» und Bestehen auf «romanhafter Erzählform («cinéroman»)» und «erklärenden Zwischentiteln» lieferte er auch eine ästhetische Vorgabe für den – mitunter quasi-dokumentarischen – Realismus von Louis Feuillades *series* der 1910er-Jahre (Gerhold 1996, 184–185; 1989, 16 und 18).

1.2 Feuillades FANTÔMAS-Reihe

1905 unter die Fittiche der Gaumont-Leiterin Alice Guy genommen, realisierte der ehemalige Journalist, Weinhändler und Drehbuchautor Louis Feuillade zwischen 1906 und seinem frühen Tod 1925 für Gaumont, deren Produktionschef und künstlerischer Leiter er seit 1911 zugleich war, mindestens fünfhundert Filme (manche Quellen sprechen sogar von über sieben- respektive achthundert Filmen).⁴ Hunderte dieser Werke sind nach wie vor kaum zugänglich und existieren lediglich als Negative in den Gaumont-Lagerbeständen (Bordwell 2005, 43). Die Filme variieren in ihrer Länge von wenigen Minuten bis zu über sieben Stunden und fallen in alle

ber 1872 und Juli 1873 in monatlichen Fortsetzungen veröffentlichte und bei der eine der Folgen im wörtlichen Sinne endet, als eine der Hauptfiguren an einer Felswand hängt.

- 3 Zu den bekanntesten und erfolgreichsten amerikanischen Fortsetzungsserien gehörte die durch die US-Niederlassung von Pathé produzierte Reihe THE PERILS OF PAULINE (Louis J. Gasnier / Donald MacKenzie, USA 1914), bestehend aus 20 Kapiteln in einer Gesamtlänge von knapp sieben Stunden (410 Minuten), mit Pearl White in der unverzagten Hauptrolle, bei der sie wiederholt als *damsel in distress* («Jungfer in Bedrängnis») von verschiedenen Bösewichtern, darunter Piraten und Indianer, bedroht wird.
- 4 Laut David Bordwell waren es mindestens fünfhundert Filme. Vgl. Bordwell 2005, 43. Die Filmdatenbank Internet Movie Database erwähnt über siebenhundert Filme (<http://www.imdb.com/name/nm0275421/bio> [abgerufen am 29.8.2010]), und die Verleihfirma Artificial Eye spricht auf ihrer Website von über achthundert Produktionen. Vgl. http://www.artificial-eye.com/film.php?dvd=ART299DVD&dir=louis_feuillade (abgerufen am 27.7.2010).

erdenklichen Genres – von der Komödie über das sentimentale Melodrama bis hin zum Kriminalfilm.

Allerdings sind die populären und erfolgreichen Kriminalserien *FANTÔMAS*, *LES VAMPIRES* (F 1915–1916) und *JUDEX* (F 1916–1917), für die Feuillade jeweils auch das Skript verfasste, selbst schon wieder subgenerische Mischungen von Detektivgeschichte, Horror, Melodrama, dem reißerischen Sensationalismus des *grand guignol* mit dessen Vorlieben für grausame und schockierende Geschichten sowie nichtfiktionalen *faits divers* («eine Mischung aus Aktualität, Sensation, Interesse und Spekulation», den Zeitungsrubriken «Vermischtes» oder «Vermischte Nachrichten» entsprechend) (Gerhold 1989, 13–14); und sie sind nicht zuletzt – vor realistischem Hintergrund – durch einen deutlichen Einschlag des Fantastischen charakterisiert (Callahan 2005, 19). Dieser Ursprung des Storymaterials aus dem Medium der Presse sollte sich denn auch direkt in die Diegese der Kriminalserien einschreiben; so entnehmen in der *FANTÔMAS*-Reihe die ermittelnden Protagonisten – von denen einer bezeichnenderweise Journalist ist – wiederholt Berichte über Verbrechen aus der Zeitung.

Keine von Feuillades Storyvorlagen schien so populär zu sein wie *Fantômas*, eine Buchreihe von insgesamt 32 Kriminalromanen der Journalisten Marcel Allain und Pierre Souvestre, die von 1911 bis 1914 im Verlag Fayard veröffentlicht wurden, jeweils in einer Auflage von 600.000 Exemplaren, «jeden Monat ein abgeschlossenes Abenteuer zu drei Francs» (Gerhold 1989, 19). Im Unterschied zu vormaligen Kriminalserien mit ihren *Meisterdetektiven* (im Gefolge von Poes Detektiv Dupin, Conan Doyles Sherlock Holmes und anderen) stand mit *Fantômas* nicht mehr der Detektiv, sondern der charismatische Bösewicht als *Meisterverbrecher* im Zentrum des Geschehens. Allerdings hatte Feuillade den dunklen Kinohelden, zu dessen literarischen Vorgängern Professor Moriarty (als Sherlock Holmes' Gegenspieler) gehört, nicht erfunden; der *master criminal of the modern city* war im Kino bereits in Jassets Reihe um *ZIGOMAR* (F 1911–1913), «den Banditen in der Kutte», auf den Plan getreten und hatte als Wiederbelebung des älteren literarischen Motivs einen neuen Trend ausgelöst (ebd., 240; Callahan 2005, 46).

Die besondere Faszination der *FANTÔMAS*-Serie bestand damals genau darin, dass jeweils am Ende einer Episode, entgegen der Konvention, Recht und Ordnung durch das Entkommen des Bösewichts *nicht* wiederhergestellt werden. Dies war bereits in den Romanen so angelegt:

[The] *Fantômas* novels present us with a paradox. They feature a character who commits spectacularly gruesome crimes without apparent cause or motivation, and who, at the end of each novel, manages by a hair's breadth to

escape punishment. But at the same time the novels were immensely popular. [...] Of course, Fantômas may have been so popular precisely because his crimes were so horrible. It was the very audacity of his exploits that made them compelling reading. [...] And Fantômas's improbable escape at the end of every episode only whetted the public's hunger for the next.

(Walz/Smith 2013)

Basierend auf dem transtextuellen *pre-sold*-Prinzip, dass ein bestehendes Medienprodukt durch einen Medientransfer erneuert, verlängert und in seiner bisherigen Breitenwirkung übertroffen werden kann, wurde die Titelfigur Fantômas als *Genie des Bösen* zum internationalen Kinoerfolg. Der mysteriöse, in verschiedenen Verkleidungen und sozialen Rollen die französische Oberschicht heimsuchende und ausraubende, die gesellschaftliche Ordnung terrorisierende Meisterverbrecher, der vom findigen Inspektor Juve von der Pariser Sûreté und seinem Journalisten-Freund Fandor gejagt wird, fand ihren Niederschlag in fünf in sich mehr oder weniger abgeschlossenen Episodenfilmen, die selbst wiederum den Charakter von Mehrteilern haben: FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE) (nach dem gleichnamigen Roman, Pariser Kinostart am 9. Mai 1913, 3 Teile, 30 Tableaus, 54 Min.), JUVE CONTRE FANTÔMAS (nach dem gleichnamigen Roman, Start am 12. September 1913, 4 Teile, 46 Tableaus, 59 Min.), LE MORT QUI TUE (nach dem gleichnamigen Roman, Start am 28. November 1913, 6 Teile, 58 Tableaus, 90 Min.), FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS (nach dem Roman *Le Policier apache*, Start am 13. März 1914, 4 Teile, 40 Tableaus, 59 Min.) und LE FAUX MAGISTRAT (nach dem Roman *Le Magistrat cambrioleur*, Start am 8. Mai 1914, 4 Teile und ein Prolog, 70 Min.).⁵ Die Grundformen seriellen Erzählens lassen sich dabei aus dem folgenden Diagramm entnehmen (Krützen 2004, 323):

	Einzelne Episoden	Gesamte Serie
Fortsetzungsserie (<i>serial</i>)	Offen	Offen
Serie mit abgeschlossenen Folgenhandlungen (<i>series</i>)	Abgeschlossen	Offen
Mehrteiler (<i>mini-series</i>)	Offen	Abgeschlossen

5 Angaben gemäß der französischen DVD-Edition. Da der fünfte Film, LE FAUX MAGISTRAT, nur unvollständig rekonstruiert werden konnte, fehlen hier die Angaben zur Anzahl der Tableaus.

Die Reihe ist eine Serie, in welcher die einzelnen Episoden durch Verbrechen von Fantômas und seiner Bande charakterisiert sind, die in den nachfolgenden Episoden nicht wieder aufgegriffen werden und diesbezüglich in sich abgeschlossen sind; sie ist jedoch insofern keine klassische Serie, als nicht nur die zentralen Hauptfiguren – Fantômas und seine Gegenspieler Juve und Fandor – in den folgenden Episoden wieder auftauchen, sondern ebenfalls ein Teil des sekundären Handlungspersonals, allen voran Fantômas' Geliebte und Komplizin Lady Beltham und der zu Fantômas' Bande gehörende Wächter Nibet. So taucht auch ein Opfer von Fantômas, wie die als Nebenfigur angelegte Prinzessin Danidoff, die der Meisterverbrecher im ersten Teil der ersten Episode, *FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE)*, bestiehlt, später, in der dritten Episode, *LE MORT QUI TUE*, wieder auf, um einmal mehr von Fantômas bestohlen zu werden. Bezeichnenderweise jedoch gibt es bei ihrem zweiten Erscheinen keinerlei expliziten Verweis auf das erste Verbrechen.

Zum Teil werden die einzelnen Episoden auch durch Fantômas' Rollenidentitäten miteinander verknüpft: So taucht Dr. Chaleck, Fantômas' erste Rollenverkleidung in der ersten Episode, zu Beginn der zweiten Episode, *JUVE CONTRE FANTÔMAS*, kurzzeitig wieder auf, während der Meisterverbrecher als *l'homme noir* (Kapuzenmann) in mehreren Episoden in Erscheinung tritt. Doch grundsätzlich gilt, dass Fantômas in jeder Episode in neuen Verkleidungen auftritt. Der Cliffhanger am Ende der zweiten Episode, der es offen lässt, ob Juve und Fandor die Explosion von Lady Belthams Villa überlebt haben oder nicht, wird zu Beginn der dritten Episode wieder aufgegriffen und beantwortet: Fandor liest, in einem Spitalbett, in der Zeitung über Juves Tod, während lediglich der Zuschauer erkennt, dass sich hinter dem vertrottelten Cranajour, der bei der Hehlerin Mère Toulouche wohnt und Zeuge eines florierenden Verkehrs von gestohlenen Antiquitäten durch einen Tunnel unterhalb des Justizpalastes am Quai des Orfèvres zur Seine wird, niemand anders als Juve verbirgt.

Der Beginn der vierten Episode, *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS*, nimmt insofern Bezug auf die vorhergehenden Abenteuer, als die Presse Juves Fehlschläge bezüglich der Verhaftung des Meisterverbrechers thematisiert und zum Schluss kommt, Juve und Fantômas seien ein und dieselbe Person. Keinerlei direkte oder indirekte Überleitung gibt es jedoch zwischen der vierten und fünften Episode, *LE FAUX MAGISTRAT*. Insgesamt scheint die *FANTÔMAS*-Reihe als Serie mit *serial*-Elementen also daraufhin angelegt, sowohl die isolierte Sichtung einzelner Episoden als auch die kontinuierliche Gesamtrezption aller Filme zu ermöglichen. Doch bleibt sie insofern eine Serie, als es keinen übergreifenden Spannungsbogen hinsichtlich der Aufklärung eines einzelnen Verbrechens oder einer Kette von

Verbrechen gibt, sondern lediglich hinsichtlich der Verfolgung des Meisterverbrechens durch Juve und Fandor, sodass die einzelnen Untaten von Fantômas keinen übergreifenden Kausalnexus bilden, sondern sich vielmehr additiv aneinanderreihen. Während die einzelnen Episoden jeweils mit einer überraschend-dramatischen Wendung enden (im strengen Sinne jedoch nur Episode 2 mit einem eigentlichen Cliffhanger), gilt dies nicht für die Teile innerhalb dieser Episoden. Die einzelnen Episoden sind deutlich länger als die weiter oben als üblich genannten 30 Minuten der *serials* und erreichen in der dritten Folge, *LE MORT QUI TUE*, sogar reguläre Spielfilmlänge; die Gesamtlänge der FANTÔMAS-Reihe, die 1998 von Jacques Champreux, Feuillades Enkel, in Zusammenarbeit mit Gaumont und der Cinémathèque française restauriert und mit einem neuen Soundtrack versehen wurde, beläuft sich auf über fünfeneinhalb Stunden.⁶

Mit ihren Anklängen an die *schwarze Romantik* (auch Schauerromantik genannt) und deren Fokus auf den Wahnsinn und das Böse, die Fantastik, Traumlogik, Morbides und Makabres, das Dämonische sowie den Tod – wie bei de Sade, Poe oder Baudelaire –, fanden die Romane von Souvestre und Allain sowie ihre Verfilmungen durch Feuillade in nachfolgenden Jahren eine begeisterte Anhängerschaft bei der Avantgarde. So unter anderem bei den 1924 ausgerufenen Surrealisten:

Die französischen Surrealisten waren die ersten, die Feuillades [tiefere kulturelle] Bedeutung erkannten. Max Jacob gründete die ‹Société des Amis de Fantômas›, der die surrealistische Gemeinde kollektiv beitrug. Dass sich die Straßen von Paris, die bürgerlichen Salons, die alltäglichen Dinge ins Fantastische verwandeln, entsprach ihrer Weltsicht, in der die akademische Kunst abzudanken hat, da dem Stand, den die Wirklichkeit erreicht hat, nur noch die schwärzeste Negation zu trotzen vermag. Mit Schrecken wird man mit dem Sensorium der Irrationalität dem Scheinrationalen gewahr [...], den endlichen Zusammenbruch der bürgerlichen Kultur symbolisierend.

(Brandlmeier 2007, 32–33)

In eine von Rationalität geprägte und dem ersten Eindruck nach realistische bürgerliche Welt bricht urplötzlich das Fantastische herein und bezeugt damit, ebenso wie die seinerzeit neuen psychoanalytischen Theorien von Freud, dass dem Anschein der Dinge nicht getraut werden kann.

6 335 Minuten. Diese Längenangabe bezieht sich auf die französische DVD-Edition (25 Bilder pro Sekunde) der 1998 restaurierten Fassung. Bei einer Kino-Vorführgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde ergibt dies eine Länge von rund 5 Stunden 50 Minuten.

Mit der FANTÔMAS-Reihe realisierte Feuillade nicht nur in Frankreich, sondern weltweit und vor allem auch in den USA seinen ersten wirklich großen Publikumserfolg, der eine nachhaltige Wirkung entfalten sollte, wie sich an den zahlreichen Anschlussfilmen und Remakes der folgenden Jahrzehnte zeigte: 1920/21 produzierte die Fox Film Corporation eine amerikanische Stummfilmversion von FANTOMAS unter der Regie von Edward Sedgwick in 20 zweiaktigen Episoden; 1932 folgte Paul Fejos' FANTÔMAS als französischer Tonfilm; unter der Regie von Jean Sacha wurde der Stoff nach dem Zweiten Weltkrieg erneut verfilmt (FANTÔMAS, F 1947), bevor in den 1960er-Jahren in Frankreich ein regelrechtes Revival stattfand – zeitgleich zur Mabuse-Renaissance im westdeutschen Kino –, mit den Filmen FANTÔMAS (1964), FANTÔMAS SE DÉCHAÎNE (1965) und FANTÔMAS CONTRE SCOTLAND YARD (1967), in denen der Cocteau-Schauspieler Jean Marais die Doppelrolle der Titelfigur und des Journalisten Fandor übernahm und der für seine komischen Rollen bekannte Louis de Funès Fantômas' Gegenpart, Inspecteur Juve, spielte, jeweils unter der Regie von André Hunebelle. 1980 wurde der Meisterverbrecher vom Fernsehen adoptiert, in einer vierteiligen Reihe in französisch-deutscher Koproduktion, mit Helmut Berger als Fantômas sowie mit Claude Chabrol und Juan-Luis Buñuel (dem Sohn von Luis Buñuel) als Regisseuren von jeweils zwei Episoden.⁷

Effektiv löste Feuillades FANTÔMAS-Serie eine Reihe von Anschlussfilmen aus: In Deutschland inspirierte sie Fritz Lang nicht nur zu seinen MABUSE- und ähnlichen Filmen, sondern, laut dem amerikanischen Filmhistoriker David Kalat, auch zu einem Großteil seiner späteren Werke; in der Sowjetunion inspirierte FANTÔMAS das über vierstündige Abenteuer- und sozialistische Propaganda-serial MISS MEND (Boris Barnet / Fyodor Otsep, SU 1926); in den USA führte die anhaltende Fantômas-Begeisterung beim Publikum dazu, dass die Fox Film Corporation Feuillades Anschlussserie LES VAMPIRES als FANTÔMAS-Sequel vertrieb, während in Amerika «Fantômas» zum allgemein bekannten Begriff wurde und in der Presse Verbrechen als «a real-life Fantômas» betitelt wurden; in Frankreich wurde der Fantômas-Schauspieler René Navarre, der im Laufe seiner Karriere rund fünfzig Filme mit Feuillade realisieren sollte, zu einem gefeierten Star, der bei einigen seiner öffentlichen Auftritte bei jenen Fans, die den Schauspieler nicht von seiner Figur unterscheiden konnten, Panik auslöste; bei einem Zwischenfall kamen drei Menschen ums Leben, und die französische

7 Schließlich hätte ursprünglich 2011 eine erneute Verfilmung des Stoffes als Spielfilm unter der Regie des französischen Filmemachers Christophe Gans ins Kino kommen sollen, der aber stattdessen eine Neuverfilmung von LA BELLE ET LA BÊTE (F/D 2014) vorgelegt hat. Informationen gemäß *The Fantômas Website* (www.fantomas-lives.com) (abgerufen am 19.7.2013) und Internet Movie Database (www.imdb.com).

Polizei versuchte daraufhin auch, ein Vorführverbot der FANTÔMAS-Filme zu erwirken.⁸

Generationen nachfolgender Filmemacher sollten Feuillade als Inspirationsquelle nennen: Fritz Lang, Georges Franju, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Alain Resnais und Olivier Assayas. Fritz Lang verwendete in DR. MABUSE, DER SPIELER Szenen aus den FANTÔMAS- und LES VAMPIRES-Serien in abgewandelter Form; DR. MABUSE wiederum wurde von Lang in SPIONE (D 1928) weiterverarbeitet; daraus entlehnte seinerseits Alfred Hitchcock für seinen Thriller THE 39 STEPS (GB 1935) verschiedene Elemente; THE 39 STEPS wiederum inspirierte Lang zu seinem Film-noir-Spionagethriller MINISTRY OF FEAR (USA 1944); 1957 schließlich schrieb Claude Chabrol (zusammen mit Rivette) das erste Buch über Hitchcock, machte sich für Langs MABUSE-Filme stark und sollte letztlich 1980 (s. o.) ein TV-Remake von FANTÔMAS herausbringen.⁹ Feuillades FANTÔMAS-Filme werden derart zur semantischen Matrix für die syntaktische Reihenbildung des Meisterverbrecherfilms und dessen Konventionalisierung hin zum stereotypen Storyschemata, das sich bis heute noch nicht, wie die James-Bond-Bösewichte beweisen, voll verbraucht hat.

1.3 Das Enigma des Meisterverbrechers

Am Ende des Vorspanns des ersten Films der Reihe, FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE), der in ornamentalen, in Sepia kolorierten Rahmungen gefassten Titelei, wird uns der Hauptdarsteller und Star der Serie vorgestellt: «Monsieur Navarre dans le rôle de Fantômas.» Auch ohne Nennung des Vornamens wussten damalige Zuschauer sofort, dass es sich um René Navarre handelte, der bezeichnenderweise zuvor in einer Detektivserie von Feuillade den positiven Helden Jean Dervieux gespielt hatte (Callahan 2005, 46–47).¹⁰ Nun sollte dieses Rollenimage des Stars verdreht und Rezeptionserwartungen dadurch verunsichert werden. Es folgen vier Einstellungen vor neutralem Hintergrund in Nahaufnahme (Abb. 42–50), in denen sich Navarre in die Rolle des Bösewichts transformiert, die noch nicht zur Diegese, zur eigentlichen Spielhandlung gehören, also extradiegetisch sind, aber doch schon das Handlungsprogramm dieser zentralen Figur und der Serie assoziativ errahnen lassen und im Sinne von (zeitlich vagen) *elements*

8 Vgl. den Audiokommentar von David Kalat zum ersten Film, FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE), auf der amerikanischen DVD-Edition von Kino International, 2010.

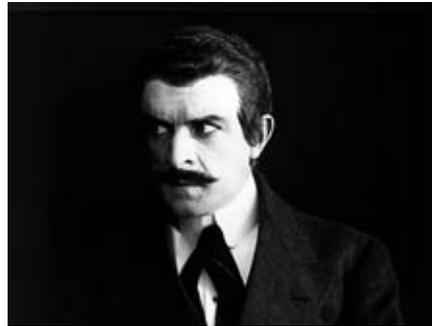
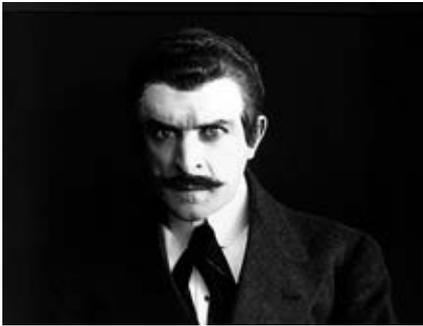
9 Ebd.

10 Namentlich in den fünf Kurzfilmen LE PROSCRIT (F 1912), L'OUBLIETTE (F 1912), LA COURSE AUX MILLIONS (F 1912), LE GUET-APENS (F 1913) und L'ÉCRIN DU RAJAH (F 1913).



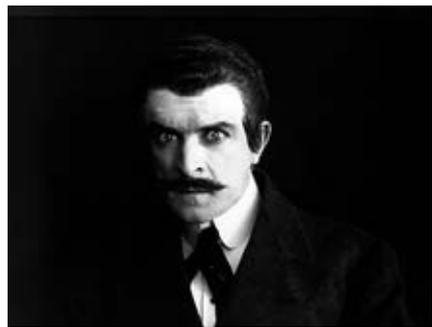
of the future vorwegnehmen, ohne dass auch nur eines dieser Bilder als solches später im Geschehen wieder aufgegriffen und reproduziert würde:

1. Einstellung: Navarre als er selbst als Darsteller, frontal, in die Kamera blickend, mit Scheitel, Jackett, Krawatte und weißem Hemd; verstohlen, misstrauisch wandert sein Blick aus den Augenwinkeln nach rechts (5 Sekunden, vgl. Abb. 42). Das Interessante an dieser ersten Einstellung ist ihre Ambiguität: Sie zeigt sowohl den Darsteller Navarre als extrafiktionale Person und ist doch im Moment des misstrauisch wandernden Blicks zur Seite zugleich als fiktionales Bild von Fantômas *ohne innerdiegetische Verkleidung bzw. Rollenmaske* zu lesen, d. h. als rare Erscheinung von Fantômas selbst, ohne eine seiner zahlreichen Rollenanverwandlungen, und damit als jene Figur, die keinen bürgerlichen Namen trägt, sondern nur bekannt ist als akusmatisches, weil immer erst a posteriori bezeichnetes Phantom namens Fantômas, als nichtendes Subjekt im Realen jenseits legitimer symbolischer Rollenmandate, gleichsam als vorwegnehmende Visualisierung jener körperlosen, akusmatischen Stimme, als die der Meisterverbrecher schließlich in Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* erscheinen wird. Da sich Fantômas, wie auch die anderen Figuren der Reihe, insbesondere Juve und Fandor, nicht innerlich verwandeln, keinen *character change* durchlaufen, sondern sich von einem Film zum nächsten im Kern immer gleich bleiben, als rein behavioristisches, nicht-psychologisch



angelegtes Handlungspersonal, bleibt, gewissermaßen kompensatorisch, nur die rein äußerliche Verwandlung übrig. Dies ermöglicht es der Figur des Meisterverbrechers, zu einer personifizierten Projektionsfläche für die jeweiligen gesellschaftlichen Übel zu werden.

Es folgt eine langsame Überblendung zur 2. Einstellung: Navarre mit Scheitel, Zwirbelschnurrbart und Bart (als Dr. Chaleck, wie



42–50

wir später erfahren), gekleidet in einen eleganten Anzug; sein Blick wandert zurück zur Kamera, als starrer, den Zuschauer geradezu *hypnotisierender* Blick, der dann nach links gleitet (10 Sekunden) (Abb. 43–44); es folgt eine weitere, langsame Überblendung zu 3: Navarre nun in der Uniform und mit der Kappe eines Hotelpagen, mit einem lang gehaltenen Blick extrem aus den Augenwinkeln nach rechts, dann einen langen Moment frontal in die Kamera schauend, dann nach links (10 Sekunden) (Abb. 45–46); es folgt erneut eine langsame Überblendung: Die 4. Einstellung zeigt Navarre mit dunklem Haar, ohne Scheitel, mit buschigem Schnurrbart,

dunklem Jackett, Krawatte und weißem Hemd (als Figur, die wir später als Geschäftsmann namens Gurn kennenlernen werden). Er blickt starr in die Kamera, mit einem konzentrierten, erneut «bösen» und hypnotischen Blick, der dann mit einer leichten Kopfbewegung nach links wandert, schließlich wieder nach vorne, in die Kamera schauend; es ist ein zugleich ängstlicher, böser, argwöhnischer, konzentrierter, verschlagener Blick, als führe er Abgründiges im Schilde. Schließlich blendet das Bild aus (12 Sekunden) (Abb. 47–50).

Diese Überblendungsfolge erfüllt gleichzeitig mehrere verschiedene Funktionen. Zunächst einmal stellt sie in einem Akt der *monstrance* oder des demonstrativen Zeigens, wie bereits erwähnt, den Hauptdarsteller und Star des Films vor, ein vor allem nach 1911 mit den längeren, «abendfüllenden» Spielfilmen und dem sich herausbildenden Starsystem verbreitetes Vorgehen (vgl. Schweinitz 2003, 93). Zugleich wird der Zuschauer auf doppelte Weise direkt adressiert, einmal durch die Voranstellung des einführenden Zwischentitels, dann auch durch den Blick Navarres in die Kamera, wodurch sich auch der Film hier in einer Offenlegung der Enunziation selbstreflexiv als Film zu erkennen gibt (ebd., 90). Im selben Zuge wie der Star wird aber auch die eigentliche Hauptfigur vorgestellt, was hier insofern speziell ist, als es sich dabei um den Bösewicht, den Antihelden und Antagonisten der Reihe handelt. Dessen Unfassbarkeit bei gleichzeitiger Ubiquität und grenzenlosem Einfluss hatten bereits die Buchautoren Pierre Souvestre und Marcel Allain sensationsheischend artikuliert:

Fantômas! Il est impossible de dire exactement, de savoir avec précision qui est ... Fantômas! Il s'incarne tantôt dans la personnalité d'un individu déterminé, voire même connu; tantôt il affecte la forme de deux êtres humains à la fois! ... Fantômas! Il n'est nulle part et il est partout! Son ombre plane au-dessus des mystères les plus étranges, sa trace se trouve autour des crimes les plus inexpliqués ...

(Souvestre/Allain 1911, 10)

«Fantômas» ist vom französischen *fantôme* (Phantom) abgeleitet. Vom griechischen *phantasma* herkommend, bedeutet «Phantom»: Einbildung, Fantasie, Fantasiebild, Fantasiegebilde, Fata Morgana, Halluzination, Illusion, Sinnestäuschung, Trugbild, Schimäre, unwirkliche Erscheinung, Gespenst, Geist.¹¹ Fantômas ist, mit anderen Worten, eine verkörperte, eine Wirklichkeit gewordene Wahnvorstellung. Doch wovon? Die Antwort kann nur lauten: von der fixen Idee, dass hinter einer Reihe ganz unterschiedlicher und disparater Verbrechen und Untaten aller Art, allem Anschein nach be-

11 Vgl. Duden Online (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Phantom>) (abgerufen am 19.7.2013).

gangen von ganz verschiedenen Tätern und Tätergruppen, in Wirklichkeit immerzu ein und dieselbe handelnde Entität steckt, die Personifizierung des Verbrechens schlechthin, zugleich Person und Nicht-Person in einem, konkret und abstrakt zugleich, und damit letztlich eben schlüpfrig, unfassbar, eine sich immerzu entziehende Figur der kollektiven Imagination, die eben deshalb auch keinen bürgerlichen Namen trägt. Dient ein Personennamen üblicherweise dazu, jemanden zu identifizieren, so fungiert die Selbstzuschreibung «Fantômas», die bereits ihre eigene Wirkung ist, als Evokation von Schrecken und Panik, ein Nicht-Name für das Nichtende, als primordialer Signifikant.

Mit den drei langsamen Überblendungen, die im Prolog als eine Vorform des heutigen *morphing* aufgefasst werden können, wird einerseits ein Spezialeffekt als filmischer Schauwert ausgestellt, andererseits ein für die nachfolgende Handlung zentrales thematisches Motiv präsentiert, nämlich das der Verwandlung und Transformation: die Verwandlung des Darstellers in die Figur als Übergang vom Extrafikcionalen zum Fiktionalen und die innerdiegetische Rollenanverwandlung der Hauptfigur. Damit wird auch das Rollenspiel sowohl extra- wie innerdiegetisch selbstreflexiv thematisiert. Im offen deklarierten Auseinanderklaffen zwischen dem Körper und der Erscheinung des Darstellers einerseits und seinem intradiegetischen Rollenspiel in den Prologeinstellungen andererseits haben wir es hier auf einer Ebene mit einer Selbstreflexivität der Performance zu tun; da diese aber sogleich diegetisiert und vorverweisend auf den Erzählraum bezogen wird, müssen wir mit einer gesteigerten Rollenreflexivität innerhalb der Storywelt rechnen und auf Verkleidungen, Verstecktes, Vorgetäushtes und zugleich auf die Infragestellung des Scheins gefasst sein. Damit schreibt dieses Segment in antizipatorischer Form auch das Thema und Motiv des Theaters, des (sozialen) Rollenspiels und des Spiels generell in den Film ein.

Wir alle spielen Theater – so der deutsche Titel von Erving Goffmans bekanntester soziologischer Studie zur alltäglichen sozialen Interaktion (vgl. Goffman 2006) – nimmt hier im Prolog insofern eine neue Wendung an, als damit auch die für die Moderne charakteristische Relativität und situative Kontextualität sozialer Rollen thematisiert wird. Dies impliziert die Möglichkeit der Täuschung und der Vorspiegelung falscher Tatsachen, der Instabilität von sozialen Identitäten und die Tatsache, dass hier Personen und Dinge nicht unbedingt das sind, was sie zu sein scheinen, womit der Weg für den paranoiden Verdacht einer trügerischen Welt voller Doppelspiele vorbereitet wird. Und schließlich operiert das Segment, als paratextuelles Marketingelement, als *narratives Image* (Ellis 2000, 30–33), d. h. als Ankündigung und Versprechen der Art des bevorstehenden Films, das den Zuschauer initiiert und in die Fiktion überleitet.

Der Sonderstatus dieses Vorsegments lässt sich als konzentriertes *Sinnbild* und damit als *emblematischer Prolog* bestimmen (Schweinitz 2003, 91–92). Sowohl die Figur als auch Handlung und Genre werden antizipiert. Diese Art des Prologs war bereits im frühen amerikanischen Stummfilm gängige Konvention.¹² Nach 1917 – im Falle des europäischen Kinos etwas später –, mit der vollständigen Ausbildung des klassischen *continuity editing* im US-Kino, wird die erste Präsentation des Handlungspersonals zunehmend direkt in die Spielhandlung integriert (ebd., 92–93). Durch den doppelten Charakter des Prologs – einerseits aus der eigentlichen Spielhandlung diskontinuierlich herausgelöst, andererseits thematisch und sinnbildhaft das nachfolgende diegetische Programm andeutend – nimmt Feuillades Film hier eine Zwischenstufe ein zwischen dem frühen Kino der Attraktionen und dem späteren Kino der narrativen Integration.

Das in inhaltlicher Hinsicht Interessante an diesem Prolog ist, dass er auf Wesen und Wirken des Bösewichts hinweist, ohne ihn psychologisch zu erklären. Die Perspektive bleibt diesbezüglich rein äußerlich, gleichsam studienhaft, wiewohl die Inszenierung als solche nur im Modus der Fiktion möglich ist. Das Gesicht, das den Zuschauer in seinem penetranten Blicken aggressiv zu adressieren scheint und ihn dennoch nicht trifft, weil er effektiv auf kein externes Objekt gerichtet ist, ist eine Fläche, auf der sich verschiedene Masken ereignishaft inszenieren, die nicht Einblicke in die positive Subjektivität eines individuellen Charakters, einer individuellen Seele gewähren, sondern zu einer direkten und unheimlichen Erfahrung des subjektiven Abgrunds, des Realen im Lacan'schen Sinne führen. Es ist die Unterwelt des Todestriebes, die sich in der Schwärze des letzten Bildes realisiert. Hier (implizit als Paradigma) wie in der ganzen Filmreihe (explizit als Syntagma) erfahren wir nur, dass Fantômas – gleich dem Teufel als «Teil jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (*Faust*) – immer Böses im Schilde führt, nicht jedoch weshalb. Dieses Böse ist nicht motiviert, weder durch einen äußeren Anlass, der als Auslöser oder *inciting event* fungieren könnte, noch durch eine innerliche *backstory wound*, ein traumatisches Erlebnis in der Vergangenheit der Figur, aus der wir ihr Handeln begreifen könnten. Fantômas *ist* einfach böse, das a prio-

12 «In den USA [setzte sich] ab 1904 in vielen Filmen die Praxis durch [...], vor Beginn der eigentlichen Handlung die Hauptfiguren meist vor neutralem Hintergrund in Porträtaufnahmen, am Bildrand versehen mit ihren Rollennamen und zunächst noch nicht mit den Namen der Schauspieler, zu präsentieren. Diese Praxis hat sich in Grundzügen in den USA bis etwa 1917 erhalten – freilich mit Modifikationen, die vor allem darin bestanden, dass später neben den Rollennamen auch die Namen der Schauspieler, und zwar auf Zwischentiteln, genannt wurden.» (Schweinitz 2003, 92)

rische Böse schlechthin, und damit die Verkörperung des endlosen Todes-triebs im Sinne Lacans:

[Der Todestrieb] ist die Libido als reiner Lebensinstinkt, das heißt als Instinkt des unsterblichen, nicht unterdrückbaren Lebens, des Lebens, das seinerseits keines Organs bedarf, des vereinfachten, unzerstörbaren Lebens. Es ist das, was den Lebewesen entzogen ist, weil sie dem Kreislauf der geschlechtlichen Reproduktion unterworfen sind. (Lacan 1987, 207)

Als allegorisches Prinzip des Seriellen ist Fantômas unzerstörbar. Er selbst ist der Auslöser der nachfolgenden Handlungen, er ist der negative Urgrund, das *primum movens* der Geschichte. Voraussetzungslos und unerklärt, ist dieser Prolog effektiv die *backstory* als immer schon vorgängiges Böses. Am Anfang des Geschehens steht der Wille zum Verbrechen. Und gerade im Akt seiner fortgesetzten *Verstellung* verkörpert sich die radikale menschliche Freiheit, wie Peter von Matt aus literarischer Perspektive festhält:

Wir dürfen davon ausgehen, dass die Literatur aller Zeiten darüber nachdenkt und davon handelt, in welcher Weise der Mensch an dem ungeheuren Verstellungstreiben alles Lebens auf dem blauen Planeten partizipiert. Sie handelt davon, wie im Verstellungstreiben des Homo Sapiens dessen Freiheit erscheint [...], Freiheit zunächst als Entschluss zur zielgerichteten Verstellung überhaupt, Freiheit dann in der Wahl der Mittel, der je anderen Mischung von Simulation und Dissimulation, [...] im Entschluss, geltende Normen durch Täuschung zu umgehen [...]. (von Matt 2006, 43)

Im Verlauf der ganzen Serie wird Fantômas in eine enorme Vielzahl von Rollen schlüpfen; so tritt er als Arzt, Hotelpage, Geschäftsmann, Ganove, Bankier, Liegenschaftsverwalter, amerikanischer Stardetektiv, Handwerker, Kommissar, Priester, Richter und nicht zuletzt als schwarz maskierter «Kapuzenmann» (*l'homme noir*) auf, seinem notorisch-eigentlichen Erscheinungsbild, das sich in der Maskierung der Meisterverbrecher der Folgeserie *LES VAMPIRES* fortsetzt (Gerhold 1989, 21). Natürlich dient das Stilmittel der diegetischen Figurenverkleidung auch der Figurenmultiplizierung und damit als sprichwörtliche «Verkleidung» der seriellen Wiederholung des immerzu gleichen basalen Handlungsschemas von Verbrechen, Jagd und Verfolgung, das letztlich wie das Freud'sche Fort-da-Spiel funktioniert. Ein wesentlicher Teil des Zuschauer Vergnügens liegt denn auch im Wiedererkennen der Figuren und Situationen durch alle Variationen hindurch, d. h. im gleichsam verschworenen Mehrwissen des Zuschauers mit Fantômas (respektive Juve und Fandor) gegenüber den anderen diegetischen (Opfer-)Figuren. So präsentiert sich auch der Prolog



51



52 Fantômas als Dr. Chaleck ...



53 ... als Ganove Loupart ...



54 ... und als ...

51–58 Vorsequenz zu JUVÉ CONTRE FANTÔMAS: René Navarre als Fantômas ...

als ein Angebot an den Zuschauer, sich auf das Spiel der Verwandlungen einzulassen im Sinne einer kleinen «Verschwörung» zwischen Fantômas und dem Zuschauer, der kurz hinter die Maske blicken darf, sodass er zu einem Komplizen der Verschwörung und Täuschung wird.

Zur Logik der Steigerung im Verlauf der Serie gehört dann, dass bei der zweiten Episode, JUVÉ CONTRE FANTÔMAS, in jener der Spielhandlung vorgelagerten Sequenz nicht nur auf die kommenden Rollenwechsel von Fantômas hingewiesen wird, sondern nun auch der ihn jagende Inspektor Juve (Edmond Bréon¹³), in Imitation des Bösen, zu Verkleidungswechseln gezwungen wird, die auf die inhärente Nähe von Verbrechen und Polizeimacht hinweisen (vgl. Abb. 51–58). Zugleich weitet sich sukzessive der Kreis von Fantômas' krimineller Organisation, den «Apachen», aus, ohne dass wir eine klare Vorstellung von den Grenzen seines Einflusses und seiner Macht erhalten. Einen paranoiden Höhepunkt von deren Austausch- und praktischer Ununterscheidbarkeit erreicht die FANTÔMAS-Serie mit

13 Schottischer Filmschauspieler, gebürtig Edmund Breon, bei Feuillade als Edmond Bréon aufgeführt. Hier wird die letztere Schreibweise benutzt.



55 ... der Mann in Schwarz



56



57

... und Edmond Bréon als Inspektor Juve



58

dem vierten Mehrteiler, *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS*, wo Fandor und ein Inspektor der Sûreté sich anlässlich eines Maskenballs dem Meisterverbrecher als *l'hommes noirs* anverwandeln und alle drei zeitweise auch für den Zuschauer ununterscheidbar werden, bevor schließlich im letzten Teil der Serie, *LE FAUX MAGISTRAT*, die Inversion mit einer Rollenvertauschung von Fantômas und Juve auf die Spitze getrieben wird und der Meisterverbrecher die Identität seines Gegenspielers konsequent benutzt, um sich einmal mehr den Fängen der Polizei zu entziehen.

Als chamäleonartige, sich transformierende Figur eignet sich Fantômas soziale Rollen und Typisierungen der bürgerlichen Welt an, legt sich – um mit Peter von Matt zu sprechen – eine *Intrigenverkleidung* zu, und auch die *Intrigenschrift* sowie eine *Intrigenstimme* wird in seinen Machenschaften zum Zuge kommen, obwohl wir es hier natürlich mit einem Stummfilm zu tun haben und Dialoge nur gestisch-mimisch angedeutet respektive durch Zwischentitel signalisiert werden.¹⁴

14 Zu den Bestandteilen der Intrigenplanung und -durchführung vgl. von Matt 2006, hier vor allem 46–59.

Das eigentlich Böse an Fantômas ist seine Fähigkeit zur *Metamorphose*, die Tatsache, dass er seine Rollen an- und ablegt wie Kleidungsstücke; soziale Identität als solche entpuppt sich derart als scheinhaft und als Konstrukt. Damit nimmt der phantasmatische Antiheld bei Feuillade spätere literarische «Identitätsdiebe» wie etwa die Titelfigur in Patricia Highsmiths *The Talented Mr Ripley* (1955) vorweg.¹⁵ Fantômas ist letztlich lediglich eine Maske, der Polizei und Ordnungskräfte nicht auf Dauer habhaft werden. Die Transformation der Masken und sozialen Rollen Fantômas' entspricht diesbezüglich der Raffinesse seiner Spielzüge, Tricks und räumlichen Dispositive samt Vorhängen, Verstecken und Falltüren, durch die er sich immer wieder dem Zugriff entziehen wird. Damit aber ist Fantômas letztlich mehr als eine phantasmatische Figur, er ist ein Prinzip von Terror, Chaos und Tücke.

1.4 Narrative Muster der Verunsicherung

Als Beispiel für eine Untersuchung der narrativen Strukturen mag uns der erste Film der Reihe, *FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE)*, dienen. Er besteht aus drei Teilen und enthält dem Ansatz nach schon alle wichtigen Elemente der nachfolgenden Episoden.

Vorspann und Prolog: René Navarre als Fantômas, in den Rollen von Dr. Chaleck, einem Hotelpagen und als Geschäftsmann Gurn.

Erster Teil. Der Raub im Hotel Royal Palace

Nächtens kommt Prinzessin Sonia Danidoff im Hotel an und nimmt am Empfang 120.000 Francs entgegen. In ihrer Suite hinter einem Vorhang hervortretend, überrascht sie Dr. Chaleck, der sie gleichsam hypnotisch lähmt, das Geld und ihren Schmuck an sich nimmt und sie mit einer scheinbar blanken Visitenkarte zurücklässt. In der Verkleidung eines von ihm überwältigten Hotelpagen gelingt Chaleck die Flucht. Erst danach lässt die magische Tinte auf seiner Visitenkarte den Namen «Fantômas» sichtbar werden.

Die Prinzessin, der Hotelpolizist, Angestellte und Gäste beklagen das Verbrechen. Inspektor Juve von der Pariser Sûreté erscheint am Tatort und versucht, den Tathergang zu rekonstruieren. Als er die Visitenkarte sieht,

15 Highsmiths Ripley-Romanserie hat ihrerseits epigonale Bestsellerliteratur hervorgebracht, wie etwa Michael Pyes Psychothriller *Taking Lives* (1999); beide Bücher wurden verfilmt: Highsmiths Vorlage als *PLEIN SOLEIL* (René Clément, F/I 1960) und *THE TALENTED MR. RIPLEY* (Anthony Minghella, USA 1999) sowie Pyes Thriller als *TAKING LIVES* (D.J. Caruso, USA/AUS/CAN 2004).

erkennt er schockartig, auch im verübten Verbrechen, die charakteristische Handschrift von Fantômas.

Zweiter Teil. Das Verschwinden von Lord Beltham

In seinem Büro und in Anwesenheit seines Journalisten-Freundes Fandor erhält Juve den Auftrag, das Verschwinden Lord Belthams aufzuklären, nachdem sie einen Zeitungsbericht über den mysteriösen Fall gelesen haben. Juve begibt sich zur Villa von Lady Beltham, bei der sich der Geschäftsmann Gurn (Fantômas) befindet. Bevor Juve hereingebeten wird, versteckt Lady Beltham Gurn in einem Hinterraum. Alleine im Salon entdeckt Juve einen Männerhut mit dem Initial G. In Lord Belthams Adressbuch findet er den Namen Gurn und eine dazugehörige Pariser Adresse. Lady Beltham bestreitet anschließend, einen Mann dieses Namens zu kennen. Als Juve gegangen ist, holt Lady Beltham Gurn wieder herein und berichtet ihm. Gurn setzt einen Brief auf, dass drei Koffer an eine Adresse in Johannesburg verschifft werden sollen.

Juve begibt sich zu der besagten Adresse Gurns. Dort stehen mehrere Koffer, deren Abtransport Juve verhindert. Zusammen mit einem weiteren Polizisten öffnet er die Koffer. Im vorderen finden sie zu ihrem Erschrecken die Leiche von Lord Beltham. Überdies entdeckt Juve blanke Visitenkarten, auf denen nach einer Weile der Name Fantômas erscheint. Juve realisiert: Gurn ist niemand anders als Fantômas.

Nach Wochen ohne Zeichen von Fantômas schleicht sich Gurn abends aus der Villa von Lady Beltham, wo er von Juve und Polizisten überwältigt und abgeführt wird. Lady Beltham hat die Verhaftung beobachtet. Sechs Monate später liest sie in der Zeitung, dass Gurn zum Tode verurteilt worden ist.

Dritter Teil. Rund um das Schafott

Vor dem Gefängnistrakt des Prison de la Santé besticht Lady Beltham den Wächter Nibet und gibt ihm einen Brief für Gurn mit. Nibet überreicht Gurn heimlich die Notiz; Gurn besticht ihn seinerseits mit dem Auftrag, Lady Beltham aufzusuchen. Sie empfängt den Wächter und besticht ihn mit 100.000 Francs, wenn er ihr mit Gurn ein viertelstündiges Gespräch in einem Haus nahe des Gefängnisses verschafft. Nibet unterschreibt einen Vertrag, nimmt das Geld und geht.

Gleichzeitig: In der Maske des Théâtre du Grand Trètaut. Im Bühnendrama *La tache sanglante* («Der blutige Fleck») bereitet sich der gefeierte Schauspieler Valgrand, der gemäß Berichten Gurn sehr ähnelt, nach einem Foto in der Zeitung auf die Rolle des zum Tode Verurteilten vor. Er wird zurecht gemacht und Gurn anverwandelt. In einer Loge beobachtet Lady

Beltham das Schauspiel, mit Valgrand auf der Bühne in einer nachgestellten Todeszelle. Er gibt die letzten verzweifelten Momente des Verurteilten, bevor er zur Exekution per Guillotine abgeführt wird. Der Vorhang fällt, das Publikum applaudiert begeistert, der Mime erhält eine stehende Ovation. Lady Beltham gibt einer Garderobendame eine Nachricht für Valgrand mit. In der Maske bekommt er Gratulationen von zahlreichen glühenden Verehrerinnen. Dann erhält er die Note von Lady Beltham: Eine der schönsten Frauen von Paris erwarte ihn an einer nahegelegenen Adresse. Er beschließt hinzugehen. In der Zeitung steht, dass Fantômas am Morgen hingerichtet wird, just zu dieser Stunde. Valgrand ist unterwegs zur angegebenen Adresse, nahe beim Gefängnis.

Die Wärter bringen derweil Gurn in eine Nebenzelle, von wo sie durch ein hoch gelegenes Fenster hinausklettern. In einer gemieteten Wohnung empfängt Lady Beltham Gurn, die Wächter bleiben draußen. Gurn versteckt sich hinter dem Vorhang, bevor Lady Beltham den Schauspieler hereinbittet. Valgrand akzeptiert den offerierten Tee, der mit einem Betäubungsmittel versehen worden ist. Die beiden Wächter kommen wieder herein und nehmen Valgrand, nun schwer betäubt, mit. Gurn jubiliert, man werde Valgrand an seiner Statt hinrichten. Die Wächter haben nichts von der Täuschung bemerkt.

Während Gurn und Lady Beltham sich anschicken, durchs offene Fenster die Hinrichtung gegenüber zu verfolgen, warten Juve und Fandor in einem Vorraum auf den Hinzurichtenden. Valgrand wird von einer Gruppe von Wärtern und Herren mit Zylinderhut hereingeführt. Praktisch in letzter Minute erkennt Juve, dass es sich bei dem Mann nicht um Fantômas handelt. Juve reißt ihm die Perücke und den falschen Schnurrbart ab. Valgrand wird erkannt und von seinen Fesseln befreit. Er ist gerettet. In Juves Büro schreibt Fandor seinen Zeitungsbericht über die Vertauschung und dass Fantômas nach wie vor lebt und auf freiem Fuß ist. Juve will nur noch eines: Fantômas erwischen. Alleine in seinem Büro erscheint ihm eine Vision eines mit Larve und eleganter Garderobe erscheinenden Fantômas, der ihn verhöhnt, ihn zu verhaften. Als Juve zulangen will, löst sich die Gestalt in Nichts auf – ein Phantom.

Wenn wir nun diesen Plot etwas abstrahieren, so gelangen wir zunächst zu folgendem Handlungsschema:

- a) Exposition mit einer zur Oberschicht gehörenden Figur und einer großen Geldsumme, die geradezu als *advertising*¹⁶ des nachfolgenden Verbrechens operiert;

16 *Advertising* ist ein Begriff aus der Drehbuchtheorie, der sich auf die explizite Ankündigung eines bevorstehenden Geschehens bezieht. Vgl. Howard/Mabley 1995, 74–76.

- b) Fantômas (der nie «als er selbst» auftritt, sondern immer in wechselnden Verkleidungen, d. h. angeeigneten oder fiktiven sozialen Rollen) begeht ein Verbrechen (Raub) an dieser Figur und entkommt;
- c) Die zuständige Polizei ist überfordert;
- d) Inspektor Juve von der Sûreté tritt auf den Plan;
- e) Juve und Fandor erfahren aus der Zeitung von einem weiteren, mysteriösen Verbrechen (oft Mord), das die Handschrift von Fantômas zu tragen scheint;
- f) Juve ermittelt und verfolgt Fantômas (in Verkleidung), in dessen Dienst eine ihm hörige Helfersfigur steht;
- g) Juve stößt auf eindeutige Beweise für die Schuld von Fantômas am zweiten Verbrechen;
- h) Fantômas wird verhaftet oder in die Enge getrieben;
- i) durch eine Vertauschung mit einer anderen Figur mithilfe von Helfershelfern gelingt es Fantômas zu fliehen;
- j) Juve entdeckt die Duplicierung, und Fandor schreibt für seine Zeitung einen Bericht, wonach Fantômas einmal mehr auf freiem Fuß sei.

Eine weitere Abstraktion liefert eine Basisform, die sich flexibel ausgestalten lässt:

- a) Fantômas begeht ein Verbrechen;
- b) Fantômas wird gestellt;
- c) Fantômas entkommt.

Woraufhin der Zyklus von vorne beginnen kann und sich grundsätzlich endlos wiederholen lässt. Im Unterschied zum konventionellen und in sich abgeschlossenen Kriminalfilm, der sich auf die Formel reduzieren lässt: a) ein Verbrechen wird begangen und b) das Verbrechen wird aufgelöst und der Täter geschnappt, haben wir hier eine der Serialität entsprechende offene Form, ein stereotypes Schema, das in Variationen desselben Wiederholung, Multiplizierung und Inversion erlaubt und mit einer Vielzahl an überraschenden Wendepunkten oder narrativen Kippfiguren aufwartet. Statt der großen Form des Aktionsbildes (Deleuze 1997, 193–216), der geschlossenen narrativen Form von S–A–S' (stabile Ausgangssituation–Aktion–neue stabile Situation) haben wir hier die Formel: S–A–S'–A', wobei A' eine neue Aktion, die Flucht von Fantômas, bedeutet und die *narrative Instabilität* der Serie signalisiert.

Dieses Grundschema wird in den fünf Filmen unterschiedlich variiert. Jeder von ihnen endet jedoch damit, dass Fantômas im Zuge seiner Arretierung/Verhaftung durch Juve (und Fandor) in letzter Minute durch einen gleichsam magisch-fantastischen Trick entschlüpft und entkommt:

Im zweiten Teil der zweiten Episode, *JUVE CONTRE FANTÔMAS*, wird der Meisterverbrecher zunächst in der Rolle des Dr. Chaleck am Eingang eines schicken Montmartre-Restaurants von Juve und Fandor verhaftet und abgeführt. Er entflieht den beiden jedoch durch einen Trick: In seinem Mantel stecken Armprothesen, die er zurücklassen kann, ebenso wie einen Teil des Mantels selbst; und als am Ende der Episode Juve, Fandor und die Polizei Fantômas' Versteck, die Villa von Lady Beltham, stürmen, lässt dieser das Haus kurzerhand in die Luft fliegen.

Am Ende der dritten Episode, *LE MORT QUI TUE*, im wortwörtlichen Sinne mit dem Rücken zur Wand, entzieht sich Fantômas dem Zugriff der beiden Helden durch eine sich plötzlich hinter ihm öffnende und nach seinem Entschlüpfen sogleich verschließende, magische Tür. Im letzten Teil der vierten Episode, *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS*, wird der Meisterverbrecher einmal mehr von Juve und Fandor abgeführt, diesmal auf einer Wiese, als urplötzlich die beiden Gesetzesstreiter rechts und links von ihm in kaschierte Erdlöcher fallen und Fantômas, sich der Verkleidung als amerikanischer Stardetektiv Tom Bob entledigend, von Neuem entkommt. Allein schon dieses Motiv des sich in letztem Moment der Festnahme entziehenden Antihelden illustriert perfekt den Charakter der schockartigen und fantastischen Wendepunkte in einer zunächst realistisch daherkommenden Erzählung.

Fantômas' Verbrechen im Verlauf der fünfteiligen Serie – subsidiär unterstützt von Helfern – sind dabei primär zweierlei Art: kriminelle Bereicherung durch Raub, Erpressung und Betrug als eigentlicher Zweck und Körperverletzung (meist Betäubung) respektive Mord als primäres Mittel zum Zweck. Als sekundäre, d.h. untergeordnete Mittel zum Zweck dienen Hochstapelei, Betrug und Vortäuschung falscher Identitäten sowie die Organisation einer kriminellen Vereinigung (die Bande der «Apachen»), deren Ausmaß jedoch nicht eindeutig bestimmbar ist. Von der zeitlichen Struktur her gibt es einerseits ereignishaft, punktuelle Verbrechen (Raub, Mord), wobei alle überfallartigen Aktionen und Morde blitzschnell ausgeführt werden; andererseits kontinuierliche, fortgesetzte, zeitlich nicht klar begrenzte Vergehen, etwa Betrug, die wiederholte Erpressung von Helfershelfern sowie die Organisation einer kriminellen Bande.

Fantômas' Untaten richten sich dabei primär gegen zweierlei Zielobjekte: a) Mitglieder der Oberschicht im weitesten Sinne zwecks krimineller Bereicherung und b) die Polizei, namentlich Juve und Fandor; letzterer repräsentiert auch die Öffentlichkeit in Form der Presse. Werden die Verbrechen gegen a) nicht durch Fantômas selbst, sondern durch andere (Ganoven, Bandenmitglieder) verübt, so können diese ihrerseits Opfer

von Fantômas werden, etwa in Form von Erpressung oder Mord. In jedem der fünf Filme finden mindestens zwei ausgeführte und ein versuchtes Verbrechen gegen a) statt. Bezeichnend ist auch, dass mit Ausnahme der Cliffhanger-Überleitung von FANTÔMAS II zu FANTÔMAS III die Ereignisse und Verbrechen abgeschlossener Episoden – der Eröffnungssequenz des ersten Films ebenso wie jener der in sich geschlossenen Filme – nicht wieder aufgegriffen werden.

Das Prinzip der FANTÔMAS-Serie beruht aber nicht nur auf dem manichäischen Gegensatz von Gut und Böse sowie auf Jagd und Verfolgung, wie dies grundsätzlich in den frühen *chase films* paradigmatisch der Fall ist. Mit den oben erwähnten Gegenmaßnahmen seitens Fantômas kommt es zusätzlich auch zu dramaturgischen Inversionen, Richtungswechseln und Deklinierungen dieser Faktoren, welche eine zunehmende narrative Komplexität erlauben; Fantômas hat ab der zweiten Episode nicht nur einzelne Helfershelfer, sondern eine eigene Bande; sodann treten einzelne Gagnons auch selbstständig in Aktion und werden – wie etwa in der letzten Episode, *LE FAUX MAGISTRAT*, selbst zu Erpressungs- oder Mordopfern des Meisterverbrechers, der sich eben letztlich nur für sich selbst interessiert und auch seine Gang der «Apachen» hintergeht.

Jäger (Juve, Fandor) werden hier auch zu Gejagten und aus Verfolgten (Fantômas) ebenso Verfolger, sodass schließlich nicht nur der Meisterverbrecher Rollen und Erscheinungsweisen wechselt, sondern auch der Inspektor zu Verkleidungswechseln und letztlich sogar zur Anverwandlung an Fantômas gezwungen wird. Das geht so weit, dass im fünften Film Juve und Fantômas die Rollen tauschen, namentlich Juve Fantômas zum Gefängnisausbruch verhilft, seinen Platz als Gefängnisinsasse einnimmt und zu guter Letzt Fantômas sich als Juve ausgibt. Sinn dieser Komplikation war ursprünglich der, dass Fantômas von seinem belgischen Gefängnis nach Frankreich gebracht werden sollte, wo ihn die Todesstrafe hätte ereilen sollen. Mit solchen Identitätsrochaden und Kippfiguren bricht Feuillade – im Gefolge der Romanvorlagen – mit den bis dato gültigen Formen des Kriminalfilms:

Usually, the crime film follows an extended chase structure; that is, X pursues Y. The pattern can be extended in a number of ways. [...] Feuillade's films, however, break with this pattern. It is true that we may have X's pursuit of Y, but often, the situation reverses, and Y now pursues X (that is, Fantômas pursues Juve or Fandor).
(Callahan 2005, 59)

So beginnt der zweite Film, *JUVE CONTRE FANTÔMAS*, mit einer Verfolgung von Fantômas durch Juve und Fandor; doch in den Zug mit dem Weinhändler Martiale gelockt, wird Fandor selbst zum Opfer eines Überfalls

von Fantômas' Bande, den er nur knapp überlebt, während es zur Zugskatastrophe mit dem Simplon-Express kommt; dann lockt Fantômas seine Verfolger im Weinlager von Bercy in einen Hinterhalt, bei dem es zu einem Feuergefecht kommt, dem Juve und Fandor gemeinsam in einer in den Fluss rollenden Weintonne entkommen; und nicht zuletzt lässt Fantômas, in der Villa von Lady Beltham beschattet, seinen «stummen Exekutor», der sich auch zur Überraschung des Zuschauers als exotische Boa-Schlange entpuppt, nächtens in Juves Schlafzimmer eindringen. (Womit auch der Topos der unnötig komplizierten Tötungsmethoden des Bösewichts etabliert ist, der es dem Helden erlaubt, davonzukommen. Dieses Motiv taucht nicht zuletzt regelmäßig in James-Bond-Filmen auf.¹⁷) Derart lebt die Serie weniger von übergreifenden Spannungsbögen und Kausalketten, sondern vielmehr von einem stark *situativ-szenischen*, dem Zufall und der (antikausalistischen) Traumlogik verpflichteten Einfallsreichtum, der sich vor einem realistischen Hintergrund umso wirkungsvoller entfalten kann.

Der Verfolgte entkommt oder wird nicht erwischt, weil er Masken und Rollen wechselt; wenn er geschnappt wird, kann er durch Tricks oder mit der Hilfe von Verbündeten oder Düpierten fliehen. In den multiplen Allianzen, Verbündeten und Gangmitgliedern des Meisterverbrechers ist dann auch schon die (innerdiegetische) Verschwörung angelegt. Beide Seiten, Verfolger und Verfolgte, spiegeln sich, vertauschen bisweilen ihre strukturellen Positionen, besitzen jeweils ihre Helfer und Helfershelfer und benutzen öfters auch die Mittel der Gegenseite. Die inhaltliche, diegetische Verunsicherung wird angetrieben durch eine sich ständig einholende und dann doch wieder öffnende Narration von Jagd, Verfolgung und Flucht. Inszeniert wird hier ein der Erzählung (*plot*) immer schon vorgängiges Spiel, das potenziell endlos weitergehen könnte.

1.5 Der anarchistische Weltterrorist als Figur des Sozialimaginären

Als Vorläufer der *Fantômas*-Romane gilt unter anderem Paul Févals in Magazinform veröffentlichter Kriminalroman *Jean Diable* (1862), dessen megalomaner *supervillain* (Superschurke) unter dem Pseudonym «John

17 So muss sich etwa, um hier nur ein paar Beispiele zu nennen, Bond in *DR. NO* (Terence Young, GB/JAM 1962) nächtens im Bett einer Tarantel erwehren und in *LIVE AND LET DIE* (Guy Hamilton, GB 1973), vom Schergen mitten in einem Sumpf ausgesetzt, vor gefräßigen Krokodilen retten; oder in *A VIEW TO A KILL* (John Glen, GB 1985), verfolgt von KGB-Agenten auf Schneemobilen, sieht sich Bond gezwungen, aus einem Schlitten kurzerhand ein Snowboard zu machen, um damit zu entkommen.

Devil» respektive «Jean Diable» oder «Hans Teufel» als gesichtsloser Anführer einer kriminellen Vereinigung anno 1817 Napoleon aus der Verbannung auf St. Helena zu befreien beabsichtigt und damit Scotland Yards ersten literarischen Meisterdetektiv, Chief Superintendent Gregory Temple, auf den Plan ruft. Als Topos ist der *Erzschurke* oder Meisterverbrecher – Kopf einer weitläufigen Organisation als Entsprechung zur imperialistischen Globalisierung – eine vor allem im 19. Jahrhundert an Prominenz gewinnende Figur der populären Imagination, von der später die Surrealisten als Feinde des Establishments und der althergebrachten Ordnung so fasziniert und begeistert sein sollten, dass sie ihr auch in ihren Werken Tribut zollten.

Im *master criminal* laufen verschiedene Traditionen der Darstellung von Bösewichtern zusammen, von der mittelalterlich vermenschlichten Form des Teufels oder Antichristen als Erzfeind und genialischem Vertreter einer Gegenordnung der herrschenden Verhältnisse, über den idealisierten Kriminellen als Volkshelden, wie er im späten 14. oder frühen 15. Jahrhundert in der Sagenfigur Robin Hood erscheint, über die Berichte über realweltliche Verbrecher als Anführer von kriminellen Organisationen, wie etwa Jonathan Wild in London oder Charles Peace in Sheffield, dessen berüchtigte Vita zu zahlreichen literarischen und später filmischen Bearbeitungen führte. Auch wenn der imaginären Figur des Meisterverbrechers oftmals historisch belegte Persönlichkeiten zu Grunde lagen – so diente Adam Worth, ein in Preußen geborener und in den USA aufgewachsener Anführer einer kriminellen Vereinigung in London, Arthur Conan Doyle als Vorlage für Professor Moriarty (erstmalig 1891) –, handelt es sich bei Holmes' Erzfeind um eine fantasievoll und mitunter fantastisch überhöhte Gestalt, die nicht selten grandiose Pläne von Weltterrorismus oder Weltherrschaft verfolgt. Doch anders als später bei Dr. Mabuse, wo explizit von der «Herrschaft des Verbrechens» die Rede ist, wird in den FANTÔMAS-Filmen keine derartige Motivation deklariert. Vielmehr scheint Feuillades Meisterverbrecher eine subversive und anarchistische, letztlich nur sich selbst verpflichtete Figur der kollektiven Verunsicherung, Angst und Panik zu sein, die in ihrem extremen Egoismus den Schatten der kapitalistischen Gesellschaft und deren Individualismus verkörpert. Insofern ist Fantômas nicht nur die «Erwiderung des Blicks» der sich naiv in vermeintlicher Selbstverständlichkeit wägnenden Oberschicht, sondern auch die perfekte Figur der Angstlust, des *thrills*, als Entlastungsventil für verpönt-aggressive Fantasien des Publikums gegen die herrschende Ordnung.

Das ursprüngliche Kinoplakat von Gino Starace von 1913 bringt den allegorischen Charakter des Meisterverbrechers als schillernde Personifi-

zierung des urbanen Bösen auf den Punkt: Über einem gemalten Panorama von Paris ragt, Himmel und Stadt dominierend, in eleganter Abendgarderobe und Opernlarve, die Figur von Fantômas, leicht vorgebeugt wie bei einer Bitte zum Gesellschaftstanz und mit starrem Blick den Betrachter fixierend. Erneut konstatieren wir das hypnotische Element, von dem schon die Rede war. Wir haben es hier mit einer schillernden, faszinierenden, ebenso charmant-verführerischen wie verschlagenen Figur zu tun, die aber zugleich als Personifizierung des Dunklen, Abgründigen und Bösen in der Gesellschaft fungiert, mit der impliziten Botschaft: «Angst über der Stadt» (Kalat 2001, 10; Gerhold 1989, 19). Aufgrund seiner glamourösen Darstellung eines Kriminellen – zumal Fantômas direkt über dem Palais de Justice zu stehen scheint – wurde das Poster als Provokation der öffentlichen Ordnung verstanden und als erstes Filmplakat überhaupt in Frankreich zensuriert (Callahan 2005, 31).

Fantômas' Einfluss auf die Figur des Dr. Mabuse und dessen Wirkung auf die megalomanen, zum Grotesken und Karikaturistischen verkommenen Bösewichter in den James-Bond-Filmen, wenn auch nur noch als Indizien eines inzwischen weitgehend anachronistischen und verbrauchten Stereotyps, haben wir bereits erwähnt (Rubin 1999, 129; Schweinitz 2006b, 422–425 und 435–437).¹⁸ Eine andere Entwicklung nimmt der Meisterverbrecher im *heist*-Genre, wo er seiner fast übermenschlichen und grandiosen Züge entkleidet wird, um als brillanter Gauner einen schwierig auszuführenden Coup, etwa einen raffinierten Juwelenraub, zu planen und in kollektiver Arbeitsteilung auszuführen. Während Bonds Gegenspieler für ihre Stützpunkte gern klandestine Orte wählen und global operieren, ist der klassische Meisterverbrecher untrennbar mit dem Setting der modernen Großstadt verbunden. So lässt sich Fantômas auch als Verkörperung des Versteckten und Verborgenen der Großstadt begreifen, zumal vor allem die Kriminalliteratur des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, namentlich das Genre des *Urban Gothic*, die Metropole als fast surreal verschlungenes Labyrinth voller Geheimnisse, Gefahren und Abenteuer schildert, das allegorisch die Mystery-Struktur der Detektion repräsentiert. Zu den Traditionslinien, auf die sich Feuillade in den FANTÔMAS-Filmen bezieht (wie schon die Romanautoren Souvestre und Allain), gehört auch die Panorama- oder Querschnittsliteratur des 19. Jahrhunderts, insbesondere das zwischen Juni 1842 und Oktober 1843 in fast täglichen Folgen veröffentlichte Episodenwerk *Les mystères de Paris* von Eugène Sue über adlige Intrigen, vor allem aber über

18 Als Travestie tauchen Mabuse-ähnliche Figuren mitunter auch noch in zeitgenössischen Filmen auf, so etwa als unfassbare Gestalt «Keyser Söze» im Neo-noir-Thriller *THE USUAL SUSPECTS* (Bryan Singer, USA 1995).

die Unterschicht in Form eines locker gereihten, teils realistisch, teils idealisiert geschilderten *tour d'horizon* der zentralen Figur des Comte de Gérolstein durch die Pariser Unterwelt. Der populäre Erfolg der *Geheimnisse von Paris*, in die auch Vorschläge von Lesern (die Episoden erschienen in der Tageszeitung *Le Journal des débats*) einfließen, führte zu einer Flut an Anschlussliteratur, in der jeweils die «Geheimnisse» der unterschiedlichen Städte (auch in Deutschland) Gegenstand dramatischer und sensationeller Geschichten wurden.

Die neue Unübersichtlichkeit der im 19. Jahrhundert im Gefolge der Industrialisierungsschübe entstehenden Großstädte, vor allem London und Paris, verlangt nach einem Gegenmittel, das zumindest imaginär eine neue Übersicht schafft und sich im Panorama(-roman) niederschlägt. Auch das mit Edgar Allan Poes «The Murders in the Rue Morgue» 1841 einsetzende Detektivgenre (mit dem rein rational-logisch schlussfolgernden Meisterdetektiv Dupin in Paris) können wir nach Walter Benjamin vor allem dahingehend begreifen, dass es in ihm letztlich darum geht, die sich in der Großstadt verflüchtigenden Spuren des einzelnen, potenziell devianten Individuums zu verfolgen und zu rekonstruieren:

Der ursprüngliche gesellschaftliche Inhalt der Detektivgeschichte ist die Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge. [...] Poes berühmte Novelle «Der Mann in der Menge» ist etwas wie das Röntgenbild einer Detektivgeschichte. Der umkleidende Stoff, den das Verbrechen darstellt, ist in ihr weggefallen. Die bloße Armatur ist geblieben: der Verfolger, die Menge, ein Unbekannter, der seinen Weg durch London so einrichtet, dass er immer in deren Mitte bleibt. Dieser Unbekannte ist *der Flaneur*. [...] Der Flaneur ist für Poe vor allem einer, dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist. Darum sucht er die Menge; nicht weit davon wird der Grund, aus dem er sich in ihr verbirgt, zu suchen sein. Den Unterschied zwischen dem Asozialen und dem Flaneur verwischt Poe vorsätzlich. Ein Mann wird in dem Maße verdächtiger, als er schwerer aufzutreiben ist.

(Benjamin 2007, 42 und 46–47)

Insofern geht es im Kriminalgenre letztlich um ein *cognitive mapping*, die soziale Verortung des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft. Der erste Teil von *JUVE CONTRE FANTÔMAS* bietet hierfür ein anschauliches Beispiel:

- a) Im Büro von Inspektor Juve in der Pariser Sûreté: Juve zeigt Fandor seinen handschriftlichen Bericht über eine weibliche Leiche, die bei Dr. Chaleck gefunden wurde, bei der aber weder eine Identifizierung vorgenommen noch die genaue Todesursache bestimmt werden konnte,

weil sie zerstückelt worden war. Man hat bei ihr jedoch Papiere von Lady Beltham gefunden, die Komplizin des am Morgen seiner vorgesehenen Hinrichtung aus der Haftanstalt Santé entflohenen Mörders Gurn. Ist Lady Beltham tot oder sollte bloß dieser Anschein erweckt werden? Rätselhaft sei auch, wie die Leiche ins Haus des unverdächtig scheinenden Dr. Chaleck geraten sei, der sie nach einigen Tagen Abwesenheit bei sich entdeckt habe. Fandor meint, dahinter stecke Fantômas. Juve beschwichtigt, gleich wer dahinterstecke, er werde alles tun, um die Wahrheit herauszufinden.

- b) Dr. Chaleck steigt in ein Taxi. Nachdem es abgefahren ist, nehmen Juve und Fandor mit einem weiteren Taxi die Verfolgung auf.
- c) In einem Arbeiterviertel von Paris steigt Chaleck aus, nun in den Gagnons Loupart transformiert. Quasi im Vorübergehen nimmt er von einer billig aussehenden jungen Frau ein Papier an sich, ohne dass sich die beiden ansehen oder miteinander sprechen, bevor sie wieder in unterschiedliche Richtungen auseinandergehen. Juve und Fandor teilen sich auf: Fandor verfolgt die Frau, Juve den Mann. Loupart steigt wieder in ein Taxi und Juve folgt ihm in einem anderen. Ein verschlagener Gauner läuft hinter Juves Taxi her, springt auf und zersticht den rechten Hinterreifen. Der Wagen muss anhalten. Der Kleinkriminelle hat sich bereits verdrückt, als Juve aussteigt. Er ist frustriert, da er das andere Taxi aus den Augen verloren hat.

Untersuchen wir zuerst das erste Tableau dieser Sequenz (Abb. 59–64), deren Tendenz, hier wie anderswo im Film, zu starker Frontalität der Figuren ein ausgeprägtes Eigenbewusstsein der Narration verrät. Die Bildnummerierung bezieht sich dabei auf die eine, durch Zwischentitel oder *insert* unterbrochene, sepia-getonte Master-Einstellung, die als prägnantes Beispiel für Feuillades Steuerung der Zuschaueraufmerksamkeit und -erwartungen durch eine Präzisionsinszenierung bei (dank orthochromatischem Filmmaterial) völliger Tiefenschärfe gelten kann, dem, was Thomas Brandlmeier (in Anlehnung an Eisenstein) die *innere Montage* nennt, eine Montage innerhalb ein und derselben Einstellung: «Der Blick der Kamera ist ein privilegierter Blick, auf den hin die ganze Bildtiefe inszeniert wird. [...] «alles geschieht durch genauestens überlegte Manipulation der Figuren in der Tiefe.»» (Brandlmeier 2007, 24; Bordwell 2001, 44) Bewegt werden bei Feuillade grundsätzlich meist also nicht die Kamera, sondern Figuren und Objekte im Bildraum. Jene bleibt hier starr und unbewegt, positioniert etwa auf Schulter-, aber unterhalb der Augenhöhe einer stehenden Person, zwischen Amerikanisch (*American foreground*) und Halbtotal in einem *French foreground*, bei dem der untere Bildrand bei den



59–64

Figuren im Vordergrund zwischen Fuß- und Knie-, also etwa auf Schienbeinhöhe liegt.¹⁹

19 Die Tiefenschärfe im Tableau machte es notwendig, dass die Darsteller eine gewisse Distanz zur Kamera wahrten: «In practice the effective playing area is not pyramidal but trapezoidal. Players too close to the lens will be out of focus, so they must be held to a well-focused foreground plane – what writers of the 1910s called the ‘front line.’» European filmmakers tended to keep the front line a fair distance from the camera, ten to twelve feet or even more. This yielded the so-called ‘French foreground’, with the nearest players presented in full-figure or cut off around the shins. Several American filmmakers, particularly those working at the Vitagraph studio, favored a closer framing, with the camera set about nine feet away and cutting the actors mid-

Zurück zur Filmsequenz: Der erste Zwischentitel (Abb. 59) hat expositorischen Charakter und kündigt Handlungsort, zentrale Figur (Juve) und dessen Mandat an (Fantômas' Verbrechen aufzuklären). Auffällig im ersten Bild von Juves Büro (Abb. 60) ist durch den dunklen Ton seiner Kleidung einerseits Juve (mit dem Rücken zur Kamera) an seinem Schreibtisch sowie die dunkle, fast zentrierte Tür im Hintergrund. Der Schreibtisch blockiert teilweise die Sicht auf die Tür, die dadurch umso prägnanter wird. Wichtiger noch ist das Spiel mit Antizipationen erzeugenden visuellen und kognitiven Vorenthaltungen, gefolgt von der Mitteilung narrativen Wissens: zunächst von Juve selbst wie ebenso von seiner Schreibtätigkeit, dann von seinen Gedanken, auf die durch seine folgende Nachdenklichkeit aufmerksam gemacht wird.

Durch Juves Bewegungen wird nun der abgebildete Raum dynamisiert und mit Spannung aufgeladen. Gleich einem virtuellen Dreieck, mit dessen unterer Linie parallel zum unteren Bildrand und dessen Spitze in der oberen Bildhälfte, bewegt sich Juve zunächst zur Bildmitte mit seinem Schreiben (Abb. 61), dann steht er auf und liest seinen Bericht (den wir noch nicht kennen) nach links gedreht, im seitlichen Profil und das Bild durch seine Mitteposition in zwei Hälften teilend (Abb. 62, 25 Sekunden), dabei die Tür im Hintergrund leicht verdeckend. Dann begibt sich Juve zu seinem dunklen Ledersessel im rechten Vordergrund, auf den er sich nachdenklich hinsetzt (Abb. 63–64). Durch diese Dreiecksbewegung hindurch bleibt die dunkle Tür im Hintergrund stets sichtbar und wird zugleich als Fokus unserer Aufmerksamkeit aufgebaut. Denn durch das dynamische Ungleichgewicht in der Bildkomposition, mit Juve in der rechten vorderen Bildecke (Abb. 64), aber auch durch einen Moment des Handlungsstillstands, ist nun gewissermaßen ein sowohl auf den Raum als auch auf die Aktion bezogenes Vakuum geschaffen worden, das sich diagonal durch den Raum zum Bildhintergrund auf die Tür richtet und uns erwarten lässt, dass die Bildkomposition demnächst wieder ausge-

way at the knees or even around the hips.» Bordwell 2005, 62. Diese *American foregrounds* wurden später *American shot (medium shot)*, *plan américain* oder *Amerikanische* genannt. Diese Form der Tableau- oder Tiefeninszenierung, die sich in der Periode zwischen dem Kino der Attraktionen und dem klassischen Kino des *continuity editing* herausbildete, sollte filmhistorisch gesehen jedoch mehr als eine bloße Übergangsphase bilden und hat Filmemachern seither als «subdominante» Alternative zur vorherrschenden Norm des «unsichtbaren Schnitts» gedient, in jüngerer Zeit etwa in den Werken des taiwanischen Regisseurs Hou Hsiao Hsien (vgl. Bordwell 2005, 1–42 und 186–237; Bordwell 2012b). Mit dieser Wiederentdeckung der Tableau-Tradition in der Filmgeschichte geht seit einigen Jahren auch eine internationale filmtheoretische Neulektüre der Schriften André Bazins zur Tiefeninszenierung und Tiefenschärfe einher, für den Feuillade am Anfang der Tradition jener Filmemacher steht, die sich primär nicht für das Bild, sondern für die Wirklichkeit interessierten (vgl. Bazin 2009c, 91).

glichen werden wird durch den Eintritt von Juves Freund und journalistischem Mitstreiter Fandor.

Immer wieder werden in der Fantômas-Reihe Räume in großer Tiefenschärfe mit Türen im Bildhintergrund inszeniert, unter Einsatz der beiden Dreiecksdramaturgien zwischen dem parallelen Bildvordergrund und der oft diagonalen Raumtiefe zwischen Vorder- und Hintergrund. Wie David Bordwell in Bezug auf die Präzisionsinszenierung im Tableau feststellt, gibt es zwei visuelle Bewegungs- und Kompositionsdynamiken: einerseits die Bewegung von der Bildtiefe in den Vordergrund (oder umgekehrt), oftmals unter Ausnützung der Bilddiagonalen; andererseits die laterale Bewegung oder Komposition im Vordergrund und parallel zum unteren Bildrand, oftmals als «Wäscheleine»-Komposition von Figuren (Bordwell 2005, 48–55). Kurzzeitige Ungleichgewichte in Komposition und Handlung erzeugen situative Spannung auf einer dramaturgischen Mikroebene, bei der es immer wieder darum geht, ein Erwartung erzeugendes Vakuum entstehen zu lassen und dieses anschließend wieder zu füllen und so zu beseitigen.

Zugleich spielt Feuillade im besprochenen Beispiel auch mit dem Phänomen des *sechsten Off* (*hors-champ*), das für die ganze Bild- und Handlungsdramaturgie der Serie von entscheidender Bedeutung ist. Noël Burch unterscheidet in seinem Buch *Theory of Film Practice* den Raum innerhalb des Bildes (*on-screen*) und jenen diegetischen Raum außerhalb davon (*off-screen*). Das Off lässt sich wiederum in sechs Segmente unterteilen: die ersten vier betreffen den nichtsichtbaren Raum jenseits der vier Bildkanten (links, rechts, oben, unten), das fünfte Off bezieht sich auf den Raum hinter der Kamera (vor dem Bild), und das sechste Off-Segment schließlich bezeichnet den nicht-sichtbaren Raum hinter dem Set, der Kulisse oder Ausstattung sowie hinter oder innerhalb von Objekten innerhalb des Bildraums (Burch 1973a, 17).

Feuillades ästhetische Strategie bezüglich des Umgangs mit On- und Off-Räumen spiegelt auch die spezifische Medialität seiner Filme als Zwischenstufe des Kinos der Attraktionen einerseits und dem nachfolgenden klassischen *continuity*-Stil wider. In den frühen Filmen der Lumière-Brüder, die nur aus einer einzigen, mit einer starren Kamera gefilmten Einstellung von meist knapp einer Minute Länge bestehen, ist zunächst noch die gleichsam frühkindliche Angst spürbar, dass Menschen oder Objekte, die ins Off jenseits des Bild- respektive Sichtfeldes geraten, einfach verschwinden und sich im Nichts aufzulösen drohen. Eine frühe inszenierte und gespielte Szene, die bereits die Miniatur eines Komplottes zum Gegenstand hat, nämlich *L'ARROSEUR ARROSÉ* (F 1895), wo ein Junge einem Gärtner einen Streich spielt und anschließend dafür bestraft wird, wobei wir als Zu-

schauer bereits in eine Position des kurzzeitigen Mehrwissens gegenüber dem Gärtner und somit in Suspense versetzt werden, ist sichtbar darum bemüht, die Handlung und alle Bewegungen der Figuren innerhalb des Bildrahmens zu halten, als hätten wir es noch mit einer Theaterbühne zu tun. Das Kino hat noch nicht gelernt, den nichtsichtbaren Bereich des *hors-champ* zu integrieren, geschweige denn, mit ihm dramaturgisch zu spielen.

Obwohl nun Feuillades Kino des Tableaus und der Tiefeninszenierung im Sinne Burchs immer noch zum populistischen, der Arbeiterklasse nahestehenden «Primitive Mode of Representation» (oder PMR) gehört – im Unterschied zum klassischen, bürgerlichen «Institutional Mode of Representation» (oder IMR) (Burch 1973b und 1979, 77–84), haben wir es hier doch schon mit einem raffinierten Spiel von Sicht- und Unsichtbarkeit zu tun, dessen Spannung genau daher rührt, dass es primär nicht über lineare Montage, sondern durch die *Mise en Scène* zustande kommt. Der hier angesprochene sechste *hors-champ* bezeichnet also vor allem das Nichtsichtbare *innerhalb* des Bildraums. Dieses wird durch eine Vielzahl von Mitteln evoziert, oftmals durch Türen im jeweiligen Raumhintergrund. Eine Tür lässt sich per Definition öffnen und schließen und evoziert dadurch einen Raum hinter dem Sichtbaren. Noch interessanter sind die zahlreichen Vorhänge, die im Verlauf der Reihe auftauchen, und hinter denen man (namentlich Fantômas) sich gut verstecken kann. Dann gibt es natürlich auch die verborgenen Türen und Falltüren, die hier ebenso erwähnenswert sind. Nachfolgend sollen aber vor allem zwei ganz besondere Formen des sechsten Off diskutiert werden, die das Motiv der *Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit* betreffen, das im Verlauf der Serie unzählige Male Verwendung findet: einerseits die plötzliche Freigabe der Sicht auf etwas zuvor Nichtsichtbares im Bildraum, andererseits das in der Reihe durchdeklinierte Motiv des abgeschlossenen und opaken Raums innerhalb des Raums.

Die ganze Sequenz – inklusive der Szene in Juves Büro – dauert gut sieben Minuten und stellt als Miniatur eine Variation des narrativen Grundschemas der Serie dar. Wir haben es mit einer *quest* zu tun, einer rätselhaften Frage und einer Suche, einem mysteriösen Verbrechen, das es aufzuklären gilt. Zwei professionelle Investigatoren spannen sich zusammen: der Inspektor und der Journalist, der eine im Namen des Rechts als Vertreter der höchsten, d. h. Gesetzesinstanz, der andere im Namen der Öffentlichkeit und der sich gerade herausbildenden «Realität der Massenmedien» (vgl. Luhmann 2004). Doch geht es hierbei nicht um klassisch detektivische *ratiocination* mit deduktiven Folgerungen; schnell spricht der Journalist aus, was wir als Zuschauer schon längst vermuten: Dahinter steckt (einmal mehr) Fantômas. Sogleich folgt der Übergang zur physischen Aktion in Form der beschattenden Verfolgung. Vor dem Hinter-



grund von realen Schauplätzen verbirgt sich, als eine Art zweite oder Gegenwirklichkeit, die Unterwelt des Verbrechens im hellen Tageslicht; das soll die folgende Analyse (Abb. 65–96) zeigen.

In einer französischen Einstellung – zwischen Halbtotal und Amerikanisch – sehen wir Dr. Chaleck mit Zylinderhut und Bart vor einem Taxi stehen, in das er einzusteigen im Begriff ist (Abb. 65). Die Kamera ist erneut starr, und die Einstellung verfügt über deutliche Tiefenschärfe. *Ein Objekt im Vordergrund verdeckt Objekte im Hintergrund*: Nachdem Chaleck eingestiegen ist, fährt das Taxi nach links weg ins Off und gibt nun die gegenüberliegende Straßenseite unserem Blick frei: Aus dem Eingang eines Geschäfts gegenüber eilen Juve und Fandor, die offenbar Dr. Chaleck beschatten und beobachtet haben, bleiben auf der anderen Straßenseite im Hintergrund, während der Bildvordergrund leer bleibt, wobei Juve in Richtung des weggefahrenen Taxis zeigt, eine Geste, die zugleich das Wissen um die «krumme» Identität Chalecks als auch die Entschlossenheit der Verfolger signalisiert (Abb. 66). Juve und Fandor steigen sodann in ein Taxi, das die Verfolgung Chalecks aufnimmt (Abb. 67). In diesem Falle dient das Aufdecken des Hintergrundes als sequenzielle innere Montage einer kleinen Überraschung einerseits und dem erhöhten Erzähltempo, das der Modus von Jagd und Verfolgung bedingt, andererseits.

Die Fahrt führt auf einen belebten Boulevard in einem *quartier populaire*, einem Arbeiterviertel, wobei die Totale den ganzen Bildvordergrund der Kopfsteinpflasterstraße leer lässt. Die Aufnahme hat auch dokumentarischen Charakter als historisches Bild von Paris anno 1913, vor allem hinsichtlich der Mode sowie der Verkehrsmittel, die langsam den Platz überqueren. Durch das «Vakuum» im Bildvordergrund ahnen wir bereits, dass sich demnächst die Handlung hierher verlagern wird. Und tatsächlich fährt ein Taxi aus dem rechten oberen Hintergrund quer durchs Bild (Abb. 70) und biegt dann nach rechts (Abb. 71) in diesen vorderen Bildraum, um dort anzuhalten. Aus dem Taxi steigt, in einer zwischen halbtotal und amerikanisch gehaltenen Einstellungsgröße, Fantômas, nun von Dr. Chaleck in einen gemeinen Ganoven transformiert (Abb. 72), wie uns ein anschließender Zwischentitel informiert.

Hier spielt die Narration mit der zweiten Variante des sechsten *hors-champ*, dem *abgeschlossenen und opaken Raum innerhalb des Raums*. Das Innere des Taxis als abgeschlossener, nach außen hin opaker Raum dient nicht nur als Fortbewegungsmittel, sondern als Gefäß, das eine Möglichkeit zur diskreten, unbemerkten Transformation seines Passagiers bietet. Schon in der Eröffnungssequenz des ersten Films, FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE), dient dem Meisterverbrecher nach dem Diebstahl an Prinzessin Danidoff im Hotel der Fahrstuhl als jener versteckte Raum-im-

Durant le trajet,
l'élégant docteur Chaleck
s'était transformé
en un voyou inquiétant.

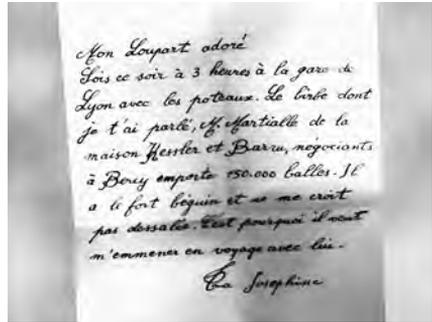


Raum, mittels dessen er sich von Dr. Chaleck in einen Hotelpagen verwandeln und so vom Tatort fliehen kann. Zugleich sehen wir hier, dass die vorherrschende Spannungsform der ganzen Serie nicht auf Suspense basiert, mit seiner kurzfristig-starken Antizipation von zwei klar einander entgegengesetzten Ergebnissen einer Situation, sondern vielmehr auf der Neugier (*curiosity*), was als nächstes geschehen und wie sich die Handlung entfalten wird, die wir sukzessive nachvollziehen.

Die nächste Einstellung folgt wiederum dem Prinzip der ersten Spielart des sechsten *hors-champ*, der Verdeckung des Hintergrundes durch den Vordergrund. In großer Tiefenschärfe und mit starrer Kamera gefilmt, wird uns ein Boulevard gezeigt. Eine junge Frau nähert sich einem Baum am Gehsteig (Abb. 74), an den sie sich lehnt (Abb. 75). Dadurch wird der Blick freigegeben auf eine Figur, die sich aus der Distanz dem Vordergrund nähert: Fantômas als kleiner Ganove Loupart. Als er neben der Frau angelangt ist, überreicht sie ihm ein Papier, ohne ihn anzuschauen (Abb. 76), bevor sich beide Figuren – wiederum in einem *French foreground* – in entgegengesetzte laterale Richtungen entfernen: er nach links, sie nach rechts ins Off (Abb. 77–78).

Dadurch wird nun wiederum der Blick frei für die Verfolger Juve und Fandor (Abb. 79), die, wie zuvor Loupart, sich vom Bildhintergrund zum Vordergrund des Baumes bewegen und ins rechte Off, der Frau hinterher, blicken (Abb. 80) und auf Geheiß Juves die weitere Verfolgung aufteilen. Das laterale Auseinandergehen wiederholt sich, mit Juve, der ins linke Off eilt, und Fandor, der das Bild nach rechts ins *hors-champ* verlässt (Abb. 82). Erst später, als Fantômas den Brief der jungen Frau liest, erfahren wir ihre beiden Namen, Loupart und Josephine, offenbar seine Geliebte: Er solle sie um 3 Uhr am Gare de Lyon mit seinen Leuten treffen, sie trete eine Reise mit einem Herrn Martialle der Weinimporte Kessler & Barru von Bercy an, der 150.000 Warenballen importiere. Martialle vertraue ihr und ahne nichts (Abb. 83–85).

Es ist vor allem die inszenierte Beiläufigkeit des Treffens und der diskreten Übergabe des Schreibens zwischen Fantômas und der jungen Frau, die hier den paranoiden Effekt einer doppelbödigen Wirklichkeit erzeugt. Wir realisieren erst im Nachvollzug, dass das Treffen natürlich verabredet worden sein muss, dass die Vorsicht beider, nicht aufzufallen und so zu erscheinen, als würden sie sich nicht kennen, sowie die Kaschierung der Briefübergabe selbst, den Schluss nahelegen, dass Fantômas um seine Beschattung und Verfolgung weiß, ohne dass dies explizit signalisiert wird. Benjamins Feststellung über die Geburt des Detektivischen aus der Verfolgung der sich in der Großstadt verflüchtigenden Spuren des Einzelnen findet hier ihre perfekte Illustrierung. Es gibt eine Wirklichkeit hinter der



Wirklichkeit, eine zweite, illegitime Ordnung, über deren Ausmaße wir keine genaue Vorstellung haben.

Dieser Effekt des – unter den Augen der Öffentlichkeit – ungeahnte Abgründe eröffnenden Verdachts hinsichtlich eines *immer schon operativen verdeckten Systems* verstärkt sich im folgenden Geschehen. Erneut arbeitet Feuillade mit der ersten Variante des sechsten *hors-champ*, dem Spiel des Verdeckens und Offenbarens eines Hintergrundes. Loupart steigt nach dem Lesen von Josephines Brief in ein Taxi (Abb. 85) und fährt davon. Momentan wird der große Kopfsteinpflasterplatz unserem Blick freigegeben, während sich im Hintergrund links oben allmählich eine von Dampf angetriebene Straßenbahn ins Bild schiebt (Abb. 86). Im oberen Hintergrund sind pferdegezogene Wagen zu sehen, am rechten oberen Bildrand fährt eine zweite Straßenbahn von uns weg in den Hintergrund. Der im Vergleich dazu leere Vordergrund erzeugt wiederum ein Vakuum und weckt die Antizipation, dass der Bildraum demnächst gefüllt wird. Kaum wurde unser Blick auf den Platz freigegeben, fährt ein zweites Taxi, in derselben Fahrtrichtung wie das erste, von links in den Bildvordergrund, die freie Sicht wieder verdeckend, während der Fahrgast – Juve, wie wir mutmaßen – den Chauffeur zur weiteren Verfolgung des ersten Taxis aufmuntert (Abb. 87). Das Taxi fährt nach rechts aus dem Bild ins Off, damit erneut den Vordergrund und den Platz unserem Blick freigebend. Die Straßenbahn schiebt sich nun lateral ganz im oberen Bildteil über den Platz und verdeckt nun ihrerseits den Blick auf die in die Bildtiefe führende kreuzende Straße dahinter.

Von neuem erzeugt der leere Bildvordergrund die Erwartung, dass er demnächst durch ein Objekt gefüllt werden wird (Abb. 88). Sogleich erscheint von links her kommend ein Mann mit Baskenmütze im Bildvordergrund, der plötzlich stehen bleibt und dem zweiten Taxi hinterherschaut. Wir kennen ihn nicht, können ihn nicht identifizieren (Abb. 89). Doch er biegt plötzlich ab, läuft aus dem Bild heraus ins Off und rennt dem zweiten Taxi hinterher (Abb. 90–91). Hinten aufs Taxi aufspringend, beginnt er, offenbar mit einem Klappmesser, aufs rechte Hinterrad einzustechen (Abb. 92), bis der Wagen schließlich in der Distanz anhält, der Delinquent abspringt und zufrieden davonschlendert (Abb. 93). Der paranoide Eindruck einer in ihrem Umfang nicht genau zu ermessenden organisierten kriminellen Verschwörung verstärkt sich hier durch ein dem Anschein nach kontingentes Ereignis, das jedoch nicht zufällig sein kann. Aus der Tat des unbekanntes Mannes schließen wir darauf, dass es ein Ganove ist, der absichtlich die Verfolgung gestoppt hat, zieht er doch für sich keinen Gewinn aus der Aktion. Vielmehr muss er um die Identität von Verfolgtem und Verfolger gewusst haben und folglich ein Helfershelfer Fantômas' sein, ein Mitglied seiner Bande. Dies nun erzeugt den Verdacht, dass dessen Einfluss und kri-



minelle Organisation ungeahnte Ausmaße hat. Hinter dem alltäglichen Anschein kontingenten Geschehens in der Großstadt verbirgt sich eine für uns undurchschaubare, geheime, parallele «Ordnung». Doch ist es bezeichnend, dass diese Gegenwelt geheimnisvoll bleibt und, in Ermangelung einer übergreifenden narrativen Integration, nicht als durchorganisierte Verschwörung aufgedeckt wird (wie dies später bei DR. MABUSE der Fall ist). In dieser Sequenz steckt als Miniatur das narrative Basisschema der ganzen Serie. Es endet damit, dass Fantômas einmal mehr seinen Verfolgern entgeht.

Die vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachtende Faszination mit allem Untergründigen, mit der Unter- oder Kehrseite der rational aufgeklärten Gesellschaft, mit Geheimbünden, Geheimorganisationen und der «Wildnis innerhalb der Gesellschaft» (Palmer 1978, 85–86), die in Form von Verschwörungen aller Art ihren Platz im Sozialimaginären findet und sich einerseits im angelsächsischen Mysterygenre (Todorovs «Rätselroman»²⁰), andererseits im Geheimbundroman und in realen und fiktiven Verbrechensschilderungen ausdrückt, verlangt nach einer heroischen Figur, dem aufgeklärten Ermittler, um die Logik eines zunächst unbegreiflich und sinnlos erscheinenden Verbrechens gegen die Gesellschaft sinnhaft einzufangen und die Grenzen des derart bedrohten sozialen Systems wiederherzustellen.

Laut Palmer entspricht das Dispositiv des «Thrillers» – zu dem er auch die klassische Detektivgeschichte zählt – in seiner Gegenüberstellung eines kompetitiven, die herrschende Ordnung repräsentierenden Helden, der eine geheimnisvolle Verschwörung aufdeckt und besiegt, einer weitverbreiteten, stets aktuellen Angst der kapitalistischen Wettbewerbsgesellschaft vor proletarischer Zusammenrottung und Aufwiegelei, die sich im Bild der rätselhaften Verschwörung niederschlägt, welche als zunächst unverständliches Enigma gleichsam immer droht, die sichtbare Ordnung der Oberwelt von unten her zu durchsetzen und zu gefährden. Derart verbinden sich in der Detektivgeschichte des 19. Jahrhunderts die rationalistische «Tages- und Oberwelt» der Aufklärung und Vernunft auf der einen Seite mit dem romantisch-dunklen Gegenstück der «Nacht- und Unterwelt» des Irrationalen, Okkulten und Fantastischen auf der anderen Seite. Die sichtbare Ordnung der Gesellschaft, die symbolische Ordnung, hat eine dunkle, obszöne, pathologische Kehrseite (ebd., 202–204).

Dem entspricht die von Knut Hickethier mit Bezug auf den Kriminalfilm – als Metagenre der einzelnen kriminalistischen Subgenres wie Detek-

20 Synonym mit der klassischen Detektivgeschichte, in der ein der Handlung vorgängiges Verbrechen rekonstruierend erzählt wird, mit der erzählerischen Trennung zwischen dem am Anfang der Detektivgeschichte stehenden Mord und der anschließenden Ermittlung.

tivfilm, Thriller, Gangsterfilm usw. – konstatierte Kernfunktion, in der Verbrechensgeschichte davon zu erzählen, wie die Grenzen der Gesellschaft, wie deren Ordnung durch ein Verbrechen in Frage gestellt und aufgehoben wird, um dann in der detektivischen Lösung und der Überführung des Verbrechers die soziale Ordnung wiederherzustellen, was freilich bei Fantômas nie endgültig der Fall ist. Im stereotypen Kernschema eines Verbrechens gegen die Gesellschaft, das gleichsam ein Loch in die symbolische Ordnung reißt, und deren Wiederherstellung findet regelmäßig eine Auslotung des sozialen Systems statt, bei der die Grenzen der Gesellschaft immer wieder neu etabliert werden. Dieser Doppelung einer rationalen «Oberwelt» und irrationalen «Unterwelt» entspricht in Feuillades FANTÔMAS-Serie, wie wir sehen werden, eine dem Realismus verpflichtete Mise en Scène, die den Grund abgibt, vor dem dann als Kontrast der Zufallslyrismus des Surrealen in Form von fantastisch-überraschenden Schockeffekten und Wendepunkten in Erscheinung tritt.

Hier wären auch Stevensons Novelle *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) und, in dessen Gefolge, etwa Arthur Conan Doyles zweiter Sherlock-Holmes-Roman, *The Sign of Four* (1890), zu erwähnen; das trübe Licht, in das London bei Conan Doyle im wörtlichen wie im übertragenen Sinne getaucht scheint, erfährt schließlich in Joseph Conrads schwarzer Gesellschaftssatire *The Secret Agent* (1907) eine metaphysisch abgründige Steigerung. Literarische Vorläufer hat Fantômas jedoch auch, wie in von Matts Intrigenstudie nachzulesen ist, in der bei Balzac «ins Dämonische gesteigerten Figur» Vautrin («alias Jacques Collin, alias Trompe-la-Mort, alias Carlos Herrera»), die ihrerseits auf der realen Persönlichkeit Eugène François Vidocq basiert, der nach einer weitläufigen Verbrecherkarriere 1811 zum ersten Chef der Pariser Sûreté aufgestiegen war.²¹ Vidocqs Vita verlief äußerst turbulent und abenteuerlich, zuerst als jugendlicher Dieb, Gaukler, reisender Puppenspieler und Straßenhändler, später als Soldat und Deserteur im französisch-österreichischen Krieg der 1790er-Jahre sowie als berüchtigter Frauenheld und Duellist, als Seemann und Freibeuter, als Insasse im Gefängnis, aus dem er floh, bevor er zum Polizeispitzel wurde und 1811 schließlich in Paris die *Brigade de la Sûreté* organisierte. Vidocq wurde damit zugleich zum Begründer der modernen Kriminologie:

21 «In der erzählenden Literatur beginnen stattdessen in der Zeit der großen naturwissenschaftlichen Durchbrüche auch die Berichte über technisch immer perfektere Verstellungsmethoden, und zwar sowohl im kriminellen wie im gegenkriminellen, das heißt im polizeilichen Bereich. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts überschneiden sich die beiden Zonen sogar insofern, als die besten und innovativsten Kriminalisten aus Leuten rekrutiert werden, die eine erfolgreiche Verbrecherkarriere mit vielen Gefängnisaufenthalten und weitläufigen Beziehungen in der Unterwelt hinter sich haben.» (von Matt 2006, 68–69)

Er hat zu seinen Lebzeiten nicht nur Balzac, sondern auch Edgar Allan Poe und Victor Hugo inspiriert. [...] Es darf aber jetzt schon festgehalten werden, dass die wissenschaftliche Kriminologie, die im frühen 19. Jahrhundert in den Großstädten beginnt, kein Produkt des Justizapparats allein war, sondern dass sie auch die von den Kriminellen selbst erfundenen Verfahren aufnahm und weiterentwickelte. [...] Wie sich in der Entstehungsphase der Kriminologie die Innovationen der Polizei von den Innovationen der Kriminellen nähren, so werden auch im Erzählen die Raffinessen naturwissenschaftlich fundierter Vorstellung bei den Verfolgern wie bei den Verfolgten vorangetrieben. (Ebd., 69 und 71)

So beziehen sich die Geschichten um Fantômas auch auf die Entwicklung einer neuen polizeilichen Methodologie samt neuen Ermittlungsmethoden und -verfahren. Der dritte Film, *LE MORT QUI TUE*, zeigt uns denn auch in einer breiten Ausführlichkeit für die damaligen Zuschauer, denen dies wohl weitgehend noch Neuland war, die «anthropometrischen» (heute biometrischen) Verfahren der polizeilichen Gesichtsvermessung von Inhaftierten und die genaue Prozedur beim Erfassen von Fingerabdrücken. In einem heutigen Film würde dies in abgekürzter Version schlaglichtartig abgehandelt, Feuillade jedoch zeigt uns in aller Ruhe das Abrollen aller zehn Finger auf der Fingerabdruckkarte. Auch hierin manifestiert sich das Bemühen um Realismus, der die eine Seite der Reihe auszeichnet.

Die Verflechtung von Polizei und Verbrecherwelt, bei der beide Seiten in gewisser Weise voneinander abhängen, und der Umstand, dass der Polizist typischerweise sich auf beiden Seiten des Gesetzes bewegt, d. h. zum Teil selbst die Tricks und Methoden der Kriminellen übernimmt und nachahmt, ist nicht nur für einen real belegten «Meisterdetektiv» wie Vidocq konstitutiv, der seine kriminellen Kenntnisse dazu einsetzte, das Verbrechen zu bekämpfen, sondern wird auch – wie in Foucaults Machttheorie geschildert – schlechthin zur Topik der Verbrechensbekämpfung (vgl. Foucault 1994). Bei Feuillade schlägt sich dies, wie schon erwähnt, darin nieder, dass Inspektor Juve sich gezwungen sieht, bei seinen raffinierten Ermittlungen auf die zum Teil gleichen Tricks der Täuschung, der Verkleidung und des sozialen Rollenspiels und Rollenwechsels wie Fantômas zurückzugreifen. Dies führt soweit, dass zu Beginn des vierten Films, *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS*, Juve von der publizistischen Öffentlichkeit (repräsentiert durch Zeitungsschlagzeilen und eifrig tuschelnde Zeitungsleser im Bistro) aufgrund seines wiederholten Scheiterns, des Schreckens von Paris habhaft zu werden, schließlich für Fantômas selbst gehalten wird: «Juve, c'est Fantômas!» titelt eines der Blätter. Unter Druck gesetzt durch eine sensationshungrige, bereits vom medialen Wettbewerb geprägte Massenpresse, sehen sich die inkompeten-

ten und opportunistischen Polizei- und Justizbehörden dazu gezwungen, in ihrer leichten Täuschbarkeit und Verblendung Juve zu verhaften.

Das eröffnet freilich einen neuen Handlungsraum und Profilierungsmöglichkeiten für Fandor, Juves Freund und Mistreiter, den jungen und findungsreichen Journalisten der unabhängigen Zeitung *La Capitale*. Nach Juves vermeintlichem Tod am Ende des zweiten Films, *JUVE CONTRE FANTÔMAS*, geht der Hauptteil der investigativen Tätigkeit und Handlungsmacht auf Fandor über, dessen Auftritt und lichter Charakter immer von demselben fröhlichen und hellen Musikmotiv eingeführt und begleitet wird. Durch seine vielen Kontakte stets bestens informiert und einflussreich, besticht er durch Aufrichtigkeit und Seriosität, während sein Optimismus und seine scharfsichtige Intelligenz es ihm immer wieder erlauben, sich aus brenzligen Situationen zu befreien. Gegenüber Damen tritt er charmant und galant auf, was ihn vor allem für das seinerzeitige, auch jüngere, weibliche Kinopublikum zu einer besonders attraktiven Figur gemacht haben dürfte. Doch wie beim bürgerlich gesetzt wirkenden Juve scheint es auch in seinem Leben keine Frau oder Freundin zu geben. Das erotische Interesse der beiden richtet sich in sublimierter Form auf den schillernden, nie wirklich fassbaren Meisterverbrecher.

Mit Fandor haben wir eine frühe kinematografische Verkörperung des Journalisten als investigativem Helden, der als Vorbild einen Prototyp darstellt, der vor allem in den späteren Politthrillern und Verschwörungsfilmern seit den 1970er-Jahren zu einer festen Größe werden sollte. Zugleich repräsentiert die Verbindung von Juve und Fandor in allegorischer Form die Verbindung der detektivischen Ermittlungsinstanz (Juve) mit einem Kommunikationsmedium, hier der Presse, die zugleich über den heroischen Reporter als informationsbeschaffenden Abenteurer zum Leit- und Wahrheitsmedium wird. Durch die Einschreibung des Informationsmediums Journalismus und Presse in den Film wird nicht nur die Sphäre der Öffentlichkeit erschlossen und eingebunden, sondern auch ein transmedialer sozialer Raum eröffnet, in dem Fantômas immer schon eine vorgängig existierende und bekannte Figur ist.

In den verschiedensten Maskierungen und Rollen auftretend, raubt Fantômas vor allem die Mitglieder der französischen Oberschicht aus und schreckt dabei auch nicht vor kaltblütigem Mord zurück. Vor seinen grauslichsten Taten, etwa der Zerstückelung des dann nicht mehr identifizierbaren Frauenkörpers im zweiten Film, *JUVE CONTRE FANTÔMAS*, werden wir visuell verschont und nur indirekt durch eine Texteinblendung informiert. Genügend Makabres gibt es gleichwohl: eine Mauer, aus der Blut fließt, als der als Handwerker posierende amerikanische Detektiv Tom Bob (selbst wiederum eine Rollenverkleidung von Fantômas) einen Na-

gel in eine Mauer schlägt, hinter der eine Leiche einzementiert wurde (in *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS*); das Rätsel der Fingerabdrücke eines Toten, die nachträglich an mehreren Tatorten und Leichen gefunden werden, dessen Lösung darin besteht, dass Fantômas die Haut der Hände des von ihm Ermordeten abgelöst und als Handschuhe getragen hat (in *LE MORT QUI TUE*); oder das aus einer Kirchenglocke herabregnende Blut, samt Perlen und Diamanten, mit dem aus der Glocke herabbaumelnden Leichnam eines Ganoven, der, beim Läuten vom Glockenklöppel erschlagen, ebenfalls ein Opfer von Fantômas wurde (in *LE FAUX MAGISTRAT*).

Als populärer, transmedial erscheinender, gefürchteter Antiheld ist Fantômas zuerst einmal vor allem sein eigener Name, der nie einfach neutral ausgesprochen wird, sondern immer mit Erschrecken oder doch zumindest Ehrfurcht. Durch seine Masken- und Rollenwechsel, die auch mit jeweils anverwandtem Verhalten in Mimik und Gestik einhergehen, gehört er selbstredend in die Kategorie des *shapeshifter* oder Gestaltwändlers. Diese Metamorphosen sind natürlich äußerlicher Art und gehen nie so weit, dass der Zuschauer ihn nicht doch jeweils mehr oder weniger sofort wiedererkennen würde, meist bevor der Film uns explizit darüber informiert (*revelation*); auf jeden Fall erfolgt unser Wiedererkennen immer schon vor demjenigen des diegetischen Personals (*recognition*), sodass wir jeweils spannungsvoll darauf warten, wie die andern, düpierten und an der Nase herumgeführten Figuren jeweils reagieren werden, wenn sie einmal mehr verblüfft realisieren, wer da gerade unerkant mitten unter ihnen wandelte. Unser Vergnügen an der Reihe ist wesentlich das Vergnügen am Wiedererkennen von Fantômas (respektive von Juve) in seinen verschiedenen Gestalten; nicht wir als Zuschauer werden davon getäuscht, sondern die Figuren in der Diegese. Das bedeutet auch, dass wir es mit einer Narration zu tun haben, die uns einerseits immer mehr wissen lässt als die Nebenfiguren, andererseits mit vielen überraschenden Wendungen und Schocks aufwartet. Zugleich haben wir es in der Reihe nicht mit der Aufklärung eines in der Vergangenheit liegenden Verbrechens zu tun – Fantômas respektive seine Bande stehen für uns als Täter immer schon fest –, sondern mit einer fortlaufenden Serie von Vergehen und der polizeilichen Verfolgung von Fantômas. Da jedoch eigentliche, dem Verbrechen vorhergehende, konspirative Planszenen und konkrete Handlungsabsichten von der rein äußerlich fokussierten Narration unterschlagen werden, wird nur selten starker Suspense aufgebaut. Antizipationen sind entweder vage im Sinne von *elements of the future* oder aber sehr kurzfristig angelegt. Vielmehr befindet sich der Zuschauer in einer Position der Neugier im Nachvollzug, *wie* sich die Verbrechen und Juve und Fandors Jagd auf den Meisterverbrecher spezifisch vor uns entfalten und ablaufen.

Und trotz seiner, heute würden wir sagen «biometrischen», Wiedererkennbarkeit, was die Grundzüge seines Gesichts, seine leibliche Gestalt und Körpergröße betrifft, ist die Titelfigur vor allem als Personifizierung des Bösen zu begreifen, mehr eine platonische Idee, deren jeweilige physisch-materielle Manifestation trügerisch ist und nicht den Kern der Sache wiedergibt, sondern immer nur einen kontingenten Aspekt. Hier vollzieht Feuillades früher Filmthriller einen sozialen Umstand nach, der spätestens mit der Moderne die Gesellschaft prägt: Während sich in vormodernen Gesellschaften die soziale Schichtzugehörigkeit auch durch ein festes Kleidungsreglement ausdrückt und das Individuum als Ganzes zu seiner jeweiligen Gesellschaftsschicht gehört, mit einer klar ersichtlichen, durch äußere Zwänge vorgegebenen und daher scheinbar unproblematischen Identität, befreit die Moderne das individuelle Subjekt von diesen Zwängen und entlässt es in eine zwiespältige Freiheit, die darin besteht, dass es als Ganzes nicht mehr in der Gesellschaft aufgeht, sondern an verschiedenen, zunehmend selbstregulierten sozialen Funktionssystemen teilhat, mit einer Pluralität an ganz verschiedenen sozialen Rollen. Vom äußeren Erscheinungsbild einer Person kann nun nicht mehr zwingend auf ihre soziale Zugehörigkeit geschlossen werden. Kleider machen zwar immer noch Leute, aber eben nur dem oberflächlichen Anschein nach.

Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im Gefolge der Zweiten Industriellen Revolution, entsteht ein neuer Sozialtypus, der sich nicht mehr gängigen Klassenlagen zuordnen lässt, sondern sich durch soziale Mobilität kennzeichnet, als «neuer Mann ohne Eigenschaften», vielleicht auch als «Mann mit vielen Eigenschaften». Das Phantasmatische an Fantômas ist denn auch, dass er – im Gegensatz zu seiner Bande (aus der Unterschicht) und zu seinen Opfern – keiner sozialen Klasse zugeordnet werden kann. Vielmehr erlaubt ihm die neue Situation, mit äußerlich-oberflächlichen Identitäten, die sich durch verändertes Aussehen und Verkleidung herstellen lassen, spielerisch umzugehen, in einer instrumentellen Logik, die stets nur und ausschließlich auf den eigenen Nutzen und Gewinn zielt. Dabei spielt Fantômas nicht nur mit Make-up, Bart, Haartracht und Kleidung, sondern auch und vor allem mit den jeweils angebrachten sozialen Verhaltensformen:

In der Verkleidung radikalisiert sich die Verstellung. Sie erfordert einen ganzen Fächer von Begabungen. Denn mit der Wahl der falschen Kleider ist es noch lange nicht getan. Man muss in diesen Kleidern auch entsprechend leben können, reden können, sich benehmen können. Wer die soziale Rolle wechselt, muss die Codes beherrschen, die in der anderen gesellschaftlichen Schicht den Umgang regeln. *(von Matt 2006, 46)*

Seit der Kodifizierung von Benimmregeln im 18. Jahrhundert – in einer Epoche also, in der soziales Verhalten nicht mehr als gleichsam naturhaft erfahren wird, sondern konventionell geworden ist – sind nun soziale Verhaltensformen normiert und zeichenhaft geworden, zu sozialen Codes gewissermaßen, die Fantômas perfekt beherrscht. In jeder Situation weiß er sich angemessen zu seinem Vorteil zu verhalten. Er kann charmant und galant sein, wo dies erfordert ist, und die Etikette wahren oder seine phallische Virilität und seinen geradezu hypnotischen Blick einsetzen, um etwa in der ersten Sequenz des ersten Films, FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE), in Gestalt Dr. Chalecks die Prinzessin Danidoff zu betören und zu paralysieren.

Zu Fantômas' Hypnose – als Form von *mind control*, die schon den späteren Topos der *Gehirnwäsche* vorwegnimmt – gehört dann auch seine meisterliche Kontrolle der Medien im weitestgehenden Sinne des Wortes, in dem auch die modernen Transport- und Verkehrsmittel miteingeschlossen sind. Um die Prinzessin zu paralysieren, überreicht er ihr auf ihre Frage *Qui êtes-vous?* eine Visitenkarte. Doch die ist, wie wir schon wissen, leer, unbeschriftet auf beiden Seiten. Mit unsichtbarer Tinte beschrieben, die just zum dramaturgisch passenden Moment einer Furcht einflößenden *anagnorisis* sichtbar wird, ist die Visitenkarte mit dem sich aus dem Nichts materialisierenden «Fantômas» nur ein weiteres Zeugnis für seine magisch-fantastische Kontrolle der Medien, die somit zugleich als «Wunschmedien» operieren. Und der Meisterverbrecher zögert auch nicht, wenn nötig, seine überlegene, rohe physische Gewalt einzusetzen. Kurzum, Fantômas ist eine phallische Figur, der Phallus selbst, der den narrativen Mangel produziert, ohne den keine Geschichte in Gang käme.

Das wirklich Böse an Fantômas ist nicht zuletzt seine fast schon absolute, amoralische Freiheit, die nur und ausschließlich ihm selbst verpflichtet ist und die ihn schillernd und faszinierend macht. So fungiert er einerseits als allegorische Personifizierung aller gesellschaftlichen Übel, die ihm zugeschrieben werden, als Verkörperung alles Bösen, das in der Gesellschaft geschieht, während das Böse andererseits gerade in seiner Freiheit, in seinem flüchtigen, nur *ex negativo* festzumachenden Wesen liegt. Insofern ist Fantômas auch eine gesellschaftliche Querschnittsfigur. Betrachtet man ihn jedoch als Allegorie des Bösen in der Gesellschaft, dann wird auch ersichtlich, warum er letztlich nie geschnappt und dingfest gemacht und überführt werden kann, sondern sich dem polizeilichen Zugriff immer wieder entzieht: Das Böse in der Gesellschaft ist unendlich, es hört niemals auf, immer geht die Untat ihrer Ahndung vorher. Da das Böse nicht aufhört zu existieren, könnte auch FANTÔMAS als Serie im Grunde genommen unendlich weitergehen: Sie kann nicht wirklich zu einem abgeschlossenen Ende finden.

So ist Fantômas ein *Schauspieler* im wahrsten Sinne des Wortes: ein Schauspieler in der Handlungswelt, der in keiner seiner vielen Rollen voll aufgeht. Das Diktum des Medienphilosophen Marshall McLuhan, dass der Inhalt eines jeweiligen Mediums das diesem vorhergehende Medium ist, realisiert sich hier perfekt – Theater und Schauspielkunst werden zum Inhalt des Mediums Film. Wir könnten hier von filmischer Selbstreflexivität sprechen oder von einer *mise-en-abyme*-Struktur, bei der der Akt des Darstellens sich in die Darstellung einschreibt, in einem Prozess der fortlaufenden Diegetisierung. Immer haben wir es dabei mit einer der Grundprämissen des paranoiden Films zu tun, dass nämlich die Dinge nicht so sind, wie sie zu sein scheinen.

Erst durch die Einschreibung des Schauspiels ins Schauspiel ergibt sich dieser Effekt, bei dem wir es mit einer Variante der doppelten und doppelbödigen Wirklichkeit zu tun haben, auf die wir bereits mehrfach zu sprechen kamen. Diese «Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit» operiert auf zwei Achsen: einerseits syntagmatisch durch eine aleatorische Narration mit vielen überraschenden Wendepunkten, die André Bazin in der folgenden Beschreibung seiner Sucht nach dem Seriellen auf den Punkt bringt.

Da war keine im vorhinein festgelegte Handlung, [...] sondern eine [...] unerschöpfliche Quelle [...]. Daher das unerträgliche Missbehagen bei dem «Fortsetzung folgt», das gespannte Warten nicht so sehr auf die folgenden Ereignisse, sondern auf das Weiterfließen des Erzählens, die Fortführung der unterbrochenen Schöpfung. Feuillade selbst ist nicht anders vorgegangen, als er seine Filme machte. Auch er wusste nie, wie es weitergehen würde, er drehte aufgrund einer morgendlichen Inspiration immer nur die nächste Episode. Autor und Zuschauer befanden sich in der gleichen Situation wie Scheherazade und der Sultan [...]. Das «Fortsetzung folgt» des Fortsetzungsromans wie der alten Filmserien ist keineswegs eine äußerliche Zutat zu der Geschichte. [...] Beide, Sultan wie Publikum, müssen die Macht des Zaubers an seiner Unterbrechung erfahren, das köstliche Warten auf die Erzählung genießen, die sich an die Stelle des Alltags setzt, der selbst nichts anderes als eine vorübergehende Loslösung aus dem fortdauernden Traum ist.

(Bazin 2009, 116)

Als Kino der Schocks und der ständigen Möglichkeit der Inversion resultiert eine permanente Instabilität und Umkehrbarkeit zuvor scheinbar stabiler Handlungsergebnisse. Andererseits operiert die Reihe auf der paradigmatischen Achse immer wieder mit dem sechsten *hors-champ*, der Offenbarung und dem Spiel mit jenem zunächst unsichtbaren Raum innerhalb des sichtbaren Raums, der die Sicherheit der räumlichen Verhältnisse konstant aus den Angeln hebt.

1.6 Der Meisterverbrecher als mediale Verkörperung

Wie Stefan Andriopoulos aufgezeigt hat, setzt sich gegen Ende des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht nur die belletristische, sondern auch die legalistische Literatur mit der zunehmenden Rationalisierung, Bürokratisierung und der Etablierung von Körperschaften als juristischen Personen – d. h. als Aggregat-Personen und damit gewissermaßen unkörperlichen Lebewesen – auseinander. Deren fiktive Persönlichkeit wird sowohl zu einem juristischen als auch literarischen Problem der adäquaten Konzeption und Darstellung. In Deutschland entwickelt der Jurist Otto von Gierke die «Theorie von der realen Verbandspersönlichkeit», die sogenannten juristischen Personen auch Wissen und Handlungsfähigkeit zurechnet, während genau dieser Umstand von den Anhängern der vorgängigen «Fiktionstheorie» bestritten wird, die juristische Personen lediglich als fiktive Zurechnungsendpunkte betrachten.

In den USA werden 1886 per Beschluss des Obersten Gerichtshofes Körperschaften (*corporations*) fortan unter den Schutz des 14. Zusatzartikels (*Fourteenth Amendment*) gestellt, welcher eine Ausweitung des Staatsbürgerschaftsrechts und die Gleichbehandlung der Bürger (u. a. gleich welcher Hautfarbe) in der Verfassung verankerte (vgl. Andriopoulos 2008). Die avantgardistische Literatur der Moderne, hier insbesondere Kafkas Werke *Der Prozess* (1925) und *Das Schloss* (1926), ist darum bemüht, die neue Wirklichkeit von eigendynamischen, sich selbst erzeugenden und erhaltenden, d. h. autopoetischen Organisationen zu erfassen, die sich nicht mehr mit den transparenten Darstellungsformen des bürgerlichen Realismus und seinen handlungsmächtigen, individuellen Figuren in Einklang bringen lässt (ebd., 128–155). Die zeitgenössische Bürokratie erscheint vielmehr als opakes, konspiratives Machtgefüge, dem sich das einzelne Individuum, nur mehr Referenz- statt Handlungssubjekt der Geschichte, ohnmächtig ausgeliefert sieht.

Im Meisterverbrecher-Kino des Stummfilms und frühen Tonfilms ist die Verschwörung dagegen prinzipiell lokalisierbar. Entscheidend ist in ihm, dass die Konspiration in einer einzigen, sichtbaren Figur verkörpert wird. Wenn auch negativ konnotiert, ist die gesamte, autoritäre Handlungsmacht in einem einzigen Individuum als archetypischer Instanz der Verschwörung zusammengefasst. Als Inbegriff dieses Bösen organisiert der Meisterverbrecher – dessen Apotheose, Fritz Langs *DR. MABUSE, DER SPIELER*, als verkörperte Zentralsteuerungsinstanz erscheint – die filmische Narration als serielles Prinzip oder als narrative Verknüpfungsregel. Der populäre Film scheint hier also mit seinen fast omnipotenten Bösewichtern einen Schritt zurück zur klaren und verkürzenden Personalisierung

zu machen, als ginge es darum, an das historistische Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts («Männer machen Geschichte») und im Sinne Foucaults an eine vormoderne Souveränität in Form der personengebundenen, autoritären und direktiven Herrschaft des monarchischen Modells anzuschließen. Gesellschaftstheoretisch wird soziales Operieren statt auf autopoetische Systeme auf machtvolle Individuen zurückgeführt. In dieser autoritären Konzeption besteht Gesellschaft aus Individuen, die sich zu einem «sozialen Körper» zusammensetzen. Die Macht läuft hier «auf einen einzigen und mysteriösen Führer zu [...], der zum Träumen anregt und das Handeln steuert» (Deleuze 1991, 338). Hier zeigt sich also, dass ältere – politische, juristische, historische Diskurse – durch einen Medienwandel, in diesem Fall zum Kino, neues Leben eingehaucht bekommen können, selbst aber wiederum durch eben diesen transmedialen Schritt verändert werden.

Die Funktion des Meisterverbrechers, der situativ oder permanent über eine Schar von verschworenen Helfershelfern verfügt, die erst nach und nach in Erscheinung treten, ist es, die jeweiligen gesellschaftlichen Wirren und Probleme im Sinne einer personalisierten Kausalzurechnung und als soziales Krisensymptom zu verkörpern. Er repräsentiert nicht den (real inexistenten) großen Anderen der symbolischen Ordnung, die in eine Krise geraten ist, sondern, in einer unheimlichen Wiederkehr des Verdrängten, vielmehr den Fäden ziehenden «Anderen des Anderen», den *großen Anderen im Realen*, der als populäres Phantasma durch Verkennung vor einem traumatischen Realen schützen soll; denn das Reale im Sinne Lacans liegt nicht hinter der Realität, sondern manifestiert sich in Form von Lücken und Leerstellen, welche die Realität inkonsistent machen. Diese Verschiebung von der Oberfläche und der Synchronizität zur räumlichen Tiefe und narrativen Diachronie ist eine Wirkung einer fundamentalen, letztlich sexualisierten Fantasie:

[Die Fantasie] ist nicht primär die Maske, die das Reale dahinter verbirgt, sondern eher die Fantasie dessen, was hinter der Maske verborgen ist. So ist zum Beispiel die fundamentale männliche Fantasie der Frau nicht ihre verführerische Erscheinung, sondern die Idee, dass diese blendende Erscheinung ein unwägbares Geheimnis verbirgt. [...] Der Phallus ist letztlich eine Art Fleck auf dem menschlichen Körper, eine überschüssige Eigenschaft, die nicht auf den Körper passt und dadurch die Illusion einer anderen, verborgenen Realität hinter dem Bild erzeugt. (Žižek 2008, 150 und 152)

Doch zeigt es sich, dass der Meisterverbrecher einerseits als *eine* – mit übermenschlichen, beinahe übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattete, mithin größenwahnsinnige – Figur zu begreifen ist, andererseits aber durch die Rollen- und Maskenwechsel *vielfache*, soziotypische Figuren in sich

vereint. Er ist, wie zuvor schon erwähnt, der sprichwörtliche *shapeshifter* oder Formwandler, an dem sich in allegorisch-personifizierter Form soziale Modernisierungsdynamik und zeitgenössische Ängste fokussieren, dramatisieren und in entlastender Weise verarbeiten lassen. Die Personalisierung hat also eine unheimliche Kehrseite, die sich in den vier in diesem Kapitel untersuchten Filmen auf unterschiedliche Weise manifestiert: durch die verschiedenen Rollen eines gleichsam unfassbaren Protagonisten im Zeichen der Raumin szenierung zwischen dem früheren, ostentativen *cinema of attractions* und dem späteren, immersiven *cinema of narrative integration* (vgl. Schweinitz 2010) in den FANTÔMAS-Filmen und DAS CABINET DES DR. CALIGARI; durch die Macht der Montage in Fritz Langs DR. MABUSE, DER SPIELER; sowie durch eine sich über technische Aufzeichnungs- und Reproduktionsmedien realisierende, epidemische Form der Ansteckung durch ein Relaisystem von Frage und Antwort in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE.

Das in allen Beispielen operative diegetische Handlungsprogramm von Jagd und Verfolgung einer zentralen Figur ist zugleich symptomatischer Ausdruck einer in der Moderne brüchig gewordenen bürgerlichen Identität respektive des Versuchs, ihrer habhaft zu werden, als auch einer Allegorisierung des jeweiligen Standes der filmischen und medialen Technologien. Denn die kriminellen Antagonisten in diesen Filmen sind vor allem Meister der Medialität, ihre Wirkungsmacht beruht wesentlich auf der Beherrschung von Medientechniken im weitesten Sinne. Medientechnologien rufen in der öffentlichen Wahrnehmung und im kollektiven Imaginären immer zunächst eine zweigeteilte, polarisierte Reaktion hervor, wie bereits in den 1960er-Jahren Umberto Eco konstatierte: einerseits eine beinahe visionäre Euphorie über die bevorstehende Einlösung der Versprechen, die bisherige Medien nicht geleistet haben, im Sinne eines ungebrochenen Fortschrittsglaubens (was bei Eco der Haltung der «Integrierten» entspricht), bis hin zu einer Art «Medien-Nirwana» als utopischer Neuorganisation von Gesellschaft; andererseits alle möglichen Ängste und Befürchtungen der «Apokalyptiker» über den gesellschaftszersetzenden und erodierenden Einfluss des jeweils neuen Mediums, das als Vehikel und Zeichen des kulturellen Niedergangs begriffen wird (Eco 1984); und jedes Mal taucht dabei die Frage auf, ob nun durch das neue Medium dessen Vorgänger abgelöst und ersetzt wird (wie man befürchtete, dass die Fotografie die Malerei ersetzen würde oder der Film das Theater oder das Fernsehen das Kino oder Video das Fernsehen etc.). Dazu (von den Medien) gleichsam rituell befragte Medienwissenschaftler werden dann meist nicht müde zu betonen, dass wir es primär mit einer Erweiterung der uns zur Verfügung stehenden medientechnologischen Bandbreite zu tun haben.

Doch es ist kein Zufall, dass im vorliegenden Falle die Meisterverbrecher als «Herrscher der Medien» repräsentiert werden; sie fungieren gleichsam als Verkörperungen all jener mit den jeweils aktuellen Medien verbundenen Ängste und negativen Visionen. Wir werden dabei, von Feuillades FANTÔMAS bis zu Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, eine mediale Entwicklungslinie sehen: Bei Feuillade ist der Meisterverbrecher noch der vorwiegend selbst handelnde Agent des Bösen, der seine Taten – wenn auch mit zunehmender Unterstützung durch eine Reihe von Helfershelfern und Bandenmitgliedern – selbst ausübt; Wienes Dr. Caligari benutzt bereits ein anderes Medium zur Verübung seiner Morde; demgegenüber wird die Titelfigur in DR. MABUSE, DER SPIELER als Zentralsteuerungsinstanz dargestellt, die mittels tertiärer Kommunikationsmedien über ein weit verzweigtes kriminelles Netzwerk herrscht; und in Langs zweitem MABUSE-Film schließlich ist es die technische Relaisschaltung von medialen Technologien, durch welche sich die Macht des Bösewichts testamentartig fortpflanzt. Zugleich tritt, als Allegorie der jeweiligen Filmsprache, auf der Ebene der Interaktion an die Stelle von Gestik und Mimik (FANTÔMAS) zunehmend der magische, performative Blick (in CALIGARI und DR. MABUSE, DER SPIELER) und zuletzt die frei flottierende, technisch reproduzierbare Stimme (DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE).

Im selben Zuge findet zuerst eine Weiterentwicklung des stereotypen Meisterverbrechers statt, bis zu seiner Apotheose in Langs erstem MABUSE-Film, bevor sich schließlich im TESTAMENT Erschöpfungszeichen des Stereotyps bemerkbar machen. Feuillades Tiefen- und Präzisionsinszenierung mit ihrer syntagmatischen Zufallslyrik und dem paradigmatischen Spiel des sechsten Off präsentiert die wie auch immer verstreuten lokalen Effekte eines einzeln oder als Bande agierenden Meisterverbrechers; in Wienes CALIGARI ist dagegen schon eine Fernwirkung durch Hypnose und *mind control* eines die Verbrechen ausübenden Mediums operativ, was filmisch mit der Macht des Blicks und der sich etablierenden Blickkontinuitäten zusammenhängt; die stereotypen Schemata des hypnotischen Blicks einerseits und des Meisterverbrechers im Gefolge Fantômas' andererseits erfahren sodann bei Dr. Mabuse eine systematisierte Ausweitung, mit der hypnotischen Fernwirkung ohne Medium und der zentralistisch organisierten Großverschwörung, die allegorisch an die filmische Montage und die Anschlusskontinuität durch Blicke gebunden ist. Fritz Langs TESTAMENT löst schließlich durch die nurmehr an akustische Medientechnologien gebundene akusmatische Stimme die konspirative Wirkungsmacht des Meisterverbrechers vom hypnotischen Blick und entwirft eine epidemische Konspiration ohne magisches Zentrum, die ganz im Zeichen der Allegorese der relativ neuen Tonfilmtechnik steht.

2 Der performative Blick: von Caligari zu Mabuse

2.1 DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Eine Diskussion der Meisterverbrecher im Kino kommt nicht umhin, sich auch mit dem ersten berühmten Beispiel des kinematografischen Expressionismus, Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* von 1920, auseinanderzusetzen. Wienes Klassiker sollte mit seiner visuellen Gestaltung ein deutsches Kunstkino unter dem Banner der in der Malerei bereits seit 1905 («Die Brücke») erfolgreichen expressionistischen Bewegung als Form der Produktdifferenzierung gegenüber der zunehmenden Dominanz von Hollywood inaugrieren und darüber hinaus den Horrorfilm der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre nachhaltig prägen, der seinerseits den klassischen Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre beeinflusste, wobei dessen Schattenästhetik nunmehr in eine realistische Raumgestaltung verschoben ist.

CALIGARI bedient sich in seiner Erzählung des gegen Ende des 19. Jahrhunderts ebenso populären wie in der Wissenschaft umstrittenen Motivs der Verbrechen unter Hypnose (während der Hypnose-Diskurs seinen Höhepunkt im späten 19. Jahrhundert erlebte, erlaubte auch hier der Medienwechsel zum Kino, dem verbrauchten Stereotyp neues Leben einzuhauchen). Die Hypnose wird hier im Rahmen einer Bühnenshow präsentiert, die zwischen einer dem Publikum frontal präsentierten «klassisch magnetischen Szene» mit «Magnetiseur» und «Magnetisiertem» und einer stärker visuell subjektivierten «Suggestion» situiert ist.²² Wienes Film lässt den Meisterverbrecher zunächst als mysteriösen und unheimlichen Schausteller erscheinen, der im Verlauf der Handlung die topische Gestalt des «verrückten Wissenschaftlers» (*mad scientist*) annimmt.

Der Film beginnt mit einer Rahmenhandlung: Francis (Friedrich Feher), auf einer Parkbank sitzend, erzählt einem Bekannten von den schrecklichen Geschehnissen, die er und seine Verlobte Jane (Lil Dagover) erlebt haben. Wir begeben uns in die Binnenhandlung: In der kleinen Stadt Holstenwall will der unheimliche Schausteller Dr. Caligari (Werner Krauß)

22 «From the end of the eighteenth century up to about the 1880s, magnetism and hypnosis were practiced in fixed and recurrent scenes [...]. We can describe a *classical magnetic scene*. In the middle of the scene, there is the pair magnetized – magnetizer; around them there is an audience which may be large or small. [...] At the end of the [nineteenth] century this scene loses its definition and internal coherence: [...] Hypnosis is no longer practiced on clearly determined subjects and in clearly determined places: it is to be found everywhere. The leading term now is «suggestion.» [...] Suggestion is characterized by the direct relationship between the magnetizer and the audience: the hypnotist's magnetic gaze rotates 90 degrees and turns to the audience.» Eugeni 2003, 47–48. Vgl. auch Schweinitz 2006b.

dem Revolutionären zurückgenommen werden musste und die reaktionären Autoritäten der Weimarer Republik – in Entsprechung zur gescheiterten kommunistischen Revolution in Deutschland – lediglich auf der Ebene der Fantasie, nicht jedoch in Wirklichkeit, in Frage gestellt worden seien:

[Der CALIGARI-Stil] hatte die Funktion, die Phänomene auf der Leinwand als Phänomene der Seele zu charakterisieren, eine Funktion, die den revolutionären Gehalt dieser Phänomene im Schatten ließ. Dadurch aber, dass die expressionistische Inszenierung des Films seelische Ereignisse nach außen projizierte, symbolisierte sie – schlagender noch als der Kunstgriff der Rahmengeschichte – jenen allgemeinen Rückzug in die Innenwelt, der in Deutschland nach dem Kriege erfolgte. (Kracauer 1979, 67–83, hier 77)

Kracauer wurde in seiner intentionalistischen Interpretation – basierend auf den Reminiszenzen von Janowitz – etwa dahingehend widerlegt, dass, nachdem das Drehbuch 1977 wiederentdeckt worden war, von Anfang an eine Skriptfassung mit einer Rahmenhandlung existierte, wobei die jetzige Form von Wiene stammt. Fritz Lang, der ursprünglich als Regisseur vorgesehen war, wollte die Rahmenhandlung realistisch, d. h. frei von den expressionistischen Verzerrungen realisieren, die der Film aufweisen sollte (vgl. Prawer, Jung & Schatzberg 1995; Scheunemann 2003b; Elsaesser 2003 sowie Elsaesser 2000, 61–105).

Man muss sich auch fragen, ob das Filmende, das nicht nur die ganze vorhergehende Erzählung als Wahnvorstellung entlarvt, sondern auch das Gros des Handlungspersonals – ein Mikrokosmos der Gesellschaft, wenn man so will – als Insassen einer Irrenanstalt präsentiert, wirklich beruhigender ist als Kracauers präferierte Lesart. Diesbezüglich scheint Stefan Andriopoulos' Auslegung überzeugender, wonach die Rahmenhandlung mit ihrer Kontinuität der expressionistisch verzerrten Dekors die Wahrheit der Binnenhandlung nicht aufzuheben vermag und der Film vielmehr in der Spannung zwischen beiden Ebenen oszilliert (vgl. Andriopoulos 2008, 93–103; zur Kritik an Kracauers Ansatz vgl. auch Koebner 2003, 15–22). Auch unterschätzt Kracauer die historischen Bezüge des Films zur schwarzen Romantik, zum sensationalistisch-blutrünstigen, französischen *Grand Guignol*-Theater und dessen bevorzugtem Thema des Wahnsinns und Schauplätzen in Anstalten sowie den vor allem aus dem 19. Jahrhundert stammenden Topos des *mad scientist* und der Verbrechen unter Hypnose (der seinen kinematografischen Höhepunkt im Zuge der Subjektivierungsformen des *cinema of narrative integration* und dessen «hypnotischer» Macht der Immersion des Zuschauers erfährt; vgl. Harzheim 2004, 30; sowie Schweinitz 2010). Und nicht zuletzt bezog Janowitz die Inspiration zur Geschichte offenbar weitgehend aus seiner eigenen Biografie:

Die direkte Idee zu diesem Film wurzelt keineswegs allein in der [...] Intention, Macht und Autorität in der Weimarer Republik zu denunzieren, sondern nicht minder in einem Trauma des Co-Drehbuchautors Hans Janowitz, das selbst die schlimmste «Grand Guignol»-Präsentation hinter sich lässt: Janowitz war überzeugt, in der Hamburger Holstenwall-Anlage Zeuge eines nächtlichen Sexualmordes gewesen zu sein. Holstenwall heißt deshalb auch die Stadt im Film. Und ein Höhepunkt der dortigen Vorkommnisse ist Cesares Attacke auf die schlafende Jane, die einen eindeutig auf Vergewaltigung weisenden Subtext enthält.

(Harzheim 2004, 30–32)



97 Die erste Präsentation von Holstenwall



98 Dr. Caligaris erster Auftritt

Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle vielmehr die textuelle Struktur des Films. So wurde CALIGARI vor allem berühmt durch das Design von Ausstatter Hermann Warm sowie der Maler und Bühnenbildner Walter Reimann und Walter Röhrig – alle drei bekannte expressionistische Künstler –, bei der nicht nur die Hintergrundkulissen mit bizarren Blickwinkeln sowie aggressiven, pfeil- oder keilartigen Perspektiven ausgestattet, sondern auch Schattenwürfe nicht durch Beleuchtungseffekte erzielt, sondern direkt auf die Kulissen gemalt wurden. Zugleich besteht der ganze Film sowohl auf der formalen wie auch narrativen Ebene aus einer Reihe von ineinander verschachtelten Rahmungen. Dr. Caligaris erster Auftritt erfolgt auf einer Bühne, genauer gesagt in einem Zwischenraum zwischen der theaterhaften Bühne im Vordergrund mit dem schrägen Geländer als Begrenzung und dem Städtchen Holstenwall als flacher Kulissenmalerei im Hintergrund. Wir konstatieren hier also bereits jene für den Paranoiafilm charakteristischen räumlichen Verzerrungen, die später unter anderem mit Hilfe von starken Weitwinkelobjektiven und Kamerapositionen in Untersicht erzielt werden (siehe Abb. 97–98).

Zwischen der dreidimensionalen Bühne, einem materialisierten psychischen Setting, auf der Caligari – Schausteller, Magier, Verführer und

verrückter Wissenschaftler zugleich – von links her hinter dem Geländer wie aus dem Unbewussten heraufsteigend, seinen ersten Auftritt hat, und dem zweidimensionalen Hintergrund mit Jahrmarktszelten (dunkel) und dem Städtchen Holstenwall (heller) operiert eine Spannung zwischen realistischer Raumentiefe im Vordergrund und fantastischer Kulissengestaltung, eine Spannung zwischen verschiedenen diegetischen Erzählräumen, dem präsentationalen Modus der frontalen Darbietung des frühen *cinema of attractions* einerseits und jenem der narrativen Darstellung des *cinema of narrative integration* andererseits.

Das Bühnen- und Theaterhafte verbindet sich auf heterogene Weise mit dem Filmischen, um eine auf expressionistische Weise künstliche Wirklichkeit zu erschaffen, die sich intentional und reflexiv als eine präsentiert, bei der das Äußere eine Projektion von irrealen Innenwelten, fantastischen Welten des Unbewussten, der Träume und des Wahns ist, zunächst der Titelfigur, dann aber auch und vor allem des letztlich verrückten Erzählers Francis. Mit der Übertragung des Wahns in die ästhetische und narrative Struktur präsentiert sich Wienes Film zugleich als frühes Kinobeispiel *unzuverlässigen Erzählens*, durch welches der Zuschauer von der filmischen Narration absichtlich über den Wirklichkeitsstatus des Gesehenen getäuscht und in die Irre geleitet wird. Freilich haben wir es hier mit einer un abgeschlossenen Form der Unzuverlässigkeit zu tun, da – im Anschluss an die Lesart von Andriopoulos – die Rahmengeschichte die Wahrheit der Binnenhandlung nicht aufzuheben vermag und einige Fragen bezüglich der Handlungswirklichkeit offenbleiben (Andriopoulos 2008, 93–103).

Das Bühnenhafte ist jedoch nicht nur ein thematisches Sujet des Films, sondern der formalen und erzählerischen Struktur eingeschrieben, um in einer Reihe von Rahmungen und Verschachtelungen eine geschlossene Welt, einen geschlossenen Film samt einer ihn insgesamt rahmenden Handlung hervorzubringen. Im Einklang mit Paul Klees bekanntem Zitat, wonach Kunst sichtbar macht, statt bloß das Sichtbare abzubilden, haben wir es hier auf verschiedenen Ebenen mit der performativen Dimension einer (nicht zuletzt psychischen) Aufführung zu tun. Das Theaterhafte wird geradezu in die Diegese «hineinkopiert», in einer fortgesetzten Abymisierung²³. Wenn mit McLuhan bekanntlich gilt, dass der jeweilige Inhalt eines Mediums ein anderes, vorhergehendes Medium ist (McLuhan 2010, 23–25), so müssen wir hier eine Präzisierung vornehmen: Der Inhalt von CALIGARI ist nicht einfach das Medium Theater; vielmehr kommt in Wie-

23 Zum Begriff der «Abymisierung» vgl. Dieterle 1998. Mit Dank an Renato Marx (Zürich) für diesen Hinweis.

nes Film das mediale *Dispositiv* des Theaters zur Anschauung. Hierdurch haben wir es mit der Ko-Präsenz von zwei Medien, Film und Theater, zu tun, wobei die Theaterhaftigkeit, diese scheinbare Dysfunktionalität, insofern als *funktional* zu begreifen ist, als sie geschlossene Bilder und Räume erzeugt und über den Topos des «Theaters» die Möglichkeiten des Spiels, der sichtbaren Rollenhaftigkeit und damit auch den ganzen Bereich der Täuschung und der Intrige eröffnet, und zwar sowohl innerhalb des Films, in der fiktionalen Welt der Spielhandlung, als auch zwischen Film und Zuschauer.

Dies zeigt sich bereits bei Caligaris erster Präsentation seines vorgeblich telepathisch begabten Mediums, dem Schlafwandler Cesare. Die räumliche Inszenierung arbeitet hier mit einer Serie von Rahmungen und bühnenähnlichen Settings, die uns sukzessive von außen nach innen, von externen Räumen in interne führen, die wiederum als Außenräume für weitere Innenräume fungieren. Diese Verschachtelung gleicht dem Prinzip der ineinander gefügten russischen Matrjoschka-Puppen. Auch findet sich die Opposition zwischen Außen und Innen in der Relation zwischen den braungelb kolorierten ikonischen Bildern des Tageslichts und den nachtblauen, quasi-psychedelischen Zwischentiteln.²⁴

Abb. 99 zeigt in einer halbtotalen Einstellung der bereits bekannten Bühne (Raum 1) Francis und seinen Freund Alan (mit dessen Hand auf der Schulter des Erzählers), die sich anschließend zwischen dem dreidimensionalen Vordergrund und der zweidimensionalen Kulisse nach rechts ins Off ins Städtchen begeben (Raum 2). Mit diesem sukzessiven «Eintauchen» geht auch eine zunehmende dramaturgische Verwicklung der Geschehnisse einher, wobei an die Stelle von gemalten, zweidimensionalen Kulissen eine dreidimensionale *Mise en Scène* tritt, die sich zugleich als hinausgezögerte Befriedigung unserer Schaulust manifestiert. Die räumliche Inszenierung fungiert dabei als Allegorie nicht nur einer fortschreitenden Verwicklung des Plots, sondern auch einer progressiven Immersion in einen mentalen Innenraum.

Motiv der ganzen Sequenz ist das Sehen, die Sichtbarkeit und die schrittweise Erfüllung des Begehrens, ja eine die Schaulust hinauszögernde Enthüllung einer «Wirklichkeit hinter dem Schleier». Die nächste Einstellung (Abb. 100) zeigt Caligari, der vor seinem Zelt mit sichtbarer Öffnung links neben ihm eine versammelte Schar von Schaulustigen mit Glockenschwenken auf seine besondere Attraktion aufmerksam macht, den Somnambulisten, der schematisch rechts im Bild auf einem Plakat

24 Die Stills (hier leider nur in Schwarzweiß) entstammen einer Fernseaufzeichnung (Arte) der vom Bundesarchiv-Filmarchiv 1984 rekonstruierten deutschsprachigen Fassung.

dargestellt ist. Der Zelthintergrund wiederum fungiert als der nächste Rahmen, als eine weitere visuelle Schwelle, die auf dem Weg ins Innere zu überwinden ist. Mit den Zwischentiteln (Abb. 101–103) erfahren wir Spezifischeres über Caligaris Attraktion: dass der erstmals zu sehende, 23-jährige Schlafwandler Cesare ohne Unterbruch ebenso viele Jahre lang Tag und Nacht geschlafen habe, aber hier vor den Augen der Zuschauer aus seinem todesähnlichen Schlaf aufwachen werde.

Mit ausholenden Bewegungen öffnet Caligari den Schlitz des Zeltes, damit das Publikum durch diese Öffnung ins Innere gelangen kann (Abb. 104). Es folgt ein Gegenschuss der neugierigen Menschenmenge, in der sich (in der oberen Bildhälfte) auch Francis und Alan befinden, der den Protagonisten überredet, ins Zelt einzutreten (Abb. 105). Zugleich verankert diese Einstellung das bisherige Geschehen als von den beiden Freunden bezeugt und erlebt, ohne dass dieses relativ distanzierte narrative *attachment* an die beiden Figuren zu einer wirklich subjektiven Erzählperspektive geriete. Ein weiterer, diesmal allerdings nichtdiegetischer, nur an das außerfilmische Publikum gerichtete Zwischentitel, der zugleich den Titel des Films wiederholt, weist auf die zentrale Attraktion, eben das Kabinett des Dr. Caligari, hin, und fungiert gleichzeitig als ein Schirm, eine Leinwand des Begehrens, welche die Offenbarung des Geheimnisses im Sinne der Spannungserzeugung hinauszögert (Abb. 106). In der folgenden Einstellung (Abb. 107) befinden wir uns – immer aus dem Point of View der versammelten, neugierigen Zuschauer als unseren diegetischen Repräsentanten – nun im Zelt, in einer Art Vorraum (Raum 3). Im Bildhintergrund ist ein Vorhang zu sehen, der als weiterer visueller Aufschub die Neugier auf Caligaris Ausstellungsobjekt weckt. Zugleich erinnert das Setting mit der Leinwand im Hintergrund ein wenig an das Dispositiv des Kinos und nicht zuletzt natürlich auch an dessen Ursprünge als Jahrmarkts- und Schaubudensensation Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

Die fortschreitende Passage von einem Raum zum nächsten gleicht einer sukzessiv tieferen Immersion in diegetisches Geschehen und Fiktion und hat selbst schon Affinitäten zur stufenweisen Einleitung einer hypnotischen Trance. Mit dem Aufziehen des Vorhangs (Abb. 108) wird ein nächster Raum erschlossen (Raum 4), jedoch noch immer nicht die eigentliche Attraktion präsentiert, die sich hinter einer weiteren Trennwand, im Innern eines verwinkelten und keilförmigen Schrankes befindet. In einer näheren Totalen, die immer noch frontal gehalten ist, nun aber das diegetische Publikum – als Einkupplungsinstanz für das außerfilmische Publikum – ausspart und im Off belässt, öffnet Caligari mit theatralisch-dramatischem Gestus sein Kabinett, das einem aufrechtstehenden Sarg gleicht,



Herrreinspaziert!
Hier ist zum ersten
Male zu sehen ---
Cesare, der
Sonnambule!
V

Cesare das
Wunder ---
Dreißundzwanzig Jahre
alt schläft seit
dreißundzwanzig Jahren
---ununterbrochen---
Tag und Nacht---

---ununterbrochen---
Tag und Nacht ---
Cesare wird vor
Ihren Augen aus der
Totenstarre
erstehen ---
Herreinspaziert!"



DAS CABINET DES
DR. CALIGARI.

um darin endlich den somnambulen Cesare zu offenbaren (Abb. 109–110) (Raum 5).

Caligaris gestische Instrumente der Aufmerksamkeitssteuerung des diegetischen Publikums und der nachfolgenden Hypnose sind ein langer Stab in der linken und ein kurzer in der rechten Hand, dessen fester Zugriff gleichzeitig den Willen zur Macht des Schaustellers – über sein Medium, aber auch über das Publikum-im-Film – ausdrückt. Nun folgt ein *cut-in* zu einer Großaufnahme von Caligari, der durch die kegelförmige Abkaschierung des oberen und der seitlichen Ränder zusätzlich fokussiert wird. Mit frontaler Oberkörperstellung zur Kamera zielt Caligaris Blick aus den Augenwinkeln heraus nach rechts ins Off zu seinem Ausstellungsobjekt Cesare (Abb. 111). Es ist ein verschlagener, diabolischer Blick, den wir zugleich als hypnotischen bezeichnen können; dadurch und durch die konzentrierende Wirkung der Kaschierung, die das Bild effektiv rahmt, kommt der Großaufnahme durch diese Aufmerksamkeitsfixierung selbst eine gleichsam hypnotische Wirkung auf den Betrachter zu, um hier eine Überlegung von Jörg Schweinitz im Anschluss an Hugo Münsterbergs Filmtheorie aufzugreifen (Schweinitz 2006b, 433 und 435). Wir als Zuschauer werden also auf die Großaufnahme von Caligari fokussiert, der seinerseits mit seinem Blick Cesare fixiert.

Nach einem *2-shot* in frontaler Nahaufnahme von Caligari und dessen Medium, das er mit einer nach rechts ausholenden Armbewegung zu aktivieren versucht (Abb. 112), wiederholt sich die vorherige Großaufnahme des Schaustellers, der nun jedoch mit einem Lächeln auf den Lippen, welches das «obszöne Genießen» des *mad scientist* zu signalisieren scheint, noch eine Spur teuflischer wirkt (Abb. 113). Im Unterschied zur vorhergehenden und den nachfolgenden Nahaufnahmen (Abb. 114 und 117), in der Caligaris Einwirken auf sein Medium primär gestisch durch den ausgestreckten Arm erfolgt, während der Zwischentitel auf die verbale Aufforderung an Cesare verweist, aus seinem Schlaf aufzuwachen (Abb. 115–116), ist es in den beiden Großaufnahmen Caligaris Blick, der auf gleichsam magische Weise eine Anschlusshandlung bewirkt. Hypnose als spezifische Form von *mind control* wird hier, wie bereits bezüglich des Paranoia- und Verschwörungsfilms insgesamt vermerkt, ganz augenscheinlich als exzessiv hierarchische (Eugeni 2003, 47), autoritär-direktive Technik in Form von Anweisungen und Befehlen angewendet.

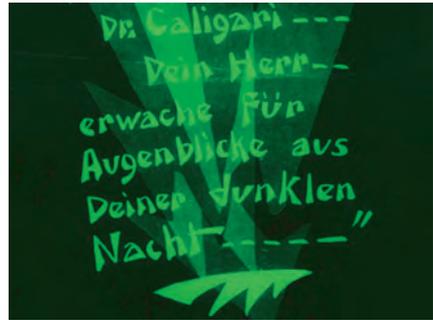
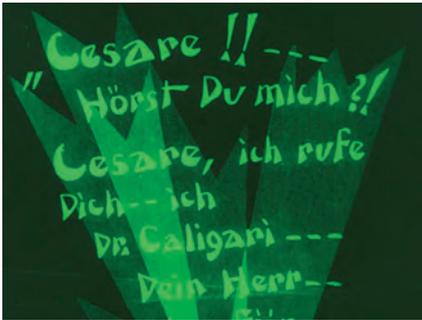
Hier haben wir es also mit dem zu tun, was wir den *performativen Blick* nennen können. Der magisch-hypnotische Blick des *mad scientist* ist performativ im Sinne einer direktiven und deterministisch erzwungenen Kontinuität im System der Bilder, wobei der Meisterverbrecher selbst zugleich als allegorische Verkörperung des jeweiligen Standes der Filmtechnik als



auch als diegetischer Repräsentant einer alles kontrollierenden Filmregie fungiert. Der magische Blick ist ein fantastischer, gehört doch nach Todorov zu den Themen der Fantastik die unmittelbare Einwirkung des Geistes auf die physische Wirklichkeit und damit die Auflösung der im Alltag geltenden Grenze zwischen Geistigem und Materiellem (vgl. Todorov 1972). Es gehört zum Wesen des Films, dass er in der Lage ist, diese Grenze imaginär aufzuheben und – aufgrund seines fotografischen Abbildcharakters – besonders überzeugende Wirkungen zu erzielen. Dies liegt daran, dass er äußere, physische Wirklichkeit (vermeintlich authentisch) abbilden, diese Abbildungen (Einstellungen) aber durch die Montage so zusammenfügen kann, wie wir ansonsten nur Gedanken kurzschließen können, sodass es im medialen Imaginären zu magischen Bezügen zwischen den Bildern und im Sinne von Todorovs *Pan-Determinismus* zur Überstülperung der Ordnung der Gedanken über die Ordnung der Dinge kommen kann – was der Definition der Psychose gleichkommt, im Kino jedoch ein nicht unüblicher Prozess ist, vor allem im Modus des *geschlossenen* Films. Der hypnotische Blick im Kino ist also auch als diegetische Verkörperung dieses Vorgangs der ideellen Verknüpfung der Bilder zu begreifen. Dass das Motiv der Hypnose und des Hypnotiseurs im Kino im Gefolge CALIGARIS mit DR. MABUSE, DER SPIELER seinen Höhepunkt erreichen sollte, also just in jener Epoche, in der die klassische Filmtheorie über die Spezifität des Mediums ihren Kunstcharakter zu behaupten und durchzusetzen trachtete, ist wohl kaum zufällig (vgl. Schweinitz 2006b).

Die mit einem Kreiskasch (wie im Scheinwerferlicht einer Theaterbühne) fokussierte und aufmerksamkeitslenkende frontale Großaufnahme Cesares (Abb. 118), in der dieser langsam seine – wie so oft im expressionistischen Film zwecks dramatischer Hervorhebung – dunkel geschminkten Augen öffnet und zu einem gleichsam erschreckenden Starren und «absoluten Blick»²⁵ aufreißt (Abb. 119), als «Organ ohne Körper» im Zeichen des Todestriebes, ist als Folge des performativen Blicks zu begreifen. Dieser nun bedient in Form des Somnambulismus den alten Topos des blinden Sehers, der vorgeblich äußerlich nicht Sichtbares und in diesem Fall die Zukunft erblickt (transzendenter Raum 6), aber in Tat und Wahrheit letztere selbst herbeiführen wird. Caligaris hypnotischer Blick, der all dies auszulösen vermag, ist, im Einklang mit dem erwähnten Paul-Klee-Zitat und dem performativen expressionistischen Programm, kein passiv wahrnehmender, sondern ein demiurgisch-böser.

25 «The clear gaze is an absolute gaze, one reason being that it overcomes all the other senses, parting from them and, overall, turning the somnambulist's body into a big sensitive surface. Another reason is that, being a form of *optical touch*, it can explore each dimension in the universe, visible or invisible, near or far, past, present or future.» Eugeni 2003, 48.



115-119

2.2 Dr. Mabuse oder Der Großverschwörer als neues Prinzip der Globalisierung

Mabuse is kin to such criminal archetypes as Fu Manchu, Moriarty, Fantômas, Diabolik and all the other such arch-villain antiheroes spawned by the turn-of-the-century literary movement of decadence. (Kalat 2001, 11)

Während Fantômas als Prinzip der Verunsicherung, des Terrors und des anarchistischen Chaos die Gesellschaft heimsucht, erscheint 1913, im selben Jahr wie Feuillades Filmserie, der erste Fu-Manchu-Roman des Engländer Sax Rohmer: *The Mystery of Dr. Fu Manchu*, eine Reihe von insge-

samt 14 Büchern begründend, die bis 1959 erscheinen – dem Jahr übrigens, in dem Richard Condon seinen Gehirnwäsche-Roman und Politthriller *The Manchurian Candidate* veröffentlichen sollte, der seinerseits von der westlichen Tradition unbestimmter Ängste vor der «gelben Gefahr» zehrte:

Rohmers Bücher teilen ihren rassistischen Einschlag mit vielen populären Verbrecherromanen des frühen 20. Jahrhunderts. Entscheidend ist aber im vorliegenden Zusammenhang, dass Fu Manchu tatsächlich die Weltherrschaft anstrebt: «Fu Manchu ist der größte und verruchteste Schurke aller Zeiten; sein Ziel die Welteroberung. Er besitzt die Doktorwürde von verschiedenen europäischen Universitäten, leitet Geheimbünde, weiß alles, was Okkultismus und Zauberei betrifft; alle Erkenntnisse sämtlicher Wissenschaften sind ihm bekannt. Er ist ein Meister der Verkleidung.» (von Matt 2006, 248)

In der erzählenden Prosa wird das Kollektiv der globalen Verschwörung konkretisiert und personalisiert in Gestalt des Weltintriganten (ebd., 246). Als erster moderner Weltverschwörer in der Belletristik erschien bereits Arthur Conan Doyles Professor Moriarty, der Gegenspieler und die Nemesis des Meisterdetektivs Sherlock Holmes:

Professor Moriarty, der als der letzte Gegner von Holmes konzipiert war, ist [...] eines der Spitzengehirne Europas [...]; hinter ihm stehen alle Mächte der Finsternis; er ist der größte Intrigant aller Zeiten, der Organisator aller Teufeleien, das lenkende Gehirn der Unterwelt, ein Gehirn, welches das Schicksal [...] ganzer Nationen zu Heil oder Verderben hätte lenken können. (ebd., 247)

Nicht zuletzt bedienen sich die Erzählungen der Weltintriganten – weit mehr noch als der in der Großstadt operierende Meisterverbrecher – der jeweils modernsten Kommunikations- und Transportmittel in der Repräsentation der umfassenden Verschwörung. Der nach Weltherrschaft strebende Bösewicht erscheint so als der Meister medialer Technologien, deren Einsatz beinahe magische, paranormale Züge aufweist. Anfang des 20. Jahrhunderts ist das diesbezügliche Schlüsselmedium das Telefon, dem in der Entwicklung des paranoiden Thrillers eine zentrale Funktion zukommt, wie wir nachfolgend sehen werden.

2.2.1 Der Meisterverbrecher als filmische Verknüpfungsregel

Feuillades phantasmatische Figur Fantômas sollte zu Beginn der 1920er-Jahre durch den kinematografischen Übermenschen Mabuse übertroffen werden, einen cholerisch-egomanen Großverschwörer, der als Arzt, Psychoanalytiker, Hypnotiseur, Geldfälscher, Börsenspekulant und Manipulator des Glücksspiels in Gestalt einer sich immer wieder verwandelnden

Zentralfigur eines kriminellen Netzwerks nichts weniger als die Herrschaft des organisierten Chaos anstrebt. Wie zuvor schon Fantômas existierte dieser Megaloman zunächst als billiges Druckerzeugnis für die breite Masse. Der Roman *Dr. Mabuse, der Spieler* des ursprünglich aus Luxemburg stammenden Journalisten und Schriftstellers Norbert Jacques wurde ab September 1921 in der *Berliner Illustrierten* serialisiert; im Februar 1922 erschien er in Buchform. Innert einem Jahr wurden hunderttausend, schließlich alleine in Deutschland eine halbe Million Exemplare verkauft; als einer der erfolgreichsten Bestseller seiner Epoche wurde das Buch in zehn verschiedene Sprachen übersetzt (Kalat 2001, 16). Jacques gab später an, die Inspiration zu Mabuse, der Spinne im Netz, einem paranoid-zentralisierten Fokus und Verkörperung der Übel der Zeit, während einer Fahrt auf dem Bodensee gehabt zu haben:

«There is a devil loose in Germany, [...] and one day I think I saw this devil myself.» As he later told the story [...], the peripatetic Jacques found himself on another of his many journeys back and forth between his home near Lake Constance and ports elsewhere. On this particular three-hour tour, Jacques sat on the deck opposite a singular gentleman who captured the writer's attention. This man never moved, never spoke, but something in his bearing cut to the core of Jacques' being. He felt anxious, afraid. He felt an urge to flee. What was it about this man that exuded such power? [...] In this mystery man, who sat motionless and silent all the while, Norbert Jacques read all that was wrong with modern-day Germany. He was inspired, and returned home to hammer out the novel *Dr. Mabuse, der Spieler* in a scant 14 days. (*ibd.*, 13–14)

Wie Fantômas ist Mabuse eine soziale Schichten und Klassen transzendierende Figur; und wie jener trägt auch Mabuse keinen bürgerlichen, d. h. doppelten Namen; vielmehr ist sein Name wie jener des Antihelden von Paris von beinahe magischer Qualität, nie unbewegt geäußert, sondern mit einem Schaudern, Erschrecken oder mit Ehrfurcht – ein bannender Name, immer schon Ursache und Wirkung zugleich, beinahe numinos und geradezu erhaben. Dessen lautmalerische und assoziative Qualität hatte auch Jacques beeindruckt:

Jacques claimed he picked [the name] up on a visit to an art museum. «Mabuse» was the nickname of Flemish painter Jan Gossaerts, and Jacques liked how it sounded. Part-German, part-foreign, «Mabuse» had just the right universal ring to it. It certainly helped that «Mabuse» includes the sound of the German word «Böse», for Evil – a convenient morsel of onomatopoeia. (*ibd.*, 14)

Im maternal dunklen Laut «Mabuse» klingen *abusus* (Missbrauch, Missetat) oder das französische «[je] m'abuse» (ich schädige mich selbst) mit.

Und «Dr. Mabuse», «der sich selbst schädigende Arzt», ist nicht zuletzt auch eine ziemlich genaue Umschreibung des paradoxen Phänomens des *mad scientist*, einer vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Popularität und Verbreitung gewinnenden Figur des kollektiven Imaginären, dessen Traditionslinie Jacques' grandioser Meisterverbrecher fortführt und überhöht.

Im April und Mai 1922 spielte MABUSE auf den Leinwänden. Mit seinem gleichnamigen, viereinhalbstündigen Film in zwei Teilen – DER GROSSE SPIELER: EIN BILD DER ZEIT UND INFERNO: EIN SPIEL VON MENSCHEN UNSERER ZEIT –, dessen Drehbuch er gemeinsam mit seiner Lebenspartnerin Thea von Harbou verfasst hatte, realisierte Fritz Lang sein erstes *magnum opus* des paranoiden Kinos in Spielfilmlänge. Bereits in seinem zweiteiligen (ursprünglich auf vier Teile ausgelegten) exotischen Abenteuerfilm DIE SPINNEN (D 1919/20), dessen Übernahme Lang dazu gezwungen hatte, die Regie von DAS CABINET DES DR. CALIGARI an Robert Wiene abzugeben, kommen bereits eine Reihe von Motiven und Themen vor, die vor allem in seinen Meisterverbrecher-Filmen – aber auch im psychologischen Thriller M (D 1931) – wieder auftauchen sollten: das Netzwerk einer Verbrecherorganisation; geheime, fensterlose Räume als Schaltzentralen der kriminellen Macht; das ganze Thema der Sichtbarkeit und Überwachung; sowie, nicht zuletzt, eine manichäische Konfrontation der Kräfte des Guten und des Bösen.

Langs Absicht nach sollte sich im «Zeitbild» und *Sensationsfilm* DR. MABUSE das schillernd-faszinierende und widersprüchliche Chaos der frühen Weimarer Republik in einer Form des gesellschaftlichen Querschnitts spiegeln, paradigmatisch verkörpert von der Metropole Berlin und ihren vielfältigen, vor allem nächtlichen Attraktionen. Reichtum und Armut, Exzess und Laster, Drogen und Sex, die Oberwelt großräumig-gediegener Luxushotels und glamouröser Varietés, die sexuell emanzipierten, gefährlich lockenden Frauen der *démi-monde*, eine labyrinthartig verschachtelte Unterwelt voll von geheimen Passagen und Durchgängen, dekadente Adlige in spiritistischen Séancen, aufstrebende Neureiche und ein hedonistischer urbaner Mittelstand, dazu alle Kommunikations- und Transportmittel einer vom Prozess der Modernisierung dynamisierten, sich umwälzenden und aus den Fugen geratenen Gesellschaft finden ihren Brennpunkt in den verrauchten Klubs und Spielhöllen, in denen alles sozial Festgefügte und Überkommene jederzeit vom kapriziösen Schicksal des Kartenglücks abhängt. In dieser Welt, wie Mabuse selbst sagt, ist auf Dauer nichts interessant, mit einer Ausnahme: «das Spiel mit Menschen und Menschen-Schicksalen». In Mabuses (Rudolf Klein-Rogge) Augen gibt es keine Liebe, nur Begehren; kein Glück, nur den Willen zur

Macht. Mabuses nihilistisches Streben danach ist im Grunde genommen unerfüllbar und unendlich; erst sein Gegenspieler, der Staatsanwalt von Wenk (Bernhard Goetzke), der erstmals nach rund fünfzig Filmminuten in Erscheinung tritt, kann letztlich seinem Machtstreben (scheinbar) ein Ende setzen. Im Unterschied zu Feuillades vom Prinzip her un abgeschlossener FANTÔMAS-Serie werden hier also die Sensationsepisoden von einem übergreifenden Rahmen in eine abgeschlossene Handlung integriert, ohne dass das serielle Moment komplett verschwinden würde.

In verkappter Form schildert Langs Film jedoch einen Klassenkampf zwischen der weitgehend adligen Oberschicht – zu der auch Staatsanwalt von Wenk gehört – und dem soziologisch schwer zu verortenden «neuen Mann», personifiziert von der diktatorisch-totalitären Titelfigur, deren Handlanger und Gehilfen den unteren Gesellschaftsschichten angehören. Wohl nirgends wird dieser Antagonismus deutlicher als in jener Szene gegen Ende des ersten Teils, als die Gräfin Told auf Verlangen von Wenk in die Gefängniszelle von Cara Carozza verlegt wird, um ihr Informationen über Mabuse zu entlocken. Der kultivierten Schönheit der Gräfin, mit ihrer feinen Figur, ihrer Perlenkette und ihrem Schmuck, steht in der widerspenstigen Geliebten Mabuses, dem sie zugleich vollständig hörig ist, eine sinnlich-verschlagene, in ihrem Habitus geradezu ordinäre und derbe Figur gegenüber, gezeichnet von den Erfahrungen der Halb- und Unterwelt. Der Unterschied wird optisch durch Tolds dunkleres Kostüm und die leichte Unschärfe Caras verstärkt.

Die filmisch wohl brillianteste Passage des Films ist jedoch der erste, rund zwanzigminütige Akt – «Er und sein Tag» – im sechsaktigen 1. Teil, der in Berlin am 27. April 1922 uraufgeführt wurde.²⁶ Hier und in Langs MABUSE-inspirierten Anschlussfilmen (SPIONE, 1928; DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, 1933) präsentiert sich die Situation schon erheblich komplexer als bei Feuillade. Das Böse ist immer noch an ein personelles Zentrum gebunden – Mabuse oder, in SPIONE, den Bankier Haghi (erneut von Rudolf Klein-Rogge dargestellt) –, eine Figur, die, wie Fantômas, ständig Identitäten, Verkleidungen und Rollen wechselt; doch strebt nun der Meisterverbrecher nach Welttyrannei, die er unter Einsatz modernster Medien über ein weit reichendes, konspiratives Netzwerk zu verwirklichen trachtet. Mabuse operiert dabei auch, wie mehrfach festgestellt wurde, als Al-

26 Alle Zeit- und Einstellungsangaben beziehen sich im Folgenden auf die 2004 erschienene deutsche DVD des Films, die auf der im Jahr 2000 erfolgten Rekonstruktion durch das Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), dem Filmmuseum München und der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (Wiesbaden) basiert, bei der zwei Negative – ein deutsches und eines der ausländischen Verleihfassung – zusammengeführt wurden (mit neuer Musik von Aljoscha Zimmermann). Transit Classics 9249, 2004 / Transit Film GmbH, München.

ter Ego des autoritären, kontrollsüchtigen und sadistischen Filmregisseurs Fritz Lang (McGilligan 1997) sowie als Verknüpfungsregel nicht nur der verschiedenen Plotlinien, sondern auch der heterogenen Bilder selbst, d. h. als allegorisch-selbstreflexive Verkörperung des filmischen Prinzips der Montage. Der im Meisterverbrecher gespiegelte Kontrollwahn des Filmemachers drückt sich etwa durch das immer wiederkehrende Motiv von Mabuses Blick auf die Uhr zur Synchronisierung der Ausführung seiner Pläne aus, andererseits durch die fast durchgängig geschlossenen, fensterlosen Räume des hauptsächlich nächtens stattfindenden Geschehens (wobei die visuelle Geschlossenheit noch durch den häufigen Einsatz von Kreiskaschierungen verstärkt wird). Langs produktionstechnischer «Wille zur Macht» wird durch die Dominanz von im Studio realisierten – und damit total kontrollierbaren – Innenaufnahmen bezeugt, wobei die weitgehend sachlich-modernistische Ausstattung von Otto Hunte und Carl Stahl-Urach nur noch teilweise expressionistische Elemente integriert. Eine ironische Distanzierung zum expressionistischen Kino ist in den Film eingeschrieben: In einer späten Szene des ersten Teils, als Mabuse zu Gast ist im mit modernen Kunstwerken üppig ausgestatteten Hause von Graf Told, wird er gefragt, was er vom Expressionismus halte und antwortet: «Expressionismus ist Spielerei.» Doch da in der Gegenwart alles bloßes Spiel sei, habe er – sinngemäß – nichts daran auszusetzen.

Wie schon die FANTÔMAS-Serie im Prolog benutzt auch DR. MABUSE, DER SPIELER als Einleitung das Motiv des Identitäten, Masken und Rollen wechselnden Meisterverbrechers; hier allerdings nicht als vorgelagertes, aus der Spielhandlung herausgelöstes Element, sondern als integraler Teil des fiktionalen Universums, in dem das Spiel mit den unterschiedlichsten Rollen, das Falschspielen und Fälschen von derart zentraler Bedeutung sein wird, dass sich die «wahre Identität» des negativen Protagonisten lediglich als Leerformel, die Handlung vorantreibender Mangel entpuppt. Das beginnt bereits nach dem Vorspann mit der ersten Einstellung des Films (vgl. Abb. 120). Wir sehen von oben – aus Mabuses Point of View, wie sich herausstellt – in Großaufnahme eine Männerhand mit aufgefächerten Karten, wie zu Beginn eines Spiels. Die Karten, zunächst sind es drei, zeigen fotografische Abbildungen der Rollenverkleidungen der Titelfigur: ohne Brille und mit Mittelscheitel; als gesitteter Bürger mit Brille und Zwirbel-Schnurrbart; dann mit Zylinderhut und dunkler Abendgarderobe, aber erneut ohne Brille. Von einem kleinen Stapel offen daneben liegender Karten nimmt die freie Hand weitere Karten auf und reiht sie links ein: mit dunklem Smoking und Fliege, ohne Hut; als alter Mann mit weißem Haar, Bart und Brille; eine sechste Karte zeigt Mabuse mit längerem Haar und zottigem Schnurrbart; als älterer Professor mit Stirnglatze,



„Sie haben wieder Kokain im
Leibe, Spoerri! Sie wissen,
daß ich das nicht dulde! Wenn
ich Sie noch ein einziges Mal
in diesem Zustand sehe, jage
ich Sie hinaus wie einen Hund!“

Backenbart und in dunklem Anzug mit Fliege; eine achte Karte schließlich präsentiert ihn als Matrose mit Beret, bart- und brillenlos, aber mit einer Pfeife im rechten Mundwinkel.

Entscheidend ist hier der Unterschied in der medialen Reflexivität: Trat bei Feuillade René Navarre als negativer Held Fantômas mit Blick in die Kamera noch in einem emblematischen Prolog auf, im Spannungsfeld Schauspieler–Rolle–Figur, wird bei Lang das Spiel mit den Identitäten in die Diegese integriert: Es sind lediglich *Fotos* von Mabuse in unterschiedlichen Verkleidungen, die dieser aufnimmt und in der Hand hält, der Schauspieler Klein-Rogge verschwindet völlig hinter seiner Darstellung. Nach dem Zufallsprinzip des Kartenspiels wählt Mabuse seine eigene Erscheinung aus, erschafft sich damit als Spieler selbst. Durch diese mediale Verschiebung wird die Titelfigur noch stärker zum rein phantasmatischen Image, zur Chimäre, zum Simulakrum seiner selbst. Zugleich ist mit den Karten das Motiv des Spielens und von Mabuse als Spieler eingeführt. Die beiden Hände falten die Karten zusammen, auf dem Stapel rechts oben liegen weitere mit nochmals anderen Identitäten. Die folgende Überblendung zur zweiten Einstellung lässt alle Figuren zu einer verschmelzen und jene hinter den Masken aus diesen hervorgehen.

Die folgende Nahaufnahme (Abb. 121) zeigt uns, wer hier alle Karten in der Hand hält und mischt (auch im übertragenen Sinne), wer hier Schicksal spielt: Weiß gewandet in Hemd und Weste, mit vollem, grauweißem Haar, das über den markanten Augenbrauen und der breiten hohen Stirn kraftvoll nach hinten gekämmt ist, glatt rasiert und ohne Brille, sitzt Mabuse, dessen geheimnisvoller Name noch lange nicht fallen wird, hinter einem dunklen Tisch im Bildvordergrund, mit konzentriertem Blick nach unten auf die Karten. Sein Gesicht wirkt streng, herrisch. Im linken Hintergrund des Innenraums – ein Zimmer in einer bürgerlichen Privatwohnung – ist ein zugezogener, kariertes Vorhang zu sehen. Mabuse mischt die Karten und legt sie als Bündel verdeckt ab. Wieder in Großaufnahme und aus seinem Point of View gesehen, deckt er die oberste auf und hält sie vor sich hin; sie zeigt das Antlitz des alten Professors (Abb. 122). Innerdiegetischer Regisseur und Schauspieler zugleich, sich selbst gleichsam aus dem Nichts erschaffend, ein *self-made man* im wahrsten Sinne des Wortes, hat Mabuse seinen nächsten Part gezogen.

Wie schon jetzt offensichtlich geworden, ist die filmische Sprache, derer sich Lang hier bedient, eine andere als Feuillades acht, neun Jahre zuvor. War Feuillade dem Tableau, also primär weiten Einstellungen mit einer raffinierten Figurenchoreografie und Tiefeninszenierung verpflichtet, in der die scheinbare Sicherheit von Räumen durch das Spiel mit dem sechsten Off und dem dramaturgisch wirkungsvollen Einsatz von Vorhän-



Wenn Sie mich hinaus-
jagen... dann schieße ich
mir eine Kugel durch den
Kopf-!"



gen, Türen und Verstecken aller Art sukzessive unterlaufen und dekonstruiert wird, um mit der Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu spielen und diese Verunsicherungen seriell zu variieren, basiert DR. MABUSE, DER SPIELER auf einem anderen grammatischen Prinzip: dem der Montage. Das wird einerseits durch den kühnen Einstieg in die Spielhandlung mit einer Großaufnahme ersichtlich, andererseits durch die durchschnittliche Einstellungsdauer: Beträgt in der rund elfminütigen Eröffnungssequenz von FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE) die *average shot length* (ASL) (Salt 1992, 144–147) 12,7 Sekunden (bei 25 Bildern pro Sekunde), liegen die entsprechenden Werte in DR. MABUSE – für den ganzen ersten Akt von rund zwanzig Minuten – bei 6,2 Sekunden.

Langs Ästhetik ist zwar entfernt vom Primat der Montage bei den russischen Formalisten, insbesondere bei Eisenstein, dessen «intellektuelle Montage» aus der Konfrontation unterschiedlicher Bilder neue Ideen zu generieren trachtet, jenseits von räumlicher Kontinuität; aber ebenso wenig ist die szenische Auflösung in einzelne Einstellungen hier wirklich als klassisches *continuity editing* zu bezeichnen, wie es David Bordwell für das amerikanische Kino ab 1917 normativ postuliert (Bordwell 2005, 45–46). Der Fortgang der Sequenz, in der ein die Raumverhältnisse klärender *establishing shot* fehlt, macht dies deutlich. Die Inszenierung bedient sich in narrativem Eigenbewusstsein der Frontalität als einem Überbleibsel des präsentationalen Modus des frühen Stummfilms ohne *continuity* im Sinne der Schnittkontinuität von Blickrichtungen. Hier klinkt sich Mabuses *performativer Blick* ein. Die Intentionalität der Blick-Kontinuität erscheint daher in allegorischer Form als gebieterischer, hypnotischer, magischer Blick, als transitorische Form zwischen der frühen *monstrance* und der klassischen, transparenten Narration mit eingeschränkt narrativem Eigenbewusstsein. Mabuse betrachtet, den Blick nach unten gewendet, die Karte in seiner Hand. Dann bewegt er, in einer charakteristisch abrupten, gebieterischen Geste, die linke Hand über die Schulter zurück, mit der Karte von uns abgewandt nach hinten (Abb. 123). Mit einem Minimum an – oft steifen, abrupten – Bewegungen spricht sein Körper die Sprache der Autorität, des Folgsamkeit heischenden Herrn. Mabuse schaut auf, mit hochgezogener Augenbraue, links an der Kamera vorbei ins Off.

Die folgende Einstellung (Abb. 124), eine Amerikanische, zeigt uns, circa 135 Grad von rechts, einen hageren älteren Mann mit dunkel geschminkten Augenringen, die Übernächtigung, ungesunden Lebenswandel oder auch schlicht «Dekadenz» (Homosexualität) nahelegen mögen; er steht rechts vor einer Garderobe mit verschiedenen Kleidungsstücken; weiters sind Perücken-Modellköpfe und ein aufgeklappter Kasten mit verschiedenen Utensilien zu sehen. Mit seiner steifen Haltung und seinem



verhaltenen, mehr nach innen gekehrten Blick, seinen zittrigen Händen und dem fahrigen Eindruck, den er hinterlässt, handelt es sich bei diesem schmächtigen Mann offensichtlich um einen Untergebenen Mabuses.

Kehren wir zu der vorhergehenden Einstellung zurück. Wem gilt Mabuses Schauen? Es ist ein gleichsam magischer, weil «unmöglicher» Blick, der nicht auf eine Person oder ein Ding im äußeren Raum gerichtet, sondern gewissermaßen nach innen gewendet ist. Er lässt sich innerdiegetisch, im physischen Rahmen der Storywelt, nicht schlüssig erklären, außer als hypnotischer, die narrative Verbindung hervorbringender Blick. Vielmehr impliziert er den außerfilmischen Betrachter, gewinnt erst durch die kognitive Verknüpfungsleistung des Zuschauers seinen Sinn. Fast scheint es, als werde die Handlung durch Mabuses hypnotischen Blick geradezu befohlen und hervorgebracht. Die räumliche Beziehung, die dieser Blick impliziert und performativ herstellt, entspricht also nicht den vorfilmischen Verhältnissen, sondern wird erst filmisch als *mentale* hergestellt.

Darin steckt schon ein paranoides Moment: Es nimmt die telepathischen und hypnotischen Fähigkeiten der Titelfigur im weiteren Verlauf des Films vorweg und deutet in nuce schon auf jenen entmaterialisierten Geist hin, als der sie in Langs Anschlussfilm DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE in der Lage sein werden, von anderen Menschen vollumfänglich Besitz zu ergreifen, um als Substitute und posthumes Vermächtnis den terroristischen Plan fortzusetzen. Der Umstand, dass Mabuse andere Figuren oft nicht direkt anblickt – wohl aber von anderen angeblickt wird –, ist Teil seiner geradezu übermenschlichen Aura und geheimnisvollen Wirkungsmacht. Aufgrund fehlender Blickkontinuitäten ist zunächst nicht ganz klar, in welchem räumlichen Verhältnis sich dieser Untergebene – Spoerri – zu Mabuse befindet. Wie soll es ihm möglich sein, die Geste der hingehaltenen Karte zu sehen? Es ist anzunehmen, dass er links neben und hinter Mabuse steht, doch fehlt hier bezeichnenderweise ein Übersichtsbild, das Klarheit schaffen würde. Zwar scheint unsere Vermutung durch das folgende Bild (125–126) von Mabuse bestätigt zu werden, der sich nach links dreht und seitlich ins Off blickt.

Man ahnt schon, dass auch dieser Blick Mabuses in einem räumlich-physischen Sinne den, wie sich zeigen wird, links hinter ihm stehenden Spoerri nicht erfassen kann, konstruiert Lang hier doch, in den Worten Edward Branigans, einen «unmöglichen Erzählraum» (*impossible story space*) (Branigan 1992, 51–55). Nach einem Zwischentitel (Abb. 127), in dem Mabuse Spoerri beschuldigt, wieder Kokain konsumiert zu haben, und er ihm droht, ihn das nächste Mal «in diesem Zustand» wie einen Hund hinauszutreiben, folgt zunächst noch einmal die Nahaufnahme Mabuses (Abb. 128), dann eine Großaufnahme des konsternierten, sich räuspernden Spoerri (Abb. 129 und



131), unterbrochen von einem Zwischentitel (Abb. 130) mit der trotzigem Bekundung Spoerri, dann werde er sich eine Kugel in den Kopf schießen.

Anschließend sehen wir wieder Mabuse, in einer Halbnahen, die im dunklen Hintergrund eine Garderobe und im Bildvordergrund die verschiedenen Perücken auf dem Tisch sowie links unten am Bildrand ein Telefon zeigt; der gebieterische Herr blickt wieder nach unten (nach «innen») (Abb. 132). Und erst jetzt betritt Spoerri links hinter Mabuse den gemeinsamen Bildraum, um die erhobene Gesichtskarte an sich zu nehmen (Abb. 133–136). Nachdem Spoerri wieder nach links ins Off geht, zieht Mabuse seine Taschenuhr hervor (Abb. 137). Im Grunde genommen wäre die Information über die genaue Uhrzeit des Geschehens aus der bisherigen Handlung alles andere als notwendig; der Verweis hat hier jedoch eine, wie sich offenbaren wird, sehr präzise und zwingende Bedeutung. Nicht nur hat Mabuse den nachfolgenden Coup – einen Zugüberfall – minutiös geplant, auch das gesamte Geschehen in seiner Umwelt ist durch seine exakte, totale Kontrolle der Zeit bestimmt. Hierin nimmt Mabuse einerseits geradezu göttliche Züge an, andererseits entspricht seine Kontrolle derjenigen des Filmemachers, der ebenso das genaue Timing der Handlung auf der Leinwand vorausberechnet hat und kontrolliert. Die Tatsache, dass wir hier einen Handlungsablauf verfolgen, den wir nachvollziehen, statt ihn antizipieren zu können, weil er bereits vom Protagonisten der Sequenz geplant und nun in die Tat umgesetzt wird, verleiht dem Nachfolgenden den Charakter der Determinierung, zugleich schließt er jegliche Zufälligkeit und Kontingenz aus.

Hatten die bisherigen Einstellungen Mabuses quasi magische Fähigkeiten der Raum- und Beziehungsherrschaft evoziert, so scheint es im Folgenden, als ob er im Zentrum eines gleichsam metaphysischen Spinnennetzes von Handlungsbezügen steht. Höhepunkte markieren diesbezüglich die vielkommentierten Hypnose-Sequenzen, vor allem als Mabuse zunächst per Fernhypnose, dann unter vier Augen den wohlhabenden Edgar Hull (Paul Richter) durch die Macht seines fokussierten Blicks dazu bringt, im Klub 17 + 4 zu spielen.

Der gesamte erste Akt von *DR. MABUSE, DER SPIELER* – «Er und sein Tag» – fehlt in der Buchvorlage von Norbert Jacques und stammt vielmehr aus der Feder von Fritz Lang. In der nachfolgenden Action-Sequenz ließ Lang sich zum Teil durch die *FANTÔMAS*-Filme inspirieren. In einer konzertierten, von Mabuse offensichtlich präzise geplanten Aktion geht es darum, aus einem Zug einen Handelsvertrag zwischen Holland und Belgien zu stehlen, mithilfe dessen Mabuse bei Bekanntwerden des Verschwindens dieses Vertrags – um ihn zu einem gegebenen Moment wieder auftauchen zu lassen – die Börsenkurse zu seinen Gunsten manipulieren kann. Bei



diesem Coup hat der Meisterverbrecher drei Helfer in unterschiedlichen Funktionen. Mit dieser Eröffnung eines neuen Schauplatzes beginnt eine raffinierte Engführung verschiedener Erzählstränge mit einem von der amerikanischen Schule (Griffith) inspirierten *crosscutting*, bei dem das Motiv der synchronen Uhrzeit die Parallelität und den Zusammenhang des Geschehens gewährleistet. Interessanterweise sehen wir Mabuse zwar auf seine Taschenuhr blicken (Abb. 137, 148, 160), die eigentliche Uhrzeit jedoch sehen wir nur in den Point-of-View-Inserts seiner den Plan ausführenden Untergebenen (Abb. 144, 146, 150). Diese spannungsvolle Montage mit Mabuse als Zentrum ist zugleich das Beispiel einer perfekten, tayloristischen Arbeitsteilung, bei der die beteiligten Akteure, jeder für sich, ihre Arbeit als Teil einer gut funktionierenden Maschine erfüllen (mit der Trennung von Konzeption/Management und Ausführung/Arbeiter).

Den sowohl von der Handlung wie auch von der filmischen Montage her beeindruckenden Höhepunkt der Sequenz präsentieren die Überwältigung und Ermordung des Regierungsbeamten im Zug und der Diebstahl des Vertrags zum vereinbarten Zeitpunkt (kurz nach 8 Uhr 20) durch Georg, Mabusés Chauffeur und Mann fürs Grobe (Abb. 151–152); das gleichzeitig heranbrausende Auto, das im richtigen Zeitpunkt unter der Brücke hindurchfährt, während oben quer dazu der Zug hinübersaust (Abb. 153–154) und Georg die Tasche mit dem Vertrag aus dem Zugsfenster wirft (Abb. 155), der in perfektem Timing auf dem Hintersitz des Autos landet (Abb. 156), während das Auto weiterfährt (Abb. 157) und dessen Fahrer mit Blick nach oben rechts ins Off mit einem Horn ein Signal abgibt (Abb. 158) an einen Mann auf einem Telefonmasten, der darauf wartet (Abb. 159), während Mabuse in seiner Wohnung mit starrem Blick auf die Uhr zum Telefonhörer greift (Abb. 160–161), um sich sogleich vom Mann am Telefonmasten, der die Leitung anzapft, bestätigen zu lassen, dass die Aktion erfolgreich durchgeführt wurde (Abb. 162–163). Die Kommunikationsmittel Telefon und Horn werden mit den Transportmitteln des Zuges und des Autos über das Mittel der Uhr miteinander synchronisiert und kurzgeschlossen, wie Deleuze hervorhebt:

Das Aktionsbild bleibt von diesem Muster so sehr geprägt, dass es in der Schwarzen Serie [Film noir] sein Lieblingsmilieu und im Banküberfall das Ideal einer minutiös zerlegten Handlung finden wird. (Deleuze 1997, 101)

Entscheidend ist auch hier wieder, dass uns die Planung nicht gezeigt wird, sondern wir direkt die Ausführung präsentiert bekommen, deren Sinn wir zugleich nachvollziehend erschließen. Derart erhält der Ablauf der Handlung den Charakter des immer schon Vorbestimmten. Das setzt sich im Verlauf der Sequenz fort: ein Autounfall, in den Mabuse und Spoerri verwickelt werden und bei dem sie den Wagen wechseln müssen, erweist sich



"Full hand!"



„Bravo, Georg'!“





168–171

als inszeniert und dient zur unbemerkten Übergabe des gestohlenen Handelsvertrags an Mabuse; ein Betrunkener, der in einem armen Stadtviertel durch die Gassen zu seinem keifenden Fischweib heimkehrt, offenbart sich als Mabuse in Verkleidung, der plötzlich ganz nüchtern durch einen unterirdischen Gang zu seiner Geldfälscherwerkstatt in einer alten Mühle hinabsteigt, um dort die Dollarnoten zu begutachten, die eine Reihe von Blinden für ihn herstellen; und schließlich, in der großen Börsenszene, die den ersten Akt beschließt, bezeugen wir mit dem nun als respektablen Geschäftsmann gekleideten Meisterverbrecher – inmitten von zunehmender Panik und Chaos gleichsam erhaben auf einem Podest stehend –, wie zunächst die Börsenkurse angesichts der Nachricht des gestohlenen Wirtschaftsvertrags ins Bodenlose fallen und Mabuse dann günstig Wertpapiere kauft, bis dann, als der Vertrag auf scheinbar wundersame Weise als wiederaufgetauchte Vermeldet wird, eine Hausse einsetzt und Mabuse, unmittelbar vor der Schließung der Börse, seine Aktien wieder gewinnbringend verkauft. Auch wenn es sich in Langs Film um Fiktion handelt, sind vergleichbare Börsenmanipulationen seit Jahrhunderten bekannt und belegt.

In diesem Akt greift Lang auf verschiedene Motive der FANTÔMAS-Serie zurück, die er transformiert und in einen neuen Kontext stellt: 1. Ein

erstes offensichtliches Beispiel sind, wie schon erwähnt, die Rollen- und Maskenwechsel Mabuses, die eindeutig vom emblematischen Prolog bei Feuillade inspiriert sind, nun aber diegetisch in die Spielhandlung integriert werden. 2. Wie bei Feuillade generell bei Überfällen geschieht die Überwältigung und Ermordung des Regierungsbeamten im Zug blitzschnell. 3. Im Prolog des letzten der fünf FANTÔMAS-Filme, *LE FAUX MAGISTRAT*, verübt ein als Priester verkleideter Dieb (wir vermuten, es ist Fantômas, können uns dessen physiognomisch aber nicht sicher sein) in Saint-Calais einen raffinierten Juwelenraub. Als das Verschwinden des Schmucks entdeckt wird, sehen wir gleichzeitig einen Zug über eine Dammbücke fahren; aus dem Zug wirft jemand ein Bündel, das unter der Dammbücke landet. Zwei Frauen, die unter der Brücke hindurchlaufen, quer zur Eisenbahnstrecke, entdecken das Bündel und heben es auf: Es ist die zusammengeknüllte Kleidung des falschen Priesters. Diese visuelle Idee wird bei Lang ausgebaut zum sorgfältig synchronisierten Abwurf des gestohlenen Handelsvertrags aus dem Zug, der zielgenau im unter dem Damm hindurchfahrenden Auto landet. 4. In *LE MORT QUI TUE*, der dritten und längsten FANTÔMAS-Episode, manipuliert der Meisterverbrecher in Gestalt des Bankiers Nanteuil die Börsenkurse der Aktien des Zuckerfabrikanten Thomery, die bislang stetig am Steigen waren, dadurch, dass er Thomery entführen und erdrosseln lässt. Thomerys Verschwinden führt zu einem Kurssturz. Während dieses Ereignis bei Feuillade lokal und vereinzelt bleibt, ist die Manipulation der Börsenkurse bei Lang im Zeichen der narrativen Integration Ziel und Zweck des gesamten ersten Aktes.

2.2.2 Der Meisterverbrecher als «Prothesengott»

Menschen werden umgekehrt proportional zur Beschleunigung der Technologie immer weiter immobilisiert und finden zu einer in sich ruhenden, sitzenden Position. (Weber 2008, 71)

Die erste Sequenz von *DR. MABUSE, DER SPIELER* illustriert, wie wir gesehen haben, paradigmatisch die zentralistisch organisierte Macht der Tittelfigur, die per Telefon und Uhr die ferngesteuerte Kontrolle über das komplexe Timing der Ereignisse ausübt. Es ist dabei bezeichnend, dass Mabuse – frontal gefilmt – an einem Tisch sitzt. Je weiter fortgeschritten die Medientechnologie ist, desto mehr erlauben diese «Körpererweiterungen» im Sinne McLuhans ihre Bedienung von einem zentralen Platz aus, wie das vorangestellte Zitat von Thomas Weber signalisiert. Sigmund Freud prägte hierfür in seiner 1930 verfassten Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* den Begriff des «Prothesengottes»:

Es klingt nicht nur wie ein Märchen, es ist direkt die Erfüllung aller – nein, der meisten – Märchenwünsche, was der Mensch durch seine Wissenschaft und Technik auf dieser Erde hergestellt hat, in der er zuerst als ein schwaches Tierwesen auftrat und in die jedes Individuum seiner Art wiederum als hilfloser Säugling [...] eintreten muss. All diesen Besitz darf er als Kulturerwerb ansprechen. Er hatte sich seit langen Zeiten eine Idealvorstellung von Allmacht und Allwissenheit gebildet, die er in seinen Göttern verkörperte. Ihnen schrieb er alles zu, was seinen Wünschen unerreichbar schien – oder ihm verboten war. Man darf also sagen, diese Götter waren Kulturideale. Nun hat er sich der Erreichung dieses Ideals sehr angenähert, ist beinahe selbst ein Gott geworden. [...] Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er all seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen. [...] Ferne Zeiten werden neue, wahrscheinlich unvorstellbar große Fortschritte auf diesem Gebiete der Kultur mit sich bringen, die Gottähnlichkeit noch weiter steigern. Im Interesse unserer Untersuchung wollen wir aber auch nicht daran vergessen, dass der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt. (Freud 1994e, 222)

Dieses Unbehagen lässt sich auf einen antagonistischen, diabolischen Prothesengott projizieren, wie ihn Langs Meisterverbrecher darstellt, dessen Größenwahn im Einklang mit Freuds Beschreibung des Strebens nach Göttlichkeit steht (Freud spricht diesbezüglich nicht von einzelnen Individuen, sondern benutzt die kollektive Singularform – «der Mensch» –, die strukturell an die Verkörperung im fiktiven Meisterverbrecher erinnert). Zumal diese Grandiosität nicht als Überwindung, sondern als technologisch auf eine neue Stufe gehobene Wiederkehr genau jener Omnipotenzgefühle des Säuglings zu begreifen ist, die Melanie Klein im Kontext der paranoid-schizoiden Position beschrieben hat (vgl. Kapitel 2). Im kultur- und zivilisationskritischen Ausdruck des Prothesengottes schwingen zugleich die Assoziationen der gewaltsamen Naturbeherrschung und -substitution mit, die künstliche Vervollständigung als Potenzierung des menschlichen Körpers durch technische Ersatzteile, die zugleich dessen Mängel, Behinderung und Beschädigung markieren, sowie die hybride Verbindung von Mensch und Maschine zur selbstentfremdeten Subjektivität bis hin schließlich zum Cyborg. In dem Sinne dürfen wir Mabuse, wie bereits angemerkt, auch als Prothese und Alter Ego der Kontrollinstanz des Regisseurs begreifen; und nicht zuletzt befindet sich sogar der Zuschauer im *Prothesendispositiv* des Kinos in «einer in sich ruhenden, sitzenden Position», wo er sich vermittels des Prothesengottes auf der Leinwand und dessen für ihn handelnden Surrogate gemäß der immersiven Logik



172–175

der *suture* an andere Orte transportieren, Abenteuer erleben und sich gut unterhalten lassen kann.

Noch deutlicher als im vorliegenden Beispiel wird in Langs Thriller *SPIONE* der Antagonist, Bankier Haghi, als Prothesengott inszeniert; in symmetrisch und zumeist frontal komponierten, geschlossenen Bildern sitzt nun der Meisterverbrecher, Herr über ein weitverzweigtes Netz von Spionen, in einem Rollstuhl an seinem Tisch inmitten eines ebenso symmetrisch verschachtelten Gebäudes, in fensterlosen Räumen, in der Schaltzentrale der Macht, die sich nun in Abkehr vom Expressionismus mit einem homogenen Hintergrund durch rein funktionale Sachlichkeit auszeichnet (wie sich auch Ausstattung und *Mise en Scène* durch den Bauhaus-Stil und den Realismus der Neuen Sachlichkeit auszeichnen). (vgl. Abb. 174–175) Durch eine Reihe von äußerlichen Objekten – ein Telefon, eine Filmspule, Fotografien, ein Vergrößerungsglas, eine Gegensprechanlage sowie unter anderem eine auf Industriezeit ausgerichtete Uhr – wird Haghis mediale Macht signalisiert, deren Ausmaß umgekehrt proportional ist zu seiner Behinderung und Immobilisierung (vgl. Abb. 172–173).²⁷

27 Auch die Bösewichter in den James-Bond-Filmen gleichen oft einem solchen Prothesengott: umgeben von einem Arsenal an Technologien, oft an einem Tisch sitzend, den

3 Die akusmatische Stimme Mediale Ansteckungen in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE

Basiert in DR. MABUSE, DER SPIELER – dem seinerzeitigen Blockbuster *avant la lettre*, mit dem Lang der internationale Durchbruch gelang – die hypnotische Macht der von der Narration zentrierten Titelfigur noch auf ihrer physischen Präsenz, so ist der Meisterverbrecher in der Fortsetzung DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE nicht nur weitgehend abwesend, sondern er stirbt auch. Aber dadurch wird seine Macht nur noch größer und allgemeiner. Diesbezüglich folgt Langs zweiter Tonfilm (nach M von 1931) der Sequel-Logik von gleichzeitiger Abschwächung und Überbietung gegenüber dem Original. Mabuses «Testament» besteht in einem in der Irrenanstalt verfassten Manuskript mit der genau geplanten Anleitung zur «Herrschaft des Verbrechens», die über ein kriminelles Netzwerk, das ihn nur als den «Chef» kennt, mittels terroristischer Anschläge auf wichtige Industrie- und Infrastruktureinrichtungen den Staat destabilisieren soll. Mabuse verwandelt sich vom Fernhypnotiseur gleichsam zum Radiosender. In seiner Abwesenheit geraten seine niedergeschriebenen Worte zum epidemisch ansteckenden Medium, das seinen Geist durch andere Personen am Leben erhält. Mabuse wird zum abwesenden Zentrum und *acousmètre*, zum unsichtbaren Mann hinter dem Vorhang, der nur noch als Stimme *eines Anderen* präsent ist, die den Mitgliedern seiner kriminellen Organisation Befehle erteilt. Die akusmatische Stimme ist untrennbar verknüpft mit akustischen Aufzeichnungs- und Reproduktionsmedien. Dieses Prinzip der Übertragung, der Transmission operiert auf verschiedenen Ebenen.

3.1 Narrative Rätselstruktur

Bereits der erste MABUSE-Film entwickelt einen Plot, der uns im Nachvollzug von prädeteterminierten Aktionen über den Verlauf und kausalen Zusammenhang der Handlung spekulieren lässt, die in der Zusammenschau durchaus Verschwörungsausmaß annehmen: der Anschlag auf den Zug und Diebstahl des Handelsvertrags; Mabuse, der geheime Anweisungen auf Geldscheine schreibt, die er einem scheinbar zufällig vorbeikommenden verkrüppelten Bettler gibt; der Autounfall an der Kreuzung, der zum Wechsel des Fahrzeugs und zur Übergabe des Handelsvertrags führt; Pesch, der am liebsten aus der Organisation Mabuses aussteigen möchte,

Finger auf dem ominösen roten Knopf. In Stanley Kubricks DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (USA/GB 1964) befindet sich am runden Tisch der Regierung im War Room auch Dr. Seltsam, in einem Rollstuhl sitzend.

aber von Georg an die «Beseitigungskommission» erinnert wird; Mabase, der seine Geldfälscherwerkstatt inspiziert; sowie das «Extrablatt» über den gestohlenen Vertrag und die Panik an der Börse, die der Meisterverbrecher für sich auszunutzen weiß etc. Dass Mabuses Ziel nicht seine individuelle Bereicherung ist, sondern die Ausübung von Herrschaft über Menschen und das Stiften von Chaos, wird aber erst im weiteren Verlauf der Handlung ersichtlich.

Im TESTAMENT wird die Rätselstruktur der Narration deutlich erweitert, was nun wesentlich mit der Dezentrierung und Abwesenheit der Titelfigur zusammenhängt. Gleich den Fäden eines Netzes werden von der sowohl auktorialen als auch eingeschränkt kommunikativen Erzählinstanz eine Reihe von Handlungssträngen entwickelt, deren konkrete Zusammenhänge wir vorerst noch nicht kennen, die aber Neugier und Antizipation hervorrufen und einen Fächer an möglichen Anschlüssen erzeugen, gleich den Teilen eines Puzzles, das erst im weiteren Verlauf zusammengesetzt werden wird, zumal hinter den scheinbar offensichtlichen episodischen Verknüpfungen (siehe nächster Abschnitt) narrative Unzuverlässigkeit herrscht und nichts so ist, wie es zunächst den Anschein macht.

Diesbezüglich weist DAS TESTAMENT als innovative Produktion «vor ihrer Zeit» – die wie so viele von Langs Filmen Opfer verschiedenster Kürzungen wurde, in Deutschland erst 1951 in einer stark gekürzten und in den USA in einer mehr oder weniger vollständigen Fassung sogar erst 1973 zu sehen war – narrativ auf die Verschwörungsthiller der 1960er- und 1970er-Jahre voraus (und *in nuce* sogar, wie der amerikanische Filmhistoriker David Kalat meint, auf jüngere *mindbender*-Filme wie die Neo-Noirs THE USUAL SUSPECTS [Bryan Singer, USA 1995] oder MEMENTO [Christopher Nolan, USA 2000]).²⁸

28 Von der Nazi-Zensur aufgrund der wahrgenommenen Kritik am Hitlerismus in Deutschland verboten, gelangte DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE in der Originallänge von 3.341 Metern (rund 122 Minuten) am 21. April 1933 in Budapest zur Uraufführung. Zwischen 1933 und den frühen 1950er-Jahren war in Europa nur die von Lang parallel gedrehte und kürzere französische Fassung des Films (mit weitgehend französischer Rollenbesetzung) zu sehen, LE TESTAMENT DU DR. MABUSE. In den USA gelangte diese Version englisch synchronisiert 1942 als THE LAST WILL OF DR. MABUSE ins Kino, bevor dort 1952 eine neue, lediglich 75-minütige Version als THE CRIMES OF DR. MABUSE verliehen wurde. In dieser zweiten amerikanischen Fassung fehlt der romantische Subplot mit Kent und Lilly gänzlich, während die einzelnen Szenen und Szenenübergänge im Allgemeinen gekürzt und schneller geschnitten wurden, in Anlehnung an den Film noir jener Jahre. Die westdeutsche Premiere von Langs ursprünglichem Film fand erst am 24. August 1951 statt, allerdings gekürzt auf eine Länge von 2998 Metern (rund 109 Minuten). Die unter der Leitung der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung im ursprünglichen Bildformat von 1.19:1 (der frühen europäischen Tonfilmmorm, im Unterschied zum Tonfilm-Academy-Format von 1.37:1) rekonstruierte Fassung mit einer Länge von 3270 Metern (rund 120 Minuten) entstand im Jahre 2000 in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Filminstitut (DIF), dem Bundesarchiv-Filmarchiv, dem Filmmuseum Mün-

Das Enigma beginnt bereits mit der ersten Szene des Films mit einem vorderhand unverständlichen Geschehen, das Michel Chion in seiner dramaturgischen Analyse anschaulich schildert. 1. Szene:

In einem geschlossenen, vollgestopften, staubigen Lager, das vom Stampfen eines ungeheuren mechanischen Rhythmus erschüttert wird. Hier versteckt sich ein magerer, nervöser Mensch, der auf der Lauer liegt: es ist Hofmeister (Karl Meixner). Zwei Männer in weißen Arbeitsmänteln treten ein. Obwohl sie Hofmeister bemerken, tun sie so, als sähen sie ihn nicht, und gehen wieder. Sobald sie fort sind, verlässt Hofmeister sein Versteck und horcht an der Tür, hinter der sich die unsichtbare Quelle dieses ungeheuren rhythmischen Lärms befindet. Die Männer jenseits der Tür tun dasselbe. Hofmeister beschließt, die Tür zu öffnen: Niemand ist da. Wir sehen, wie er den Raum verlässt, doch werden die Maschinen nicht gezeigt, deren unaufhörlicher Lärm diese ganze stumme Szene beherrscht. (Chion 2001, 61)

Hofmeister, so erfahren wir später, ist ein ehemaliger Polizist auf den Spuren einer Geldfälscherbande. Die beiden Männer in den weißen Kitteln – auch dies erfahren wir erst im Nachhinein – gehören zu Mabuses kriminellen Netzwerk. In dieser ersten, noch unverständlichen Szene haben wir bereits das später wiederkehrende Motiv des Nichts, das sich hinter einer Tür (wie hier) oder einem Vorhang (wie später) verbirgt, anstelle des dort vermuteten Geheimnisses, namentlich des Mannes hinter dem Vorhang (Mabuse), der einzig durch seine Stimme als *acousmètre* präsent ist.

Das Rätsel setzt sich in den nächsten Szenen fort. 2. Szene: «Als Hofmeister die Fabrik verlässt und die kleine Straße daneben entlangläuft, entgeht er knapp einem schweren Gegenstand, den man auf ihn fallen lässt; dann rollt ein Pulverfass auf ihn zu und explodiert ...» (Ebd.) 3. Szene:

Auf dem Kommissariat macht der dicke, lebensfrohe Kommissar Lohmann (Otto Wernicke) vor seinem Assistenten Müller (Klaus Pohl) Witze über Wagners *Walküre*, die er in der Oper sehen wird. Er hofft, diesmal nicht dabei gestört zu werden. Das Telefon läutet: Es ist Hofmeister, der Lohmann von einem Büro aus, das sich an einem unbekanntem Ort befindet, anruft und fleht, ihn anzuhören. Doch Lohmann legt auf und erklärt Müller, dass Hofmeister früher einer seiner liebsten Untergebenen war, ein ausgezeichnete Mann, der sich leider in eine Devisengeschichte hat hineinziehen lassen. Wie-

chen, KirchMedia und ZDF/Arte und wurde erstmals am 18. Februar 2001 in Deutschland aufgeführt. Vgl. hierzu die amerikanische DVD des Films, *THE TESTAMENT OF DR. MABUSE*, The Criterion Collection (231), 2004, und den Audiokommentar des Filmhistorikers David Kalat.

der läutet das Telefon: Es ist nochmals Hofmeister, der verzweifelt darauf besteht, Lohmann eine entscheidende Entdeckung über die Falschgeldaffäre zu verraten, um sich, so sagt er, in den Augen des Kommissars zu rehabilitieren. Lohmann gibt schließlich nach und hört ihn an. Der bewaffnete Hofmeister ist in dem Raum, in dem er sich verschanzt hat, ständig auf der Hut. Er will Lohmann den Namen des Mannes verraten, der hinter der ganzen Affäre steckt, doch fürchtet er, für verrückt gehalten zu werden, wenn er diesen Namen nennt. *«Also wer?»*, fragt Lohmann ungeduldig. Doch in diesem Augenblick geschieht *«etwas»* Geheimnisvolles mit Hofmeister, man hört das Geräusch von [Schüssen], und Lohmann vernimmt aus dem Hörer nach einer kurzen Stille eine singende Fistelstimme: Es ist Hofmeisters Stimme, er ist verrückt geworden. (ebd., 61–62, Herv. i. O.)

Zwei spätere Szenen illustrieren die Rätselstruktur des Films, der vom Zuschauer im geduldigen Nachvollzug erst in seinem Handlungszusammenhang begriffen wird, perfekt. Szene 7 zeigt uns Mabuse (wieder Rudolf Klein-Rogge) in seiner Zelle in der Irrenanstalt. Mit schlohweißen, nach hinten gekämmten Strähnen, allen äußeren Reizen gegenüber passiv, aufrecht auf seinem Bett sitzend, beschreibt er in einer Art von *écriture automatique*²⁹ ein Blatt Papier nach dem anderen, das jeweils auf den Boden fällt; die zerstreuten Blätter, die auch als eine Analogie des nichtlinearen Plotverlaufs dienen, werden von einem Pfleger aufgehoben. Die Rätselhaftigkeit dieses erst noch zu entziffernden Manuskripts entspricht in gewisser Weise dem Enigma der filmischen Erzählung und dessen rezeptivem Nachvollzug durch den Zuschauer. Dass der kausale Zusammenhang des Films konstruiert werden muss, verdeutlicht Szene 10 im Büro von Psychiater Professor Baum (Oscar Beregi), dem Leiter der Klinik.

Ein Kollege von Baum, Doktor Kramm (Theodor Loos), kommt den Psychiater besuchen und lässt sich in dessen Büro führen. Baum ist noch nicht da. Die losen Blätter von Mabuses Manuskript liegen gestapelt auf dem Schreibtisch, und Kramm wirft sie unabsichtlich hinunter. (ebd., 64)

Das ikonische Motiv der zerstreuten Blätter, die zu sortieren und in die richtige Reihenfolge gebracht werden müssen, wird hier wieder aufgegriffen, wobei Kramm als Delegierter der Zuschauer, die sich auf der Ebene der narrativen Verknüpfung ähnlich herausgefordert sehen, diese Aufgabe übernimmt. Entscheidend ist nun, dass die Logik des Films keine

29 Frz. für automatisches Schreiben oder automatischen Text. 1889 vom französischen Psychiater Pierre Janet als therapeutische Technik unter Hypnose eingeführt, um unbewusstes Schreiben zu ermöglichen, wurde die Methode von den Surrealisten in den 1920er-Jahren aufgegriffen und propagiert.

kausal-realistische, sondern eine magische ist, die auf Entsprechungen basiert:

Als [Kramm] versucht, [die losen Blätter] wieder in die richtige Reihenfolge zu bringen, entdeckt er zufällig im Manuskript die Beschreibung eines Juwelenraubs. Dabei stellt er die Übereinstimmung zwischen den Methoden fest, die in diesem Text eines ›Irren‹ beschrieben werden, und denen, die in einer Lokalnachricht der Tageszeitung zu lesen sind. Er ist überrascht, vergleicht beide und erkennt, dass bei diesem Überfall auf ein Juweliergeschäft das ›Rezept‹ des Manuskripts Wort für Wort befolgt wurde. Baum kommt herein und findet Kramm ganz aufgeregt über seine Entdeckung: ›Wenn der Mabuse‹, sagt Kramm, ›nur simuliert‹, wenn er der Verantwortliche, der Organisator dieses Diebstahls wäre? Doch Baum entgegnet ihm, dass es sich um einen reinen Zufall handle. ›Zufall?‹, fragt Kramm, der an die Möglichkeit denkt, dass Mabuse diese Aktionen durch Fernhypnose steuert. (ebd., Herv. i. O.)

Natürlich hat Kramm recht, da in der paranoiden Erzählung der scheinbare Zufall zum Indikator bedeutungsvoller Zusammenhänge wird, ähnlich der Logik der Verschwörungstheoretiker, für die es weder Zufall noch Kontingenz gibt. Dies gilt natürlich auch für den Zuschauer, der mit einer geschlossenen Erzählung konfrontiert wird, in der alles eine – wenn auch relative und unterschiedlich bedeutsame – Funktion hat.

3.2 Magische statt kausale Verknüpfungen von Episoden

Der Wechsel der Schauplätze und Handlungslinien, die vielen Wendepunkte und Umschläge, die Langs Film insgesamt auszeichnen und ihn auf die melodramatische Serientradition der 1910er-Jahre zurückverweisen – als die dramaturgische und narrative Struktur einer Serienfolge extrinsisch durch die materielle Länge einer Spule Film von 1.000 Fuß bestimmt wurde, wobei ein Fuß 35-mm-Film genau 16 Kadern entspricht –, geht einher mit einer nur lockeren Verknüpfung der einzelnen Sequenzen. Diese Tendenz lässt sich für das Thrillergenre insgesamt bezeugen.

Hier jedoch haben wir es nicht mit kausalen, sondern mit rein mechanischen Relais-Verknüpfungen der Episoden zu tun. Gemäß Lang sollte jede Szene gleichsam mit einer Frage enden, auf die dann die nächste mit einer Antwort folgte.³⁰ Genau genommen handelt es sich jeweils am Ende einer Szene oder Sequenz und am Anfang der darauffolgenden um eine denotative Verdopplung, bei der ein Wort linguistisch einen visuellen Sachverhalt wiederholt (oder umgekehrt), oder um eine rein metonymi-

30 Vgl. hierzu den Audiokommentar von David Kalat auf der amerikanischen DVD des Films.

sche Verlinkung, deren mechanischer Anschluss umso zwingender wirkt, als es sich dabei nicht um einen kausal-inhaltlichen handelt. Als am Ende der zweiten Szene auf den flüchtenden Hofmeister ein Fass zurollt, das dann explodiert und die Leinwand mit Feuer und Rauch erfüllt, klingen in der nächsten Szene noch vor der Aufblendung die Worte Lohmanns aus dem Off: «Feuerzauber, mein Lieber, Feuerzauber!» Wiewohl rein zufällig im Kausalnexus, ist es nicht nur naheliegend, sondern sogar zwingend, diesen Verweis zunächst gleichsam als Benennung und Kommentar auf das Ende der vorhergehenden Szene zu beziehen.

Der Meisterverbrecher selbst wird, wie dies schon in Feuillades FANTÔMAS-Serie angelegt ist, zunächst zu einem performativen Namen und einer Idee und schließlich, durch eine solche Inszenierung um eine Leerstelle, zu einem reinen Indexzeichen, als Lacans *objet petit a*, jenem Mangel, der in einer metonymischen Verschleppung letztlich die Narration vorantreibt. Dieser Mangel kann dann auch die Form eines leeren Geheimnisses annehmen, um das sich eine Konspiration organisiert. Derart wird der *master criminal* letztlich zum MacGuffin (Vorwand) oder, anders gesagt, zur Allegorie des Mediums selbst, das die Form der Handlung trägt.

Am Ende der dritten Szene, als Hofmeisters Telefongespräch, bei dem er dem Kommissar den Namen desjenigen nennen will, der hinter der Geldfälscherbande steckt, durch Schüsse unterbrochen wird und Hofmeister am Telefon wie ein verängstigtes Kind zu singen beginnt, sagt Lohmann erschüttert zu seinem Assistenten: «Er muss vor Schreck irrsinnig geworden sein.» Woraufhin wir zur nächsten, vierten Szene wechseln: Professor Baums Psychiatrie-Vorlesung an der Universität. Als schließe er direkt an das vorher Gesagte an, als gebe es also im Sinne eines «Wissens im Realen» eine magische Verbindung zwischen Lohmann und Baum (und den beiden völlig verschiedenen Orten von Kriminalkommissariat und Hörsaal), sagt Baum: «Eine Form der Erkrankung, die nicht so ungewöhnlich ist, wie man allgemein annehmen möchte. Denn unter der Einwirkung von Katastrophen, wie zum Beispiel Explosionen, Erdbeben, Eisenbahnunglücken, also: unter der Einwirkung von Schreck und Grauen treten sehr häufig Geistesstörungen auf.»

Mit dem Wort «Explosion» scheint Baum hier zugleich auf die unmittelbar vorhergehende Szene (Schüsse) Bezug zu nehmen, aber auch auf das Ende der zweiten Szene, mit der Explosion des Benzinfasses, vor dem Hofmeister flüchtete. Ein weiteres Beispiel mag diesen Anschlussmechanismus veranschaulichen. Als in Szene 17 Lohmann den verängstigt zurückgezogenen Hofmeister in Baums Irrenanstalt aufsucht, fängt der Patient jedes Mal zu singen an, wenn der Kommissar sich ihm zu nähern versucht, um mit ihm zu sprechen und den Namen des großen Unbekannten zu

erfahren: «Gloria, Gloria, schön sind die Mädels von Batavia...» Entnervt gibt Lohmann schließlich auf und verlässt wieder die Zelle. Seine Faust ballend, sagt Lohmann wütend: «Aber Gnade Gott, wenn ich den Hund erwische, der den Jungen auf dem Gewissen hat!» Es folgt ein Schnitt zur nächsten Szene, mit Mabuse in seiner Zelle, unbeweglich und mit starrem Blick auf seinem Bett sitzend, als magische Antwort auf die zuvor von Lohmann implizierte Frage nach dem Schuldigen.

Bei all diesen rein vordergründig-mechanischen Verschweißungen der Szenen miteinander handelt es sich jedoch, wie Kalat zurecht hervorhebt, um das fortgesetzte Verfahren einer narrativen Unzuverlässigkeit, da die wirklichen Zusammenhänge nicht so direkt sind, wie sie vorgetäuscht werden.³¹ Lohmanns Ausdruck «Feuerzauber» zu Beginn der dritten Szene bezieht sich effektiv auf die Wagner-Oper, die er besuchen will; Baums Ausführungen zum Irrsinn durch Schock beziehen sich nicht auf Hofmeister, sondern auf die Titelfigur vom Ende des zweiten Teils, *INFERNO, VON DR. MABUSE, DER SPIELER*; und es ist nicht Mabuse, der Hofmeister in den Wahnsinn getrieben hat, sondern nicht identifizierte Handlanger der kriminellen Organisation. Erst nach und nach werden uns die wirklichen Zusammenhänge jenseits der magischen Relais-Verknüpfungen bewusst. Und doch haben diese, wie wir weiter unten sehen werden, ihre eigene Wahrheit:

Die Relais- beziehungsweise Echomethode, die systematisch angewandt wird, um eine Szene mit der anderen zu verbinden [...], erweckt den Eindruck – doch eben nur den Eindruck –, es handle sich hier um einen unerbittlichen Drehbuchmechanismus. Die so geschaffene Verbindung zwischen den Szenen ist eigentlich eher magisch als rational und dadurch umso wirkungsvoller. (Chion 2001, 59)

Lang hatte mit diesem Relais-System in rudimentärer Form bereits zu Beginn seines Stummfilms *SPIONE* gearbeitet, als nach einer Reihe von Attentaten und dem Diebstahl eines geheimen Dokuments in einem Zwischentitel die Frage gestellt wurde, wer wohl dahinter stecken möge, um diese Frage wortlos mit einem Schnitt auf eine frontale Nahaufnahme des Bankers Haghi und dessen Replik «Ich» suggestiv über dessen unmögliches «Wissen im Realen» zu beantworten.

Der Wahn steckt im *TESTAMENT* also nicht nur motivisch und thematisch in den einzelnen diegetischen Figuren und Spielszenen, sondern ist in den narrativen Diskurs der Szenendramaturgie selbst eingeschrieben, in einer Form des allzu wörtlichen, rein denotativen Anschlusses, der

31 Vgl. Kalat, Audiokommentar.

zugleich mit einer «kreativen Geografie» einhergeht, die aus den Montage-theorien der russischen Formalisten bekannt ist und hier insbesondere an Lew Kuleschows sagenumwobene Experimente über die per Montage rein mental zustande kommenden räumlichen Kontinuitäten erinnert. In den Anschlüssen werden Ereignisse, Worte und Dinge auf psychotische Weise kurzgeschaltet, und es ist der Zuschauer, der all diese Kontiguitäten in seinem Kopf zu etwas Zusammenhängendem, zu einer Verschwörung verknüpft.

3.3 Epidemische Ansteckungen und die Stimme als Organ ohne Körper

Das beschriebene «Relais- und Echo»-Prinzip steht in engem Zusammenhang mit dem großen Thema des Films, wie sich zunächst sinnlose Zeichen, dann Worte, Sprache und die Stimme von ihrem ursprünglichen Urheber ablösen und durch den Mechanismus der epidemischen Ansteckung ein Eigenleben entwickeln und von anderen Figuren Besitz ergreifen können, ohne dass es ein physisch festmachbares personales Zentrum der Bezüge mehr geben muss. Dieser Prozess hängt mit dem zusammen, was Slavoj Žižek «Organ ohne Körper» nennt:

Lacan stellt sich die Lamelle als eine Version dessen vor, was Freud «Partialobjekt» genannt hat: ein bizarres Organ, das auf magische Weise mit Autonomie ausgestattet ist und ohne den Körper überlebt, dessen Organ es hätte sein sollen, wie die Hand in den frühen surrealistischen Filmen, die alleine umherwandert, oder das Grinsen in *Alice im Wunderland*, das noch fortbesteht, auch wenn der Körper der Edamer Katze nicht mehr anwesend ist. [...] Die Lamelle existiert nicht, sie *insistiert*: Sie ist unwirklich, ein Wesen reinen Scheins, eine Vielfalt von Erscheinungen, die eine zentrale Leere zu umfassen scheint – ihr Status ist rein phantasmatisch. Dieses blinde, unzerstörbare Insistieren der Libido nannte Freud «Todestrieb» [...], die Art und Weise, wie die Unsterblichkeit in der Psychoanalyse erscheint: als ein unheimlicher Lebensüberschuss, ein «untoter» Drang, der jenseits des (biologischen) Zyklus von Leben und Tod, von Zeugung und Verfall fort dauert. (Žižek 2008, 86–87, Herv. i. O.)

Im vorliegenden Fall nimmt dies zwei Formen an. Zunächst einmal springt der Geist von Mabuse auf den Anstaltsleiter Dr. Baum über, der – in einer Fortsetzung des Motivs des *mad scientist* und zugleich dem Klischee des bösen Psychiaters entsprechend – von den Gedanken des Meisterverbrechers regelrecht angesteckt und usurpiert wird. Latent ersichtlich wird dies bereits in dessen erster Szene, der zweiten Hälfte seines Vortrags im Hörsaal, in dem er über Mabuses Schicksal nach dessen Umzingelung

durch die Polizei am Ende von DR. MABUSE, DER SPIELER berichtet (Abb. 176–183):

Nach seinen wirren Reden zu schließen, hat er in dieser Nacht die Gespenster der von ihm Getöteten gesehen, und der Schreck und das Entsetzen über diese Erscheinungen haben dieses phänomenale Gehirn, das wohl schon immer auf der schmalen Grenze zwischen Genie und Wahnsinn stand, im wahrsten Sinne des Wortes ver-rückt. Mabuse wurde in einer Irrenanstalt interniert, hat bis auf den heutigen Tag mit keinem Menschen auch nur ein Wort mehr gesprochen, verharrte stumm und unbeweglich, wie Sie ihn hier sehen. Der Kranke hat sich ganz und gar in sein eigenes Ich zurückgezogen, gibt uns keine Möglichkeit, in sein Innenleben einzudringen. Dann änderte sich das Krankheitsbild. Wir beobachteten, dass Mabuses Hand ununterbrochen in der Luft, an der Wand, auf der Decke seines Bettes Schreibbewegungen machte. Wir gaben ihm Bleistift und Papier, das er anfangs mit völlig sinnlosen Kritzeleien bedeckte. Vor zwei Jahren jedoch tauchten in dem Gekritzeln einzelne Worte auf. Dann bildeten sich Sätze, zunächst noch sinnlos und verworren, später immer zusammenhängender und logischer und gaben uns endlich Einblick in das einmalige Phänomen dieses Gehirns. Seine Gedanken bewegen sich im gleichen kriminellen Ideenkreis wie früher. Was Mabuse schreibt, ist eine auf unanfechtbarer Logik aufgebaute Anleitung zur Ausübung von Verbrechen, bis ins kleinste Detail ausgearbeitet.

Zu Beginn dieser Rede suggeriert Baums Mimik, die hochgezogene Augenbraue, sein vom Hörsaalpublikum abgewendeter, nach unten gerichteter Blick sowie sein plötzlich nachdenklich-empathischer Tonfall, dass er sich gleichsam in Mabuse hineinversetzt, als sähe er augenblicklich jene Gespenster, von denen er spricht (Abb. 176). Baum schaltet die Saalbeleuchtung für die Diaprojektion herunter, sodass eine noir-ähnliche *low key*-Beleuchtung vorherrscht (Abb. 177). Zugleich wird der Hörsaal in eine Art von Kino umfunktioniert.

Beim Erscheinen von Mabuses Bild (im Off) setzen sich alle Studierenden, wie auf Befehl, in einer ruckartigen Rückwärtsbewegung aufrecht, sie verhalten sich wie eine manipulierbare Masse (Abb. 178). Erst jetzt sehen wir das Dia des in sich gekehrten Mabuse in seiner Zelle (Abb. 179). Der Psychiater berichtet dann von der neuen Entwicklung (Abb. 180): Mabuses Schreiben, zuerst als sinnloses Gekritzeln (Abb. 181), dann als einzelne Wörter (Abb. 182), schließlich als zunehmend zusammenhängende Sätze. Und in Baums ausdrücklicher Bewunderung für die Genialität Mabuses, vor allem in dem mit gestischem Nachdruck gesprochenen letzten Satz, klingt seine Ansteckung bereits an (Abb. 183). Mabuses Gedankengut über die «Herrschaft des Verbrechens», das zunächst noch an den Meisterverbre-





184–185

cher als Quelle gebunden scheint, erweist sich im weiteren Verlauf als übertragbar und erscheint letztlich sogar, als kommunikatives Relais, an keine der Figuren, derer sie sich bedient und die sie zu bloßen Puppen degradiert, zwingend oder dauerhaft gekoppelt.

Baums explizite Ansteckung durch den Meisterverbrecher geschieht dann in Szene 7: Stumm und wie ein Automat beschreibt Mabuse seine Blätter, die er auf den Boden fallen lässt, während sie von einem Pfleger aufgehoben werden. Baum betritt die Zelle und prüft Mabuses Puls. In diesem Moment scheint ein Schatten über ihn zu huschen, Baum dreht sich um und erblickt gleich einer miniaturisierten Spiegelung als Halluzination (erzielt durch einfache Doppelbelichtung) einen ihm gegenüberstehenden, durchsichtigen

Mabuse-Doppelgänger (Abb. 184). Dann verschwindet die Vision wieder. Filmtechnisch sehr simpel realisiert, deutet dieser Vorgang die Spaltung zwischen physischer und symbolischer Identität an, zwischen Signifikant und Signifikat.

Viel später, als Kommissar Lohmann dem Geheimnis Baums als lebendem Vermächtnis Mabuses auf den Spuren ist, kommt es zu einer visuell äußerst interessanten Gegenüberstellung (Abb. 185). Zwischen Lohmann und Baum liegt in der Mitte unten, als raumtrennendes Element, Mabuses Leichnam, dessen Gesicht von Lohmann verdeckt wird. Rein optisch bilden Lohmann im dunklen Mantel und Hut und der Psychiater in seinem weißen Arztkittel einen Kontrast; darüber hinaus ist Lohmanns physischer Bildraum, deutlich signalisiert durch die sichtbare Ziegelwand hinter seinem Profil, ein realistischer, während Baum, als wäre er ein Phantasma, hinter einem Spiegel zu stehen scheint, der die Wand von Ziegeln unscharf als homogenisierte Fläche erscheinen lässt: schon nicht mehr Teil der diesseitigen, realistischen, sondern einer jenseitigen Wirklichkeit, in der Welt Mabuses, der ihn vereinnahmt hat.

Am deutlichsten wird die Spaltung von Zeichen, Identität und Subjekt in Langs *TESTAMENT* jedoch durch die Abspaltung des Tons, namentlich der Stimme, vom Bild. Erstmals begegnen wir der akusmatischen Stimme am Ende von Szene 10, nachdem Dr. Kramm beim Ordnen und Lesen von Mabuses Blättern den Zusammenhang mit dem Juwelerraub entdeckt zu haben meint, Baum jedoch abwiegelt. Kramm teilt ihm mit, er werde diesbezüglich die Polizei benachrichtigen und verabschiedet sich. Nachdem ihn der Diener (Georg John, Mabuses Mitarbeiter «Pesch» im Vorgängerkfilm) zur Tür begleitet hat, klopft dieser an Baums Tür an. Zu hören ist aber nur dessen Stimme: «Ich möchte jetzt nicht gestört werden.» Diesen Satz, der zum Inbegriff für Baums Ausführung von Mabuses Testament wird,

hören wir noch zweimal: als ein Krankenpfleger dem Diener mitteilt, Mabuse habe den Blick von jemandem, der die Welt beherrschen könnte, und beide an die Tür des Psychiaters klopfen (Szene 18); und schließlich als Lohmann und Kent, der Abtrünnige der Kriminalbande und romantische Held, in der Verfolgung Baums an dessen Tür anklopfen, bevor sie herausfinden, dass die Stimme immer nur von einer technischen Aufzeichnung, einer Schallplatte abgespielt wurde (Szene 55).

Die Subversion des klassischen audiovisuellen Vertrags, eine Umkehrung des konventionellen Verhältnisses von dominierendem Bild und dienendem Ton sowie eine Verselbstständigung der Stimme gegenüber dem Bild, ist eine grundsätzliche Möglichkeit des Tonfilms. Lang allegorisiert den sprichwörtlichen «Mann hinter dem Vorhang» in einem absoluten Sinne: Und zwar gibt es *immer* einen Mann hinter dem Vorhang, auch wenn der Vorhang gefallen ist (an dessen Stelle ein weiterer Vorhang tritt usw. ad infinitum), wie Kent und seine Geliebte Lily entdecken, als sie in dem geheimen Raum, in den sie eingesperrt wurden, hinter dem Vorhang nur eine menschliche Silhouette aus Holz, einen Lautsprecher und ein Mik-



186–187

rofon entdecken (Szene 39, Abb. 186–187). Die diktatorische, totalitaristische «Stimme des Meisters» ertönt aber weiterhin aus dem zerschossenen Lautsprecher: Die momentane Leere, die sich offenbart, wenn der Vorhang gelüftet oder beiseite gezogen wird, ist die perfekte Verkörperung des Hitchcock'schen *MacGuffin* oder des Lacan'schen *objet petit a*, der Mangel, um den sich letztlich alles dreht. Es ist dies die Stimme als Organ ohne Körper, das reine Begehren, das leere Geheimnis. Noch immer spricht die Stimme im Geiste Mabuses, doch beginnen wir, über die Reproduktionstechnologie das Wesen einer entkörperlichten Macht zu erahnen.

V Subjektivität als Verbrechen: der klassische Film noir

1 Ein obskures Objekt der Begierde

«This is the age of film noir», schreibt Wheeler Winston Dixon in einer 2009 erschienenen Monografie und fügt hinzu: «Film noir is the cinema of paranoia, of doubt and fear and uncertainty» (Dixon 2009, 1). Nachträglich, aus heutiger Sicht und aus Dixons stark erweitertem Begriffsverständnis, erscheint der klassische Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre als initiatorische Latenzphase des späteren soziologischen Verschwörungskinos weitgehend amerikanischer Provenienz, genauer gesagt als Zwischenglied zwischen letzterem und dem vorgängigen, hauptsächlich europäischen Kino der Meisterverbrecher. War der *master criminal* als verkörpertes Medium das Zentrum und der quasi fantastisch-übermenschliche, aktive Initiator organisierten Verbrechens in einer weitgehend allwissenden Erzählung, so tritt nun im Film noir und im Zeichen eines expressiv gefärbten Realismus an dessen Stelle in einem narrativen Perspektivenwechsel die allzu menschliche Subjektivität eines leidenden Antihelden, oft eines gewöhnlichen Bürgers, der reaktiv, entlang einem Spektrum abnehmender Souveränität, durch schicksalsträchtigen Zufall und den Zwängen eigener Triebhaftigkeit ausgeliefert, in kriminelle Abenteuer und einen konspirativen Sumpf des Verbrechens hineingerät.

So schildern Noirs Reisen in die äußere und innere Unterwelt, in die Schwärze von Nacht, Täuschung und Betrug, Hoffnungslosigkeit und Verrat, Tod und Hades – der auch für die Sphäre des Psychisch-Seelischen steht –, in geschlossene Enklaven gleich jener kulturellen Gebärmutter namens Kino, für dessen abendliche und nächtliche Vorstellungen sich diese Filme ideal eignen. Dabei erscheint, wie wir nachfolgend eingehender untersuchen werden, die Subjektivität selbst als der eigentlich gesellschaftliche Locus des Verbrechens. Zugleich wird die kriminelle Konspiration, die im Meisterverbrecher-Kino noch von einer einzelnen Figur ausgeht, auf ein – wie auch immer eng begrenztes – plural-dezentrales Handlungspersonal verteilt, das als Zwischenstufe, als einsetzende Figur-Grund-Verlagerung bereits den Übergang von einer personell-sichtbaren zu einer systemisch-unsichtbaren Verschwörung markiert.

Man muss allerdings James Naremore beipflichten, wenn er sagt, es sei schon immer einfacher gewesen, einen Film noir zu erkennen, als den

Begriff zu definieren (Naremore 1998, 9). Die Paranoia ist hier nun vor allem atmosphärischer Art. So betrifft eine typische Noir-Beschreibung etwa Ikonografie, visuellen Stil und zentrale Motive, die teils bereits der Meisterverbrecher-Film kannte: die Großstadt als Dschungel bei Nacht, mit ihren schäbigen Settings und blinkenden Neonlichtern, engen Gassen und verlassenem Hafenvierteln, den grellen Nachtclubs mit treibendem Jazz sowie mondäne Apartments; den einsamen Protagonisten in dunklen Passagen, begleitet von einem subjektiven Voice-over; ein dem Schicksal verfallenes kriminelles Liebespaar auf der Flucht vor der Polizei; und nicht zuletzt hartgesottene Detektive, die in zynischer Abgeklärtheit labyrinthisch verworrene Rätsel auflösen (Spicer 2002, 4; Dixon 2009, 1).

In den Außenszenen regnet es häufig, mit gleißenden Lichtpartien auf dem nassen Asphalt; die Beleuchtung ist oft hart und scharf, mit starkem Kontrast zwischen hell und dunkel und Nachtszenen, die tatsächlich in der Nacht gedreht wurden: *Night-for-night shooting* erfolgte oft aus Gründen der im Krieg durch erzwungene Filmmaterialeinsparungen bedingten B-Film-Ökonomie, deren Ästhetik der Verdunkelung und gesättigten Schwarzpartien nicht zuletzt die billigen Sets, recycelte Ausstattungen von A-Filmen, kaschieren sollte;¹ dann auch, um gegenüber dem Farbfilm in Technicolor einen betonten Schwarzweiß-Mehrwert zu bieten. Zudem unterschieden sich A- und B-Filme hinsichtlich der Verleihpraxis, mit deren Ende in den 1950er-Jahren auch der Niedergang des klassischen Noir zusammenfiel.

Zwischen massiven Dunkelpartien werden harte Spitzlichter gesetzt, und durch die forcierte Helligkeit der beleuchteten Bildpartien als Kontrast vor schwarzem Grund entsteht eine fast irrealen, psychedelischen Atmosphäre. Die Lichtgestaltung, welche die Wirklichkeit des Tages in die Fremdheit der Nacht kippen lässt, erzeugt bedrohliche Schlagschatten und Dunkelzonen, aus deren Tiefe das Andere, das Verdrängte emporringt. Das sowohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinne existenziell Gefährliche dieses Lichts weist einen deutlich expressiven Bezug auf, der zwar den Anforderungen konkreter Raumgestaltung und den Konventio-

1 «The material restrictions imposed on the film industry – a 25 per cent reduction in the allocation of raw film stock to studios came into force in 1943, together with restrictions on the amount that could be spent on set design and decor [...] result in a general shift towards black and white thrillers that could be produced quite cheaply [...]. These constraints spurred the production of films noirs starting with «B» features whose personnel were adept at disguising indifferent or minimal sets through shooting from unusual angles or with low-level lighting. Noir's striking contrasts of light and shade partly stemmed from the night-for-night shooting of exterior scenes practised by the «B» units which worked through the night after the «A» units had gone home [...]» Spicer 2002, 30.

nen des räumlichen Realismus unterworfen bleibt, jedoch eine Mise en Scène mit geschlossenen Bildern produziert:

The conventional balance and harmony of the classical [Hollywood] style is intentionally disrupted in favour of ‹bizarre, off-angle compositions of figures placed irregularly in the frame›, creating an unstable world. [...] There is a pervasive use of claustrophobic framing devices including doorways, windows, stairways and metal bed frames, that seem to invade the space of the characters, trapping them. Mirror images and various kinds of reflections are prevalent, suggesting deceptiveness, doubling, neurotic narcissism and disordered fantasy. (Spicer 2002, 47)



188–189

Die expressive Bildgestaltung wird etwa von diesen zwei Stills aus *I WAKE UP SCREAMING* (H. Bruce Humberstone, 1941²) illustriert (Abb. 188–189), dem ersten Film noir von 20th Century Fox.³ Doch obwohl der amerikanische Noir der 1940er- und 1950er-Jahre, der zuallererst bezeichnenderweise als Stilrichtung erfasst wurde, die Grenzen der klassischen Hollywood-Narration hin zu gesteigerter Extravaganz und Expressivität dehnte, gab es keinen einheitlichen Noir-Stil: ‹There were studio noirs and location noirs; soft-focus noirs and deep-focus noirs; gray noirs and black noirs.› (Keating 2010, 244)

Gleichwohl lässt sich sagen, dass dem Stil hier im Vorrang vor der erzählten Geschichte eine Eigenständigkeit zukommt, die symptomatisch ist für einen Exzess, der sich nicht vollständig narrativ symbolisieren lässt. So

- 2 Bei rein US-amerikanischen Produktionen wird in diesem Kapitel auf die Nennung der Länderkürzel verzichtet.
- 3 Vgl. Silver/Ward 1992, 368. Gemäß der Internet-Filmdatenbank Allrovi wird *I WAKE UP SCREAMING* mitunter *tout court* als Hollywoods erster Film noir bezeichnet (<http://www.allrovi.com/movies/movie/i-wake-up-screaming-v24148>) (abgerufen am 22.7.2013).

präsentiert sich «Noir» in mehrfachem Sinne als ein Kino des Begehrens: einerseits in seinen Geschichten, die in einer oft traumhaft-unwirklichen Welt von Lug und Trug, Irrungen und fatalen Wendungen handeln, welche die triebhaften Wünsche seiner Figuren nehmen; andererseits operiert er selbst als das Objekt der Begierde schlechthin von Filmkritik und -wissenschaft. Denn bekanntlich wurde der Film noir als Phänomen, dessen Begrifflichkeit seinerzeit in der Filmbranche und beim Publikum unbekannt war, erst nachträglich benannt, ja sogar – als Beispiel für einen nominalistischen Konstruktivismus, bei dem die Worte den Dingen, die sie bezeichnen, vorhergehen – durch seine Nomenklatur von französischen Kritikern post factum ins Leben gerufen und seither in einem über fünfzigjährigen Prozess diskursiver Genrebildung effektiv *erfunden* (vgl. Naremore 1998, 9–39; Neale 2000, 151–204).⁴

Zurückverfolgen lässt sich der Begriff erstmals auf zwei Artikel anno 1946 von Nino Frank («Un nouveau genre «policier»: L'aventure criminelle»)⁵ und von Jean-Pierre Chartier, der in der Zeitschrift *La Revue du cinéma* konstatierte: «Les américains aussi font des films «noirs»».⁶ Gemeint waren damit einige pessimistische amerikanische Kriminalfilme, die erst nach Kriegsende in Frankreich zu sehen waren, wobei mit Pessimismus primär das in den Filmen evozierte Welt-, Gesellschafts- und Menschenbild gemeint war und nicht unbedingt das Fehlen eines Happyends. Die ersten fünf dieser Werke waren *THE MALTESE FALCON* (John Huston, 1941), *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, 1944), *LAURA* (Otto Preminger, 1944), *MURDER, MY SWEET* (AKA *FAREWELL, MY LOVELY*, Edward Dmytryk, 1944) und *THE LOST WEEKEND* (Billy Wilder, 1945) (Naremore 1998, 13).

Seinerzeit in der amerikanischen Filmindustrie durch Ausdrücke wie *thriller*, *mystery*, *actioner* (Actionfilm), *meller* (Melodrama), *psychological drama*, *psychological melodrama*, *psychological thriller* oder auch *woman's film*, *romantic drama*, *police procedural* und *social problem film* bezeichnet, waren diese A- und B-Filme zu guten Teilen von deutschsprachigen Emigrés realisiert worden, unter ihnen Wilder, Preminger sowie Fritz Lang (*THE WOMAN IN THE WINDOW*, 1944) und Edgar G. Ulmer (*DETOUR*, 1945). Der Noir-Terminus bezog sich zum einen auf die *série noire*, die mit schwarzen Umschlägen gestaltete Gallimard-Übersetzungsreihe von Kriminalromanen amerikanischer Hardboiled-Autoren wie Dashiell Hammett und Raymond Chandler; zum andern wurde der Ausdruck auch in Anlehnung an das von Naturalismus und Surrealismus beeinflusste,

4 Eine ausführliche Bibliografie zum Film noir findet sich in Grob 2008, 52–54.

5 *L'Écran français*, 61(8–9), 14. Zit. nach Neale 2000, 154.

6 *La Revue du cinéma*, 1(2), 67–70. Zit. nach Neale 2000, 154.

düster-fatalistische französische Vorkriegskino benutzt, bekannt als *Poetischer Realismus*, in dessen Filmen meist Jean Gabin die aufrecht-tragische Hauptrolle spielte.⁷

1.1 Der umstrittene Status des Noir-Phänomens

In der englischsprachigen Kritik setzte sich der Begriff «Film noir» erst in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren durch, bezeichnenderweise zu einem Zeitpunkt, als es im New Hollywood zu einem Noir-Revival kam, mit Werken wie Alan J. Pakulas Thriller *KLUTE* (1971), Roman Polanskis Detektivfilm *CHINATOWN* (1974) oder Martin Scorseses urbanem Drama *TAXI DRIVER* (1976), die alle drei in das Register des Paranoia- respektive Verschwörungsfilms fallen. Im deutschen Sprachraum wurde lange Zeit der etwas missverständliche Ausdruck «schwarze Serie» verwendet. Heute ist «Film noir» als Begriff und Idee sowohl Filmschaffenden als auch Filmkritikern und -wissenschaftlern ebenso geläufig und selbstverständlich wie einem breiteren Publikum.

Nicht selbstverständlich ist jedoch der Status des Phänomens. Handelt es sich dabei um einen Stil, um eine Bewegung, um ein Genre oder um eine Methode filmischer «Schwarzmalerei» (Röwekamp 2003)? Ist Noir überhaupt eine einheitliche, singuläre Erscheinung? James Naremore etwa betrachtet Film noir als diskursive, von verschiedenen kulturellen Kontexten geprägte Schnittstelle zwischen den Modernismen der europäischen Avantgarde einerseits und der älteren populärliterarischen Tradition des *blood melodrama* mit ihren reißerischen Geschichten über Gewalt und Erotik andererseits (Naremore 1998, 40–46). Insofern erscheint der klassische amerikanische Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre als von ganz unterschiedlichen Einflüssen geprägt: von der Hardboiled-Kriminalliteratur seit den späten 1920er- und 1930er-Jahren, insbesondere von Hammett, Chandler und James M. Cain und ihrem *coolness* verheißenden, poetisch-machistischen Straßen-Argot als sprachlichem Idiom; vom Gangsterfilm der 1930er-Jahre im Gefolge von Josef von Sternbergs spätem Stummfilm *UNDERWORLD* (1927); von der auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden romantischen Schauerliteratur

7 Zu den Hauptwerken des Poetischen Realismus in Frankreich zählen u. a. Julien Duviérs *LA BELLE ÉQUIPE* (F 1936) und *PÉPÉ LE MOKO* (F 1937), Jean Renoirs *LA GRANDE ILLUSION* (F 1937), *LA BÊTE HUMAINE* (F 1938) und *LA RÈGLE DU JEU* (F 1939) sowie *Le QUAI DES BRUMES* (F 1938), *LE JOUR SE LÈVE* (F 1939) und *LES ENFANTS DU PARADIS* (F 1945) von Marcel Carné. *LA BÊTE HUMAINE*, auf der naturalistischen Romanvorlage von Émile Zola basierend, sollte 1954 von Fritz Lang in den USA als *HUMAN DESIRE* neuverfilmt werden, der bereits mit *SCARLET STREET* (1945), dessen Produktionsbedingungen und Story mit *THE WOMAN IN THE WINDOW* überlappt, ein Remake von Renoirs *LA CHIENNE* (F 1931) gedreht hatte.

(*gothic romance*); vom Weimarer Kino mit seinen Kriminal- und Straßenfilmen; vom französischen Vorkriegskino; von den amerikanischen Horrorfilmen der 1930er- und 1940er-Jahre; sowie von Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941) mit seiner expressiven Bildgestaltung, Tiefenschärfeästhetik und unkonventionellen, nichtlinearen Erzählstruktur (Spicer 2002, 5–19).

Folgen wir Steve Neales Argumentationslinie, war Noir kein einheitliches Phänomen, sondern ein als unscharfe Kategorie zusammen gedachtes Ensemble von einander überlappenden Genres mit einer Reihe von diskursiv immer wieder erwähnten Charakteristika:

As a single phenomenon, *noir*, in my view, never existed. That is why no one has been able to define it, and why the contours of the larger *noir* canon in particular are so imprecise. Many of the features associated with *noir* – the use of voice-over and flashback, the use of high contrast lighting and other ‹expressionist› devices, the focus on mentally, emotionally and physically vulnerable characters, the interest in psychology, the culture of distrust marking relations between male and female characters, and the downbeat emphasis on violence, anxiety, death, crime and compromised morality – were certainly real ones, but they were separable features belonging to separable tendencies and trends which traversed a wide variety of genres and cycles in the 1940s and early 1950s. (Neale 2000, 173–174; Herv. i. O.)

Seinen Blick vom tradierten Begriff abwendend und positivistisch auf die seinerzeit übliche Branchenterminologie gerichtet, gewissermaßen in einer Verlagerung von der theoretischen Rezeptions- zur filmindustriellen Produktionsseite, findet Neale all diese beschworenen Noir-Charakteristika in einer Reihe verschiedener Genres und Zyklen, die zuvor schon aufgezählt wurden: beispielsweise im Detektivfilm oder im *gothic woman's film* (auch als *female gothic* bekannt), bei dem, aus der weiblichen Erzählperspektive geschildert, sich typischerweise der Gatte der Protagonistin als zunehmend bedrohlich (*menacing husband*) entpuppt, wie etwa im Remake *GASLIGHT* (George Cukor, 1944), wo der Ehemann (Charles Boyer) zwecks Selbstbereicherung seine Gemahlin (Ingrid Bergman) in den Wahnsinn zu treiben versucht, letzteres selbst schon wieder ein beliebtes, oftmals wiederkehrendes Storymotiv⁸; und nicht zuletzt macht Neale sogenannte Noir-Charakteristika auch in Horrorfilmen, im Western und im *social problem film* der Nachkriegszeit aus (ebd.).

8 Die erste Version von *GASLIGHT* entstand unter der Regie von Thorold Dickinson (GB 1940). Zum Zyklus des *female gothic* gehören u. a. *REBECCA* (Alfred Hitchcock, 1940), *JANE EYRE* (Robert Stevenson, 1943), *EXPERIMENT PERILOUS* (Jacques Tourneur, 1945), *UNDERCURRENT* (Vincente Minnelli, 1946), *DRAGONWYCK* (Joseph L. Mankiewicz, 1946) sowie *SLEEP, MY LOVE* (Douglas Sirk, 1948).

Auch die vielbeschworene Traditionslinie zwischen dem deutschen Expressionismus (mit den auf verkantete Bühnenkulissen gemalten Schatten von Wienes CALIGARI etwa) und der Noir-Lichtgestaltung wird von Neale (im Anschluss an Marc Vernet) in Frage gestellt: Hollywood habe bereits vor dem Expressionismus des Weimarer Kinos der 1920er-Jahre einen eigenen expressionistischen Chiaroscuro-Beleuchtungsstil entwickelt, der letztlich auf Experimente von D. W. Griffith und dessen Kameramann G. W. «Billy» Bitzer anno 1909 zurückging (ebd., 172–173). In seiner Geschichte der Beleuchtung im klassischen Hollywoodkino bestätigt Patrick Keating, dass der expressive Beleuchtungsstil im amerikanischen Film sich bis vor den deutschen Expressionismus zurückverfolgen lässt. So praktizierten Hollywoods Kameraleute seit den 1910er-Jahren vier Genereformen von Beleuchtung, die szenenspezifisch und im Kompromiss mit anderen Konventionen – Realismus, narrativer Verständlichkeit, Plastizität der Figuren, bildkompositorischer Ausgewogenheit sowie Gender und Starphänomen – eingesetzt wurden: namentlich Drama, Melodrama, Romanze und Komödie. Die Gender-Konventionen der Beleuchtung bestätigen weitgehend Laura Mulveys berühmte These, wonach im klassischen Hollywoodfilm die Frau als passiv-nichtnarratives, fetischisiertes Spektakel im Sinne von «to-be-looked-atness» das Bild beherrscht, während die Kontrolle des Blicks (auf die Frau als Objekt der Begierde) dem narrativ aktiven, handlungsbestimmenden männlichen Protagonisten zufällt, mit dem sich der – männliche, heterosexuelle, weiße – Kinzuschauer als Ich-Ideal identifiziert (vgl. Keating 2010; Mulvey 1999).⁹

Der Terminus «Melodrama», wie schon zuvor erläutert, bezog sich dabei auf Kriminal- und Horrorfilme sowie andere Produktionen mit ausgeprägtem Actioncharakter. Zur melodramatischen Beleuchtungskonvention gehörten nicht nur dunkel-düstere Aufnahmen (*low-key*) wie im Drama, sondern auch hochkontrastige, hart ausgeleuchtete Bilder mit schwarzen Schatten (an Wänden und Gegenständen), die oft unter Ab-

9 So wurden laut Keating die Gesichter der weiblichen Darstellerinnen gemäß den Konventionen des aus dem 19. Jahrhundert stammenden Piktorialismus meist hell, flach und in sanfter Unschärfe ausgeleuchtet und gefilmt, während die Gesichter der männlichen Darsteller, um ihre aktiven und handlungsorientierten Eigenschaften zu betonen, stärker dreidimensional und schattenreicher beleuchtet sowie mit größerer Schärfe gefilmt wurden: Frauen sollen demgemäß vor allem schön sein, Männer dagegen haben «Charakter». Der insbesondere bei MGM gepflegte Glamour-Stil wiederum sollte alle Stars, unbesehen des narrativen Kontexts einer Szene, immer möglichst «gut» aussehen lassen und bedingte das klassische Lichtschema des *three-point lighting* mit Führungslicht (*key light*), Fülllicht (*fill-light*) und vor allem Gegenlicht (*backlight*), durch welches das gefilmte «Objekt» plastisch durch einen Lichtkranz im Haar und um die Gesichtskonturen vom Bildhintergrund herausgehoben wird und zugleich die Aufnahme gleichmäßig illuminiert ist. (Keating 2010)

schwächung oder Auslassung von Füll- und Gegenlicht sowie durch eine niedrigere Positionierung des Führungslichts vis-à-vis den Darstellern produziert wurden. Demgegenüber setzte sich die Romanze durch einen weicheren, mit Diffusionsfiltern und -gaze an Lampen und Objektiven erzielten helleren (*high-key*)-Beleuchtungsstil mit sanften Schatten und «glamourösem» Gegenlicht und die Komödie – als lichtästhetisch uninteressanteste Form – durch durchgängiges *high-key* ab (ebd., 140–151). So finden sich frühe Formen der melodramatisch-expressiven Lichtgestaltung, die ursprünglich als Effektbeleuchtung zur Simulation von realen Lichtquellen im Off entwickelt worden war, spätestens 1915, wie etwa in Cecil B. DeMilles *THE CHEAT* (ebd., 62–63 und 73–74).

1.2 Ein Phänomen der Nachträglichkeit

Dass sich also der Film noir nicht präzise definieren oder eingrenzen lässt, er nicht essenzialistisch begriffen werden kann, sondern nur als ein *Cluster* von sich überlappenden unterschiedlichen seinerzeitigen Genres, Figurentypen und Handlungsmustern gesehen werden muss, hängt mit der Ausrichtung der Filmindustrie auf Produktionszyklen zusammen. Besonders – und vor allem unerwartet – kommerziell erfolgreiche Filme haben in der Industrie oft zur Folge, dass sie einen Zyklus ähnlich gelagerter Produktionen auslösen und damit ein eigenes Story-Stereotyp bilden. So bestätigte etwa der kommerzielle und kritische Erfolg der Warner-Brothers-Produktion *THE MALTESE FALCON* (John Huston, 1941), nach zwei vorhergehenden Adaptionen derselben Hammett-Vorlage,¹⁰ den vormals vor allem Gangster spielenden Star Humphrey Bogart in seinem neuen Image als abgebrühter Detektiv mit schlagfertigen Sprüchen und etablierte zugleich einen Zyklus weiterer Hardboiled-Filme. Eine ähnliche Signalwirkung hatte der für sieben Oscars nominierte Kriminalthriller *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, 1944), der zu einer Flut weiterer Filme mit zerstörerischen Femme-fatale-Dreiecksgeschichten führte. Beide Filme wurden 1998 vom American Film Institute in die Liste der «100 Greatest American Movies» aufgenommen.

Produktionszyklen werden also primär durch die Praxis von Produktion, Marketing und Rezeption (*box office*) und kaum von filmkritischen oder -theoretischen Diskursen bestimmt. Meist bewegen sie sich im Bereich des Subgenerischen, sind oft an bestimmte Stars und Star-Images gebunden und halten sich in der Regel nicht länger als einige Jahre, bevor die Formel erschöpft ist und/oder der Zeitgeist in eine andere Richtung

10 Die zwei vorhergehenden Versionen waren *THE MALTESE FALCON* (Roy Del Ruth, 1931) und *SATAN MET A LADY* (William Dieterle, 1936).

weht; Überlappungen mit dem Sequel-Phänomen, der Serie und Stilrichtung kommen auch vor. Historische Zyklen können von Kritik und Filmwissenschaft dann als Genres konzipiert werden, wenn sie eine Neuauflage in veränderter Form erfahren; so ermöglichte die Noir-Renaissance vor allem in den 1990er-Jahren die Rekonzeptualisierung des Film noir insgesamt als Genre.

Zugleich indizieren alle diese definitorischen Schwierigkeiten ein Grundproblem des Konzepts «Genre» an sich:

Das Grundproblem [...] lässt sich nur dadurch lösen, dass man *Genres als intertextuelle Systeme von Stereotypen* begreift, die *offen strukturiert sind* und bei näherer Betrachtung tatsächlich in zahlreiche, einander vielfältig überlappende Subgenres «zerlegt» werden können – als Systeme, die sich darüber hinaus *in steter Wandlung und in Wechselwirkung* mit anderen befinden. Kohärenz erhalten Genrebegriffe (vielmehr als durch statische, überhistorische Invarianten) durch die reale Evolution und kulturelle Interaktion in Verbindung mit einem kulturellen Genrebewusstsein, das die Filme auf Grund heterogener und fließender Aspekte zum Genre zusammenschließt.

(Schweinitz 2006a, 83–84; Herv. i. O.)

Obwohl der Ausdruck *Genre* mit der Bedeutung von «Typ» oder «Sorte» ursprünglich aus der biologischen Formenlehre (Morphologie) stammt, bezieht er sich im Bereich des Ästhetischen – hier des Films – nicht auf Natürliches, sondern auf Kulturphänomene, bei denen sich die Methoden der exakten Wissenschaften nicht anwenden lassen, weil wir es mit hermeneutischen Objekten zu tun haben, die also der fortwährenden sozialen Verständigung und Bedeutungszuschreibung bedürfen: «the notion of genre is a theoretical tool, not a «natural» fact: to consider any group of works as a genre is to choose some traits as pertinent, others as irrelevant» (Cozarinsky 1980, 58). In einem konstruktivistischen Sinne bedeutet dies, dass in den Humanwissenschaften die nachträgliche Benennung ihrer Gegenstände und sogar die rückwirkende Erzeugung der zu untersuchenden Objekte nicht nur zulässig ist, sondern sogar als normaler wissenschaftlicher Vorgang zu begreifen ist.

Die *Nachträglichkeit* des Noir-Phänomens, das seit den 1990er-Jahren über den Film hinaus inzwischen zu einem transmedialen Konzept oder Markenzeichen geworden ist, das nicht zuletzt auch die Mode- und Kosmetikbranche erfasst hat und dort für *coolness* und Glamour steht, hat sich in einer sukzessiven Abfolge im kritisch-theoretischen Diskurs von einer Stimmung (*mood*) und einem Stil zu einem Zyklus und einer Serie bis hin schließlich – angesichts des Neo-Noir-Revivals seit den 1990er-Jahren – zum Genre niedergeschlagen. Wir werden im Folgenden auf jene dem Film noir zugeschriebenen, starken Aspekte eingehen, die sich keineswegs

in allen Beispielen finden, sondern nur in einem Teil des Clusters, aber die namentlich für die Genese des modernen Verschwörungsfilms von besonderer Relevanz sind.

2 Subjektivität, Identitätsspaltungen und klastrophobe Szenarien

Populäre Filme müssen, um populär sein zu können, immer auch den Kontext ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit in symptomatischer, d.h. metaphorischer oder allegorischer Weise ansprechen. Sie brauchen einen Subtext, der das kollektive (politische) Unbewusste anspricht. Die klassischen Noirs sind diesbezüglich als Symptome einer Gesellschaft in der Krise zu begreifen, die im Zweiten Weltkrieg durch die Proliferation von Gewaltdarstellungen – etwa in der Propaganda – eine Brutalisierung erfuhr. Diese Zeit im Umbruch wurde durch ein Nachlassen der kulturellen (Selbst-)Zensur geprägt, durch soziale Umschichtungen, vor allem die stärkere Einbindung der Frauen in den Arbeitsprozess; nicht zuletzt war die Heimkehr von Millionen von G.I.s zu bewältigen, die vom Krieg teils traumatisiert in eine ihnen fremd gewordene Heimat zurückkehrten.

Hinzu kam im neuen atomaren Zeitalter mit aufkeimenden nuklearen Ängsten ab 1947 der Beginn des Kalten Kriegs und der antikommunistischen Hysterie, der gerade auch Hollywood ausgesetzt war und die im paranoiden Denunziantentum des McCarthyismus gipfeln sollte. Die gesellschaftliche Transformation während und nach dem Krieg schließlich implizierte das Entstehen der Triade von «Big Government», «Big Business» und militärisch-industriellem Komplex, die von Soziologen konstatierte Ablösung der von Max Weber postulierten protestantischen Ethik durch den Nachkriegskonsumismus und den *organization man* neuer Großbürokratien. Entwicklungen also, die anstelle des traditionell innengeleiteten amerikanischen Typus und dessen *rugged individualism* nun den zunehmend konformistischen, außergeleiteten sozialen Typ zu verlangen schienen.¹¹ Zugleich veränderte sich die Infrastruktur des Landes maßgeblich mit neuen Verkehrs- und Kommunikationsmitteln (Autobahnen, Fernsehen) sowie der Entstehung von suburbanen Wohngegenden und neuen Lebensstilen. Zum wirtschaftlichen Boom der Nachkriegsjahre gehörte auch die Transformation der Wirtschaft vom staatsmonopolistischen in einen multinationalen Kapitalismus.

11 Vgl. diesbezüglich die klassischen soziologischen Studien von Riesman 1950, Whyte 2002 und Mills 2000.

Vor diesem Hintergrund nimmt der klassische Film noir in der Entwicklung des Verschwörungsfilms eine Übergangsfunktion ein. Einerseits ist er geprägt durch ein Klima des Misstrauens, in dem nichts so ist, wie es zunächst scheint; auf der anderen Seite sind die Intrigen meist kleinräumiger Natur, an klar definierte Personalisierungen und enge Figurenkonstellationen zurückgebunden, etwa auf die Dreiecksgeschichten des *thriller of murderous passions* und eingegrenzt durch die Konventionen des kriminalistischen Melodramas.¹² Hier konstatieren wir eine Spaltung zwischen Stil, Stimmung und Setting bei einer gleichzeitig überschaubaren Zahl von handelnden Figuren. Der paranoide Effekt vieler Noirs ist weniger von der verkörperten Konspiration als vielmehr von jener formalen Textur bestimmt, die für Stimmung und Atmosphäre sorgt und die als genau jener Exzess zu begreifen ist, der von der filmischen Narration nicht gebändigt werden kann und sich stattdessen typischerweise in einer – mitunter unüberschaubaren und verwirrenden – Fülle von Wendepunkten niederschlägt. In Homologie zu Freuds Diktum *Wo Es war, soll Ich werden* ist die aus dem politischen Unbewussten aufsteigende, diffuse Paranoia auf einer medialen und formalen Ebene lokalisiert und noch nicht zu einem ausartikulierten umfassenden Verschwörungsdiskurs in der fiktionalen Handlungswelt diegetisiert, wie später im modernen Verschwörungsfilm.

Hatte der amerikanische Gangsterfilm der 1930er-Jahre als Kehrseite des amerikanischen Traums noch den individualistisch-unternehmerischen, aktiven und selbstbestimmten Aspekt des Gangstertums betont – man denke an Edward G. Robinson in *LITTLE CAESAR* (Mervyn LeRoy, 1931), James Cagney in *THE PUBLIC ENEMY* (William Wellman, 1931) oder Paul Muni in *SCARFACE* (Howard Hawks, 1932) –, war im Film noir der 1940er-Jahre von dieser kriminellen Variante des New-Deal-Optimismus nichts mehr zu spüren.¹³ In die Fußstapfen des Gangsters tritt nun der gewöhnliche Bürger. Dieses Individuum gerät durch Zufall oder Schicksalsfügung in den Sog einer oftmals psychopathischen Unter- und Nachtwelt des Verbrechens; die normale Welt des Mittelstands sieht sich gewissermaßen von «unten» her bedroht. Unversehens bewegen wir uns damit auch in einer dem Horrorfilm verwandten Welt, und dieser Horror ergibt sich aus dem allmählichen Entgleisen der alltäglich-rational-normalen in eine irrational-abnorme Welt des Albtraumhaften. Oft treffend als *männliches Melodrama* bezeichnet, bezieht sich der Film noir vor allem auch auf eine

12 Die Begrifflichkeit des *thriller of murderous passions* stammt von Charles Derry. Vgl. Derry 2001, vor allem 72–102.

13 Der Film noir reflektiert auch, dass wirtschaftstheoretisch nach dem Börsencrash von 1929 das Konzept des individuellen Unternehmers als zentrale Steuerungsinstanz ökonomischer Prozesse nicht mehr haltbar war.

ausgeprägte Krise der Männlichkeit und der bürgerlichen Institution von Ehe und Geschlechterbeziehung, die zunehmend einem grundlegenden Misstrauen unterworfen werden:

Here intimate relations between the sexes are put fiercely into question. They become the front line in a growing culture of mistrust which, as feminist critics have reminded us, the post-war American cinema of film noir had stereotypically portrayed as male paranoia and deep suspicion of any female power. (Orr 1993, 8)

Soziologisch gesehen sind die Films noirs modern, als sie Durchschnittsmenschen und deren Probleme (Betrug, Alkoholismus, Untreue, Eifersucht, Verbrechen) mit dem Zerfall von Moral und Gesellschaftlichkeit zusammenbringen, in Geschichten, die nicht von Erfolg handeln und oft auch keine durchgängig starken, kausal verketteten Handlungen mehr präsentieren, sondern durch den Zufall und eine Fülle überraschender Wendungen und narrativer Kippfiguren eine Verschiebung ins Situationale, in die Atmosphäre einzelner *Szenen* erfahren. Die einfachen und umfassenden Handlungsbögen der großen Form des Aktionsbildes werden ersetzt durch dessen kleine, mit Indizien operierende Form, mit der Opazität von ins Szenische verschobenen kleinen, triebhaften Aktionen, deren Schwäche und Unzuverlässigkeit von einer fragmentierten und manchmal durch einen Exzess an Komplikationen logisch kaum nachvollziehbaren Erzählung versinnbildlicht wird. Noirs leben also stärker von einer Figuren- und Szenenlogik als von übergreifenden Handlungslinien. Dem entspricht auch eine sichtbare Zunahme der Gewalt, komplementär und als auslösendes Moment für Angst, Einsamkeit und Aggression.

Denken wir an Aristoteles' Diktum in seiner *Poetik*, dass das dramatische Werk mit seinem Figuren- und Handlungsensemble in seinem Umfang der Ganzheit eines Lebewesens (eines Menschen) gleichen solle, müssen wir hier nun dessen eindeutig pathologischen, da unvollständigen, Zustand erkennen (vgl. Aristoteles 1994, 25 und 27). All dies steht im eklatanten Gegensatz zum (zeitgleich) überaus erfolgreichen Genre des klassischen Westerns, der in seinem linearen und transparenten Handlungsschema Situation–Aktion–neue Situation (S–A–S') freie, starke und offene Aktionen ermöglicht, die ikonografisch der Cowboy zu Pferde in einer offenen Landschaft mit weitem Himmel in der Helligkeit des Tages repräsentiert und für die thematisch die immer wieder neu zu ziehende Grenze (*frontier*) zwischen der Natur und der Kultur/Zivilisation/Gesellschaft steht. An die Stelle der äußeren Wildnis im Western ist in den Noirs die *innere* getreten, der Sumpf der gesellschaftlichen Verwerfungen und Korruption im weitesten Sinne des Wortes. Diese Welt ist weder transparent noch offen, und Freiheit erweist sich als Chimäre.

Seinen zentralen paranoiden Fokus findet der Film noir in der Verkörperung einer ambivalenten «fatalen Attraktion», namentlich in Gestalt einer Femme fatale als *dark lady* oder *spider woman*, eine «evil seductress who tempts man and brings about his destruction», hierin archetypisches Alter Ego zur Frau als jungfräulich Unschuldigen, Mutterfigur und Erlöserin (Place 2003, 47). In der Femme fatale manifestiert sich das Verlockende des Unterdrückten oder Verbotenen, das sexuell Herausfordernde, die triebhaft entfesselte Begierde, welche die gewöhnliche Identität des männlichen Protagonisten in Frage stellt und unterminiert – und somit auch die soziale Ordnung, deren Teil er ist. Was die Frau effektiv fatal macht und zum Archetyp einer unberechenbaren Gestaltwandlerin, ist ihre befreite, von patriarchalen Definitionen unabhängige und damit aus männlicher Sicht bedrohliche Sexualität (ebd.). Als jungsche Anima-Projektion entpuppt sie sich als unberechenbare Kippfigur, da sie eben nicht in der männlichen (Fetisch-)Projektion aufgeht und sich von keinem Mann dauerhaft besitzen lässt, sondern letztlich nur aus Eigeninteresse zu handeln scheint. Als eines der ältesten Motive in westlicher Kunst, Literatur, Mythologie und Religion ist die Femme fatale zwar eine Männerfantasie, doch ist der Film noir diesbezüglich «one of the few periods of film in which women are active, not static symbols, are intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality» (ebd.).

Die resultierende männliche Desorientierung stützt sich unter anderem auf psychoanalytisch inspirierte narrative Strukturen, traumähnliche Formen oder Rückblenden, in denen eine Ich-Erzählerstimme sich erinnert und fragt: Wie konnte es nur soweit kommen? – Eine Frage, die der Ausweglosigkeit der Situation des Noir-Antihelden entspricht, weil durch den Flashback alles im Voice-over Erzählte einer bereits abgeschlossenen und damit determinierten Vergangenheit angehört, die durch die Kausalität der Erzählung von getroffenen Entscheidungen, die theoretisch auch anders hätten ausfallen können, nachträglich einen scheinbar unerbittlichen Gang der Dinge suggeriert, der zum bösen Endergebnis führen musste. Der typische Fatalismus der sich im Voice-over erinnernden Hauptfigur ist allerdings eine existenzialistische Attitüde, welche die Protagonisten für den tragischen Verlauf der Ereignisse empfänglich macht. Gleich einer Ödipus-Figur begibt sich der Noir-(Anti-)Held ins Verderben, seine *hamartia* ist nun nicht mehr der von den antiken Göttern der griechischen Tragödie determinierte entscheidende Charakterfehler,¹⁴ sondern

14 *Hamartia* (oder *Hamartie*), griechisch für Verfehlung oder Fehltritt, oder auch moralische Schuld und intellektueller Fehler, wird in der aristotelischen *Poetik* als Fehler des Protagonisten verstanden, der eine Kette von Ereignissen nach sich zieht, die schließlich zum Umschlag vom Glück ins Unglück führen.

seine Schwäche angesichts seiner von untergründigen Trieben bestimmten Handlungsweise.

Noch im Sterben bewahrt aber – in der Exposition des ersten Akts von *DOUBLE INDEMNITY*, der einflussreichsten Noir-Verfilmung nach einer Vorlage von James M. Cain – der Antiheld Walter Neff (Fred MacMurray) im an seinen Vorgesetzten (Edward G. Robinson) gerichteten Bericht die eigene Würde, nicht zuletzt durch seine stoische Haltung und den abgebrüht-poetischen Stil seiner in knappem Machismo hervorgestoßenen Sätze, die er, durch eine Schusswunde tödlich verletzt, in seinem Büro ins Diktiergerät keucht:

Office memorandum. Walter Neff to Barton Keyes, claims manager. Los Angeles, July 16, 1938. Dear Keyes, suppose you'll call this a confession, when you hear it. Well, I don't like the word confession. I just want to set you right about something you couldn't see because it was smack up against your nose. You think you're such a hot potato as a claims manager, such a wolf on a phony claim. Maybe I'll ... let's take a look at that Dietrichson claim. Accident and double indemnity. You were pretty good in there for a while, Keyes. You said it wasn't an accident, check. You said it wasn't suicide, check. You said it was murder, check. You thought you had it cold, didn't ya? All wrapped up in tissue paper with pink ribbons around it. T'was perfect. Except it wasn't because you made one mistake, just one, little mistake. When it came to picking the killer, you picked the wrong guy. You want to know who killed Dietrichson? Hold tight to that cheap cigar of yours, Keyes. I killed Dietrichson, me, Walter Neff, insurance salesman, 35 years old, unmarried, no visible scars, until a while ago that is. Yes, I killed him. I killed him for money, and for a woman. I didn't get the money, and I didn't get the woman. Pretty, isn't it? ... It all began in May ...

Und dann setzt die Überblendung ein und die Visualisierung von Walter Neffs metadiegetischer Geschichte und Dreiecksaffäre mit Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), die ihn zum schicksalsträchtigen Mord an ihrem reichen Ehemann anstiften wird, bevor sie schließlich auch ihn hintergeht und damit der tragischen Katastrophe den Weg bahnt. Dramaturgisch hat dieser Einstieg die Funktion eines Anfangs *in medias res*, der zugleich kompakte Exposition liefert, sodass alles Entscheidende bereits geschehen ist und unsere Antizipation in Bezug auf das *Wie* des Geschehens gelenkt wird. Die sich für den Zuschauer erst noch entfaltende Handlung nimmt effektiv den Charakter des Futurperfekts an, des Was-gewesen-sein-wird. Hier hat der Protagonist im ganz wörtlichen Sinne keine Zukunft, liegt er doch im Sterben.

Das verlockende Versprechen der im versicherungstechnischen wie im übertragenen Sinne «doppelten Entschädigung» («double indemnity»),

d. h. das Geld und die Frau, hat sich als Falle erwiesen, die im Verlust von allem, dem eigenen Leben, resultiert. Andernorts im Film noir gibt es für den Protagonisten in einem mehr übertragenen Sinn keine Zukunft, weil alles Geschehen vom Sog der Vergangenheit determiniert scheint. Daraus ergibt sich auch die Stimmung von Vergeblichkeit, Hoffnungs- und Ausichtslosigkeit so vieler Beispiele. In einem subjektiven Erzählakt (einer Beichte) versucht in *DOUBLE INDEMNITY* die reporterhafte Ich-Stimme des gescheiterten Helden eine letzte kognitive Kontrolle über den zwanghaft-unkontrollierbar-traumatischen Gang der Dinge zu behaupten.

Diese Steigerung der Subjektivität durch die doppelte Tempusstruktur von Erzählzeit zum einen und erzählter Zeit zum andern lässt allerdings die berichtende Figur als von der Kollektivität abgelöste erscheinen. Sie fällt – durch ein Verbrechen, von dem sie weiß und wir als Publikum wissen, nicht jedoch die sie umgebenden Nebenfiguren – aus der Objektivität der Gesellschaft heraus. Entscheidend im Unterschied zum Meisterverbrecher-Kino und zum Gangsterfilm ist also auch die Frage der Noir-Erzählperspektive, deren Subjektivität vor allem durch den Kommentar in der ersten Person vermittelt wird: Die frei flottierende, losgelöste Stimme im Kino der Meisterverbrecher kehrt im Film noir als Voice-over wieder und führt in die Diegese, den Erzählraum eine Spaltung ein, die das handelnde Subjekt von sich selbst spaltet und von der Gesellschaft. Es ist die Dimension einer radikalen Subjektivität an sich, die oftmals zum Verbrechen wird.

Es ist die handlungslogisch subjektive Erzählperspektive – die personale Erzählsituation im Sinne Stanzels (Stanzel 1995) und die auf den Protagonisten fokussierte Perspektive im Sinne von Murray Smiths fortgesetztem *spatio-temporal attachment* (Smith 1995, 146–149) – einer zunächst passiv-reaktiven Figur, die später auch für den Verschwörungsfilm prägend sein wird. In letzterem freilich haben wir es mit weitläufigeren Konspirationen zu tun als im klassischen Noir, wo es immer noch um individuelle und individualisierbare kriminelle Konspirationen der Unterwelt, d. h. in der Gesellschaft, geht und noch nicht, wie im späteren paranoiden Thriller, um die organisatorischen Grundfesten und die anonymen Institutionen der Gesellschaft selbst, die konspirativ durchsetzt sind.

Zwar gibt es auch im klassischen Film noir bereits das Motiv des korrupten und pathologisch gewaltbereiten Polizisten – wie etwa in *I WAKE UP SCREAMING*, dessen korpulenter und besessener Detektiv Ed Cornell (Laird Cregar) eine Vorwegnahme von Orson Welles' korruptem Polizeichef Hank Quinlan in *TOUCH OF EVIL* (1958) darstellt –, doch fehlt hier noch die systematische Entlarvung der Gesetzeshüter als kollektiv verfilzte und moralisch verfallene Instanz wie in den späteren, auf realen Enthül-

lungen fußenden Polizeifilmen, darunter Sidney Lumets *SERPICO* (1973) und *PRINCE OF THE CITY* (1981). Die Aktivität und Handlungsmacht liegt zunächst auf seiten der noch unbekanntenen Konspirateure, während der Noir-Protagonist vorderhand reaktiv und passiv verbleibt, selbst wenn die Hauptfigur wie in den Hammett- und Chandler-Stoffen ein hartgesottener Detektiv ist, der sich letztlich gegen das Übel durchsetzt. Jedoch konstatieren wir eine im langfristigen Trend auszumachende, stetige Abnahme individueller Handlungsmächtigkeit: von den grandios überzeichneten, bisweilen übermenschlichen Meisterverbrechern des Stummfilms und frühen Tonfilms über den Gangster-als-Unternehmer in den 1930er-Jahren bis zum normalen Bürger als Opfer von Leidenschaft und Schicksal und schließlich den Ohnmachtsgefühlen des Individuums angesichts anonymer bürokratischer Strukturen in der modernen Gesellschaft.

2.1 Drei narrative Paradigmen

Man muss sich Film noir, wie schon erwähnt, als ein Cluster von sich generisch überlappenden, aber unterschiedlich gelagerten Filmen vorstellen, mit zentraleren und weniger zentralen peripheren Beispielen, analog zu einer verzweigten Familienverwandtschaft. Dabei lassen sich zwei aufeinanderfolgende Phasen unterscheiden. In den Filmen der frühen bis späteren 1940er-Jahre dominiert das urbane Setting, mit dem Fokus auf das existenzialistische Drama eines einzelnen Protagonisten, verloren im Dschungel der Großstadt, welche sich als Labyrinth und oft als Falle erweist. Komplizierte Erzählstrukturen, starke Expressivität und Subjektivität bis hin zu dezidiert lyrisch-oneirischen und quasi phantasmagorischen Formen prägen viele Werke dieser Phase.

Mit dem ab 1947 zunehmendem Aufkommen der an realen Schauplätzen gedrehten Noirs, nach wie vor in Schwarzweiß, insbesondere dem semidokumentarischen, auf realen polizeilichen Fallgeschichten beruhenden *Film gris*¹⁵ der zweiten Hälfte der 1940er- und frühen 1950er-Jahre, in dem mitunter Journalisten als investigative Protagonisten auf den Plan treten, wie in *CALL NORTHSIDE 777* (Henry Hathaway, 1948) und *THE NAKED CITY* (Jules Dassin, 1948), beginnt sich der expressive Stil auch unter dem Einfluss von Fernsehen und realitätsnahen Radio-Krimiserien tendenziell in Richtung «Neuer Sachlichkeit» zu verflachen und die Narration zu vereinfachen, obwohl es auch in der späteren Phase sehr komplexe und bisweilen barocke Noirs gibt, denkt man beispielsweise an Stanley

15 Der Begriff *Film gris* («grauer Film») wurde vom amerikanischen Filmemacher und Kritiker Thom Andersen in einem Artikel von 1985 eingeführt. (vgl. Andersen 1985)

Kubricks nichtlinear verschachtelten *heist*-Film *THE KILLING* (1956) oder Welles' *TOUCH OF EVIL* (vgl. auch Skulme 2014). Mit der zunehmenden Verlagerung der Schauplätze in den 1950er-Jahren, vom zentripetalen urbanen zum zentrifugalen peripheren und suburbanen Setting (Spicer 2002, 67–68), geht auch eine thematische Verschiebung von psychologischen zu sozialen Themen einher, namentlich zum organisierten Verbrechen, zu misslungenen Überfällen (*heists*) und zur Korruption:

The gritty realism of *THE ASPHALT JUNGLE* [John Huston, 1950] exerted more influence over the later films noirs than the earlier more expressionist works. The characteristic 1950s noir is the pared-down, tautly scripted crime thriller, which focuses on organized professional criminals in their battle with the authorities. Expressionist stylization is downplayed or avoided altogether in many 1950s noirs, which assault the viewer rather than evoking an atmosphere. Location shooting becomes more routine and flatly naturalistic, involving the reduction or elimination of supplementary lighting on daylight exteriors [...]. (ebd., 59–60)

Im Zentrum stehen drei paradigmatische Erzähltypen, die sich aufgrund ihrer zeitlichen und inhaltlichen Überlappung zwar nicht periodisieren lassen, aber gleichwohl eine Art logische Abfolge bilden (Walker 1992, 8–38). In den auf Vorlagen von Dashiell Hammett und Raymond Chandler basierenden Filmen, etwa *THE MALTESE FALCON* oder *THE GLASS KEY* (Stuart Heisler, 1942) im Falle Hammetts und *MURDER, MY SWEET*, *THE BIG SLEEP* (Howard Hawks, 1946) oder *LADY IN THE LAKE* (Robert Montgomery, 1947) bezüglich Chandler, dominiert der handlungsmächtige, selbstbestimmte Hardboiled-Privatdetektiv – mustergültig von Humphrey Bogart verkörpert, als Sam Spade in *THE MALTESE FALCON* und als Philip Marlowe in *THE BIG SLEEP*. Auch hier tauchen Femmes fatales auf, doch der Protagonist widersteht ihren unheilvollen Reizen. Beim *private eye* bogartscher Prägung ist es gelegentlich nicht so klar, auf welcher Seite des Gesetzes er steht. Gerade in *THE MALTESE FALCON* zehrt Bogart, der den Durchbruch zum Star als ein dem Untergang geweihter Gangster im romantischen Drama *THE PETRIFIED FOREST* (Archie Mayo, 1936) geschafft hatte, noch von seinem aus den 1930er-Jahren stammenden Image als *heavy*, um seine Detektivfigur erstaunlich schillernd ausfallen zu lassen. Zu diesem von einem typischerweise viele Fragen stellenden, investigativen Protagonisten geprägten Storytyp zählen auch Werke wie *THE KILLERS* (Robert Siodmak, 1946), *THE BIG HEAT* (Fritz Lang, 1953) und *KISS ME DEADLY* (Robert Aldrich, 1955).

Demgegenüber tritt im zweiten narrativen Paradigma mit der Adaption von James M. Cains *DOUBLE INDEMNITY* das gefährliche Beziehungs-

dreieck mit einer destruktiven Femme fatale in den Vordergrund: Eine schöne Frau ist mit einem wohlhabenden, aber langweiligen Ehemann verheiratet, geht eine Affäre mit einem jungen und attraktiven Liebhaber ein, den sie dazu bringt, ihren Gatten zu ermorden, um mit dem Geldbesitz des Toten gemeinsam frei zu sein. Doch weil die Femme fatale letztlich auch ihren Geliebten und Komplizen verrät, leitet sie sowohl dessen Tod als auch ihren eigenen ein. Hier haben wir es idealtypisch mit dem *thriller of murderous passions* zu tun: «i) the *femme fatale* becomes the key figure who lures/tempts/seduces the hero into the noir world and ii) the hero becomes a ‹victim› of his own desires.» (Walker 1992, 12) Der Noir-Protagonist wird in ein Labyrinth von Verbrechen und Intrige hineingezogen, in dem der anfängliche Schein trügt – die Femme fatale etwa trägt bei ihrem ersten Auftritt¹⁶ in Vortäuschung von Unschuld oft ein weißes Kleid. Auch das Filmpublikum wird auf falsche Fährten geschickt, und es treten unzuverlässige Erzähler auf den Plan, wie etwa in Premingers LAURA. Mitunter wird das Labyrinth unmittelbar räumlich dargestellt, wie im berühmten Spiegelkabinett-Finale von Welles' THE LADY FROM SHANGHAI (1948) oder in der berühmten Eröffnungs-Plansequenz seines TOUCH OF EVIL. Auf Büchern von Cain basierten neben DOUBLE INDEMNITY auch das von diesem Schema eher abweichende, melodramatische Familiendrama MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, 1945) und THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (Tay Garnett, 1946), dessen Vorlage zuvor bereits Pierre Chenal als LE DERNIER TOURNANT (F 1939) und Luchino Visconti als neorealistentes Drama OSSESSIONE (I 1943) verfilmt hatten und die auch dem gleichnamigen Neo-Noir-Remake von Bob Rafelson (USA/BRD 1981) als Grundlage dienen sollte. Zu diesem Erzähltyp gehören auch Filme wie THE WOMAN IN THE WINDOW (1944) und SCARLET STREET (1945) von Fritz Lang, SUNSET BOULEVARD (Billy Wilder, 1950), ANGEL FACE (Otto Preminger, 1952) und HUMAN DESIRE (1954), Langs weniger düster-pessimistisches Remake von Jean Renoirs naturalistischem Drama LA BÊTE HUMAINE (F 1938).

Im dritten, paranoiden Erzähltyp, in dem Femmes fatales ebenfalls eine wichtige, wenn auch etwas zurückgebundene Rolle spielen, nimmt der Film noir eine stärkere Wendung hin zum Albtraumhaften, mit einem angstvollen, bisweilen unter Gedächtnis- und damit Identitätsverlust leidenden Protagonisten auf der Flucht vor einer trügerischen, von diffusen Bedrohungen durchsetzten Umwelt oder auf der Suche nach seiner wahren Identität. Die Amnesie hat hier die Funktion, die Aufdeckung eines zweiten Ich zu ermöglichen und einzuleiten. Auch formal sind lyrisch-on-

16 Manchmal trägt die Femme fatale auch während des ganzen Films nur Weiß: so etwa Lana Turner als Cora Smith in THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE.

eirische Strukturen stark ausgeprägt, und an die Stelle des abgebrüht berichtenden Voice-over tritt nunmehr der fragende, verunsicherte und von düsteren Vorahnungen geprägte innere Monolog. Vor allem die auf Kriminalromanen und Detektivgeschichten von Cornell Woolrich basierenden Psychothriller, meist billige B-Produktionen, sind hier zu nennen, mit Szenarien, in denen philosophische Fragen des Seins und der existenziellen Fremdbestimmung kompakt und wirkungsvoll in Szene gesetzt werden (ebd., 14–16). Auf Vorlagen von Woolrich, der wegen der Blacklist mitunter die Pseudonyme William Irish und George Hopley verwendete, beruhen etwa PHANTOM LADY (Robert Siodmak, 1944), THE BLACK ANGEL (Roy William Neill, 1946), THE CHASE (Arthur Ripley, 1946), FEAR IN THE NIGHT (Maxwell Shane, 1947) und dessen eigenes Remake NIGHTMARE (1956) sowie THE WINDOW (Ted Tetzlaff, 1949).

2.2 Amnesie und das zweite Ich: STREET OF CHANCE

Ein frühes Beispiel hierfür ist die 74-minütige Paramount-Produktion STREET OF CHANCE (Jack Hively, 1942), die erste Woolrich-Filmadaptation, basierend auf seinem Roman *The Black Curtain* (1941), und der erste Noir, der – mit einer bedrückenden Atmosphäre drohenden Unheils – das Thema des Gedächtnisverlusts und der damit einhergehenden doppelten Identität behandelt. Doppelsinnig ist auch der Filmtitel in seiner Anspielung sowohl auf die Zufälligkeit des Schicksalhaften als auch auf eine durch Unfall und Amnesie ermöglichte (zweite) Chance für die Hauptfigur. Im Zentrum der vorwiegend aus einer personalen Erzählsituation perspektivierten Geschichte steht ein investigativer Protagonist auf der verzweifelten Suche nach sich selbst und seiner *backstory*, wobei der Fokus auf der Gegenwart der *quest*, dem Ermittlungsplot, liegt und die Exposition vergangener Geschehnisse in sukzessiver Offenbarung die für den Detektivmodus typische Form hinausgezögerten Wissens annimmt. Das bedeutet zugleich, dass vorderhand seitens der Zuschauerimplikation der Modus des Rätsels (*mystery*) und die gegenüber relativ kurzfristigem Suspense weniger intensive, aber längerfristig wirkungsmächtige Spannungsförmigkeit der Neugier (*curiosity*) vorherrscht.

Der Schauplatz ist New York. Mitten am Tag fallen von einer Baustelle Planken herunter. Am Kopf getroffen kommt Frank Thompson (Burgess Meredith) inmitten einer Traube von um ihn Stehenden verwirrt wieder zu sich, ohne sich erinnern zu können, wie er in diesen Stadtteil kam. Er sei noch nie in seinem Leben hier gewesen, sagt er einem Polizisten. Sein Hut und Zigarettenetui tragen die fremden Initialen «D.N.». Franks fragender und starrer Blick unterstreicht Verwunderung und hilfloses Ausge-



190–191

liefertsein, der hellichte Tag scheint zur Traumwirklichkeit geworden zu sein. Bei seiner vermeintlichen Wohnung angelangt, stutzt Frank über ein «Zu vermieten»-Schild und bekommt mitgeteilt, dass sie zuvor schon seit einem Jahr anderweitig vermietet worden war und seine Frau Virginia (Louise Platt) alleine – und wie er bald erfährt, unter ihrem vorehelichen Namen Morrison – an einer anderen Adresse lebt. Als er sie aufsucht, ist sie zunächst schockiert ihn wiederzusehen, nachdem er ein Jahr zuvor ohne jede Erklärung verschwand, doch nimmt sie ihn dankbar und liebevoll wieder bei sich auf. Virginia entspricht damit – als Alter Ego zur Femme fatale, die hier auch auftauchen wird – dem weiblichen

Archetyp der Mutter und Erlöserin (vgl. Place 2003, 47).

Auf dem Weg zu seiner alten Arbeitsstelle als Buchhalter und wieder auf dem Heimweg wird Frank von einem bedrohlich wirkenden, wie ein Mafiaganove aussehenden Mann beschattet und verfolgt. Starke Schlagschatten an Fassaden und Blicke über die Schulter aus den Augenwinkeln vermitteln die paranoide Stimmung des Protagonisten (vgl. Abb. 190–191), wirkungsvoll von Theodor Sparkuhl fotografiert, einem in Expressionismus und Poetischem Realismus geschulten Kameraveteranen des Weimarer Films und französischen Kinos der 1930er-Jahre.¹⁷

Während seine Frau nach dem Abendessen das Geschirr in die Küche trägt, geht Frank ins Wohnzimmer und schaut aus dem Fenster hinaus ins Dunkel. Es folgt ein schönes Beispiel eines eindrücklichen *mindscreen*, einer subjektiven Vision, die zum einen seinen pathologischen Zustand der Angst und Unsicherheit spiegelt, ein Gefühl der Klaustrophobie evozierend, und zum andern als Vorahnung der weiteren Bedrohung dient. So wird die Fensterscheibe plötzlich zu Franks mentaler Leinwand, auf der sich wie ein

17 Neben seinen frühen Arbeiten für Ernst Lubitsch in den 1920er-Jahren arbeitete Sparkuhl u. a. auch als Kameramann bei Jean Renoirs *LA CHIENNE* (F 1931) und bei zwei Filmen noirs von Stuart Heisler: *AMONG THE LIVING* (1941) und der Hammett-Adaption *THE GLASS KEY* (1942).

Stummfilm, als Flashback (durch Rückprojektion) in der Form einer inneren, halluzinatorischen Montage gestaltet, die Erinnerung an seinen Verfolger materialisiert, der – als Verkörperung einer aggressiven Interpellation – nach Arbeitsschluss hinter seinem Taxi herlief und versuchte, mit dem Revolver die Autoscheibe einzuschlagen. Als die alpträumhafte Vision angesichts der zersplitterten Scheibe unerträglich wird und der Einbruch des Außen ins vermeintlich sichere Innen droht, zieht Frank panikartig das Rollo herunter (vgl. Abb. 192–193). Diese Einstellung demonstriert zugleich, dass im Kino aufgrund seiner medialen Eigenschaften, die zur Visualisierung drängen, mentale Visionen «des inneren Auges» und



192–193

Wahnvorstellungen oft als Halluzinationen inszeniert werden, obwohl klinisch gesehen beide Phänomene klar verschieden sind – erstere gehören in den Bereich der Kognition, letztere in jenen der Perzeption.

Tatsächlich warten später in der Nacht drei Männer bei einem Auto vor dem Haus, darunter der Beschatter von zuvor. Panisch ergreift Frank zusammen mit seiner Frau die Flucht über die Hausdächer, wobei die Männer auf ihn schießen. Die Flucht gelingt, und Frank schickt Virginia per Taxi zu ihrer Mutter. Er will das Rätsel aufklären. Zu Fuß begibt sich Frank wieder an den Unfallort, in einer Kamerafahrt-Nahaufnahme und wie in einem Traum gleichsam von seiner Umgebung abgelöst, einen belebten Gehsteig entlang wandernd, während wir seinen leicht verhallten inneren Monolog hören:

Here we are, Tillery Street. Somewhere down here is the answer. Somewhere there's somebody that's got to recognize me, remember me, say hello, and then ... Nobody I ever saw in my life. Nobody that ever saw me, from the looks on their faces ... Coffee, that's what I could use.

Er geht zu einem Pfandleiher, dem er sein Zigarettenetui anbietet, und erfährt, dass er schon dreimal dort war und zuvor eine falsche Wohnadresse angegeben habe. Ansonsten scheint ihn niemand zu kennen. Beim Barbier



194–195

entgeht er der Entdeckung durch den dunkel gekleideten Beschatter. Seine nächtliche, albtraumhafte Odyssee fortsetzend, sinniert er weiter: «All day long, walking up and down this cockeyed street. I'm dead. Not a peep out of anybody. I've got to get out of this, I've got to find something that'll help me remember. Maybe if I had a drink, a cold beer.»

Bei einem Feuerwehreinsatz mit Schaulustigen, zu denen er sich gesellt, redet ihn plötzlich eine attraktive Blondine (Claire Trevor) vertraut mit «Danny» an und warnt ihn davor, sich überhaupt in die Öffentlichkeit zu wagen. Die Fremde drängt ihn zu sich ins Apartment, da er womöglich beschattet werde. Dort entdeckt Frank ein gerahmtes Foto von ihm und ihr als Paar. Auch sie werde beobachtet, sagt

sie, und ein Joe Marucci habe es auf ihn abgesehen. Frank erfährt von ihr, dass er seit einer Woche verschwunden sei. Von einer Quittung bringt er diskret ihren Namen in Erfahrung – Ruth Dillon –, und er erfährt von Ruth zugleich seinen eigenen: Danny Nearing. Ruth weiß indes nicht, dass er unter Amnesie leidet. Allein in ihrer Wohnung stöbernd, entdeckt Frank Zeitungsausschnitte, wonach er im Mordfall Diedrich als Verdächtiger gesucht wird und dass Ruth die Hausangestellte der Diedrichs war (Abb. 194). Beim Zusammenstückeln seiner Vergangenheit deutet alles darauf hin, dass er ein Mörder auf der Flucht ist – doch vom begangenen Mord hat er keine Erinnerung. Sein fragender, fast irrer Blick in den Spiegel auf der Kommode, mit seinen ringenden, das Gesicht berührenden Händen, als ob sie dessen Wirklichkeit überprüfen wollten, mit Händen, die womöglich die Tatwerkzeuge bei einem Mord waren, signalisiert den subjektiven Horror einer Identitätsspaltung in ein Selbst und ein unheimliches, unbekanntes anderes Ich, dessen Einrahmung durch den dunklen Spiegelrand als Schließung des Bildes gleichzeitig sein Gefangensein vermittelt (Abb. 195).

Während der Blick in den Spiegel in Lacans psychoanalytischer Theorie des frühkindlichen Spiegelstadiums konstitutiv für die imaginäre Einheit des Ichs als Verkennung ist, signalisiert interessanterweise nicht nur

hier oder anderswo in Woolrich-Adaptionen, sondern im Film generell der Blick einer Figur in den Spiegel – bei dem uns bezeichnenderweise fast immer zuerst das Spiegelbild und nicht das Gesicht des Blickenden gezeigt wird – als Spielart der Verdopplungen meist die Infragestellung der integralen Ich-Identität, bis hin zu einer Identitätsspaltung und inszeniert damit exakt den Modus der Entfremdung, die vom Kind beim Blick in den Spiegel noch nicht begriffen wird:

Typischerweise markiert der Blick in den Spiegel einen so genannten *private moment*, während dem die Handlung stillsteht. Eine Figur zieht Bilanz oder muss eine folgenschwere Entscheidung treffen; sie betrachtet ihr Spiegelbild, sieht sich selbst in die Augen und verdoppelt sich zugleich für die Zuschauer, indem sie sich in eine eigentliche und eine uneigentliche Erscheinung spaltet. Möglicherweise verrät das Spiegelbild ihr eigentliches Wesen, ist der materielle Körper das Symbol einer falschen Identität geworden – oder umgekehrt, wie bei Dorian Gray. Die Unheimlichkeit jeder visuellen Verdopplung (die im Volksglauben den Tod vorhersagen kann) schwingt im Phänomen des Spiegels mit und gibt den Kompositionen besonderes Gewicht.

(Brinckmann 1997c, 207–208; Herv. i. O.)

Rimbauds berühmtes Diktum *Je est un autre* wird im vorliegenden Fall in seiner vollen Macht der Entfremdung artikuliert. Dies ist bedingt durch die Konfrontation des Blickenden, dem wir wie als Auftakt einer Schuss-Gegenschuss-Einstellungsfolge von hinten über die Schulter blicken, während sein Gesicht nur im Spiegelbild zu sehen ist, mit seinem Bild, sodass also das Bild des Blickenden effektiv seinen Blick erwidert: Das Bild blickt zurück. Die Unterscheidung der beiden gegensätzlichen Phänomene Spiegelstadium/Spiegelbild im Film und die Spaltung hängt mit der Differenz von *central imagining* (was hier bedeuten würde, sich in der Situation des in den Spiegel Blickenden zu befinden oder zu imaginieren) und *acentral imagining* zusammen (die Situation des in den Spiegel Blickenden *von außen* wahrzunehmen, vor allem, wenn wir in derselben Kadrierung sowohl den Blickenden als auch sein Spiegelbild sehen).¹⁸ Eine ähnliche Paradoxie der Spaltung werden wir sowohl noch für den subjektiven Voice-over als auch für die sogenannte subjektive Kamera konstatieren.

Kehren wir zum Film zurück. Als eine der Kippfiguren der Narration entpuppt sich der dunkel gekleidete Beschatter als Polizeidetektiv Marucci, der Ruth bei ihrer Rückkehr vom Einkauf vor der Wohnungstür abfängt – hinter der Frank lauscht – und sie darüber informiert, dass Danny

18 Zu den von Richard Wollheim eingeführten Begriffen des *central* bzw. *acentral imagining* vgl. Smith 1995, 76–81.

Nearing eine Frau namens Virginia kenne, von der Ruth nichts gewusst hat. Als sie den Polizisten abgewimmelt hat, will Frank von ihr wissen, ob sie glaube, er habe Diedrich umgebracht. Ruth kann ihn jedoch nicht entlasten und scheint offenbar an seine Schuld zu glauben. Sie versichert ihm ihre Liebe und dass sie ihm bei seiner Flucht helfen werde. Auf Virginia Morrison angesprochen beteuert Frank, sie sei eine entfernte Bekannte, in deren Wohnung er habe bleiben können. Ihn umarmend, zweifelt Ruth an seinen Worten: «Danny, I'd go through anything for you, but ... never lie to me.» Emphatisch proklamiert er seine Unschuld: «I didn't kill Diedrich, I couldn't have! I'm not a murderer.»

Doch wir haben soeben mitbekommen, wie Frank, der vorderhand die fremdbestimmte Rollenzuschreibung als Danny Nearing akzeptiert, gelogen hat. Das drückt sich implizit in einer interessanten Äußerung aus: «The me that's inside wouldn't let me kill anyone ... but I got to find out.» Er hat zwei Ichs, der Rollenverdopplung in Frank Thompson und Danny Nearing entsprechend, ein inneres und ein äußeres Ich. Und seine Reise an die Schauplätze der Vergangenheit wird auch zugleich eine Reise nach innen, hin zum wahren Ich werden. Er will nach New Jericho fahren und den Schauplatz des Verbrechens aufsuchen. Ruth bittet er um Hilfe und ihn zu begleiten. Widerwillig lenkt sie den Mordverdacht auf die Erben des toten Hausherrn, die den Mord ihm anlasten wollten: «I don't know, but who else could it have been? There was only you, and me, and the cook.» Damit, am zentralen Wendepunkt des Films, bei dem typischerweise ein zuvor passiv-reaktiver Protagonist nun aktiv die Initiative übernimmt, ist dann auch schon der enge Kreis der potenziell Tatverdächtigen umschrieben.

Es folgt nun eine Szene, bei der Frank, auf den die Erzählung bislang ständig fokussiert war, erstmals nicht anwesend ist und die vor allem der Exposition einer sich nun situativ allwissend gebenden Narration dient. Bill (Jerome Cowan), der Schwager des ermordeten Hausherrn Harry Diedrich, und Alma (Frida Inescort), dessen Witwe, werden vom Jericho County Staatsanwalt einvernommen, um einige Unklarheiten der Aussagen aufzuklären, insbesondere in Bezug darauf, wo sich alle Zeugen zur Tatzeit befanden. Aus der Aussage Ruths geht für den Staatsanwalt hervor, dass Bill und Alma eine Affäre haben, was Bill zunächst mit Verweis darauf abtut, dass Ruth aus persönlicher Zuneigung Nearing schützen wolle. Wir erfahren dann allerdings, dass Alma – die die Beziehung zu Bill unumwunden zugibt – ihren Mann um die Scheidung bitten wollte und dass der einen Tag vor seinem Tod ein neues Testament aufsetzen ließ, bei dem sie und Bill leer ausgegangen wären, das jedoch nicht mehr rechtskräftig werden konnte. Diedrichs Nachlass beläuft sich auf die erhebliche Summe einer Viertelmillion Dollar.

Mit ihrer dunklen Bekleidung und Pelzstola sowie durch ihre kühle und gestelzte Art zu reden und ihre vorgespielte Überraschung, als sie von der Erbschaftssumme erfährt, erscheint Alma gleichsam als *Femme fatale* und für den Zuschauer als offensichtlich der Tat verdächtig. Doch werden sie und Bill sich als *red herrings* und der Verdacht als falsche Fährte entpuppen. Als beide verärgert das Büro des Staatsanwalts verlassen wollen, kommt Joe Marucci herein, der sie darüber informiert, dass er soeben Ruth Dillon am örtlichen Bahnhof gesehen habe, offenbar auf dem Weg zur Diedrich-Villa. Die Erzählung beginnt sich zu verdichten und zu beschleunigen. Und es ist bezeichnend, dass die zuvor restriktive, fast durchgehend auf Frank (respektive Danny)



196 Melodramatische Effektbeleuchtung



197 Die sprichwörtliche Verschattung der Wahrheit

fokussierte Narration nun im Sinne einer größeren Wissensbreite ausgedehnt wird und zunehmend Szenen präsentiert, in denen Frank/Danny nicht anwesend ist. Mit dem einsetzenden, szenenspezifischen Mehrwissen des Zuschauers gegenüber dem Protagonisten geht auch die Überlagerung des reinen Detektivmodus durch jenen des Thrillers und dessen Suspense einher.

Nächtens im Diedrich-Anwesen und in der Dunkelheit mit einer Taschenlampe ausgerüstet, lässt Ruth Frank ins Haus hinein. Ein dunkler Vorhang trennt das Wohnzimmer vom Zimmer des Toten ab, in dem Frank sich alleine umsieht: Alle Möbel und Gegenstände sind mit weißen Laken zugedeckt. Die Tücher hochhebend, mit einem punktuell gesetzten Licht auf seinem Gesicht, wirkt die *Mise en Scène* wie eine Allegorie seiner Amnesie, als verkörperten die verdeckten Objekte seine fehlende Erinnerung ans vergangene Jahr. Als er die Tür zu einem dunklen Nebenraum des Wohnzimmers öffnet und mit der Lampe hineinleuchtet, starrt ihn mit weit aufgerissenen Augen eine alte bettlägerige Frau an (vgl. Abb. 196).

Von Ruth erfährt er, dass es sich um Großmutter Diedrich handelt. Durch seine ängstliche Reaktion verwirrt, stellt Ruth ihn zur Rede, und

Frank berichtet ihr von seinem Unfall und Gedächtnisverlust. Wieder im Schlafzimmer der Großmutter, entdeckt Frank, dass sie gelähmt ist und nicht sprechen, sondern nur mit den Augen blinzeln kann. Doch muss die Preisgabe ihres geheimen Wissens 25 Minuten vor Filmende aus dramaturgischen Gründen hinausgezögert werden. Kaum hat Frank also mit ihr ein Frage-Antwort-System entwickelt, kommt Ruth hinzu und will über die gemeinsame Flucht nach Colorado sprechen. In diesem Moment fährt draußen das Auto der Diedrichs vor. Die Ankunft von Bill und Alma nötigt Ruth dazu, Frank in einem Schrank zu verstecken und ihn heimlich außer Haus zu schleusen. Ein noch frischer Zigarettenstummel ohne Lippenstiftfleck weckt Almas Verdacht. Doch gelingt es Bill nicht, die Polizei anzurufen, da Ruth heimlich die Telefonleitung gekappt hat, was sie jedoch Frank verschweigt, der gegen ihren Ratschlag die Nacht im Gewächshaus verbringt.

Als am nächsten Morgen Ruth die Großmutter im Rollstuhl in den Garten schiebt, erhält Frank seine zweite Möglichkeit, mit ihr per Blinzelcode zu kommunizieren: So erfährt er, dass sie weiß, wer der wahre Mörder ist, aber Angst hat, den Namen mitzuteilen. Noch immer ist es denkbar, dass Frank tatsächlich den Mord begangen hat. Die antizipierte Ankunft von Detective Marucci führt zu einer erneuten Hinauszögerung der expositorischen *backstory*-Information. Ruth bringt die Großmutter zurück in ihr Zimmer, während sich Frank wieder versteckt. Im Hause erklärt Marucci den Diedrichs seine Vermutung, dass Nearing sich in der Umgebung aufhalte. Sein Plan jedoch bleibt dem Zuschauer durch eine rasche Ablende vorenthalten.

Während nächtens, wie verabredet, Alma und Bill zu einer Party fahren, Marucci zum Haus geht und Ruth, immer noch auf eine gemeinsame Flucht mit Danny hoffend, ihre Sachen packt, erhält dieser seine dritte Chance, von der Großmutter den Namen des Täters zu erfahren. Als sie signalisiert, dass es weder Bill noch Alma waren, sagt Frank perplex und in sich steigernder Dramatik, von drohend anschwellender Musik unterstrichen: «You're not telling the truth. It must have been one of them. Who else was in the house? Who else could it have been?» Die Augen der Bettlägerigen weiten sich in Angst und Panik, auf ihrem Bettüberzug vergrößert sich Franks Schatten, als er aufsteht und sich umdreht: Aus dem Dunkeln tritt Ruth ans Bett (Abb. 198–199).

Dieser dramatische Höhepunkt spricht als wortloser Moment und Gestus der *anagnorisis* für sich, als Offenlegung der Kippfigur der Femme Fatale in ihrer ganzen Duplizität, gleich einem Monster aus abgründiger Finsternis im Lichte der Wahrheit erscheinend. Erneut ist die Funktion des Spiegels von Bedeutung: In ihm hatte die Großmutter gesehen, wie Ruth,

beim Geldstehlen vom Hausherrn erlappt, diesen mit einem Messer erstach.

Ruth versucht Frank zu überzeugen, dass sie es nur für sie beide getan hätte und sie immer noch zusammen fortgehen könnten. Doch dieser bekennt, er liebe sie nicht, sei mit Virginia Morrison verheiratet und heiße Frank Thompson. In größter Knappheit erklärt er ihr, er habe vor einem Jahr einen Unfall gehabt – der im Film weder gezeigt noch erklärt wird – und anschließend sein Leben als Danny Nearing aufgebaut; dann habe er vor zwei Tagen erneut einen Unfall gehabt und sei wieder zu Frank Thompson geworden. Diese etwas kuriose Erklärung zeigt auf, dass der Gedächtnisverlust im Film wie



198–199

auch in Woolrichs Romanvorlage letztlich nur als narrativer Kniff fungiert und mit realer Amnesie nach Unfällen wenig zu tun hat:

Woolrich's greatest weakness is in his plotting of contrivances, coincidences, and contradictions, which lack any sense of coherency. Yet, it is this very weakness which helps develop the whole black and chaotic world that is unique to Woolrich and makes his narratives compatible to film noir.

(*Porfirio* 1992, 271)

Die Schwäche der narrativen Erklärung und Kausalität, ja, der Exzess der erzählerischen Verrenkungen erweisen sich also insofern als Tugend, als es hier wie im Film noir generell weniger um die Plausibilität der erzählten Geschichte als vielmehr um die Evozierung starker, existenzialistischer Ausgangssituationen und atmosphärischer Stimmungen geht, die durch die verschiedenen charakteristischen Stilmittel, nicht zuletzt Licht und Blicke, erzeugt werden.

Als die Verschmähte im Wohnzimmer aus ihrer Handtasche eine Pistole zückt und auf ihren Geliebten richtet, in Vorwegnahme einer ähnlichen Szene gegen Ende von *DOUBLE INDEMNITY*, kommt es zwischen den beiden zum Handgemenge, bei dem sich ein Schuss löst und Ruth tödlich verletzt. Als Detektiv Marucci auftaucht, versichert Frank in der Rolle

Dannys der Sterbenden seine Liebe als letzten Trost. Die Machenschaften der Femme fatale führen hier zu ihrem eigenen Tod, nicht jedoch dem des Protagonisten, für den es ein individuelles Happyend gibt.

Eine weitere Woolrich-Adaption, der Psychothriller FEAR IN THE NIGHT (Maxwell Shane, 1947) über einen geträumten Mord in einem Raum voller Spiegel, der sich alsbald als real herausstellt, ist mit seinem Themenkomplex von Traum, Psychoanalyse und Verbrechen unter Hypnose ebenso ein gutes Beispiel für die alpträumhafte Verstrickung, in die Noir-Protagonisten oftmals geraten. Das im Noir-Genre später immer wieder verwendete Amnesie-Motiv eines seiner Identität ungewissen Protagonisten – bis hin zu Christopher Nolans MEMENTO aus dem Jahr 2000 – erhielt allerdings seine erste Ironisierung bereits in Joseph L. Mankiewicz' SOMEWHERE IN THE NIGHT (1946), der den paranoiden Woolrich-Plottypus selbstreflexiv mit der komplexen Hardboiled-Erzählung à la Chandler kombiniert. Der tendenziell zunehmende Kontrollverlust des männlichen Protagonisten und die gleichzeitige Eskalation der Gewalt in den drei skizzierten Noir-Plottypen findet schließlich einen Höhepunkt in Robert Aldrichs Mickey-Spillane-Adaption KISS ME DEADLY von 1955, wo die «Büchse der Pandora» im wahrsten Sinne des Wortes todbringendes (atomares) Material enthält und schließlich das Ende der Welt heraufbeschwört.

2.3 Fritz Lang und der paranoide Blick des Anderen: THE WOMAN IN THE WINDOW

Das Motiv einer Figur, die wahnsinnig ist oder wird, kommt in vielen von Langs Filmen vor: Man denke etwa an die Titelfigur, die am Ende von DR. MABUSE, DER SPIELER in eine Irrenanstalt gebracht wird; an den geistesgestörten Kindesmörder (Peter Lorre) in M (D 1931); an Dr. Baum (Oscar Beregi), der in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE von seinem prominenten Insassen «infiziert» wird; an den Verfolgungswahn von Joe (Spencer Tracy) in FURY (1936) oder Eddie (Henry Fonda) in YOU ONLY LIVE ONCE (1937); sowie an den Buchhalter Christopher Cross (Edward G. Robinson), der am Ende von SCARLET STREET von seinem schlechten Gewissen in Form von persekutorischen Halluzinationen eingeholt wird, nachdem der jüngere Liebhaber seiner Geliebten, die Cross ermordet hatte, für diese Tat hingerichtet wurde (vgl. Abb. 200–205).

Paranoide Züge finden sich in Langs gesamtem Opus, so auch in seiner ersten amerikanischen Regiearbeit, FURY, die an Momente von Verfolgungswahn und Rache in seinem Kriminalfilm M anknüpft. Das vielleicht Spannendste an FURY ist dessen selbstreflexive *mise en abyme* eines



200 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE



201 FURY



202 YOU ONLY LIVE ONCE



203 SCARLET STREET



204 M



205 M

Films-im-Film. Frisch verlobt wird Joe Wilson unschuldig als Kindesentführer festgenommen und inhaftiert. In der Kleinstadt im mittleren Westen verbreitet sich schnell das Gerücht seiner Gefangennahme, und es kommt zu einer Massenhysterie. Ein Lynchmob setzt das Gefängnis, in dem Wilson einsitzt, in Brand und sprengt es mit Dynamit in die Luft. Alle halten Wilson für tot; er aber konnte nach der Explosion, die ein Loch in die Wand riss, unerkannt aus dem Gefängnis fliehen und sinnt

nun auf Rache: Er will sehen, wie seine «Mörder» zum Tode verurteilt werden.

Die wirklichen Entführer wurden inzwischen gefasst. Die biedereren Bürger, des Mordes angeklagt, erscheinen als verschworene Gemeinschaft vor Gericht. Niemand weiß oder sagt etwas, ganz im Sinne einer mafiösen *omertà*. Lang inszeniert hier eine sadistische *mise en abyme* des Wissens: Der Staatsanwalt weiß, dass die angeklagten Stadtbewohner schuldig sind. Er weiß aber auch, dass er bislang keinen Beweis gegen sie hat (die Leiche fehlt), und dass auch die Angeklagten wissen, dass sie schuldig sind und dass er von ihrer Schuld weiß; dass sie aber wissen, dass er sie ohne Beweis nicht überführen kann und dass sie wissen, dass auch er dies weiß; und wir als Zuschauer wiederum wissen, dass Wilson noch lebt, Staatsanwalt und Angeklagte jedoch nicht. Als die Lage für den Staatsanwalt beinahe aussichtslos scheint, spielt dieser seinen Trumpf aus: Wie sich herausstellt, hat nämlich ein Wochenschau-Team Lynchmob und Gefängnisbrand gefilmt. Zudem spielt Joe dem Gericht einen Brief und seinen geschmolzenen Ring zu: der Beweis seines Todes im Feuer. Die Lage für die Angeklagten scheint aussichtslos, die Atmosphäre ist beklemmend. Den Gerichtssaal zum Kino umfunktioniert, können sich die Angeklagten einzeln im Film wiedererkennen; wobei die Wochenschau-Aufnahmen merkwürdig inszeniert wirken, ja geradezu gefälscht. Nun, da die Täter im eingefrorenen Bild klar erkennbar sind, bricht die Mauer des Schweigens im Gerichtssaal schlagartig zusammen, der Anwalt gewinnt seinen Prozess. Die Wahrheit des Wissens muss konstruiert werden, nötigenfalls auch mit Tricks.

Mehrfach werden in Langs Filmen Nazis und Nazi-Deutschland als weltpolitischer Feind ins Visier genommen. In *MAN HUNT* (1941), einer Verfilmung von Geoffrey Households Thriller *Rogue Male* (1939), befindet sich ein englischer Jäger nach einem versuchten Attentat auf Adolf Hitler auf der Flucht vor rücksichtslosen Nazi-Schergen. *HANGMEN ALSO DIE!* (1943), nach einem Drehbuch von Lang und Bertolt Brecht, schildert die Verfolgung einer tschechischen Widerstandsgruppe nach dem (historischen) Attentat auf den «Reichsprotektor Böhmen» und Leiter der Gestapo, Reinhard Heydrich; und *MINISTRY OF FEAR* (1944), eine Adaption eines Graham-Greene-Romans, knüpft in seiner Aufdeckung eines Nazi-Spionagerings in London an die kriminellen Netzwerke Mabuses und der Unterwelt in *M an*. Alle drei Werke können als mustergültige Beispiele für die filmische Schaffung einer klaustrophobischen Beengtheit dienen, mit einem verfolgten und existenziell bedrohten Protagonisten, der einem sich zuziehenden Netz seiner Verfolger zu entkommen sucht.

Die vorhergehenden Überlegungen lassen sich anhand dreier Ausschnitte aus Langs *THE WOMAN IN THE WINDOW* von 1944 konkretisieren. Richard Wanley (gespielt von Edward G. Robinson, einer Ikone des 1930er-Jahre-Gangsterfilms seit *LITTLE CAESAR*), Assistenzprofessor für Psychologie an einem New Yorker College, hat soeben seine Familie am Bahnhof verabschiedet; sie fahren ohne ihn in den Urlaub. Auf dem Weg zurück vom Bahnhof bleibt der Strohwitwer, der insgeheim in einer Mid-life-Krise steckt und einen Ausbruch aus seinem bürgerlich geordneten Leben begehrt, vor einem Schaufenster stehen, in dem das Gemälde einer jungen Frau ausgestellt ist. Das Bild übt sogleich eine starke Faszination auf ihn aus. Bemerkenswert dabei ist die schnittscharfe Isolation Wanleys (durch Rückprojektion) von seiner (Hintergrund-)Umgebung, wodurch bereits eine Subjektivierung stattfindet; und mitten am hellen Tag findet sich das Schwarz des Fensters, hinter dessen Spiegelung der Straße eine unbekannte, fast unheimliche Tiefe einer Gegenwelt steckt. In den beiden Freunden, die Wanley vor dem Schaufenster stehen sehen (sie sehen ihn zuerst, bevor er sie sieht), bereitet sich das für Fritz Lang generell typisch lacansche Motiv des immer schon vorgängigen Blicks des Anderen als latent Paranoia-begründendem Muster vor (vgl. Abb. 206–209). Hier ist bezeichnend, dass die ersten drei Einstellungen einer klassischen Point-of-View-Struktur folgen, während die vierte Einstellung zuerst die beiden Freunde zeigt, gefolgt von einem Schwenk rechts zu Wanley vor dem Schaufenster (Abb. 210) und wiederum gefolgt von einem Schwenk zurück nach links mit Wanley, der seine beiden Freunde begrüßt (Abb. 211).

Der zweite Ausschnitt (ein paar Filmminuten später) zeigt Wanley mit den beiden Freunden (der eine Staatsanwalt, der andere Arzt) in ihrem Club. Wanley versichert ihnen, dass er zu alt sei für (erotische) Abenteuer und plane, einen ruhigen Abend zu verbringen. Scherzend verabschieden sich die drei voneinander. Dies wird in einer Totalen gezeigt. Musik setzt ein (friedlich-einlullend), Wanley geht – von der Kamera mitverfolgt – zum Bücherschrank, nimmt ein Buch heraus, dessen Titelblatt («The Song of Songs which is Solomon's») uns aus subjektiver Perspektive als Insert gezeigt wird. Lesend und wie in Trance schreitet Wanley im Rhythmus mit der Musik zurück zu seinem Sessel, wo ihm – wiederum im Einklang mit der Musik – vom Kellner ein Drink gereicht wird. Er versinkt in seiner Lektüre.

Als er später den Klub verlässt, trifft der Professor direkt vor dem Schaufenster auf die Frau (Joan Bennett), deren Gemälde dort ausgestellt ist – wie eine materialisierte Wunschprojektion spiegelt sie sich im Fenster (vgl. Abb. 212–215). Die Femme fatale als topisches Rollenbild im Film



206–211

noir findet hier ihre perfekte Verwirklichung: Sie ist nicht eine (innerhalb der Diegese) reale Figur, sondern immer schon ein Bildnis, das der Wirklichkeit (im Film) als männliche Projektion vorhergeht. Und Projektion ist der typisch paranoide Mechanismus schlechthin. W. J. T. Mitchells Frage, *what do pictures want?*¹⁹, wird hier beantwortet: Sie wollen den Betrachter in den Bann schlagen und für sich einnehmen, und sie drängen auf Mate-

19 W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.



212–215

realisierung im Realen. Hier zeigt sich auch, dass Lang im strengen Sinne des Wortes kein Realist ist. Wir haben es hier nicht mit der Abbildung einer unabhängig existierenden Wirklichkeit zu tun, vielmehr geht das Bild der Realität vorher. Es ist, in Lacans Terminologie, der «Triumph des Blicks über das Auge» (Lacan 1987, 73–111). Im klassischen Sinne André Bazins gehört Lang nicht zu jenen Regisseuren – wie prototypisch etwa von Jean Renoir verkörpert –, die sich primär für die Wirklichkeit interessieren, sondern zu jenen, deren Fokus dem Bild als solchem gilt. Und um das Projizieren von Bildern, mentalen und medialen, geht es in Langs gesamtem Korpus an Filmen.

Betört geht Wanley mit der jungen Frau in eine Bar und anschließend zu ihr nach Hause, wo sie ihm – ohne dass es zwischen den beiden zu einer explizit erotischen Annäherung käme – ein paar weitere Bilder von sich zeigt. Als jedoch plötzlich ein eifersüchtiger Liebhaber auftaucht, kommt es zwischen den Männern zum Kampf, im Laufe dessen Wanley seinen Widersacher mit einer Schere tötet. Nun muss die Leiche beseitigt werden. Es ist frühmorgens und es regnet stark. Insgesamt dreimal wird der Professor von Polizisten respektive Ordnungskräften angehalten, und jedes Mal droht die Entdeckung der unverhüllten Leiche im



216–217

roschuro-Ausleuchtung mit von rechts oben diagonal einfallendem Spitzlicht seinem Gesicht (vor allem seinen offenen Augen) eine Lebendigkeit verleiht, die unheimlich wirkt (im freudschen Sinne des Unheimlichen als Effekt, der sich immer dann einstellt, wenn nicht ganz klar ist, ob ein Ding tot oder lebendig ist). Die Unheimlichkeit rührt hier auch daher, dass die Einstellung mit dem Toten als retrospektiver Point of View zunächst der subjektiven Sicht Wanleys zu entsprechen scheint, der die Augen zu einem starren, angstvollen Blick weitet (Abb. 216). Dies ist jedoch eine unmögliche Subjektive, da die Leiche quer zu den Vordersitzen und unter ihnen auf dem Boden liegt. Wanley kann den Toten gar nicht unmittelbar sehen, und dennoch gibt es hier diese Art von magisch-hypnotischem Point of View, dem wir im vorangehenden Kapitel in der Erörterung von Langs erstem MABUSE-Film begegnet sind, als die Titelfigur nach vorne blickt und gleichwohl nach hinten zu sehen scheint. Etwas später nimmt dann die Kamera sogar den Point of View des Toten ein, als Blick von hinten auf Wanley.

Die Angst vor dem Blick des Anderen (der einen immer schon vorher sieht) findet noch einmal seinen Ausdruck im Polizisten, der – wie aus dem Nichts an einer Verkehrsampel sich materialisierend – Wanley frontal und in einer verstörenden Weise entgegenlächelt (kognitive Dis-

Auto. Dies ist nicht nur im Sinne von Spannungssteigerung zu begreifen, obwohl das wiederkehrende Motiv sehr wohl den Suspense antreibt. Es ist vielmehr, als würde sich gleichsam Wanleys schlechtes Gewissen in Form der Polizisten materialisieren. Auf der Fahrt in einen Wald außerhalb der Stadt gewahren wir Wanleys Blick am Steuer: Es ist ein wahnsinniger Blick, der keine äußere Gerichtetheit hat, sondern einen affektiven Zustand inszeniert, den Blick des anderen, psychotischen Wanley (vgl. Abb. 216).

Wie in *Trance* passiert er einen Brückenzollposten; ein plötzlicher Zwischenschnitt zeigt uns den Toten auf dem Rücksitz des Wagens (Abb. 217), dessen Chia-

sonanz), als habe er den Protagonisten in flagranti ertappt (Abb. 218–219).²⁰

Die alpträumhafte Verstrickung, die Wanley im Zuge der weiteren Handlung als reaktive statt initiative Figur erleben wird, ist in dieser Blickkonstellation schon voll angelegt. Weil sich im Verlauf der Erzählung die metaphorische Schlinge um Wanleys Hals immer mehr zuzieht – er und Alice Reed (die Frau im Fenster) werden von einem dreisten Angestellten (Dan Duryea) wegen des in Notwehr Getöteten erpresst, und ein Versuch, jenen durch einen vergifteten Drink loszuwerden, scheitert –, bleibt dem Protagonisten in seiner Not scheinbar nur noch der Suizid als Ausweg.



218–219

Wie im komplexeren Plot von *SCARLET STREET*, mit dem dieser Film nicht nur die Starbesetzung, sondern auch den Erzählstoff weitgehend teilt, spielen Lang und Drehbuchautor Nunnally Johnson (respektive Dudley Nichols im späteren Film) mit der tragischen Ironie. Nachdem Wanley bei sich zu Hause das tödliche Getränk zu sich genommen hat und in einem Sessel langsam eindämmert, wird der Erpresser eher zufällig von der Polizei gestellt und bei einem Feuergefecht getötet. Alice Reed bekommt

20 Dieses kleine Motiv wird später von Hitchcock in *PSYCHO* (1960) im Sinne einer verkappten Hommage entliehen und als Miniatur-Remake ausgedehnt und intensiviert: in zwei Szenen mit Marion Crane (Janet Leigh), die von ihrem Boss 40.000 Dollar gestohlen hat und auf einer Landstraße von einem Polizisten mit dunkler Sonnenbrille geweckt und später vom selben Polizisten von der gegenüberliegenden Straßenseite beobachtet wird, als sie sich ein neues Auto kaufen will. Wie andernorts, wo Hitchcock stillschweigend Szenen von Lang ausleiht, zollt der jüngere, aber inzwischen erfolgreichere Regisseur seinem ehemaligen Lehrer ein Peitschenkompliment im Stil einer Übertrumpfung: etwa bei dem lautlosen Kampf des amerikanischen Kernphysikers (Gary Cooper) mit dem Faschisten am Höhepunkt des Nuklearthrillers *CLOAK AND DAGGER* (1946), der die ausgedehntere und pervers intensiviert Szene in Hitchcocks *TORN CURTAIN* (1966) inspirierte, in welcher der von Paul Newman gespielte Wissenschaftler den DDR-Geheimagenten Gromek tötet. Durch die Bearbeitung dieser kleinen Remakes kann man Hitchcock freilich nicht den Vorwurf des Plagiats machen; vielmehr sind es, im Sinne Gérard Genettes, intertextuelle Allusionen (vgl. Genette 1993, 10–11).

dies mit und versucht, Wanley noch anzurufen, doch der ist zu schläfrig, das Telefon abzunehmen. Gerade in diesem Moment, als die Geschichte ein schwarzes Ende zu nehmen scheint, wird Wanley geweckt – und zwar von dem Klubangestellten, den er gebeten hatte, ihn um halb elf nachts an die Zeit zu erinnern. Wanley sitzt in seinem Klub, und das ganze Geschehen entpuppt sich bloß als böser Traum.

Auch wenn Lang und Johnson in einigen Aspekten hier der freud-schen Traumlogik folgen – die Figuren der eingebetteten Handlung entpuppen sich als Angestellte des Klubs, im Sinne einer Traumverarbeitung der «Tagesreste» –, kommt man als Zuschauer doch nicht umhin, diese unzuverlässige Erzählung mit dem scheinbar optimistischen Ende als eine Form von Deus-ex-Machina-Lösung zu empfinden: Als habe nämlich der Traumzensor eingegriffen, um die unangenehme Wahrheit im Film (Wanley ist kein biederer College-Professor, sondern ein psychopathischer Mörder) aufzuheben. So fungiert das Ende, bei dem sich Wanley von seiner Faszination des Frauenporträts im Schaufenster endgültig lossagt, als imaginativer «Schuss vor den Bug», der dem Protagonisten signalisiert, was hätte sein können, wenn er sich denn auf die in ihm schlummernden libidinösen Impulse einlassen würde.

2.4 Formal radikalisierte Subjektivität: DARK PASSAGE

Wir haben bereits erwähnt, dass es im klassischen Noir neben den auf Hardboiled-Privatdetektive zentrierten oder den zerstörerischen Femme-fatale-Varianten auch einen paranoiden Storytyp gibt. Neben den Drehbuchvorlagen von Cornell Woolrich ist er außerdem jenen von Dorothy B. Hughes (u. a. *IN A LONELY PLACE*, Nicholas Ray, 1950) und David Goodis (u. a. *DARK PASSAGE*, Delmer Daves, 1947, und *NIGHTFALL*, Jacques Tourneur, 1956) zuzuordnen (Walker 1992, 9–16). Hier gilt unser Augenmerk *DARK PASSAGE*, der mit vergleichsweise hohen Produktionssummen als Starvehikel produziert wurde. Obwohl seinerzeit ein kommerzieller Misserfolg, darf *DARK PASSAGE* nachträglich als cineastisches Highlight der «schwarzen Serie» gelten.

Im Grunde genommen sehen wir bei den drei narrativen Modellen eine Entwicklung vom handlungsmächtigen zum zunehmend ohnmächtig ausgelieferten Protagonisten, dessen Handlungsfähigkeit und Identität radikal in Frage gestellt scheinen. Dennoch bleibt die konspirative Gefahr meist subkulturell und an die Konventionen des Kriminaldramas zurückgebunden und daher eher kleinräumig. Erst später, in den 1950er-Jahren, als die den Bürger bedrohende Gefahr gleichsam die gesamte Gesellschaft ergreift und der Einzelne sich ihr gegenüber total ohnmächtig fühlt, findet

ein Genrewechsel zur Fantastik, genauer gesagt, zur Science-Fiction statt, wie in Don Siegels *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* von 1956, wie wir nachfolgend sehen werden.

Nach zwei Howard-Hawks-Filmen von 1945 respektive 1946, *TO HAVE AND HAVE NOT* und *THE BIG SLEEP*, war *DARK PASSAGE* im Jahr darauf der dritte Film mit dem Starduo und Ehepaar Bogart/Bacall. *DARK PASSAGE* beruht auf dem Erstlingsroman von Goodis, der 1939 unter dem Titel *The Dark Road* erschien. Nachdem Bogart und Regisseur Daves Warner Brothers überzeugt hatten, aus dem Stoff einen Film zu machen, wurde Goodis auch als Drehbuchautor angeheuert. Die Geschichte über den unschuldig des Mordes an seiner Frau verurteilten Vincent Parry, dem die Flucht aus dem Gefängnis San Quentin gelingt, um sich zu rehabilitieren, wurde, wie oft im Noir, an Originalschauplätzen in San Francisco gedreht. Bemerkenswert ist etwa die Szene, in der Parry/Bogart in einer der nostalgischen Straßenbahnen sitzt und sich dem frontalen, argwöhnischen, Angst einflößenden Blick eines Polizisten zu entziehen versucht. Parrys schwieriger und gefährlicher, ständig von Entdeckung bedrohter Weg zu seiner Rehabilitierung wird im wahrsten Sinne zu einer dunklen Passage, einem düsteren Durchgang.

In Umkehrung der üblichen Chronologie der Ereignisse haben wir hier einen Mann auf der Flucht, der vor dem Anfang der Erzählung bereits das Opfer einer *Femme fatale* wurde, namentlich der von Agnes Moorehead gespielten Madge, einer tyrannischen, possessiven Manipulatorin, die ihn bei seinem Mordprozess schwer belastete, was zu seiner Verurteilung führte. Insofern ist in Parrys Rückkehr in die Stadt in nuce auch ein Racheplot angelegt, wenn auch eher implizit. Auch hier ist, etwas abgeschwächt, das Frauenbild des Film noir wieder anzutreffen: die ermordete Ehefrau Gertrude, die zu wenig liebte und lieblos war, und Madge, die als *Femme fatale* zu sehr liebt und Besitz ergreifend den Mann letztlich «kastriert». Von diesen beiden Frauen sehen wir nur die eine (Madge), während die andere von Anbeginn abwesend (tot) ist. Ihnen gegenüber steht Irene (Lauren Bacall), die als tüchtige und tatkräftige, loyale Kameradin des männlichen Antihelden nicht ins Schwarz-oder-weiß-Schema der Frau im Noir passt, sondern einen eigenen Frauentypus darstellt, der auch in anderen Noirs Nachahmung fand, wie etwa in Joseph L. Mankiewicz' Amnesie-Thriller *SOMEWHERE IN THE NIGHT*, wo Nancy Guild die zuverlässig-praktische Freundin des an Gedächtnisverlust leidenden Protagonisten auf der Suche nach seiner Identität spielt.

An die Stelle der sukzessiven Dekonstruktion bürgerlicher Subjektivität, wie wir dies sonst in vielen Noirs finden, tritt in *DARK PASSAGE* der

umgekehrte Prozess in Erscheinung: Ein Mann versucht, seine Identität zurückzugewinnen, doch dies gelingt ihm nur, indem er sie verändert, indem er sein Gesicht einer plastischen Chirurgie unterzieht. Das wirklich Besondere an Delmer Daves' Film ist natürlich, wie oft kommentiert wurde, der Einsatz der subjektiven (Hand-)Kamera, als Parry vor der Polizei flüchtet und wir sein Gesicht nie zu sehen bekommen. Manche Einstellungen sind hier durchaus noch objektiv gehalten, gemäß der Konventionen des klassischen Hollywood, wo die subjektive Kamera, wenn überhaupt, nur sehr punktuell eingesetzt wurde.

Weniger als ein Jahr vor DARK PASSAGE hatte Robert Montgomery mit seiner Chandler-Adaption LADY IN THE LAKE den kühnen Versuch gewagt, einen Film fast ausschließlich aus der subjektiven Kameraperspektive zu erzählen, musste dabei jedoch feststellen, dass die Diskrepanz zwischen physisch positioniertem Kameraauge und menschlichem Sehen eher zu einer Fragmentierung und Dekonstruktion des Subjekts führt statt zu einer vertieften Identifikation. In DARK PASSAGE ist die subjektive Handkamera – auch ermöglicht durch leichtere Ausrüstung; zum Einsatz kam ein Arriflex-Modell (Salt 1992, 230) – in der ersten halben Stunde der Narration sparsamer eingesetzt und überzeugender motiviert. Durch den Einsatz der subjektiven Kamera nun, als ein Autofahrer anhält und ihn – d. h. auch die Kamera – frontal anblickt, in Verletzung gängiger Hollywood-Konventionen, wird der subjektive Blick in die Kamera (in Parrys Gesicht, das wir nicht zu sehen bekommen) zugleich immer auch zu einem bedrohlichen, gefährlichen Blick. Hier gilt tatsächlich Lacans *Maxime*, wonach wir immer schon dem Blick des Anderen ausgesetzt sind, bevor wir uns selbst als sehende Subjekte wahrnehmen und konstituieren. Da wir als Zuschauer Parrys gleichsam obszön gewordenen Gesicht, das in allen Zeitungen abgedruckt ist, durch die subjektive Kamera nicht sehen, ist auch er für uns noch kein vollwertiges Subjekt, keine vollwertige Figur.

Zugleich unterminiert jeder frontale Blick in die Kamera durch andere Figuren den fiktionalen Vertrag des Films mit dem Zuschauer. Es stellt sich jedes Mal ein merkwürdig irritierendes Moment ein, ein Moment der Beklemmung und der Enge. Es wäre für die Filmemacher durchaus denkbar gewesen, Parrys Gesicht nicht zu zeigen und trotzdem ein Schuss-Gegenschuss-Schema beizubehalten. Hier wirkt der penetrierende Blick in das gleichsam akusmatische Gesicht des Protagonisten fast so, *als habe er ein monströses Gesicht oder gar keines, das dem Blick des Anderen standhalten könnte*. Vielmehr scheint der frontale Blick direkt durch das Äußere ins Innere von Parrys Identität durchzudringen. Die Aggression des Blicks in die Kamera wird hinsichtlich des fiktionalen Vertrags mit dem Zuschau-

er so zu einem potenziellen Angriff auf den Protagonisten. Die subjektive Kamera befreit nicht, sondern engt im Gegenteil ein. Sie ist eine Art Gefängnis, ihre Wirkung ist klaustrophobisch. Sie führt also nicht zu mehr Handlungsfähigkeit des Protagonisten, sondern umgekehrt zu einem Gefühl der Beklemmung, des Ausgeliefertseins in einer durch den enunziativ markierten subjektiven Blick geschlossenen Welt.

Das beginnt bereits in der ersten Sequenz nach dem Vorspann, als Parry die Flucht aus San Quentin in einer Tonne gelingt, die hinten auf einem Laster aufgeladen ist. Wir sehen zunächst nur Parrys Hände, der die Tonne zum Schaukeln bringt, bis sie vom Lastwagen herunterfällt und einen Abhang hinunterrollt (mit der subjektiven, mitrollenden Kamera in der Tonne), um in einem Bachbett liegen zu bleiben. Während Parry herausklettert – noch kennen wir seinen Namen nicht –, zeigt ihn uns die Kamera von hinten, wobei der Blick aus der Tonne heraus einen natürlichen Kreiskasch bildet, der zugleich die geschlossene Welt und die Gefangenschaft Parrys signalisiert, der er entflieht (Abb. 220–221).

**220–221**

Dann sehen wir aus der Subjektiven seine Arme, die das zusammengelegte Gefängnis Hemd im Gestrüpp verstecken. Während der subjektive Voice-over uns auf die drängende Zeit aufmerksam macht – von Ferne ertönen schon die Alarmsirenen, während vier Polizisten auf Motorrädern vorbeifahren –, hält Parry einen Autofahrer an zwecks Mitfahrgelegenheit. Doch der Fahrer (Clifton Young) stellt eine Reihe von neugierigen und unangenehmen Fragen: zu Parrys Zielort, zu seinen nassen und verschmutzten Schuhen und zu seiner Kleidung, immer direkt in die Kamera blickend. (Abb. 222–223) Als er im Radio schließlich die Fahndungsdurchsage und eine Personenbeschreibung hört und im Gesuchten Parry erkennt, schlägt dieser ihn bewusstlos (vgl. Abb. 224–225). Doch ist einmal eine Nebenfigur so prominent eingeführt worden, dürfte gemäß den klassischen Erzählkonventionen ersichtlich sein, dass er später in der Handlung in einer



222–225

wichtigen dramaturgischen Funktion wiederauftauchen wird, namentlich als Erpresser.

Der frontale Blick des Anderen gewinnt seine besondere Gefährlichkeit durch die dramaturgische Kurzschaltung mit dem Zufall und der kontingenten Begegnung, die jedes Mal eine Entscheidung seitens des Protagonisten bedingt (vgl. Abb. 226–227).

Der dramaturgisch notwendige Zufall will es etwa, dass Parry auf Irene trifft, die ihm hilft, und in einem weiteren mindestens ebenso unwahrscheinlichen Zufall trifft Parry auf den leutseligen und neugierigen Taxifahrer Sam (Tom D'Andrea), der in ihm zwar den von der Polizei Gesuchten wiedererkennt, ihm aber helfen will und den Weg zu einem plastischen Chirurgen weist, der nächstens bereit ist, auf unkomplizierte und diskrete Weise dem Flüchtenden ein neues Gesicht und damit eine neue Identität zu verleihen. Und all dies zum relativ günstigen Preis von zweihundert Dollar, so viel, wie der Protagonist sich leisten kann. Der Chirurg (Houseley Stevenson) ist dabei selbst schon eine schillernde Gestalt jenseits der Legalität, deren erinnerungswürdiges Gesicht zu einer großen Bandbreite unterschiedlicher Mimiken fähig ist (Abb. 228–231).

In der ersten halben Stunde des Films ist das Gesicht des Protagonisten überhaupt nicht zu sehen; dann sehen wir, nach der plas-

tischen Gesichtsoption, Bogarts bandagiertes Gesicht, aber nun darf er bezeichnenderweise nicht sprechen. Es vergeht über eine Stunde Leinwandzeit, bis wir erstmals Bogart in der Rolle Parrys als vollwertige, sprechende und handlungsfähige Figur sehen. Das in vielen Noirs vorkommende Identitätsthema wird hier also auf originelle Weise behandelt, indem der männliche Protagonist – aber auch der Star Humphrey Bogart – sukzessive in seine Identität hineinwächst. Verständlicherweise war das Studio Warner Brothers nicht davon begeistert, ihren so fürstlich entlohnten Star Bogart optisch und akustisch während fast zwei Dritteln des Films dem Publikum vorzuenthalten.

Doch auch wenn der Film nach zwei Dritteln ins Schema eines konventionellen Kriminaldramas zurückkehrt, ist für den Protagonisten seine dunkle subjektive Passage nicht zu Ende. Die narrative Perspektive bleibt in einem fortgesetzten *attachment* auf ihn fokussiert. Frühmorgens in einem Diner von einem Fremden, einem Gestapo-ähnlichen Undercover-Polizisten und Informanten, nach dem Grund seiner unpassenden Kleidung gefragt (es regnet) oder in der Straße von einem Unbekannten auf sein Verdacht erregendes Gesicht angesprochen, entsteht auf subtile Weise der Eindruck einer diffus-allgegenwärtigen Bedrohung, als befinde man sich gleichsam in einem totalitären Polizeistaat. Wiederholt zeigt sich, dass der Film stärker einer Szenenlogik als einer kausal durchgreifenden Plotlogik folgt. Der durchgehende paranoide Subtext von *DARK PASSAGE* bleibt jedoch das 1947, zur Entstehungszeit des Films, durchaus virulente Gefühl einer diffusen Bedrohung, angesichts der real existierenden Kommunistenhatz sein «wahres» Gesicht nicht zeigen zu dürfen. Doch für einmal findet Parrys düstere Reise ein gutes Ende, in der glücklichen Wiedervereinigung mit Irene in Mexiko, in einem Tanzklub mit Aussicht aufs Meer, auch wenn es in seiner Märchenhaftigkeit leicht aufgesetzt und unrealisch scheinen mag.



226–227 Freiflottierende Paranoia: Ein neugieriger Passant meint, den Protagonisten schon einmal gesehen zu haben.





236–239 Vor und nach der Operation (Abb. 228–231, 238–239); dazwischen Parrys «Traum» während des Eingriffs (Abb. 232–237)

3 LE SAMOURAÏ und die Paranoia der modernen Großstadt

War das französische Kino der Zwischenkriegszeit in seiner Kombination von schicksalhaft-naturalistischem Pessimismus, von Surrealismus und Realismus ein Vorläufer des amerikanischen Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre, so wirkte der klassische Noir mit seinen männlichen Ikonen – allen voran Humphrey Bogart und Robert Mitchum – in transatlantischer Befruchtung auf den französischen Kriminalfilm der 1950er- und 1960er-Jahre zurück. Vor allem ein Filmemacher ist hier zu nennen: Jean-Pierre Melville. Beginnend mit *BOB LE FLAMBEUR* (F 1956), legte Melville, der an der Pariser Rue Jenner ein eigenes Filmstudio betrieb, eine Reihe von meisterhaften Noirs vor, darunter *LE DOULOS* (F/I 1963), *LE DEUXIÈME SOUFFLE* (F 1966), *LE SAMOURAÏ* (F/I 1967) und *LE CERCLE ROUGE* (F/I 1970).

Freilich würde man sich irren, in Melville lediglich einen geschickten Adepten und Epigonen des amerikanischen Kinos zu sehen. Nicht nur auf einer semantischen Ebene, durch eine Reihe wiederkehrender thematischer

tischer Motive und ikonografischer Elemente, sondern vor allem auch auf der syntaktischen Ebene benutzt Melville das Genrehafte, um es als *auteur* von innen heraus zu transformieren und eine ganz eigenständige Mythologie zu entwickeln, für welche die Stichworte Kunstkino, existenzialistische Einsamkeit und fatalistisch-stoische Männlichkeit erste Ansätze zum Verständnis liefern. Melvilles notorischer Perfektionismus bezüglich aller filmischen Komponenten, zu dem die totale Kontrolle über die Drehbedingungen in seinem eigenen Studio Jenner gehörte, geht Hand in Hand mit einer an der modernen Kunst orientierten visuellen Abstraktion und Reduktion sowie mit einer Präferenz nicht so sehr für Momente oftmals raschen, explosiven Handelns der männlichen Figuren, sondern vor allem für Momente der konzentrierten, spannungsgeladenen Stille und Ruhe vor, zwischen und nach einer Handlung. Diesbezüglich entspricht die Produktionsweise der Filme allegorisch der prekären Daseins- und Handlungsweise ihrer männlichen Protagonisten. Melvilles Kino ist ebenso eines der beobachtenden Wahrnehmung und des Denkens wie auch des Tuns.

Im Zentrum der Handlungen steht im weitesten Sinne ein riskanter Coup, ein raffiniert und sekundengenau auszuführender *heist*, der zumindest handwerklich perfekt realisiert wird, auch wenn immer etwas schiefgeht und sich die Folgen der gelungenen Ausbrüche, Beutezüge und Auftragsmorde nicht mehr vollständig kontrollieren lassen und letztlich zum unausweichlichen Untergang der Beteiligten führen. Dass Melvilles männliche Protagonisten ausnahmslos am Ende von komplexen Plots scheitern und sterben, ja sterben müssen, bestätigt nur ihre *coolness* und existenzialistische Gestimmtheit. Gerade aus der Differenz zwischen genrehaften B-Stoffen amerikanischer Provenienz der 1940er-Jahre und deren stilisierter Situierung im Frankreich der 1960er-Jahre und im ästhetischen Kontext der Nouvelle Vague erwächst die mythische Überhöhung, die Melvilles Kriminalfilmen den Hauch des Erhabenen verleiht. Wohl am deutlichsten wird dies in *LE SAMOURAÏ*.

Schon die Eröffnungssequenz, über die die Vorspanntitelei gelegt ist, führt uns in die existenzielle Einsamkeit und paranoide Perspektive der Hauptfigur ein. Fast schon eine Plansequenz in sich, zeigt uns Henri Decaës Kamera in einer weiten, starren Einstellung das Zimmer des Protagonisten. Der Raum ist dunkel, nur durch den Lichteinlass von zwei schmalen Fenstern der gegenüberliegenden Seite beleuchtet, was zu einer kontrast- und schattenreichen Bildgestaltung führt. Die fast völlig auf monochromes Braungrau abgestumpften Farben vermitteln uns den Eindruck einer heruntergekommenen, schäbigen Absteige. Umso präsenter ist die sehr kontrollierte Geräuschkulisse: Von Zeit zu Zeit hören wir den Lärm von auf der offensichtlich regennassen Straße vorbeifahrenden Au-

tos, mit den vorbeihuschenden Schatten an der Decke, einerseits; das auffällige Piepsen eines einzelnen Gimpels²¹ in einem Käfig zwischen den beiden Fenstern andererseits. Erst allmählich erkennen wir im unteren rechten Bildbereich ein Bett, auf dem eine Person liegt. Ein Mann, der, bekleidet, mit Blick nach oben eine Zigarette raucht und wartet. Eine Rauchschwade ist im Gegenlicht auszumachen, periodisch sehen wir den Rauch der Zigarette aufsteigen.

Plötzlich gerät das Bild in Bewegung. In einer Kombination von Kamerafahrt vorwärts und Zoom rückwärts beginnt der Raum an Tiefe zu gewinnen, während sich die Proportionen leicht verändern und die Winkel verkanten, als ob das Zimmer ins Taumeln geriete. Was zunächst als technischer Fehler der Kadrage erscheinen könnte, entpuppt sich als Mittel einer räumlichen Verunsicherung, als Dolly-Zoom, den zuvor Hitchcock in *VERTIGO* (1958) berühmt gemacht hatte. Fast scheint das Bild die irrealen, halluzinatorischen Qualitäten einer Fata Morgana anzunehmen. Ist dieses Zimmer real oder haben wir es hier mit einer fiebrigen, traumähnlichen Vision zu tun, der expressiven Veräußerlichung eines seelischen Zustandes?

Die durch *temps mort* gesättigte Einstellung mit ihrer Dauer von zwei Minuten und fünfzehn Sekunden lässt uns die Zeit, den Raum visuell auszukundschaften. Sie zwingt uns zum genauen, aufmerksamen Sehen, und sie erzeugt eine deutliche Spannung, eine Antizipation des weiteren Geschehens. Hier, wie in anderen Filmen Melvilles, gilt die Aufmerksamkeit ganz der Zwischenzeit, der Zeit vor oder nach dem Handeln, eine Zwischenzeit, die wir gehäuft bereits im italienischen Neorealismus finden und die ebenso wichtig und bedeutsam ist wie die Zeit des Handelns. Die Einstellung ist sowohl abstrakt – in ihrer synästhetischen Evozierung der singulären Einsamkeit, die das *Bushidō* dem Samourai-Ritter zuschreibt – als auch konkret in all ihren Details. Ein eingblendeter Titel verrät uns die Zeit: Es ist Samstag, der 4. April, sechs Uhr abends. Ein kritischer Moment. Die Zeit zu handeln.

Der Mann (Alain Delon) – später erfahren wir, er heißt Jef Costello – richtet sich auf, setzt sich auf die Bettkante und hält ein halbseitig zerschnittenes Geldbündel von 500-Franc-Noten in der Hand. Die erste, für sich wertlose, Hälfte eines zu erledigenden Auftragsmordes, Versprechen und Verpflichtung gleichermaßen. Das wissen wir zwar noch nicht, doch wird es als solches bald schon im Nachhinein lesbar. Costello steht auf und geht zum Vogelkäfig. Der piepsende Gimpel wird ihm später das Leben retten. In seinem Zimmer, Sinnbild seines psychischen Inneren, ist

21 Vogelart aus der Familie der Finken, auch Dompfaff oder Blutfink genannt.

Costello genauso eingesperrt wie jener. Die Welt der gesprochenen Sprache ist vor allem jene der Polizei, insbesondere des brillanten Inspektors (François Périer) als Gegenspieler Costellos, dessen Welt eine der bildmächtigen, aber stummen Aktionen ist. Doch der Käfig fungiert auch als Symbol der Sicherheit gegenüber Gefahren von außen.

Die ganze Außenwelt, werden wir bald erfahren, ist für Costello eine Welt der potenziellen Bedrohungen und Gefahren, die (paranoid) im Auge behalten werden muss. Auch dies ist ein Motiv, das sich systematisch durch Melvilles Spätwerk zieht: Sei es, dass seine Protagonisten Kriminelle auf der Flucht vor den Ordnungshütern sind, dabei zugleich stets dem Vertrauensbruch und der Heimtücke konkurrierender Gangs ausgesetzt (*LE DEUXIÈME SOUFFLE*; *LE CERCLE ROUGE*; *UN FLIC*, F/I 1972), oder sei es, dass die ganze Außenwelt von totalitären Mächten – Nazis und Vichy-Frankreich – besetzt ist (*L'ARMÉE DES OMBRES*, F/I 1969), in deren räumlichen Enklaven sich verschworene, in jedem Moment von Verrat und Entdeckung bedrohte Widerständskämpfer treffen.

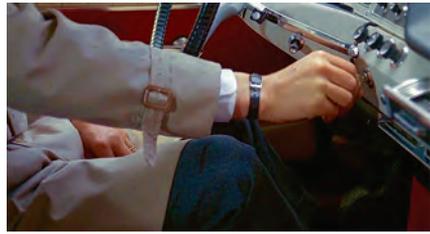
Wir konstatieren in *LE SAMOURAÏ* auch erstmals die stilistisch prägnante Farbgestaltung von Melville und Kameramann Henri Decaë, die sich durch den ganzen Film ziehen wird: In kühlem, stumpfem Braungrau und Graublau gehalten, sind die Farben praktisch auf ein Monochrom reduziert, ohne jegliche Leuchtkraft. Die farbliche Unterkühlung, mit der Bevorzugung von kalten Tönen, ist ein Markenzeichen von Melvilles späten Farbfilmen und eine atmosphärische Entsprechung zu seinen durchwegs existenzialistischen Geschichten von gefährlichen Aktionen, Vertrauen, Verrat und Tod. Wir finden ein ähnliches visuelles Konzept im Drama über die französische Résistance in *L'ARMÉE DES OMBRES* (Kamera: Pierre Lhomme / Walter Wottitz), ebenso wie in den *heist-Noir*-Filmen *LE CERCLE ROUGE* (Kamera: Henri Decaë) und *UN FLIC* (Kamera: Walter Wottitz). Anstelle von Schwarzweiß lässt sich nun die *Noir-Tristesse* der modernen Großstadt kongenial in Farbe vermitteln.

In einer einzigen Kamerafahrt gedreht, wendet sich Costello vom Vogelkäfig ab und geht zum Kamin, wo er das zerschnittene Geldbündel versteckt, und von dort zur Garderobe, wo er sich im Spiegel betrachtet. In einer Hommage an die *Hardboiled*-Detektive des klassischen *Noir* – namentlich Bogarts Marlowe – zieht Costello, sich im Spiegel musternd, einen beigen Trenchcoat an und kontrolliert den Sitz seines Fedora. Seine Bekleidung ist zugleich der Schutz vor den unberechenbaren Gefahren, die draußen lauern. Die Einstellung mit Costello im Treppenhaus, wie er die Tür verriegelt, ist ungewöhnlich kadriert: aus Untersicht, mit dem Protagonisten klein rechts unten, während der Hauptteil des Bildes mit den verwinkelten Linien und Kanten des Hau-

ses und den stumpfen Grautönen selbst schon wie ein expressionistisches Gemälde anmutet.

Draußen regnet es. Das trübe Wetter signalisiert die Notwendigkeit des Sich-schützen-Müssens in der metaphorischen Kälte der Außenwelt. Auf der Straße prüft Costello seine Umgebung (Abb. 240–241). Sogleich sehen wir aus seinem Point of View, als Zeichen der stets potenziellen Bedrohung, einen Verkehrspolizisten beim Verteilen von Strafzetteln (Abb. 242). Der Blick des Protagonisten, der in dieser ganzen Eröffnungssequenz wie im Film insgesamt ein kontrolliertes Pokerface beibehält, verrät nicht nur Vorsicht und Argwohn, sondern scheint selbst schon etwas Riskantes, Gefährliches, Verbotenes zu signalisieren (Abb. 243). Wie im Film noir generell ist auch hier die Subjektivität, an der uns die Fiktion teilnehmen lässt, untrennbar mit der Gefahr verbunden. Und wir erfahren sogleich weshalb. Sich der Diskretion seines Handelns versichernd, begibt sich Costello auf die Fahrerseite eines soeben von seinem Besitzer am Straßenrand abgestellten Autos, einen Citroën DS (Abb. 244). Er steigt ein. Die folgende Einstellung zeigt ihn im Profil, den Blick immer geradeaus durch die





246–251

regennasse Windschutzscheibe auf die Straße gerichtet (Abb. 245; in Abb. 248 von vorne durch die regennasse Windschutzscheibe). Auf den Beifahrersitz legt er einen Ring mit vielen Schlüsseln, von denen er – immer mit dem Blick geradeaus – einen nach dem andern ausprobiert (Abb. 246–247), bis er den richtigen gefunden hat, der Motor anspringt und er davonfährt (Abb. 249). Noch ein vorsichtiger Blick zurück (Abb. 250), bevor er sich eine Zigarette ansteckt, die in lässiger Manier herabhängt und vom Habitus her an die Robert-Mitchum-Figur in *OUT OF THE PAST* (Jacques Tourneur, 1947) angelehnt scheint (Abb. 251). Praktisch vor den Augen eines Polizisten hat Costello unentdeckt ein Auto gestohlen. Und in diesen paar wenigen Szenen vermittelt das Erzählen bereits vollkommen die existenzialistische Haltung des Protagonisten als Inbegriff von totaler Selbstbeherrschung und Kontrolle, kurz: von *coolness*. Jef Costello ist «Der eiskalte Engel», wie Melvilles Film auf Deutsch heißt.

Im selben Moment sind wir auch schon ganz in die diffus paranoide Atmosphäre des Films eingeführt worden. Zum Teil ist sie bestimmt durch die subjektive Erzählperspektive und das gefährliche Handeln des

Protagonisten. Doch ebenso wirkt hier die zeitliche Dimension der Narration hinein: Die Spannung wird alleine schon durch die Aufmerksamkeitslenkung auf die tote Zeit zwischen den Handlungen erzeugt, auf die zwischen Bewegungsbild und reinem Zeitbild situierte Ästhetik und Dramaturgie, in der sich gerade auch das Wahrnehmen, Denken und Kalkulieren ausbreiten kann. Wir finden bei Melville eine Eigenschaft des paranoiden Noir der klassischen Phase in überhöhter Form: eine Diskrepanz zwischen der durch eine überschaubare Zahl von Akteuren engen Intrigenführung zum einen und der paranoiden Atmosphäre der öffentlichen Schauplätze zum andern. Die Überhöhung dieses Effekts bei Melville hängt mit einer zeitlich dislozierten Semantik zusammen. So ist der Protagonist genau deswegen ein moderner Samouraï, weil er als bogartscher Typ direkt dem klassischen Film noir entlehnt ist, sich nun aber im urbanen Setting des Frankreich der 1960er-Jahre bewegt. Genau hier ergibt sich eine deutlich wahrnehmbare Spannung, eine Verstärkung der urbanen Entfremdung, die sich als frei flottierende Angst manifestiert.

Diese Angst macht sich in einzelnen Momenten an einer diffusen Semantik fest. So etwa im Abschluss dieser Eröffnungssequenz mit einem bemerkenswerten Point-of-View-Wechsel durch zwei nasse Autoscheiben hindurch. Costello hält mit seinem Wagen offensichtlich an einer Verkehrsampel. Die Kamera zoomt von außen auf ihn hinter dem Steuer ein, bis zu einer Großaufnahme seines hinter dem regennassen Fenster verschwommenen Gesichts. Interessant ist nun, dass der gewählte Kamerawinkel auf Costello von links genau dem Point of View einer Cabriolet-Fahrerin entspricht, die allerdings erst jetzt ihren Wagen neben dem seinen anhält. Costello wendet seinen Kopf leicht nach links; die nachfolgende, ein wenig tiefer positionierte Einstellung von der jungen Frau, die nun zu ihm herüberblickt (Abb. 252), muss als Jefs Point of View gelesen werden, obwohl ihr Auto bei genauer Untersuchung etwas *hinter* dem seinen steht und von seinem nur leicht zur Seite gerichteten Blick (Abb. 253), der zugleich ihrem Point of View entspricht, eigentlich gar nicht gesehen werden kann. Mit anderen Worten, was sich zunächst als ein nicht fokalisierter, neutraler Blick darstellt, entpuppt sich im Nachhinein als Blick des immer schon vorgängigen Anderen, dem Costello ausgesetzt ist. Die nächste Einstellung zoomt an die attraktive, im auffälligen Look der 1960er-Jahre geschminkte Autolenkerin heran (Abb. 254), während ihr Blick auf Costello gerichtet ist, bevor sie wieder geradeaus schaut und dann – offenbar hat das Verkehrssignal auf grün gewechselt – davonfährt. Auch Jef blickt wieder nach vorne und fährt los (Abb. 255).

Es ist im Zusammenhang der Sequenz nicht ganz klar, was dieser Blickwechsel zwischen Costello und der Autofahrerin wirklich bedeutet.



252–255

als Moment urbaner Entfremdung lesen, als flüchtige Interaktion ohne Anschlusskommunikation, als typische Sozialform der Großstadt. Einen Augen-Blick lang treffen sich zwei Seelenverwandte. Es ist ein kurzer, aber prägnanter Moment zwischen dem Handeln, der keine weitere narrative Funktion erfüllt, aber eine wirksame atmosphärische Note setzt, in der sich die paranoide Situation des einsamen Protagonisten mit Delons Status als cooler, sexuell attraktiver Film-Ikone trifft.

Man könnte ihn, was zunächst am offensichtlichsten scheint, als einen im weitesten Sinne sexuellen lesen. Der Blick der Frau, vor allem in der Großaufnahme, wirkt provozierend, herausfordernd, als eine Anmache. Er könnte auch im Sinne der sexuellen Attraktivität und Virilität der Delon-Figur gelesen werden: Frauen begehren ihn, sein existenzialistisches «Samourai-Ethos» lässt jedoch keinen Spielraum für Romantisches, was ihn wiederum nur umso begehrenswerter macht. Es ist allerdings mehr als ungewiss, ob diese sexuelle Lesart wirklich die richtige oder einzig mögliche ist. Ebenso sehr könnte der Blickwechsel Costellos latente Angst signalisieren, er tappt oder erkannt zu werden, könnte der Blick der Frau also als ein gefährlicher, seine Sicherheitszone penetrierender verstanden werden. Und die Attraktivität der Autolenkerin in ihrem sportlichen, selbst schon sexuell konnotierten Wagen würde diese latente Gefahr nur noch steigern. Schließlich können wir den Austausch an Blicken ohne weitere Konsequenzen auch

4 Von der individuellen Psychologie zur Soziologie des *corporate crime*

Es wurde schon erwähnt, dass der amerikanische Film noir in den 1950er-Jahren eine stärkere Wendung hin zu soziologischen Themen nimmt und damit auch zum organisierten Verbrechen, das nun – anders als in den individualistischen Gangsterfilmen der 1930er-Jahre – synonym ist mit körperschaftlichen und unternehmerischen Organisationsformen. Zugleich ist eine Verschiebung von den lyrisch-oneirischen, oftmals psychoanalytisch inspirierten Formen des Noir hin zu einer semidokumentarisch-objektiveren, flacheren ästhetischen Gestaltung zu konstatieren, mit einer homogenen, von der frühen Fernsehästhetik bestimmten Ausleuchtung. Das Verbrechen nimmt kollektiv-organisatorische Formen an und erscheint als solches zugleich objektiv und als Netzwerk innerhalb der Diegese. Es ersetzt faktisch die Rolle der *Femme fatale* in den Filmen der 1940er-Jahre. Eines der interessantesten Beispiele diesbezüglich ist *THE BROTHERS RICO* (1957) von Phil Karlson, dem vielleicht typischsten Filmemacher des soziologischen 1950er-Jahre-Noirs, zu dessen Arbeiten auch der *heist*-Thriller *KANSAS CITY CONFIDENTIAL* (1952) und das semidokumentarische Korruptions-Exposé *THE PHENIX CITY STORY* (1955) zählen.

Basierend auf der gleichnamigen Romanvorlage von Georges Simenon von 1952, lässt *THE BROTHERS RICO* einmal mehr eine kriminelle Vergangenheit durch eine nicht abzuweisende Interpellation machtvoll Anspruch auf die Gegenwart erheben. Daraus ergibt sich ein letztlich ödipaler Konflikt mit einer sich als monströs herausstellenden Vaterfigur, die es für den Protagonisten zu überwinden gilt. Ehemals Buchhalter für die Mafia führt Eddie Rico (Richard Conte), inzwischen glücklich verheiratet und ein eigenes Unternehmen leitend, seit Jahren ein anständiges Leben in einer Kleinstadt in Florida. Er und seine Frau Alice (Dianne Foster) sind im Begriff, ein Kind zu adoptieren. Doch eines Nachts erhält er einen Anruf von der «Organisation», von der er sich lange losgesagt wähnte, eine naive Illusion, die bald sukzessive zerstört wird.

Eddie wird nach Miami zu einem Treffen mit Mafiaboss Sid Kubic (Larry Gates) bestellt – ein als Bitte formulierter Befehl, dem er sich nicht entziehen kann (Abb. 256–257). Überhaupt fungiert das Medium Telefon durchgehend dazu, die prekäre und klaustrophobische Situation des Protagonisten zu veranschaulichen (Abb. 258). Eddie erfährt, dass seine beiden Brüder, die für die Organisation arbeiten, nach einem Auftragsmord von der Polizei gesucht werden und Johnny (James Darren), der jüngste, verschwunden ist. Vom sich väterlich gebenden Kubic wird Eddie überredet,



256–263 Sid Kubic (256) und Eddie (257); von Spitzeln überwacht (258–259);
 der Showdown zwischen symbolischem Sohn und Ziehvater (260–262);
 die Presse als Garant der symbolischen Ordnung (263)

Johnnys Verbleib ausfindig zu machen, damit ihn das Syndikat beschützen und außer Landes bringen könne. Eddies Suche nach seinem Bruder führt ihn zunächst nach New York, wo er von seiner Mutter eine Adresse in Kalifornien erhält. Als er schließlich am Ende seiner *quest* seinen Bruder gefunden hat, muss Eddie erfahren, dass er immer noch in der Mafia gefangen ist und dass er von Grund auf belogen wurde: Diente seine Suche doch nur dazu, das Syndikat zu seinem Bruder zu führen, das niemals vorhatte, ihm zur Flucht außer Landes zu verhelfen, sondern ihn vielmehr

als potenziellen Kronzeugen beseitigen will. Beide Brüder werden von der Organisation umgebracht. Schockartig und in einer Mischung aus Trauer, Wut und Scham erkennt Eddie seine eigene schuldhafte Verstrickung und in Sid Kubic nicht den väterlichen Freund, sondern den kaltblütigen Auftraggeber und abscheulichen Mörder.

Auch wenn Karlsons Film ein Happyend hat – Eddie gelingt unerkannt die Flucht zurück nach New York, wo es, passend im Hause seiner Mutter, zu einer finalen Abrechnung kommt, bei der Eddie Kubic töten kann und die Organisation auffliegt (Abb. 260–263), bevor einige Zeit später, wieder in der strahlenden Sonne Floridas, Eddie und Alice das ersehnte Kind adoptieren –, lebt *THE BROTHERS RICO* von einer diffusen, alles durchdringenden Furcht vor dem langen Arm des Syndikats.

Hier erscheint die Bedrohung durch die gleichsam landesweit wirk-same Mafia, deren Einflussbereich sich über Spitzel und Handlanger aller Art auch auf Behörden und Polizei erstreckt, nun zunehmend ubiquitär (vgl. Abb. 259). Die Gefahr lauert überall, und die Mafia selbst wird zur Metapher für systemweite Korruption und Verfilzung. Das findet auch eine mediale Verkörperung: Das bevorzugte Kommunikationsmittel der mafiösen Verschwörung ist das Telefon, das einerseits Distanzen beliebig überwindet, doch zugleich erwecken die zahlreichen Szenen mit nah gefilmten Gesprächen Eddies in Telefonkabinen den Eindruck des Eingengtseins und der Gefangenschaft. Fast scheint es, als ob auch die kommunikative und reguläre Verkehrsinfrastruktur kontrolliert wird: So sieht sich Eddie auf seiner Flucht dazu gezwungen, den unkonventionellen Weg der Mitfahrgelegenheit auf einem Transportlaster zu benützen. Demgegenüber ist die Presse, namentlich die Zeitung, das Medium der gesellschaftlichen Öffentlichkeit und der Garant demokratischer Freiheit; so etwa am Ende, als Eddies heroische Konfrontation mit Sid Kubic, den er in Notwehr erschießt, gefolgt wird von einer großen Zeitungsschlagzeile, dass die kriminelle Organisation aufgedeckt wurde und Eddie dabei half (Abb. 263). Durch das Medium der Zeitung wird die Wahrheit publik gemacht und zugleich eine weiter gefasste, gesellschaftliche Perspektive entfaltet, die über die kleinräumige Dramatik hinausweist.

Dass das kriminelle Syndikat von der einstmaligen Unterwelt an die Oberfläche der Gesellschaft gelangt ist, wo es vergleichsweise unauffällig und wie selbstverständlich als Teil des Alltags erscheint, artikuliert sich in der visuellen Gestaltung darin, dass die meisten Szenen im hellen Tageslicht spielen und eine *mid-* bis *high-key*-Beleuchtung vorherrscht, ohne die raffinierten, expressiven Lichteffekte vieler 1940er-Jahre-Noirs. Zwar im seinerzeit gängigen Breitwandformat 1.85:1 gedreht, ist der nüchterne Realismus der Filmbilder mit vielen Halbnah- und Nahaufnahmen nicht nur

auf das geringe Produktionsbudget und die kurzen Dreharbeiten unter TV-Bedingungen zurückzuführen (angepasst an dessen Ansprüche medien-gerechter Bildästhetik); vielmehr verweist dieser Realismus auch auf eine Allegorie der trügerisch hellen Lichtverhältnisse und der scheinbaren Klarheit deutlich konturierter Figuren und Objekte, die umso krasser mit der hintergründigen Geschichte kontrastieren: ««The visual look of the film implies that the more evenly and fully you illuminate, without distorting the world through light and shadow and unusual angles and compositions, the more horrible it becomes»» (Shadoian 1977, 250). Die Flachheit der Bilder «allows the story, the tragedy to cut even deeper than it would have if the film had been more beautifully photographed».²²

Dem entspricht auch eine ikonografische Verkehrung der Bekleidung: Der wie der mythische Ödipus unschuldig schuldig werdende Held trägt zumeist schwarze, die sich wie legitime Geschäftsleute gebahrenden Bösewichter helle Kleidung. Mit dem Tod der falschen und bösen Vaterfigur und Eddies eigener bevorstehender Vaterschaft – bezeichnenderweise durch die Adoption eines Sohnes, welche die mafiöse Genealogie der italo-amerikanischen Blutlinie durchbricht – wird der Defekt im paternalen Signifikanten aufgehoben und die rechtschaffene patriarchale Ordnung vorderhand wiederhergestellt. Trotz ihres systemischen Charakters lässt sich die Verschwörung hier nach wie vor personalisieren, und die «Guten» können immer noch gewinnen. Das wird sich im nachfolgenden modernen Verschwörungsfilm ändern.

22 Kommentar von Martin Scorsese als Special Feature auf der DVD *THE BROTHERS RICO* (Columbia Pictures, Film Noir Classics II, © 2010 Sony Pictures Home Entertainment).

VI Der moderne Verschwörungsfilm

Im Kern geht es um das ödipale Drama von symbolischen Kindern, die, gleichsam nach einer Urszene, das geheime Verbrechen ihrer symbolischen Eltern aufdecken.

Was den Verschwörungs- und Paranoiafilm der 1970er-Jahre von seinen cineastischen Vorläufern unterscheidet – etwa den Meisterverbrecher-Thrillern Fritz Langs um die Figur des Dr. Mabuse oder dem klassischen Film noir, in dessen von Angst und Pessimismus bestimmter Welt Lug, Trug und Doppelspiele der Normalfall sind –, ist zweierlei: erstens die nun weitgehend unsichtbar gewordene, anonyme, systemische Verschwörung, mit der sich die Hauptfigur gemäß dem Storyschema von «David gegen Goliath» konfrontiert sieht; und zweitens ein diffus linkspolitischer Fokus auf Gefahren und Bedrohungen, die von den eigenen Institutionen (Regierung, Big Business, Technologie) ausgehen, auf eine Krise innerhalb des eigenen Systems also. Diese Transformation von anfänglich äußeren zu inneren Gefahren in der Genealogie des modernen Konspirationsfilms soll nachfolgend pars pro toto nachgezeichnet werden. Effektiv vorbereitet und vorweggenommen wird er durch einen zunächst als Film noir daherkommenden Thriller, der sich im Verlaufe seiner Handlung jedoch explizit als Science-Fiction- und Horrorfilm entpuppt. Das besondere Augenmerk gilt dabei den *konspirativen Urszenen*, wo sich die Konspiration manifestiert inszeniert.

1 Verschwörung als *alien invasion*: INVASION OF THE BODY SNATCHERS

Jack Finneys Roman *The Body Snatchers* war 1954 seriell im Magazin *Collier's* abgedruckt worden, bevor er 1955 in expandierter Form als Buch veröffentlicht wurde. Allied Artists, die Nachfolgefirma des *Poverty-Row*-Studios Monogram, sicherte sich sogleich die Rechte, und 1956 erschien unter der Produktion von Walter Wanger und der Regie von Don Siegel der darauf basierende Film, im SuperScope-Bildformat 2.00:1 gedreht, und nun mit dem reißerischen, an andere seinerzeitige Science-Fiction-Produktionen anschließenden Titel *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*. Was diese Version einer *alien invasion* aus vielen anderen im amerikanischen Kino der 1950er-Jahre heraushebt, ist der Umstand, dass die Aliens hier rein

äußerlich nichts von normalen Menschen unterscheidet. Was also als externe Invasion von Außerirdischen beginnt, endet schließlich als interne Bedrohung damit, dass man seinem gewöhnlichen Nachbarn nicht mehr trauen kann.

Die Handlung beginnt, der kleinen Form des Aktionsbildes entsprechend, in medias res. In einer Notfallstation wird nächtens der hysterische Arzt Miles Bennell (Kevin McCarthy) vernommen. Er beteuert, entgegen allem Anschein, nicht verrückt zu sein und erzählt seine Geschichte als ausgedehnte Rückblende. Einige Tage zuvor war er verfrüht von einem Kongress in die (fiktive) kalifornische Kleinstadt Santa Mira zurückgekehrt, nachdem eine Reihe von Patienten seine Sprechstundenhilfe dringend um eine Konsultation gebeten hatte. In seiner Praxis trifft Miles eine alte Jugendliebe wieder, Becky Driscoll (Dana Wynter); erneut keimen romantische Gefühle auf. Becky berichtet konsterniert, ihre Cousine habe die Wahnvorstellung, ihr Onkel sei durch einen Doppelgänger ersetzt worden. Miles und Becky stellen bald fest, dass aus Schoten (*pods*) platzende Klone die Kontrolle übernehmen; im Schlaf werden die «echten» Bewohner gegen Doppelgänger ohne Gefühle ausgetauscht. Auch Becky fällt den «Körperfressern» zum Opfer. Miles rennt zu einem Highway, wo er verzweifelt vorbeifahrende Autos vor der Epidemie zu warnen versucht. In der Gegenwart der Rahmenhandlung erklärt ein Psychiater Miles für verrückt. Doch als ein Unfall mit einem Laster voller Schoten aus Santa Mira gemeldet wird, ordnet der leitende Arzt Straßensperren an und kontaktiert das FBI.

Hier notieren wir eine interessante Inversion. So gehört zum Metagenre des Thrillers, dass in die alltägliche, gewöhnliche – meist urbane – moderne Welt das Außergewöhnliche oder ein Element des Fantastischen hereinbricht und sie in eine romantisch unvertraute Welt des Wunderbaren voller nervenaufreibender, existenzieller Abenteuer verwandelt, in denen sich der Protagonist bewähren muss (Rubin 1999, 3–36). In *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* ist nun in charakteristisch paranoider Umkehrung das Fantastische das Alltägliche, Gewöhnliche, Normale.

Bereits in der vierten Sequenz des Films werden wir auf subtile Weise hierauf eingestimmt. Miles hat gerade erfahren, dass sechs Patienten ihren Termin grundlos abgesagt haben; und Becky hat ihm vom Verdacht ihrer Cousine berichtet. Beide verlassen die Praxis und gehen die Treppe hinunter, während sie einen romantisch eingefärbten Dialog aufrechterhalten. Beim Betreten der Straße spricht Miles den Polizisten Sam an, der gerade eine Parkbuße schreibt. Sam gehörte zu jenen Patienten, die Miles so dringend hatten sehen wollen. Nun jedoch antwortet Sam kühl, es sei nichts Wichtiges gewesen und fährt auf seinem Motorrad weg.

Wir haben hier eine soziale Situation, die durch reine Funktionalität gekennzeichnet ist: sowohl in der schauspielerischen Besetzung Sams (ein Nebendarsteller in einem kleinen Part), der Charakterisierung der Figur, als auch in ihrem Verhalten. Sam und sein Handeln sind *an sich* weder außergewöhnlich noch besonders auffällig, sondern einfach vollkommen sachlich – doch gerade dadurch im Kontext der Szene leicht fremdkörperhaft. Dies kontrastiert mit der erotisierten, emotionalen Wärme des Gesprächs zwischen Miles und Becky, das eine romantische Plotlinie antizipieren lässt: Beide sind geschieden, Miles hatte Becky bereits früher einmal heiraten wollen, und nun scheint eine zweite Chance in der Luft zu liegen. Auch unter diesem Aspekt kann man den Film betrachten, wird sich doch im Verlaufe der Handlung alles dagegen verschwören, dass die beiden auf Dauer ein Paar werden. Vielmehr steht am Ende der Protagonist als isoliertes Individuum da.

Das Funktionale als das Fremdkörperhafte wird zwei Szenen später noch deutlicher, als Miles Beckys Cousine Wilma Lentz (Virginia Christine) aufsucht. Die Szene besteht aus insgesamt 32 Einstellungen, von denen das Gros einem in nahen und großen Schuss-/Gegenschussaufnahmen gefilmten Gespräch zwischen Miles und Wilma gilt, die mit Becky im Garten auf einer Hollywoodschaukel sitzt. Becky hört vor allem zu und ist nur in einzelnen amerikanischen Einstellungen des Trios zu sehen. Bereits in der ersten Einstellung, in der Miles in einer Totalen von links her kommend über den Rasen zu Wilma schreitet, ist zu Beginn ganz im Hintergrund «Uncle Ira» (Tom Fadden) zu sehen. Was sich nun entwickelt, ist ein zunehmend melodramatisches, stark emotionalisiertes Gespräch zwischen Wilma und Miles, dessen Gegenstand ihr Onkel ist:

Abb. 264

am Ende des Schwenks nach rechts: Amerikanische des Trios. Wilma: «Let's have it. You talked to him, what do you think?» Miles, vornübergebeugt, Kamera auf seiner Augenhöhe: «It's him. He's your Uncle Ira alright.»

Abb. 265

Wilma, nah, leichte Aufsicht: «He is not.»





266–267

Abb. 266

Miles, nah: dreht sich nachdenklich um, blickt nach links ins Off (zu «Uncle Ira»).

Abb. 267

Totale von «Uncle Ira», einem älteren Mann mit Pfeife im Mund, beim Rasenmähen. Selbstvergessen und ohne Blickkontakt zu den Diskutierenden geht er seiner Aufgabe nach.

Miles, nah. Er dreht sich wieder zu Wilma um.

Wilma, nah. Miles im Off: «How is he different?» Wilma mit leidendem Ausdruck: «That's just it. There is no difference you can actually see. He looks, sounds, acts and remembers like Uncle Ira.»

Miles, nah: «Then he is your Uncle Ira. Can't you see that? No matter how you feel, he is.»

Wilma, nah/groß, insistierend, leidvoll: «But he isn't. There's something missing.»

Miles, nah. Wilma im Off: «He's been a father to me since I was a baby.»

Wilma, nah/groß, auf Augenhöhe, ernst: «Always when he talked to me there was a special look in his eye. [Weinerlich, Blick nach rechts ins Off:] That look's gone.»

Miles, nah/groß: «What about memories? There must be certain things that only he and you would know about?»

Wilma, nah/groß, leidvoll: «Oh there are; I've talked to him about them, he remembers them all down to the last detail, just like Uncle Ira would. [Insistierend, Miles anblickend:] But, Miles, there's no emotion. None!»

Miles, nah/groß. Wilma im Off: «Just the pretense of it. The words, gesture, the tone of voice →»

Wilma, nah/groß: «← everything else is the same, [betont:] but not the feeling.» Seufzend, rechts ins Off blickend, Pause, trotzig: «Memories or not, he isn't my Uncle Ira.»

Abb. 268

Amerikanische des Trios. Miles beugt sich herunter, auf Wilmas Augenhöhe (nicht-diegetisch setzt eine geheimnisvoll klingende Oboe ein): «Wilma, I'm on your side. My business is people in trouble. And I'm going to find a way to help you.»



268–273

Abb. 269

Miles nah (auf Augenhöhe): «Now no one could possibly impersonate your Uncle Ira without you –»

Abb. 270

Wilma nah/groß, fast frontal. Miles im Off: «– or your aunt Eleda or even me seeing a million little differences.»

Abb. 271

Miles nah/groß: «I want you to realize that. Think about it –»

Abb. 272

Wilma nah/groß mit bekümmertem Gesichtsausdruck. Miles im Off: «– and then you'll know that the trouble is inside you.» Wilma blickt nach unten. Eine Frau ruft aus dem Off: «Wilma, –»

Abb. 273

Amerikanische des Trios, nach links ins Off blickend. Frau im Off: «– where are you?» Wilma ruft links ins Off: «Out on the lawn.» Wilma zu Miles, fast flüsternd: «Say nothing to her.» Miles tätschelt Wilmas Knie, steht auf.



274–277

Abb. 274

Amerikanische von Tante Eleda Lentz im Profil, von links über den Rasen zur Schaukel gehend (Schwenk nach rechts). Eleda: «Why, Miles, I didn't know you were here. Welcome home.» Mrs. Lentz links, Miles rechts, dazwischen im Hintergrund die Schaukel. Miles: «Hello, Mrs. Lentz.» Eleda zu Wilma, sich vorbeugend: «Did you ask Miles to stay for dinner?» Miles: «Can't to-night.» Eleda: «I'm making spoonbread.» Miles, lächelnd: «Please, don't tempt me.» Eleda: «Well, maybe next time», dann, zu Wilma: «Wilma, where are my glasses?» Becky zu Eleda: «I think I saw them on the mantelpiece. I'll go with you.» Becky steht auf. Sie und Eleda gehen nach links ins Off. Miles setzt sich zu Wilma auf die Schaukel, links neben ihr. Die Kamera fährt näher heran.

Abb. 275

Totale von «Uncle Ira» (Rücken zur Kamera), den Rasen mähend (er entfernt sich von der Kamera). Lautes Geräusch des (manuellen) Mähers. Nah von Miles (Profil) und Wilma (frontal). Wilma zu Miles: «Miles, am I going crazy? Don't spare me, I've got to know.» Miles schüttelt den Kopf: «No, you're not. Even these days it isn't as easy to go crazy as you might think.» Gegenschuss, nah von Wilma im Profil, sie blickt nach links ins Off. Miles: «But you don't have to be losing your mind to need psychiatric help.» Wilma wendet sich ihm zu. Miles: «I'd like you to see a doctor friend of mine.»

Abb. 276

Gegenschuss. Wilma: «A psychiatrist?» Miles nickt: «Dan Kaufman. I'll make an appointment for you tomorrow.» Wilma seufzt, blickt nach unten: «All-right. But it's a waste of time, there's nothing wrong with me.»



278–279

Abb. 277

Totale von «Uncle Ira». Er dreht sich ganz kurz um, als ob er in Wilmas Richtung blicken würde, bevor er sich wieder energisch seiner Arbeit zuwendet, den Rücken zur Kamera.

Nah von Miles und Wilma. Wilma blickt nach oben links ins Off (zu «Uncle Ira»), während Miles sie anschaut. Wilma: «We better break this up or he'll start wondering.»

Amerikanische, Miles (links) und Wilma (rechts) frontal, sie stehen von der Schaukel auf. Geheimnisvolle Phrase der nichtdiegetischen Musik. Miles blickt Wilma an und fragt: «Wondering what?» Von links her kommt Becky ins Bild. Wilma zu Miles: «If I don't suspect. [Pause] You've been a big help and I don't want you to worry about me. [Zu Becky:] Or you either. [Zu Miles:] I'll be alright.» Miles legt ihr die Hand auf die Schulter: «Sure you will.» Miles zu Becky: «Staying here Becky, or may I drive you home?» Becky zu Wilma: «Would you like me to stay?» Wilma, den Kopf neigend: «Of course not, good night.» Miles legt Wilma nochmal die Hand auf die Schulter, lächelnd: «Good night.» Becky und Miles brechen auf.

Abb. 278–279

Totale vom Garten, Wilma und die Schaukel im Hintergrund. Unschärf bewegt sich im Vordergrund (nah) im Profil «Uncle Ira» von rechts nach links durchs Bild ins Off. In der linken Bildhälfte Becky und Miles, die durch den Garten gehen. Sie drehen sich nochmal nach Wilma um (Schwenk nach links), bis «Uncle Ira» links im Profil erscheint (Amerikanische). «Uncle Ira» zu Miles, während Becky ins Off schreitet: «Nice having Becky back again, eh boy?» Miles: «Sure is.» (Er dreht sich nochmal zu Wilma um.) «Ira» lächelt, die Pfeife in der Hand. Miles gibt «Ira» einen Klaps auf die Schulter und geht nach links (Schwenk) zu seinem Auto, wo Becky wartet.

Abb. 280

Amerikanische von Wilma, vor der Schaukel stehend. Sie blickt nach links ins Off. Miles im Voice-over: «Sick people who couldn't wait to see me —»



280–283

Abb. 281–282

Totale von Miles' Auto (in etwa Wilmas POV). Im rechten Bildviertel, uns abgewandt, «Uncle Ira». Miles im Voice-over: «– then suddenly were perfectly alright. [Ira schaut den Abfahrenden hinterher.] A boy who said his mother wasn't his mother. [Ira dreht sich um und geht nach rechts ins Off.] A woman who said her uncle wasn't her uncle. But I didn't listen. [Das Auto fährt rückwärts aus der Einfahrt auf die Straße, Schwenk nach links.] Obviously, the boy's mother was his mother. I had seen her.»

Abb. 283

Nah, fast frontal von «Uncle Ira», der sich die Pfeife in den Mund steckt und links ins Off schaut, ein wenig enigmatisch. Einen *beat* lang blickt er den Abfahrenden hinterher. Voice-over Miles: «And Uncle Ira was Uncle Ira. There was no doubt of that after I had talked to him.»

Das zentrale Motiv dieser Szene und des Films insgesamt ist in der Psychiatrie als *Capgras-Syndrom* bekannt, bei dem Betroffene glauben, dass ihnen nahestehende Menschen durch Doubles ersetzt worden seien (siehe Kapitel II). So selten dieses Phänomen in der klinischen Wirklichkeit auftaucht, so beliebt ist das Motiv in der amerikanischen Populärkultur, insbesondere im Film. Dabei ist nichts, was «Onkel Ira» in dieser Szene tut, in irgendeiner Weise ungewöhnlich oder unnormal oder per se auffällig. Ganz im Gegenteil: Er scheint auf den ersten Blick die Normalität schlechthin, und die drei kurz gehaltenen Totalen, die ihn beim Rasenmähen zeigen, wirken, für sich gesehen, absolut unverfänglich; zwar entsprechen sie mehr oder weniger dem Point of View Wilmas respektive Miles', doch sind sie

kaum als intern fokalisiert zu bezeichnen, sondern – wie es auch einem nichtfiktionalen Diskurselement entsprechen würde – faktisch nullfokalisiert, neutral, ohne jegliche Subjektivität.

Gerade die letzte Einstellung von «Ira» (Abb. 283), die Pfeife im Mund, links ins Off blickend, sein Gesicht das eines stoisch-wetterfesten, ländlich-bodenständigen Typs, ist jedoch zugleich schwierig zu lesen, weil es nicht wirklich klar ist, ob sein sphinxhafter Blick tatsächlich dem im Off abfahrenden Auto gilt oder ob er nicht vielmehr in reiner Mimikry in sich ruht und sein Gesicht – in Anlehnung an Laura Mulveys Konzept der bildbeherrschenden *to-be-looked-atness*, welche im klassischen Hollywood vor allem weiblichen Stars galt und sie fetischisierte (vgl. Mulvey 1999) – als Schauobjekt gleichsam *feminisiert* wird: ein Gender-Crossing, das durch Interstitialität und damit Unreinheit auf subtile Weise seine implizite Monstrosität signalisiert.¹ So ähnelt er effektiv einer Ikone aus einer anderen Epoche und erinnert an Bilder von «Land und Leuten» in didaktisch-erbaulichen Querschnitts-Dokumentarfilmen der späten 1930er- oder der ersten Hälfte der 1940er-Jahre.

Es zeigt sich denn auch, dass personale Identität durch den rein äußerlichen Anschein, die objektive Sicht oder das sachliche Bild gerade *nicht* verbürgt werden kann, wirkt doch «Onkel Ira» in allen Einstellungen, in denen er zu sehen ist, merkwürdig fremdkörperhaft. Aber warum? Zweifellos aufgrund der Tatsache, dass er vom Film selbst wie ein Objekt, wie ein rein äußerliches Ding behandelt wird und effektiv von der Melodramatik des fiktionalen Modus ausgeschlossen ist, von der fiktionalen Nähe und Innerlichkeit von Charakteren, die sich im konspirativen Dialog zwischen Miles und Wilma und der zuhörenden Becky entwickeln, die mit Nah- respektive Großaufnahmen nicht nur optisch privilegiert behandelt werden, sondern in Tonfall und Ausdruck auch einen gewissen subjektiven Ausdruck einbringen – genau jene Aspekte also, die Käte Hamburger in ihrer klassischen Arbeit *Die Logik der Dichtung* als konstitutiv für die Fiktion betrachtet: die Teilhabe seitens des Rezipienten an der Subjektivität einer dritten Person als derjenigen einer dritten Person und die wirkungsästhetisch unmittelbare Präsenz einer diegetischen Welt, die sich selbst zu erzählen scheint (mit dem im Spielfilm klassischen Gebot für die Darsteller, nicht in die Kamera zu schauen und so zu tun, als sei sie nicht anwesend) (Hamburger 1968, 73 und 113).

Es ist der quasi-dokumentarische Blick des Films auf «Onkel Ira», sein Objektwerden durch die *rein äußerliche Sicht bei gleichzeitig auf ihn gerichteter Intentionalität des Dialogs* von Wilma und Miles, sein Status als einerseits

1 Zur Unreinheit und Interstitialität des Horrormonsters vgl. Carroll 1987, hier vor allem 54–56.

rein funktionale Figur, die andererseits jedoch im Mittelpunkt des Interesses steht, welche ihn der Fiktion entfremdet; und dennoch ist er in ihr diegetisch eingeschlossen, nämlich als Ausgeschlossener (als «abwesende Ursache» der kleinen «Verschwörung» von Wilma, Miles und Becky). In den drei Einstellungen, in denen wir ihn in einer Totalen den Rasen mähen sehen (Abb. 267, 275, 277), wird der Blick auf ihn sich selbst zum Blick, wird ein Moment der *diegetisierten Reflexivität* erzeugt, in der die Performance von «Onkel Ira» dekonstruktiv als Performance sichtbar wird und die Fassade der Normalität auf einmal in ihr Gegenteil, ins absolut Fantastische umzukippen scheint. Das von Wilma beklagte Fehlen der Emotion bei ihrem Onkel wird hier rein filmisch durch das verdinglichte Fremdkörperhafte des Quasi-Dokumentarischen in einem fiktionalen Kontext erzeugt: Das Fiktionale bedeutet hier Nähe und emotionale Teilhabe, das nichtfiktionale Moment dagegen Distanz und kühl-rationales Blicken auf eine Welt, die als *Ding* erscheint. Dies wird in keinem Moment deutlicher als in jener Einstellung gegen Ende der Sequenz, in der «Onkel Ira» nah, aber unscharf, durch den Bildvordergrund geht (Abb. 278): ein Objekt als jener Fleck des Realen, der, beinahe wie der anamorphisch verzerrte Totenschädel im Vordergrund von Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (vgl. Kapitel III) nicht wirklich im fiktionalen Raum beheimatet ist oder von ihm «gebändigt» werden kann. Dergestalt ist ein *pod*.

Wie sich aus diesem Blick eine *negative Soziologie* entfalten kann, zeigt das *set piece*, die wohl eindrucklichste Sequenz des Films auf, die effektiv konspirative Urszene des Films. Als wären sie gleichsam Film-noir-Kriminelle auf der Flucht, haben Miles und Becky vorderhand unentdeckt die Nacht in seiner Praxis verbracht und sich dabei mit Aufputzmitteln wachgehalten. Beide warten auf die Ankunft ihrer Freunde:

Abb. 284

Nah von Miles, der am Fenster nach rechts ins Off [auf den großen Platz von Santa Mira] blickt.

Abb. 285

Große Totale, Aufsicht des Platzes [Miles' POV]. Er ist an drei Seiten von Straßen gesäumt; links diagonal zur oberen Bildmitte hin sind Autos geparkt; rechts, in der Platzmitte, befindet sich eine Verkehrsinsel. In der Bildmitte unten überqueren zwei Paare die Straße, im Vordergrund fährt ein Auto von rechts nach links durchs Bild. Langsamer Schwenk nach rechts, der die Verkehrsinsel zentriert.

Abb. 286

Nah von Miles, halbfrontal in der linken Bildhälfte, aus dem Fenster schauend. Miles nach links zu Becky im Off: «Just like any Saturday morning.» Er schaut wieder aus dem Fenster.



284–289

Abb. 287

Nah von Becky, sie steht auf und geht zu Miles ans Fenster, Kamerafahrt rückwärts, Schwenk nach rechts. 2-shot nah/Amerikanische von Becky links hinter Miles, vorgebeugt, beide schauen nach rechts unten ins Off. Miles: «Len Pearlman, Bill Bittner, —»

Abb. 288

Totale von der rechten Seite des Platzes, Miles' POV, mit der Verkehrsinsel im linken Drittel des Bildes. Einige Passanten, ein Bus. Miles im Off: «– Jim Clark and his wife Shirley and the kids —» Schwenk nach links: Der Bus im Vordergrund rechts hält bei der Verkehrsinsel. Miles im Off: «– people I've known all my life.» [Die genannten Figuren sind für uns nicht zu identifizieren.] Links bei der Verkehrsinsel steht ein Polizeiwagen, rechts daneben zwei Polizisten. Becky im Off: «What time is it?»

Abb. 289

Groß von Becky links hinter Miles. Miles schaut auf seine Uhr und sagt: «Seven forty-five.» Zu Becky: «Yeah, I know.» Blickt wieder aus dem Fenster: «It's too early to be so busy.»



290–291

Totale vom Platz. Leute steigen aus dem Bus aus. Bei den beiden Polizisten (beim Bus) bildet sich eine kleine Gruppe. Becky im Off: «What are they doing here?» Pause. Miles im Off: «There's the answer.»

Nah/groß von Becky und Miles. Miles, ohne Becky anzuschauen: «There must be strangers in town.»

Abb. 290

Totale vom Platz, tiefer und näher. Miles im Off: «They're waiting for the bus to come and go.» Der Bus im Vordergrund fährt wieder weg, nach links unten ins Off. Ein paar Leute beim Polizeiwagen. Zwei Personen überqueren die Straße links, ein Auto fährt die Straße herunter ins Off. Miles im Off: «There isn't another one through here till 11.» Ein Wagen parkt links ein, hinter der Verkehrsinsel fährt ein Auto von rechts nach links.

Abb. 291

Groß von Becky/Miles, angespannt aus dem Fenster schauend.

Cut-in aus tieferer Perspektive. Totale des Polizeiautos, das die Sirene heulen lässt, während es nach links unten ins Off fährt (Schwenk nach links unten). Nah von Becky und Miles, dicht aneinander in der Bildmitte. Das Telefon klingelt, beide drehen sich um, blicken dann aber wieder aus dem Fenster, ohne den Anruf entgegenzunehmen.

Abb. 292–293

Große Totale aus größerer Höhe des nun fast menschenleeren Platzes, leichter *Dutch tilt* (das Bild kippt ein wenig nach rechts). Im Off klingelt das Telefon weiter. Eine Sirene. Links hält ein Polizeiauto an der Verkehrsinsel. Die Sirene klingt aus, ebenso das Telefon. Von rechts oben, links oben sowie von rechts unten erscheinen nun mehrere Dutzend Leute, zunehmend aus allen Richtungen, die auf die Verkehrsinsel in der Mitte zugehen: praktisch geräusch- und tonlos, eine konzertiert scheinende Bewegung der Leute als Masse.

Abb. 294

Groß von Becky und Miles, gespannt aus dem Fenster blickend. Fast geräuschlos, stumm.



292–297

Abb. 295

Totale, cut-in aus tieferer, flacherer Perspektive auf den Platz, wiederum mit leichtem *Dutch tilt*. Mehrere Dutzend Leute versammeln sich auf den Gehsteigen und Seiten der Verkehrsinsel, bleiben dann sukzessive stehen. Das Motorengeräusch eines sich nähernden Fahrzeugs (aus dem Off) wird allmählich lauter.

Abb. 296

Groß von Becky und Miles, die gespannt aus dem Fenster blicken.

Abb. 297

Totale der rechten Seite des Platzes. Von rechts fährt ein Laster zur Verkehrsinsel (Schwenk nach links).

Abb. 298

Große Totale des Platzes, cut-out, mit *Dutch tilt*. Drei Laster – von rechts, links oben und links unten – halten bei der Verkehrsinsel.

Abb. 299

Groß von Becky und Miles, gebannt beobachtend. Miles: «Farmers.»



298–303

Abb. 300

Cut-in, Totale aus flacherer Aufsicht auf die Laster links oben und unten, deren Planen abgedeckt werden. Sie sind beladen mit Dutzenden von großen Schoten. Miles im Off: «Grimaldi, Pixley, Gessner!» Off-Stimme vom Platz: «Crescent City.»

Abb. 301

Cut-in, Kamera auf einem der Laster. Aufsicht auf die Verkehrsinsel. Im Hintergrund Bewohner, die im Halbkreis dastehen und warten. Im Vordergrund frontale amerikanische Aufsicht auf einen Polizisten, der die Menge per Megafon anspricht: «If you have Crescent City families, step over to truck no. 1.»

Abb. 302

Cut-out, große Totale des Platzes mit *Dutch tilt*. Die Megafon-Durchsage des Polizisten etwas leiser: «Crescent City, the first truck.» Einige gehen zum Laster links oben. Schoten werden an die Leute verteilt. Durchsage: «Redbank. – All with Redbank families or contacts, go to truck no. 2.»

Abb. 303

Groß von Becky und Miles. Megafon-Durchsage im Off: «All with Redbank families or contacts –»



304-307

Totale des Platzes. Beim Laster links oben eine Traube von Leuten, von jenem links unten werden Schoten abgeladen, einige Leute gehen auf ihn zu. Durchsage: «– truck no. 2. – Havenhurst, the third truck. Havenhurst – the third truck.» Die Versammelten in Bewegung, Leute gehen zum unteren Laster. Groß von Becky und Miles. Wachsendes Entsetzen bei Miles. Durchsage im Off: «Milltown – the third truck.»

Abb. 304

Cut-in auf die linke Seite des Platzes, Totale, aus niedrigerer Aufsicht. Beim oberen Lastwagen nehmen Leute die Schoten in Empfang und tragen sie nach links zu ihren geparkten Autos (Schwenk nach links). Durchsage im Off: «Milltown – the third truck. – Valley Springs – the third truck.» Bei den geparkten Autos: Vier, fünf Leute laden ihre *Pods* in die Kofferräume. Megafon-Durchsage im Off: «Valley Springs – the third truck.»

Abb. 305

Becky und Miles groß. Miles: «First our town, then all the towns around us. It's a malignant disease spreading through the whole country!» Megafon-Durchsage im Off, distanziert: «That's all for today.»

Abb. 306

Cut-in mit Aufsicht auf die Verkehrsinsel, der Polizist mit Megafon im Vordergrund. Im Hintergrund sind nur noch wenige Leute zu sehen. Durchsage: «Be ready again tomorrow.» Der Polizist setzt das Megafon ab, ein anderer Polizist nimmt es ihm ab. Die Leute, dann auch der Polizist, entfernen sich wieder.



308–309

Abb. 307

Totale der geparkten Autos links auf dem Platz. Autos und Laster fahren nach links unten ins Off weg.

Abb. 308

Umschnitt, 2-shot-Nahaufnahme von Becky und Miles; beide schauen aus dem Fenster. Im Off sind die wegfahrenden Autos zu hören.

Abb. 309

Große Totale des Platzes. Der Platz entleert sich, der letzte Laster fährt weg, fast niemand mehr ist zu sehen.

Erneut ist es zunächst die Normalität selbst (vgl. Abb. 285 und 288), die hier mit dem paranoiden Blick des individuellen Außenseiters beobachtet und hinterfragt wird. Das Geschehen auf dem Platz ist durch diesen spannungsvoll-antizipierenden Blick wiederum selbstreflexiv aufgeladen, beinahe als ob hinter dem Gewöhnlichen und Alltäglichen ein geheimer Plan wirksam sei, *als würde ein Regisseur auf die Inszenierung und auf das funktionale Rollenspiel seiner Statisten herabblicken*. Anders ausgedrückt, haben wir es mit einer diegetischen Einfaltung der narrativen Kamerainstanz zu tun.

Die ganze Szene folgt gewissermaßen dem klinischen paranoiden Verlauf: Zunächst stellt sich, der neurotischen Form von Verdacht und Misstrauen entsprechend, eine kognitive Dissonanz ein, Ausdruck zugleich einer Detektiv- und Mystery-Struktur: Auf dem Platz ist angesichts der Uhrzeit zu viel los (Abb. 289–290); eine erste Teil-Hypothese wird entwickelt («There must be strangers in town»). Der ganze erste Teil der Szene (Abb. 284–291) wird geprägt von einer detektivischen Haltung seitens der Beobachter, die einem Geheimnis auf die Spur zu kommen trachten. Vivian Sobchack beschreibt den Suspense dieser noch nicht psychotischen Form «aufmerksamer Paranoia» sehr genau:

The secure and familiar are twisted into something subtly dangerous and slyly perverted. [...] We are seduced by the minimal activity and novelty of what's on the screen into an attentive paranoia which makes us lean forward

to scan what seem like the most intentionally and deceitfully flat images for signs of aberrant alien behavior from the most improbable of suspects. [...] We sit attentively watching ordinary people being ordinary, so pointedly ordinary at times that they appear as wooden as the aliens and create an extra visual tension – not only can't we see who has been 'taken over', but we also can't tell who *hasn't* been 'taken over'. Thus, the the film's flat angles, uninspired camera movements, and downright unimaginative cinematography seem finally purposeful in creating a *mise en scène* in which a drumming insistence on the ordinary creates extraordinary tension.

(Sobchack 1991, 124–125)

Genau diese Insistenz auf dem Gewöhnlichen, die außergewöhnliche Spannung erzeugt, konnten wir schon in der Szene mit Onkel Ira beobachten. Der Platz, den wir hier aus Miles' und Beckys Perspektive sehen, soll zur Bühne, zum Sinnbild für die (immer nur als konspirativ fassbare) gesellschaftliche Totalität werden, ganz im Sinne von Jamesons *cognitive mapping* (Jameson 1992b, 9–10). Und zwar nicht nur von Santa Mira, sondern auch darüber hinaus. In der anschließenden Transformierung des Geschehens realisiert sich gleichsam die Verschwörungsfantasie eines externen Beobachters. Doch zuvor und danach leert sich der Platz auf beinahe fantastische Weise, als ob er dem Schauspiel eines vorübergehenden Phantasmas, einer Halluzination Raum schaffen wollte.

Dies ist der endgültige Moment der «paranoiden Erleuchtung» und des Herausbrechens der psychotischen Fantasie. Das Geheimnis offenbart sich, Mystery wird durch Suspense abgelöst, und nach dieser Szene wechselt die Handlung bald einmal in den Action-Modus von Flucht und Verfolgung. Gerade weil Siegels Film auf konventionell gestaltete Außerirdische sowie weitgehend auf Spezialeffekte verzichtet, ist er in seiner Indirektheit als «Chamäleon-Text» relevant geblieben:

One of the reasons why *INVASION* is memorable and why it continues to remain pertinent is that, rather than taking a partisan stand on a specific, temporary issue, it deals with fear on a broader, more subjective level. Because of this, one can see several different viewpoints in the situation of the hero. Dr. Bennell is probably meant as an individualist seeking to avoid the enforced conformity of his society: the unfriendly witness resisting HUACian thought-control. However, the conspiracy to gain thought control is equally real to a HUAC supporter, who sees Communists as coldly calculating creatures without human emotion and controlled by an outside force. The 'pods' could also be members of a criminal syndicate – or the henchmen of Dr. Mabuse. [...] *INVASION* captures the social mood, without pretensions, much better than do more direct films.

(Jensen 1971, 45)

In *INVASION* bricht das Film-noir-Thema der geheimen Identität oder der Angst, anderen nicht trauen zu können, plötzlich als «psychotische Fantasie» hervor, tritt offen zutage und markiert damit sowohl einen Höhe- wie auch Endpunkt dieses thematischen Zyklus in der klassischen Noir-Phase. Die Tatsache, dass der Film mit Bezug auf den McCarthyismus sowohl als faschistisch wie auch kommunistisch interpretiert werden konnte, belegt, dass er mehr auf einer allegorischen als auf einer rationalen Ebene operiert:

[*INVASION OF THE BODY SNATCHERS*] took a dominant cultural neurosis and brought it to the surface in something like a psychotic outbreak. [...] Paranoid myths [...] take quasi-rational feelings and push them far beyond the limits of rationality, enabling us to see the madness beneath the surface. Paranoid *feelings*, after all, cannot be disproven; they are elusive, they often lie just beneath the surface of behavior, and they often contain a substantial element of empirical truth. It is only when they come to the surface and strongly influence behavior – when they become psychotic – that they can easily be recognized for what they are, and this is just what happens on the cultural rather than the individual level [...].

(Wolfe 1976, 60)

Während die Bedrohung des Mittelstands im Film noir eher implizit ausfällt, weil das Verbrechen im Rahmen einer Subkultur angesiedelt ist, wird die Gefahr im Verschwörungsfilm explizit, da das kriminelle Element nun die (amerikanische) Gesellschaft zunehmend von innen heraus bestimmt, in Form von Regierungsbehörden – hier verkörpert durch die Polizei –, geheimen Schattenregierungen oder durch das Big Business, das anstelle der offiziellen Regierung die Fäden zieht (vgl. Dorfman 1980, 434).

Was den klassischen Film noir ebenso vom modernen Verschwörungsfilm unterscheidet, ist die Wissens- und Erzählperspektive: Während in jenem der Protagonist die Gefahr von Beginn an wahrnimmt und dementsprechend handeln muss, oft allein, um sie zu besiegen, sind in diesem Protagonist und Filmpublikum mit einer Verschwörung konfrontiert, deren Natur und Ausmaße sie nicht kennen. Den Übergang vom klassischen Film noir zum modernen *conspiracy cinema* markiert diesbezüglich eben Siegels Film:

[...] the film presaged the more openly cynical era of the 1960s, where the tacit acknowledgment of trust in one's society and mores, a *façade film noir* began to crack, degenerated into a universal suspicion both of a society that was viewed everywhere as hostile and of the motivations of one's friends, neighbors and family which were either base, if evil, or, at best, insincere and misrepresented if honest. [...] But it is in *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*

that elements of both *film noir* and conspiracy cinema are found together. For while the criminal underground in *film noir* represents a disorganized and therefore potential threat to the American dream, [...] the conspiracy is a cohesive, disciplined unit with its own metaphysic, like the pods of *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*, whose governing principle is the mutual benefit of all the members of the group, [...] and who also have the means by which to put their plans into action, and thereby constitutes an *actual* iniquitous force like the Parallax Corporation in *THE PARALLAX VIEW*. (ebd., 435–436)

Anders als in den MABUSE-Filmen Langs, wo die Übel der Gesellschaft ihre Verkörperung in einem Meisterverbrecher fanden, dessen zahlreiche Rollenwechsel und kriminellen Netzwerke auf negative Weise die Kohäsion der Weimarer Republik signalisierten, und anders als im klassischen Film noir, wo das Übel lediglich die Schattenseiten der Gesellschaft betrifft, wird in Siegels Film die Gesellschaft selbst zum Problem, zum Verbrechen.

In dieser negativen Soziologie erscheint Gesellschaft als entfremdende Verschwörung. Bereits 1950 hatte David Riesmans populäre soziologische Studie *The Lonely Crowd* postuliert, Amerikaner seien neuerdings weniger durch verinnerlichte Prinzipien geleitet (*inner-directed*), wie ihre Vorfahren im 19. Jahrhundert mit ihrem «robusten Individualismus» (*rugged individualism*), sondern, durch den kontrollierenden Einfluss von Massenmedien, bürokratischen Big-Business-Strukturen (*corporations*) und anderen sozialen Organisationen, zunehmend konformistisch und außengeleitet (*outer-directed*) (vgl. Riesman 1950). Die konforme Gesichtslosigkeit des modernen Bürokraten thematisierte ein weiterer soziologischer Bestseller der 1950er-Jahre, William Whytes *The Organization Man* von 1956 (vgl. Whyte 2002).

Noch eine andere populäre soziologische Studie würde in diesen Kontext der supponierten Machtlosigkeit des Individuums angesichts allmächtiger Gesellschaftsstrukturen passen: C. Wright Mills' im selben Jahr publiziertes Buch über die amerikanische Machtelite, *The Power Elite* (vgl. Mills 2000). Darin stellt Mills einerseits fest, dass der amerikanische Durchschnittsbürger sich inzwischen in Bezug auf die wichtigen Entscheidungen, die sein Leben prägen, ohnmächtig fühle, dass er kein Bild habe von der Gesellschaft als ganzer, d. h. kein Klassenbewusstsein, und durch die Massenmedien und deren Stars abgelenkt und manipuliert sei; andererseits, dass lediglich die miteinander verflochtenen, sich sozialtypisch gleichenden und gegenseitig absprechenden Eliten aus Big Business (*corporate chieftains*), Politik (*political directorate*) und Militär (*warlords*) an den Schaltstellen der konzentrierten und expandierten Macht säßen, die wichtigen

Entscheidungen durchsetzen (mit oder ohne die demokratischen Institutionen wie den Kongress) und allein als Machtelite einen Blick fürs Ganze der Gesellschaft hätten, also für Klassenbewusstsein und Solidarität. Dermaßen seien die USA nur noch formal, nicht mehr aber substantiell eine Demokratie – eine These übrigens, die sich wiederholt auch in den Schriften und Vorträgen Noam Chomskys findet.² Obwohl Mills mehrfach betont, keine Verschwörungstheorie zu betreiben, gerät er mit seiner «ganzheitlichen» Konzeption der ohnmächtigen Masse der Gesellschaft und der handlungs- und geschichtsmächtigen *power elite* zweifellos in eine gewisse Nähe dazu (vgl. Mills 2000).

Bezeichnenderweise kann sich die negative Soziologie von Siegels Film Gesellschaft nur als zentralistische und dirigistische vorstellen: Das soziale System erscheint dem isolierten, ohnmächtig-passiven Beobachter, als ob es quasi ein «großes Individuum» wäre, ausgestattet mit der vollen Handlungsfähigkeit, Motivation und Intentionalität eines menschlichen Subjekts. In der Schlüsseinstellung der Szene (Abb. 293) strömen die Leute als konzertierte Masse von allen Seiten zur Mitte des Platzes, um von den Lastwagen ihre Schoten in Empfang zu nehmen, die sie dann über das ganze Land verteilen sollen. Dies wirkt konspirativ, auch wenn es sich hier effektiv *nicht* um eine Verschwörung handelt, sondern um eine *alien invasion* (und schon bald danach hat sich das spukhafte Geschehen, so plötzlich es kam, wieder in Luft aufgelöst, hat sich der Platz wieder geleert).

Was aus der Sicht von Miles und Becky dieses soziale System so erschreckend macht, ist die Tatsache, dass dessen Vision der Gesellschaft nicht auf heterosexueller Liebe und sexueller Reproduktion basiert, sondern auf einem anderen Mechanismus: etwa der Solidarität und einem gemeinsam geteilten Über-Ich – einem Über-Ich, das hier die Stelle des aus dem Es hervorgegangenen Monsters des klassischen Horrorfilms einnimmt. Wir haben hier also den Gegensatz zwischen Individuum (die Einstellungen von Miles und Becky) und Gesellschaft (die Versammlung auf dem Platz) vor uns. Im Verlaufe der verbleibenden Erzählung wird der Protagonist Miles bald einmal komplett alleine sein, auf der Flucht vor der Masse von *pods*, zu denen sich schließlich auch Becky gesellt.

Gedreht in insgesamt 23 Tagen und produziert für wenig mehr als 400.000 Dollar, fiel *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* seinerzeit in die Kategorie des «nervous A Picture» respektive «ambitious B Picture», da

2 Siehe etwa: Herman/Chomsky 1988. Chomsky vertritt die These der USA als in einem bloß oberflächlichen Sinne demokratisch regiert auch im Dokumentarfilm *MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA* von 1992.

keine großen Stars verpflichtet werden konnten (Kevin McCarthy war ein Broadway-Charakterdarsteller, der erst einige Jahre zuvor, 1951, sein Filmdebüt gegeben hatte). Die Rahmengeschichte, die der verzweifelten Intensität von Miles' «You're next!»-Schreien am Ende ihren Stachel nahm und über die Suggestion, das FBI könne die Ausbreitung der *alien invasion* verhindern, dem Film ein Quasi-Happyend gab, wurde dem Regisseur gegen seinen Willen vom Studio aufgezwungen. In manchen Vorführungen wird denn auch eine «Director's Cut»-Version ohne Epilog gezeigt. Von der damaligen amerikanischen Kritik in der Menge der zahlreichen *alien invasion*-Filme übersehen, spielte Siegels Film gleichwohl rund anderthalb Millionen Dollar ein und wurde damit zu einem moderaten Kassenerfolg. Seinen Kultstatus erhielt er erst viel später, als ihn gegen Ende der 1960er-Jahre die Kritiker der *Cahiers du cinéma* für sich entdeckten und zelebrierten.

In den Jahrzehnten seit seiner ursprünglichen Auswertung ist viel über die Bedeutung von Siegels Kultfilm geschrieben worden. Dabei beeindruckt das politische Spektrum der interpretativen Diskurse: vom Reaktionären (Antikommunismus) und Rechtsextremen (Ablehnung US-amerikanischer Demokratie und deren Institutionen) bis hin zur linkspolitischen Denunziation des McCarthyismus, als Kritik an der konformistischen amerikanischen Konsumgesellschaft der 1950er-Jahre oder auch als Allegorie auf damalige atomare Ängste. Aufgrund seiner lebendigen Trope, die auf dem Basismotiv menschlicher Identität und Individualität durch Emotionalität fußt – im Gegensatz zur totalen Rationalität und Fremdbestimmtheit von Maschinen oder Robotern –, schöpft keine dieser Interpretationen das volle Bedeutungspotenzial des Films aus. Vielmehr ist hier dem Kritiker John Powers zuzustimmen, der im Hinblick auf die späteren Neuverfilmungen konstatierte, *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* sei «the perfect pulp allegory for whatever form of thought control is around at the time» (Powers 1994).

Siegels Film erwies sich als so stark und überdauernd, d. h. als stereotypes Storyschema, dass er seither noch dreimal verfilmt wurde, als Remakes, die auch als Sequels zu begreifen wären: 1978 adaptierte Philip Kaufman den Klassiker in der Folge zahlreicher Post-Watergate-Verschwörungsfilme. Diesmal spielt die Geschichte mit dem gleichen Titel um eine außerirdische Invasion nicht mehr in der scheinbaren Idylle einer kalifornischen Kleinstadt, sondern in der narzisstisch atomisierten Gesellschaft von San Francisco. Das bei Siegel vom Studio aufoktrozierte Quasi-Happyend fehlt hier: Die Invasion lässt sich nicht aufhalten und breitet sich in alle Welt aus. 1993 drehte Abel Ferrara eine dritte Version, nun bloß als *BODY SNATCHERS* betitelt und – nach dem Ende des Kalten Kriegs – schein-

bar ohne politischen Subtext. Der Großteil der Handlung, in deren Mittelpunkt eine Teenagerin und ihre Familienkonflikte stehen, spielt auf einer Südstaaten-Militärbasis. Wie bei Kaufman lässt auch hier das Filmende kaum Hoffnung aufkommen: Ausgehend von der Basis in Alabama soll schließlich das ganze Land über die Verteilung von *Pods* gleichgeschaltet werden. 2007 kam eine weitere Verfilmung ins Kino, *THE INVASION* (USA/AU) unter der Regie von Oliver Hirschbiegel. Vor dem Hintergrund der umstrittenen Administration George W. Bushs, dem *war on terror* und den Kriegen in Irak und Afghanistan erscheint die extraterrestrische Invasion im Gefolge des Absturzes eines Space Shuttle – bezeichnenderweise namens «Patriot», in Anspielung auf den Patriot Act – nun als virale Suizid-Epidemie, welche die Menschen in automatenhafte, systemkonforme und rein funktionale Figuren transformiert. Der sich weltweit ausbreitende Totalitarismus einer gleichgeschalteten, gefühllosen Menschheit kann hier jedoch dank der biologischen Immunität des Sohns der Protagonistin, Dr. Bennell (Nicole Kidman), sowie dank interdisziplinär zusammenarbeitenden Wissenschaftlern, die ein Antiserum entwickeln, aufgehalten werden. Beim Happyend erscheint alles nur wie ein böser Traum.

Darüber hinaus hat Siegels Klassiker eine Reihe anderer US-Produktionen inspiriert, die ein regelrechtes Capgras-Syndrom-Subgenre bilden und von denen hier einige erwähnt sein sollen (vgl. Taylor 2005): Bryan Forbes' Satire auf stereotype Frauenbilder in der Werbung, *THE STEPFORD WIVES* (1975), enthüllt mit zunehmendem Schauer – feministischer Paranoia gewissermaßen –, was es mit den «perfekten» Hausfrauen des scheinbar idyllischen Städtchens in Connecticut wirklich auf sich hat. Frank Oz' gleichnamiges Remake von 2004 verwandelt den Thriller in eine Komödie mit stilisiertem Retro-Look und musikalischen Showeinlagen, um die Wurzeln des Stoffes im Konsumismus der 1950er-Jahre herauszuarbeiten, und versieht die Geschichte mit einem neuen Dreh, bei dem letztlich die Frauen triumphieren. Eine Spielart der älteren Version von *THE STEPFORD WIVES* mit einer Verschiebung von *gender* zu *race* präsentiert sich schließlich (vgl. das Einleitungskapitel) mit der kommerziell äußerst erfolgreichen Low-Budget-Produktion *GET OUT* (Jordan Peele, 2017). Der Horrorthriller lehnt sich zunächst an das linksliberale Drama *GUESS WHO'S COMING TO DINNER?* (Stanley Kramer, 1967) an, wo eine Tochter den vorurteilsbehafteten Eltern ihren afroamerikanischen Verlobten vorstellt. Die wachsende Paranoia von *GET OUT* jedoch basiert auf der unheimlichen Programmierung schwarzen Personals; zunächst mittels Hypnose und später mit Techniken aus dem Arsenal von Dr. Frankenstein.

In John Carpenters SF-Actionthriller *THEY LIVE* (1988), einer linkspolitischen Parodie auf *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* «mit satirischen

Seitenhieben auf den amerikanischen Lebensstil³, entdeckt der Protagonist, ein einfacher Bauarbeiter in Los Angeles, eine seltsame Sonnenbrille, welche durch eine Art Röntgenblick die «wirkliche Wirklichkeit» als schwarzweiß ausweist und offenbart, dass die Stadt von Außerirdischen in Gestalt von Geschäftsleuten und Mitgliedern der Machtelite mittels hypnotischen Konsumbefehlen auf Werbeplakaten kontrolliert wird, bis sich unter Führung des Helden eine Gruppe von unverzagten *underdogs* zum Kampf gegen den übermächtig erscheinenden Gegner entscheidet.

Rand Ravichs *THE ASTRONAUT'S WIFE* (1999), eine Art Remake des *BODY SNATCHER*-Remakes *I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE* (Gene Fowler, 1958), kombiniert Science-Fiction-Thriller und Ehedrama, um aus der Perspektive der Gattin deren wachsende Entfremdung von ihrem als kalt und zunehmend als *alien* erlebten Ehemann zu schildern, die Paranoia einer scheinbar gefühlslabilen schwangeren Frau, mit deutlichen Anleihen bei Roman Polanskis *ROSEMARY'S BABY* (1968), die letztlich die Geschichte dazu zwingt, in eine fantastische Erklärung zu münden.

Zu erwähnen sind schließlich auch zwei Teenagerfilme der 1990er-Jahre, *THE FACULTY* (Robert Rodriguez, 1998) und *DISTURBING BEHAVIOR* (David Nutter, 1998), die sich des *Body-Snatcher*-Motivs annehmen, um altersspezifische Thematiken der Anpassung und Konformität in unterhaltsam dramatisierter Weise abzuhandeln, sowie Gary Fleders Verfilmung einer Geschichte Philip K. Dicks, *IMPOSTOR* (2001), in deren dystopisch-futuristischer Noir-Welt der Protagonist auf der Flucht ist vor Ordnungskräften, die ihn als geklonten terroristischen *alien* mit eingepflanzter «U-bomb» wähen – und dies, wie wir in einem der schwärzesten aller Filmenden erleben, nicht zu unrecht.

2 Gehirnwäsche als Kalte-Kriegs-Formel der Gedankenkontrolle

2.1 Die Suche nach dem «Manchurian Candidate»

Der komplexe Topos «Gehirnwäsche» operiert als negativ konnotierte Metapher für die extrem stressreiche, psychologische Manipulation von Menschen, oft für politische Zwecke und durch Konditionierung nach Pawlows Reiz-Reflex-Schema, unter anderem per Hypnose. Intendiert wird dabei beim Opfer eine radikale und rasche Abkehr von bisherigen Überzeugungen (das «Waschen»), mit dem Ziel, in ihm neue Ideen zu installieren, die

3 *Lexikon des internationalen Films*, <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=18819&sucheNach=titel> (abgerufen am 6.3.2011).

zu den bisherigen im radikalen Gegensatz stehen können – ein Vorgang, der laut dem britischen Psychiater William Sargant mit einer plötzlichen religiösen Konversion oder der therapeutischen «Neuprogrammierung» von Patienten durch physiologische Methoden (etwa durch Elektroschock, Insulinschocktherapie oder fortgesetzte Sedierung) vergleichbar sei (Sargant 1957). Die vom englischen *brainwashing* in andere Sprachen übertragene Denunziation der Fremdbeeinflussung durch Psychotechnologien war dabei selbst schon das Produkt von politischer Propaganda (oder eben «Gehirnwäsche»).

Der Begriff *brain-washing* (zunächst mit Bindestrich geschrieben) war erstmals am 24. September 1950, zu Beginn des Koreakriegs, in einem Artikel der *Miami Daily News* des für den CIA arbeitenden Journalisten Edward Hunter erwähnt worden. Hunter hatte den chinesischen Ausdruck *xǐ nǎo* («Waschen des Gehirns»), der von den Chinesen zur Bezeichnung der politischen «Gedankenreform» benutzt wurde, wörtlich ins Englische übersetzt. Vor allem das ein Jahr später erschienene Buch Hunters, *Brain-Washing in Red China: The Calculated Destruction of Men's Minds* (1951), sollte den propagandistischen Terminus zu einem geflügelten Wort des Kalten Kriegs machen, angereichert um mysteriöse Techniken asiatischer Herkunft. In der schrägen Metaphorik des Ausdrucks – wie soll es möglich sein, ein Hirn zu waschen? – drückte sich zugleich das Geheimnisvolle und Undurchschaubare dieser scheinbar neuen Form der mentalen Beeinflussung und Kontrolle aus. Heute gilt Gehirnwäsche im engeren Sinne als veraltetes Konzept mentaler Konditionierung, deren Wirksamkeit letztlich kaum über die «klassischen», auf die mittelalterliche Inquisition zurückgehenden Folter- und Befragungsmethoden hinausgeht, wenn auch unter Einsatz moderner Psychotechniken, Medien und oft auch von Drogen (vgl. Streatfeild 2007).

In einer Überkreuzung von Fiktion und Wirklichkeit jedoch aktivierte der Kalte Krieg über den Topos des neuen Schlagworts *brainwashing* Vorstellungen von totaler «Machbarkeit» bezüglich der Manipulation individueller Subjekte. Aus einer selbst schon wieder propagandistischen Warte konnten in den USA verschiedene Ereignisse nur auf die geheimnisvollen neuen kommunistischen Methoden der Konditionierung zurückzuführen sein: so etwa die stalinistischen Schauprozesse der späten 1930er-Jahre – zu deren Vorbereitung die Sowjets die Techniken der spanischen Inquisition studiert hatten –, in denen für Außenstehende absurd klingende Selbstanklagen vorgebracht wurden; ebenso wie die Erfolge der «Rotchinesen» in der Manipulation von amerikanischen Kriegsgefangenen während des Koreakriegs, die nach einer «Gedankenreform» bereitwillig ihren Befragern Informationen preisgegeben und sich zu antiamerikanischen Aussagen hatten hinreißen lassen; sowie ferner jene Kriegsgefangenen, die nach

ihrer Freilassung zum Teil nicht mehr in ihre amerikanische Heimat zurückkehren wollten, ganz im Gegensatz zum Verhalten amerikanischer POWs im Zweiten Weltkrieg.

Tatsächlich hatten die Chinesen bei ihren amerikanischen Gefangenen sich das sogenannte *Konsistenzprinzip* zu Nutzen gemacht und damit einige wirkungsvolle propagandistische Erfolge für die eigene Seite verbuchen können. Dieses in der Sozialpsychologie eingehend untersuchte Prinzip

ist ganz einfach unser geradezu zwanghaftes Bestreben, *konsistent* (oder konsequent) zu sein oder zu erscheinen, d.h. in Übereinstimmung mit unserem früheren Verhalten zu handeln. Sobald wir eine Entscheidung treffen oder eine Position vertreten, entstehen intrapsychische und interpersonelle Kräfte, die uns dazu drängen, uns konsistent mit dieser Festlegung zu verhalten. Diese Kräfte veranlassen uns zu Reaktionen, die unsere frühere Entscheidung rechtfertigen. Wir überzeugen uns einfach selbst davon, die richtige Entscheidung getroffen zu haben, und fühlen uns dadurch wohler mit ihr. [...] Ist dieser Hang so stark, dass er uns dazu bringt, Dinge zu tun, die wir ansonsten nicht täten? Die Frage kann man nur mit ja beantworten. Das Bestreben, konsistent zu sein (und nach außen hin zu erscheinen), ist die Grundlage für eine äußerst wirkungsvolle Waffe der Einflussnahme und führt oft dazu, dass wir etwas tun, womit wir eindeutig gegen unsere ureigenen Interessen verstoßen. (Cialdini 2007, 90–92; Herv. i. O.)

Durch eine auf körperliche Brutalität und Folter verzichtende, sogenannte «Politik der Milde» gegenüber den amerikanischen GIs, die effektiv eine konzertierte Aktion psychologischer Beeinflussung darstellte, war es den Chinesen gelungen, die Gefangenen zu Aussagen über sich und ihre Mitgefangenen zu bewegen. Sie benutzten dabei die auch bei Verkäufern und Marketing-Experten bekannten Techniken des *commitments*. Im Marketing als *Fuß-in-der-Tür-Technik* bekannt, führte diese Methode von zunächst scheinbar belanglosen Zugeständnissen der Amerikaner («Die Vereinigten Staaten sind nicht perfekt») zu zunehmend weitergehenden Aussagen, bis hin schließlich zur Grundsatzkritik an den USA und Radioübertragungen von amerikanischen Gefangenen, die unter Nennung ihres Namens und militärischen Grades ihr Land denunzierten (ebd., 104–107). Diese zeitaufwändigen Techniken der psychologischen Beeinflussung und Manipulation waren jedoch weit von jenem Phantasma entfernt, das im westlichen populären Imaginären als Topos der Gehirnwäsche zur Bezeichnung der geheimen Methoden und des Kommunismus schlechthin operierte; ferner zeigte sich auch, dass die chinesischen Umerziehungstechniken bei den GIs langfristig kaum anhaltenden Erfolg zeigten.

Doch gab es auch fundamentalere Ironien der Wechselwirkung von Wirklichkeit und Fiktion, die John Marks in seinem Ende der 1970er-Jahre publizierten Exposé *The Search for the «Manchurian Candidate»* schilderte (vgl. Marks 1979). So wie Verschwörungstheoretiker und Vertreter des «paranoiden Stils» (vgl. Kapitel II) dazu tendieren, die ihren Feinden projektiv angelasteten konspirativen Aktivitäten nachahmend selbst zu entwickeln, so war es in den 1950er- und 1960er-Jahren die CIA, die, als vorseilende Reaktion auf die den Kommunisten unterstellten Methoden, unter verschiedenen Decknamen – BLUEBIRD, ARTICHOKE, MKULTURA – ein selbst vor der eigenen Regierung geheim gehaltenes *mind control*-Programm verfolgte und an nichtsahnenden amerikanischen Bürgern, GIs, Prostituierten und Studenten, die entsprechenden, durch Drogen und psychotrope Substanzen gestützten Experimente durchführte. Dabei ist zu bemerken, dass diese Experimente zum Teil nicht im strengen Sinne des Wortes geheim waren, weil die offiziellen (nicht jedoch die für die CIA bestimmten geheimen) Versionen der Ergebnisse in wissenschaftlichen Periodika veröffentlicht wurden.

MKULTRA, das aus 149 Unterprogrammen bestand, die mithilfe zahlreicher Elite- und Ivy-League-Universitäten⁴ durchgeführt wurden, avancierte zum bekanntesten dieser verschiedenen militärischen *mind control*-Anwendungen und fungierte schließlich als genereller Überbegriff für alle diese Programme, die als Verteidigungsmaßnahmen hingestellt wurden:

There's always disinformation and denial about everything. So one of the disinformation-denial stories that we hear all the time is, «We only got into this defensively in reaction to what the Communist Chinese were doing during the Cold War. [...] So we're the good guys and we're only doing that defensively.» (Ross 2012)

Da der Koreakrieg erst im Juni 1950 begonnen habe, die BLUEBIRD-Experimente jedoch schon im April desselben Jahres autorisiert worden waren, könne diese Aussage kaum stimmen (ebd.). Obwohl sie seit 1973 offiziell eingestellt wurden, ist der kanadischstämmige Psychiater und *mind control*-Forscher Colin Ross davon überzeugt, dass neuere Programme unter anderen Namen – unter anderem MONARCH – bis heute fortgeführt werden (ebd.). Freilich bewegen wir uns hier einmal mehr in der Grauzone des Imaginären, denn die rund 15.000 Seiten an ehemals geheimen CIA-Dokumenten, die unter dem Freedom of Information Act (FOIA) freige-

4 Zu den elitären Ivy-League-Universitäten im Nordosten der USA zählen Brown (Rhode Island), Columbia (New York City), Cornell (New York State), Dartmouth (New Hampshire), Harvard (Cambridge, Mass.), Princeton (New Jersey), Penn (Pennsylvania) und Yale (Connecticut).

geben wurden, umfassen nur die Zeitspanne zwischen 1950, als die entsprechenden Experimente der CIA begannen, und 1973, als sie eingestellt wurden. Was seither in diesem Bereich an Forschung, Experimenten und Entwicklungen betrieben wurde, bleibt weitgehend spekulativ (ebd.).

Bei der Lektüre von John Marks' Buch entsteht dabei auch der Eindruck, dass die von den amerikanischen Universitäten ausgehende Drogenkultur der 1960er-Jahre ein unbeabsichtigtes Nebenprodukt der geheimen Tests war, zumal die CIA unter Einbezug ausgewählter akademischer Institute zu einem Zeitpunkt exklusiv LSD in die Vereinigten Staaten importierte und damit experimentierte, lange bevor dessen Konsum in einer sich herausbildenden Subkultur schick wurde.⁵ In einer weiteren paranoiden Drehung der Schraube, welche die vielen Umschläge des Verschwörungsnarrativs spiegelt, gibt es Mutmaßungen, wonach der in den 1970er-Jahren auch in der Populärkultur sichtbar werdende verschwörungstheoretische Universalverdacht gegenüber den eigenen Institutionen und die bei Exponenten der Hippie-Bewegung und Gegenkultur manifeste Paranoia, sichtbar etwa in den Romanen Thomas Pynchons, eine Spätfolge der geheimen, an Studenten erprobten CIA-Drogentests hätten sein können.⁶ Einerseits galt die Suche der CIA der perfekten Wahrheitsdroge, die bei Verhören von feindlichen Soldaten und Agenten für hochinformativ Redseligkeit sorgen sollte, andererseits wurde versucht, wie Streatfeild schreibt, Schläfer zu programmieren, die durch posthypnotische Suggestion zu Attentätern würden, ohne sich an die Tat oder die Konditionierung erinnern und sensitive Informationen preisgeben zu können (Streatfeild 2007, 141–177).

Auch an hypnotischen Techniken herrschte großes Interesse. Das rührte unter anderem daher, dass diese aus amerikanischer Sicht für die seltsamen Geständnisse und Selbstbeichtigungen in den kommunistischen Schauprozessen verantwortlich gemacht wurden. In der geheimdienstlichen Selbstwahrnehmung versuchte man lediglich, was die Sowjets schon lange erfolgreich praktizierten. Als Bezeichnung eines programmierten Schläfers wurde im Gefolge von Richard Condons Roman *The Manchurian Candidate* von 1959 und John Frankenheimers gleichnamiger Verfilmung von 1962 der Ausdruck «Manchurian Candidate» zum geflügelten Wort. Zugleich schloss das Konzept der Gehirnwäsche damit auch an den Verbrechen-unter-Hypnose-Diskurs an, der bis in die 1880er-

5 Dies wird auch in Lutz Dammbecks dokumentarischem Essayfilm *DAS NETZ* (D 2003) thematisiert.

6 Vgl. hierzu etwa den Essayfilm *THOMAS PYNCHON: A JOURNEY INTO THE MIND OF P.* (Donatello und Fosco Dubini, D/CH 2001), der unter anderem spekuliert, Pynchon hätte in frühen Jahren an solchen geheimen Tests teilgenommen.

Jahre zurückreicht und spätestens mit George du Mauriers Bestsellerroman *Trilby* (1894) und dessen zahlreichen Verfilmungen und indirekten Adaptionen Eingang in die breitere Populärkultur gefunden hatte (ebd., 148–149; vgl. auch Schweinitz 2006b, 428–431).

Zum Spektrum an *mind control*-Techniken, welche die CIA in den 1950er- und 1960er-Jahren erforschte, gehörten jenseits von Drogeneinsatz und der anfänglich vielversprechenden Hypnose auch die Psychochirurgie, nicht zuletzt mit der Erprobung von Fernsteuerungs-Hirnimplantaten (vgl. Marks 1979). Obwohl im Rückblick die CIA-Hypnoseexperimente und der Versuch, einen «Manchurian Candidate» zu produzieren, seit den 1970er-Jahren für gescheitert galten – oder gerade deshalb –, hat sich das Phantasma der Konditionierung im Sozialimaginären gehalten, so auch bei manchen Geheimdienstmitarbeitern:

Not everyone agrees [on the failure of hypnosis], of course. One dissenting voice is that of Milton Kline, an unpaid consultant to the CIA who worked [...] on various MKULTRA sub-projects. In the 1970s Kline commented that hypnosis *could* be used to create a Manchurian Candidate: «It cannot be done by everyone. It cannot be done consistently. But it can be done.» Perhaps he was right. Who's to tell? (Streatfeild 2007, 175–176)

Die Kommunistenhatz und die politische Paranoia der 1950er-Jahre sollten als ideale Folie für die kollektiven Fantasien von fremder Übernahme des Ich dienen, die mit einiger Verzögerung auch in der Populärkultur ankamen, insbesondere im Kino. Konnte *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* den McCarthyismus und die Pervertierung des Selbst durch Gehirnwäsche nur allegorisch in Form einer durch außerirdische Invasion verursachten Klonierung und Gleichschaltung der Gesellschaft behandeln, wurde sie in Frankenheimers Politthriller *THE MANCHURIAN CANDIDATE* direkt und als schwarzhumorige Satire in Szene gesetzt. Den äußerst verschlungenen, von ständigen Umschlägen und radikalen Kippfiguren geprägten Plot hat Greil Marcus auf den Punkt gebracht:

But *what if?* [...] what if Joe McCarthy was really working for the Russians and the Chinese, for the very Communists he was supposedly attempting to destroy? And what if behind such a man lay a genius even more evil than he – say, the senator's own wife, pulling his strings? And what if, in the conspiracy they served, there was the wife's own son, like other American GIs taken prisoner during the Korean War somehow made to turn against his own country, but here far more profoundly, psychologically remade as an assassin-in-waiting, with no knowledge of the role he is to play? And what if his role is to kill in just such a manner as to propel Condon's putatively anti-Communist

demagogue into the White House, so that he might turn the country over to its enemies? And then the big question: could anyone stop a conspiracy so brilliant, so perfect, so absurd, that no one would believe it? (*Marcus 2002, 17*)

Frankenheimers schwarze Satire kann als Paradebeispiel für einen Exzess an radikalen Plot- und Figurenumschlägen gelten. Anhand des Filmanfangs soll nun gezeigt werden, wie diese größeren und kleineren Peripe-tien dazu dienen, den Filmzuschauer wiederholt zu überraschen und zu verunsichern. Die Erzählung beginnt in medias res mit einer Vorsequenz während des Koreakriegs anno 1952. Ein amerikanischer Militärlaster fährt nächtens vor einer Baracke vor, am Steuer sitzt Sergeant Raymond Shaw (Laurence Harvey), ihm zur Seite Captain Bennett Marco (Frank Sinatra). Shaw springt hinaus und eilt ins Gebäude, während ihm Marco kopfschüttelnd hinterher schaut, dabei rauchend und, kurioserweise, anschließend ein Buch lesend.

Erste Überraschung: Es handelt sich um ein koreanisches Freudenhaus, verraucht und mit Jazzmusik, wo eine Gruppe von verschwitzten GIs mit Prostituierten feuchtfröhlich feiert. Inmitten des Trubels, im «obzönen Innenraum des Genießens», einem Raum im Raum, der durch die aufgeschobene Schiebewand beinahe wie ein Raum hinter einer Filmleinwand kadriert ist, erscheint Shaw fremdkörperhaft. Er sieht sich nüchtern um, holt dann, die Avancen einer der Damen resolut abweisend, eine Trillerpfeife aus der Brusttasche und pfeift schrill. Mit lauter Stimme die Soldaten herauskommandierend, wird schnell ersichtlich, dass der Sergeant von seiner Truppe weder besonders ernst genommen wird noch sonderlich beliebt ist, weil er als humorloser Spaßverderber erscheint, der nichts mit Frauen am Hut hat, also keine (hetero-)sexuellen Erfahrungen zu haben scheint. Diese primäre Charakterisierung ist insofern wichtig, als sie implizit auf Raymonds ihn unweigerlich «kastrierende», symbiotische Mutterbeziehung vorausweist.

Nächtens rückt der Zug aus. Anscheinend an einem Sumpf angelangt, in der Nähe der Frontlinie, Maschinengewehrsalven im Off, empfiehlt ihr koreanischer Übersetzer Chunjin (Henry Silva) eine Umgehung des seines Erachtens schwierigen Terrains vor ihnen. Wir sehen vier Figuren, die für den weiteren Verlauf wichtig sein werden: Shaw, Corporal Melvin (James Edwards), Marco und den koreanischen Dolmetscher. Weder wir als Zuschauer noch Shaw oder Marco ahnen, dass ihr Übersetzer die Truppe damit in eine Falle lockt. Kaum patrouillieren sie in Einerreihe auf der Anhöhe, da erscheinen plötzlich aus dem Hinterhalt russische (nicht chinesische) Soldaten und überfallen die überraschten GIs im Handstreich; augenblicklich werden sie ohnmächtig geschlagen und weggetra-

gen. Chunjin, von der Narration nun als Verräter entlarvt (*revelation*) – und damit selbst eine Kippfigur –, reicht dem sowjetischen Kommandeur die Hand: Er hat seinen Auftrag erfüllt.

Die Überraschung, gerade auch für uns als Zuschauer, ist perfekt. Die Überwältigung der Einheit durch den Feind markiert den ersten wichtigen Umschlag der Erzählung. Wir sehen Shaw, bewusstlos wie die andern GIs, auf einer Bahre liegen. Die amerikanischen Soldaten, hervorgehoben unter ihnen Melvin, Marco und Shaw, werden in zwei Armeehelikopter geladen und – wie wir erst später erfahren – in die Mandchurei ausgeflogen.

Die kleine Form des Aktionsbildes (Deleuze) wird hier mit lauter dunklen Situationen respektive Situationsfetzen auf die Spitze getrieben. Es ist natürlich bezeichnend, dass der kommandoartige Handstreich hier von Sowjets und nicht von Nordkoreanern oder den mit ihnen verbündeten Chinesen ausgeführt wird. Rechnung getragen wird damit wohl dem doppelten Umstand, dass im Sozialimaginären der McCarthy-Ära einerseits zwischen russischem und ostasiatischem Kommunismus kaum unterschieden wurde, andererseits im Kalten Krieg die Nordkorea auch mit Waffen beliefernde Sowjetunion als eigentlicher Feind der USA gesehen wurde. So stecken, in einer weiteren Variation des breit gefächerten Manipulationsthemas von *THE MANCHURIAN CANDIDATE*, hinter Rotchina und Nordkorea letztlich die Sowjets als effektive Strippenzieher.

Nach dieser ersten wichtigen narrativen Kippfigur, nach gut vier Minuten Leinwandzeit, folgt der Vorspann (und mit ihm ein Wechsel vom nächtlichen Dunkel zum Hellen des Tageslichts), untermalt von David Amrams melancholischer Titelmusik, mit dem adaptierten Grundmotiv der Solitaire-Hofkarten, zunächst mit den in der Abfolge der Blickrichtungen symmetrischen Gesichtern der drei Stars Frank Sinatra, Laurence Harvey und Janet Leigh (Abb. 310–312). Das Spielkartenmotiv, das zu diesem Zeitpunkt noch nicht in seiner effektiven Bedeutung lesbar ist und insofern hier als rätselhaftes Element fungiert, verweist selbstreflexiv auf mehrere Ordnungen des Rollenspiels innerhalb eines Systems, das nicht von ihnen kontrolliert wird: auf die Darsteller/-innen, die in einem nicht von ihnen geschriebenen Skript in ihren verschiedenen Parts «ausgespielt» werden ebenso wie auf die von ihnen verkörperten Figuren, die selbst wiederum Teil eines nicht von ihnen kontrollierten, innerdiegetischen (Kom-)Plots sind.

Die Figuren sind schließlich auch Spielkarten in dem für den paranoiden Thriller typischen Sinne, dass der Film primär *plot-driven* und nicht *character-driven* ist, die Figuren also nicht psychologisch vertieft ausgelotet werden, sondern vor allem als Strukturfunktionen der Erzählung zu begreifen sind. Von zentraler Bedeutung ist das gleich anschließende Sujet



310–315

der Karo-Dame (Abb. 313–315), die, wie in Kapitel III schon erwähnt, für den konditionierten Attentäter Raymond Shaw als zweiter und entscheidender Auslöser dient, um im Trancezustand konkrete Befehle zu erhalten, an die er sich später ebenso wenig wird erinnern können wie an deren automatenhafte Ausführung. Raymond ist als «Schläfer» zum Killer auf Abruf programmiert worden, der auf einen Code hin – *Raymond, why don't you pass the time by playing a little solitaire?* – in Trance fällt und nach dem Ablegen der Karo-Dame für den jeweiligen Mordauftrag suggestierbar wird.

Das holzschnittartige Gesicht der Karo-Dame ist auch ein subtiler *plant*, insofern als es auf Raymonds Mutter Eleanor Iselin (Angela Lansbury) als ultimative Manipulatorin und «Puppenspielerin» verweist – was zu diesem Zeitpunkt für den Zuschauer freilich noch nicht so gelesen werden kann. Zugleich fungiert die Spielkarte mit der Vorspann-Titelei hier aus nachträglicher Sicht als Platzhalter und Zeichen der Verdrängung für ein nach dem Handstreich erfolgreiches Geschehen in der Mandchurei – nämlich die Gehirnwäsche der gefangen genommenen GIs –, das als (streng

genommen) abwesendes außergewöhnliches Ereignis in der Erzählung erst viel später erinnert wird, ohne freilich direkt gezeigt zu werden. Der Vorspann mit dem Spielkarten-Motiv kann insofern als durchaus adäquate Repräsentation der Konditionierung, diesem in mehrfacher Hinsicht abwesenden Geschehen, begriffen werden.

Auf den Vorspann folgt sogleich der zweite wichtige und überraschende Umschlag: Raymond Shaw kehrt zwei Jahre später als Kriegsheld heim. Am Flughafen wird er von einer Militärmusik, Generälen und der Presse begrüßt. Wie uns der anonyme Voice-over-Kommentar mitteilt, erhält er die höchste militärische Auszeichnung, die Congressional Medal of Honor, die lediglich 77 von den 5,7 Millionen Soldaten, die im Koreakrieg ihren Dienst leisteten, verliehen wurde. Doch Raymond, ohne sich zu freuen und mit ernster Miene aus dem Flugzeug steigend, lehnt sein Heldenimage ab, wie sich zunächst auch in seinem verzögerten, dann recht salopp ausgeführten militärischen Gruß an die ihn erwartenden Generäle äußert.

Von einem der hohen Militärs persönlich begrüßt und gefragt, wie er sich fühle, antwortet Raymond, ohne mit der Wimper zu zucken und wie aus der Pistole geschossen: «Like Captain Idiot in *Astounding Science Comics*.» Die Wirkung dieser Antwort wird noch dadurch verstärkt, dass der ihn begrüßende General darauf nur mit einem Lachen reagiert und ihm die Hand schüttelt, als sei dies eine normale, zu erwartende Antwort. Raymonds Erwähnung einer der wichtigsten Science-Fiction-Zeitschriften kann in retroaktiver Lektüre zugleich als Verweis auf die geradezu fantastische Wirkungsweise der Gehirnwäsche dienen, die im Zentrum von Frankenheimers Film steht.

Kaum ist Shaw begrüßt worden, folgt sogleich der nächste Umschlag: Der militärische Empfang wird von Raymonds Mutter gestört, Mrs. Iselin, im hellen Pelzmantel mit Perlenkette sowie mit ihrem Gatten im Schlepptau, US-Senator John Yerkes Iselin (James Gregory), einer dümmlich-derben Karikatur von Senator Joseph McCarthy. Medienwirksam lässt sie über Raymond, ihrem Mann und dem General ein Banner mit dem Spruch «Johnny Iselin's Boy!» hochhalten, um mit dem Heldenimage ihres Sohnes für die Kampagne zur Wiederwahl ihres Mannes in den Senat Werbung zu machen.

Raymond ist perplex – in einem Moment, in dem die große Politik mit dem Privaten der Familie enggeführt und verknüpft wird. Politik erscheint als ödipaler Konflikt: Die Zeremonie für ihren Sohn wird in der für Mrs. Iselin typisch unausstehlich-penetranten, um nicht zu sagen: tyrannisch-machthungrigen Weise gleichsam usurpiert und ihr Sohn als Propagandamittel instrumentalisiert, so wie Raymond in der weiteren Erzäh-

lung insgesamt von seiner manipulativen Mutter für ihre eigenen Zwecke und Ziele rücksichtslos benutzt werden wird. Dass sie Raymond nur ganz nebenbei zu seiner Dekoration mit der höchsten militärischen Auszeichnung gratuliert, verweist bereits auf die tiefere Wahrheit der Sequenz: Die Medal of Honor ist ein leeres Symbol, lediglich ein Mittel zum Zweck, von dem Raymond und wir als Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch nichts wissen – so sehr wir zugleich durch den eklatanten Widerspruch zwischen den Ereignissen vor und nach dem Vorspann verwirrt sind.

Raymonds Verhältnis sowohl zu seiner Mutter als auch zu seinem Stiefvater, Senator Iselin, ist mehr als angespannt, wie wir auch an seinem Ton ihr gegenüber feststellen, als er ihr vorhält, sie habe das Brimborium des Empfangs organisiert, während er nur dazu dient, seinen Stiefvater vor der Presse gut aussehen zu lassen. Doch Raymonds zorniger Protest gegen seine Instrumentalisierung und Bevormundung prallt an seiner Mutter ab, wie der anschließende Dialog in der Limousine zeigt, bei der sie wie das sprichwörtliche Unschuldslamm beteuert, sie habe für ihre beiden «Buben» (Raymond und Johnny Iselin) doch immer nur das Beste gewollt und nie etwas für sich, während sie, wie wir im Verlauf einer windungsreichen Erzählung herausfinden, als *mastermind* beide nach Strich und Faden manipuliert und wie Trümpfe ausspielt. Wie sehr er seiner Mutter ausgeliefert ist, deutet schon seine kindliche Widerstandsgeste an: Er hält sich die Ohren zu, im vergeblichen Versuch, sich ihrem verbalen Zugriff zu entziehen.

Nachdem Raymond vom (namenlos bleibenden) Präsidenten höchstpersönlich dekoriert worden ist, zitiert der Voice-over-Kommentar die Laudatio, die, von Captain Bennett Marco attestiert, Shaws selbstlosem Heldentum gilt:

Displaying valor above and beyond the call of duty, did single-handedly save the lives of nine members of his patrol, capturing an enemy machine-gun nest and taking out a full company of enemy infantry. He then proceeded to lead his patrol, which had been listed as missing in action for three days, back through the enemy lines to safety.

Der geradezu grandiose, beinahe übermenschliche Heroismus, den diese Zeilen zum Ausdruck bringen, steht natürlich in eklatantem Widerspruch zu allem, was wir zuvor gesehen haben: einen humorlosen, von der Truppe abschätzig als «Our Saint Raymond» belächelten Sergeanten, der weder gemocht noch wirklich ernst genommen wird; und dann, wie er in bewusstlosem Zustand, dem Inbegriff von Passivität, in einen Hubschrauber geladen wird – das genaue Gegenteil von Heldentum. Dies verstärkt das Rätsel und damit den Charakter der Kippfigur, den die ganze Zeremonie

um die Medal of Honor hat. Eine personale Kippfigur ist natürlich vor allem Raymond selbst.

Im Flugzeug, das die Iselins von Wahlkampfunterstützern als Geschenk erhalten haben und das die Familie nach New York zurückbringen soll, kommt der Hass auf beiden Seiten in einem Streitgespräch voll zum Ausdruck. Raymond bittet zunächst darum, seine ungeliebte Medaille ablegen zu dürfen, als spüre er instinktiv, dass er sie nicht verdiene. Dann informiert er seine Mutter, dass er nicht mit nach Hause kommen werde. Er habe vom Zeitungsverleger Holborn Gaines einen Job als «personal research assistant» angeboten bekommen und angenommen. Außer sich nennt seine Mutter Gaines einen Kommunisten, womit auch das Thema der antikommunistischen Hysterie in Anspielung auf den McCarthyismus eingeführt wird. Es wird schnell klar, dass Raymonds Mutter dazu neigt, jeden einen Kommunisten zu schimpfen, der nicht mit ihr und Johnny Iselin politisch übereinstimmt. Raymond schockiert sie, als er ihr sagt, er und Gaines hätten viele Gemeinsamkeiten, namentlich den Hass und die Verachtung für sie und Johnny. Er verlässt das Flugzeug vor dem Start.

Aufschlussreich an diesem Streitgespräch zwischen Sohn und Mutter ist gerade auch dessen formal-grafische Gestaltung als Abfolge einer binären, unversöhnlichen Opposition der Gegensätze, gewissermaßen von Kippfiguren auf einer Mikroebene. So haben wir es hier nicht mit einem rein konventionellen Schuss-Gegenschuss-Muster zu tun, bei dem der Blick aufs Gegenüber jeweils von hinten über die Schulter der abgewandten Figur erfolgt und diese damit in derselben Einstellung inkludieren würde. Da es keine Überlappung der konträren Positionen gibt, für die auf der einen Seite Raymond steht und auf der anderen seine Mutter (mit dem Senator gewissermaßen als Anhängsel im Hintergrund), sind Sohn und Mutter nie zugleich in derselben Einstellung präsent.

Diese Diskrepanz wird noch dadurch verstärkt, dass auch der Kamerastandpunkt für die Aufnahmen einerseits von Raymond, andererseits von seiner Mutter und Senator Iselin zwar in einem Raum zwischen beiden Seiten situiert ist, jedoch bezeichnenderweise nicht identisch ist. So wird Raymond insgesamt sieben Mal aus deutlicher Untersicht in einer Nahaufnahme von rechts kadriert (mit Blick nach links oben ins Off), wobei seine rechte Schulter und sein Kopf von rechts unten zur Bildmitte oben eine hohe Diagonale bilden. Dies kontrastiert mit der etwas weiter gehaltenen, sechs Mal gezeigten Nahaufnahme aus nur leichter Untersicht auf Mrs. Iselin (etwa auf der Höhe ihrer Perlenkette) im rechten Bildvordergrund, während im Bildhintergrund links und etwas erhöht der Senator zu sehen ist, in diesem Wortwechsel als passiver Beobachter. Ein dunkler Streifen im Flugzeugrumpf zieht sich als etwas flachere Diagonale von links nach

rechts oben und verhält sich gegenläufig zur Diagonale in der Kadrierung von Raymond. Rein grafisch wird hier also schon ein Gegensatz manifest, eine alternierende Kippfigur. Das Verhältnis zwischen Raymond und seiner Mutter ist von dieser Kippfigur geprägt: Es gibt hier, dem Prinzip der ausgeschlossenen Mitte folgend, nur unversöhnlichen Hass (totale Autonomie) auf der einen und blinde Hörigkeit und Folgsamkeit (totale Abhängigkeit) auf der anderen Seite.

2.2 Ein Albtraum als konspirative Urszene

Das viel kommentierte Herzstück des Films ist eine aus zwei Teilen bestehende, äußerst raffiniert mit 360-Grad-Kameraschwenk und -fahrt eingeleitete und mit beweglichen Kulissen inszenierte (Alb-)Traumsequenz, die in ihrem Modernismus radikal mit dem klassischen Hollywood bricht (in der nachfolgenden Bilderfolge ist dies die zweite Einstellung, Abb. 317–329). Sie ist das ästhetische Meisterstück des Films und dessen konspirative Urszene. Der Fiebertraum des aus Korea heimgekehrten zweiten Protagonisten, des inzwischen zum Major beförderten Ben Marco, wird zunächst konventionell durch eine Überblendung eingeleitet, sprengt dann jedoch in seiner Binnengestaltung klassische Hollywoodnormen, in dem er für den Zuschauer durch ein Kontinuum bizarrer, sich durchdringender Gegensätze und einer Mischung von subjektivem Erleben und objektivem Sachverhalt in seinem ganzen Surrealismus erfahrbar wird. Einmal eingeleitet, ist der Traum also nicht mehr *als* Traum kodiert, wie dies im klassischen Erzählkino üblich wäre, sondern wird als reales Geschehen inszeniert und ist gerade dadurch umso wirkungsvoller in seiner Fantastik. Der vollkommen surrealistische Effekt wird erreicht durch die Präsentation eines wie bei Dalí scheinbar verrückten, unmöglichen Inhalts in realistischen Stil (Abb. 318–366):

Beginnend mit einem Damenclub in New Jersey, in einer üppig begrünten Hotellobby, wo gerade ein Vortrag über den primär asiatischen Ursprung von Hortensien, über Bewässerungssysteme und Pflanzenkultivierung stattfindet, während Marcos Einheit mit Blick ins Publikum reigungslos und apathisch in den Stühlen neben der Rednerin sitzt, bewegt sich die Kamera langsam und den Raum abtastend im Uhrzeigersinn zu einem aufmerksam zuhörenden, älteren, betuchten weiblichen Publikum in floral geschmückten Kleidern und Hüten und vollendet den Kreis zur Ausgangsposition, die sich nun aber ganz anders darbietet: Die «garden ladies» und das florale Setting der Hotellobby sind verschwunden, ganz links sehen wir den Dolmetscher Chunjin in kommunistischer Uniform, während an Stelle der etwas blumigen Rednerin nun ein asiatisch ausse-

hender, sardonischer *maître de conférences*, Dr. Yen Lo (Khigh Dhiegh) vom Pawlow Institut in Moskau die salopp dasitzenden amerikanischen Soldaten mit dem Verweis auf ihre Konditionierung vorstellt, eine Prozedur, für die neuerdings, wie er sich lustig macht, in Amerika der Ausdruck *brain-washed* verwendet werde (Abb. 328–329). Damit wird sogleich ein Moment der Selbstreflexivität bezüglich des Konzepts der Gehirnwäsche in die Szene eingebaut. Überlebensgroße Fotoporträts von Stalin zu Yen Los Linken und Mao zu seiner Rechten mit einem großen Stern im mittleren Hintergrund unterstreichen das kommunistische Setting, das logischerweise eigentlich nur zur Orientierung für ein westliches Kinopublikum gedacht sein kann. An der linken Seitenwand (Abb. 329) ist zudem eine extrem große Fotografie eines Mongolen sichtbar, wohl als überbrückende Geste der Verbrüderung von Russen und Chinesen gedacht.

Mit einem Gegenschuss direkt auf der 180-Grad-Blickachse von Yen Lo sieht man das nun völlig ausgewechselte Publikum, in einem hōrsaalähnlichen, steil gestuften, halbrunden Auditorium sitzend, bestehend aus sowjetischen und chinesischen Militärs (Abb. 331). Der Trick der kreativen Geografie gelang Frankenheimer mithilfe seiner Erfahrungen im Live-Fernsehen der 1950er-Jahre, namentlich mit beweglichen Kulissen, die während der Aufnahme verschoben wurden. Wir haben hier kein klassisches *analytical editing* mit einem *establishing shot*, sondern hochgradiges *constructive editing*, bei welchem der Raum nicht in seine vorfilmisch existierenden Segmente zerlegt, sondern filmisch und konstruktivistisch erst zusammengesetzt wird.

Lo erklärt, dass die konditionierten GIs im Moment glaubten, sie befänden sich auf einem Treffen des Lady Garden Clubs in New Jersey, wo sie das Ende des Regens draußen abwarteten. Die konditionierte subjektive Fehlwahrnehmung der Soldaten und der dem Anschein nach objektive Sachverhalt der Präsentation – wir können uns dessen nicht ganz sicher sein, handelt es sich doch um einen Traum – werden in einer bruchlosen Kontinuität des Nichtkontinuierlichen präsentiert, in einer kompakten Verdichtung von lauter Kippfiguren also. Dies erklärt dann auch, warum die Soldaten Yen Lo mit «Ma'am» ansprechen, denken sie doch, es handle sich um die Hortensien-Vortragsrednerin. Sie dürfen rauchen, Ed Mavole genießt seine Zigarette, worüber sich Lo mit dem damaligen Werbespruch für Winston-Zigaretten lustig macht («tastes good just like a cigarette should»). Sein abgründiger Humor und seine Vertrautheit mit der amerikanischen Kultur machen Lo derart auch nicht zum erwarteten typischen kommunistischen Propagandisten, vielmehr scheint er sich prächtig zu amüsieren.

Nun folgen fünf ziemlich verstörende Wechsel vom einen Setting (der weiblichen Zuhörerschaft) zum anderen (der Militärs) innert kurzer Zeit. Die Übergänge zwischen dem gegensätzlichen Personal und Setting sind

jedoch fließend, weil sich der Dialog (bzw. der Monolog) kontinuierlich von einer Rednerfigur zur andern über alle Bruchstellen hinweg fortsetzt. Lo und die referierende Garden Lady verschmelzen zu einer Person, weil sie von ein und demselben sprechen. Zum Teil wechselt das Setting mitten im Satz. Raymond setzt sich auf Anweisung Los neben das Rednerpult, wo er mit den Händen imaginäre Solitaire-Spielkarten aufdeckt. Lo erzählt, es heiße, dass ein Hypnotisierter nichts tun könne, was seiner Moral widerspreche. Das sei jedoch ein Ammenmärchen, und er zählt amerikanische und russische Fachliteratur zur Hypnose auf, die das Gegenteil beweisen soll. Es folgt ein ganz besonderer Schnittwechsel: Die kommunistischen Militärs befinden sich plötzlich in der Hotellobby der Garden Ladies vor blumigem Hintergrund. Nicht nur wechseln sich die Kulissen alternierend ab, sie durchdringen sich teilweise auch wechselseitig.

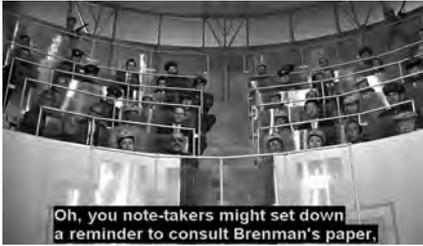
Ein russischer Funktionär (gespielt von dem mit seinem schmalen vernarbten Gesicht leicht unheimlichen Reggie Nalder, der bereits in Hitchcocks *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* [USA 1956] wirkungsvoll einen Attentäter gegeben hatte, vgl. hier Abb. 343 und 347) möchte wissen, ob Raymond schon einmal jemanden umgebracht hat. Die Antwort darauf lautet ja, aber nur im Kriegseinsatz. Wieder gibt es einige Einstellungs- und Settingwechsel. Raymond muss auf den sanftmütig klingenden Befehl Yen Los Ed Mavole erdrosseln (der Schal wird von einer Dame aus dem Publikum gereicht), weil er diesen nach Marco am meisten mag. Dies geschieht völlig mechanisch, ohne mit der Wimper zu zucken, keinen der Soldaten kümmert es, und Mavole wehrt sich auch nicht. In unverträglicher Gleichzeitigkeit des Geschehens sieht man Marco gähnen. Das Gähnen wird in einer erneuten Kippfigur zum Schrei und Marco erwacht aus seinem Altraum.

Diese Szene, die kurioserweise später in Dokumentarfilmen als illustratives Lehrbeispiel für Gehirnwäsche verwendet wurde (Carruthers 1998: 77), zeichnet sich zunächst dadurch aus, dass der Prozess der Gehirnwäsche als solcher, das technische Prozedere ihrer Implementierung nicht gezeigt wird, sondern nur einige der Wirkungen der posthypnoti-









Oh, you note-takers might set down a reminder to consult Brenman's paper,



"Experiments in the Hypnotic Production



or Wells' 1941 paper which was titled,



I believe, "Experiments in the Hypnotic Production of Crime".



Or, of course, Andrew Salter's remarkable book, "Conditioned Reflex Therapy".



to name only three.



Or, if it offends you that only the West is working



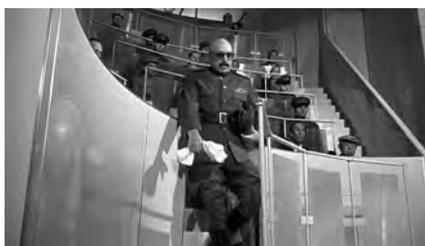
to manufacture more crime and better criminals



I suggest Krasnogorski's "Primary Violence Motivation",



My dear Yen, as you grow older, you grow more long-winded.





schen Suggestion. Dies unter anderem deshalb, weil erstens die vorgeblich besonderen *brainwashing*-Methoden im Einzelnen den Amerikanern unbekannt waren, und zweitens, weil für das Publikum auf diese Art eine mysteriöse Aura der Gehirnwäsche aufrechterhalten werden konnte, nämlich deren Phantasma als geheime Wunderwaffe der Kommunisten.

So erzählt Raymond Shaw, schwitzend, in Trance und mit starrem Blick, als er später in der Handlung von Bennett Marco befragt wird, nur bruchstückhaft, wie der konkrete Vorgang der Konditionierung verlaufen war:

The patrol was taken by a Russian airborne unit and flown by helicopter across the Manchurian border to a place called Tonghua. We were worked on for three days by a team of specialists from the Pavlov Institute in Moscow. They developed a technique for descent into the unconscious mind, part light-induced, part drug.

Mithilfe von Lichteffekten und Drogen wird das Unbewusste bearbeitet. Das ist ziemlich vage und weckt unsere Neugier und Fantasie, aber mehr erfahren wir nicht, da Marco, ungeduldig herauszufinden, was Raymonds eigentliche Mission als programmierter Schläfer sei, ihn an dieser Stelle unterbricht.

Explizite Darstellungen des Vollzugs von Gehirnwäsche finden sich in späteren Filmen, so etwa im Spionage- und Agententhiller *THE IPCRESS FILE* (Sidney J. Furie, GB 1965), in Stanley Kubricks dystopischem Science-Fiction-Film *A CLOCKWORK ORANGE* (GB/USA 1971) und, in sehr ambiger Form, in *THE PARALLAX VIEW* (USA 1974). Die auf Frankenheimers exzentrischen Politthriller zurückgehende Form der posthypnotischen Suggestion, die scheinbar gewöhnliche amerikanische Bürger durch eine gesprochene Code-Phrase in automatenhafte, vom KGB konditionierte Attentäter verwandelt, findet sich noch in Don Siegels Thriller *TELEFON* (USA 1977).

Interessant ist nun, dass in *THE IPCRESS FILE* die Gehirnwäsche durch ausschließlich filmische Mittel realisiert wird und das Kino-Dispositiv, diesbezüglich an eine experimentelle Medieninstallation erinnernd, in einen Raum der Folter umfunktioniert und dessen Opfer zum «bespielten» Rezipienten wird:

[Der Agent Harry] Palmer [Michael Caine] wird in einem kleinen abgeschlossenen Raum auf einen Sessel geschnallt. Auf ihn werden dann mit einem Filmprojektor von außen psychedelische Lichtformationen und der schon auf dem Tonband gehörte energieverende elektronische Ton gerichtet. Konventionelle Methoden werden während der Behandlung [...] als zu langwierig abgetan. So wird Palmer auch nicht unter Drogen gesetzt, und es gibt neben den [...] qualvollen Lichteffekten und Geräuschen keine weiteren Foltermaßnahmen. [...] Als letzte Maßnahme versieht [man] Palmer mit dem «Trigger»-Satz «Now, listen to me!», dem Palmer unbedingt Gehorsam zeigen soll. (Meteling 2007: 240)

In der besprochenen Szene von *THE MANCHURIAN CANDIDATE* wird uns zwar vorderhand nur das Ergebnis der eigentlichen Konditionierung vorgeführt. Doch diese Beobachtung gilt gewissermaßen bloß für den Inhalt des Gezeigten; in ihre Form nämlich schreibt sich die «Gehirnwäsche» durchaus ein, und zwar in der Relation des Films zum Zuschauer, zu der in einem erweiterten Sinne auch die zahlreichen, auf rezeptive Verwirrung zielenden Kippfiguren zu zählen sind. Frankenheimer, der in den 1950er-Jahren Live-Fernseh-dramen mithilfe beweglicher, drehbarer Kulissen inszeniert hatte, wie schon erwähnt, transponierte sein Knowhow in die Inszenierung des Films, und diese mediale Hybridität trägt wesentlich zur surrealen Wirkung der Plansequenz bei. Sie stellt in sich schon eine Art von filmischer «Gehirnwäsche» des Rezipienten dar, genauer gesagt, ein *mind-game* oder *mindbending*, dem wir später als zentrales Charakteristikum vor allem in den *mindfuck*-Filmen seit den 1990er-Jahren in intensiver Form begegnen werden.

3 Beobachtung, Überwachung und Ordnungsutopie

Every time I see this, I see more.
(Singer 2002, 11)

3.1 BLOW-UP als paradigmatisches Beispiel

Einen weiteren Meilenstein in der Genese des modernen Verschwörungsfilms der 1970er-Jahre markiert Michelangelo Antonionis philosophischer Thriller *BLOW-UP* (GB/I 1966), indem er jenen zugleich vorwegnimmt *und* problematisiert. Antonioni benutzt Mystery und Thriller, um jedoch in seinem charakteristischen *art cinema* beide Genres im Sand verlaufen zu lassen und das Interesse an einer spannenden Geschichte zugunsten einer elliptischen Erzählung im «Swinging London» der 1960er-Jahre zu opfern. Das Thema des Narzissmus und der sozialen Verantwortungslosigkeit, für die der wenig sympathische Protagonist steht, scheint dabei Antonioni sowohl zu faszinieren als auch distanzierend zu kritisieren. Zugleich entwirft er ein Panorama des fotografischen Mediums «von der Modefotografie über die Sozialreportage und Pop-Art bis hin zur abstrakten Fotografie». ⁷ Auch wenn dies in erster Linie ein Film über Bilder ist (fotografische wie filmische), lohnt es sich, zunächst einmal die Handlung zusammenzufassen.

7 Online-Text zur Ausstellung im Fotomuseum Winterthur: «BLOW-UP – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie», 13.9.–30.11.2014, <http://www.fotomuseum.ch/index.php?id=789> (abgerufen am 5.8.2014).

Der gelangweilte Modefotograf Thomas (sein Name bleibt im Film unerwähnt) (David Hemmings) arbeitet nebenbei an einem Bildband mit realistischen Straßenfotografien. Auf der Suche nach geeigneten Kontrastmotiven hierzu für den Anfang und das Ende des Bandes kommt er in einen einsam gelegenen Park. Dort macht er Fotos von einem Paar. Die junge Frau (Vanessa Redgrave) verlangt daraufhin energisch die Negative. Thomas bietet ihr an, sie am nächsten Tag bei ihm abzuholen und macht noch einige Fotos vom vermeintlich leeren Park. Doch noch am selben Tag steht die Frau vor seiner Wohnungstür und will die Fotos. Darauf abgebildet sind sie und ihr Geliebter, daher müssten sie vernichtet werden. Thomas und die Frau kommen sich näher. Er gibt ihr falsche Negative mit und sie ihm eine falsche Telefonnummer, unter der sie zu erreichen sei.

Beim Entwickeln und Vergrößern (blow-up) der Bilder entdeckt er im Hintergrund verschiedene Details (eine Figur im Gebüsch, die eine Pistole in der Hand hält, und später eine unter einem Baum liegende Leiche), die auf einen Mord hindeuten. Thomas erzählt begeistert seinem Freund und Verleger Ron (Peter Bowles) von seiner Entdeckung, doch der ist zerstreut und wenig interessiert. Nachdem Thomas auf einer Party war, fährt er noch in derselben Nacht, ohne seine Kamera, zurück in den Park und findet dort die Leiche des Mannes, der auf seinem Film abgelichtet ist. Zurück in seinem Atelier muss er jedoch feststellen, dass jemand bei ihm eingebrochen ist und alle Negative gestohlen hat. Einzig ein stark vergrößerter und grobkörniger Abzug ist übersehen worden.

Am nächsten Morgen ist die Leiche unter dem Baum ebenfalls verschwunden. Als er den Park verlässt, kommt Thomas an einem Tennisplatz vorbei. Eine Gruppe junger Leute, denen wir schon eingangs als lärmende Narren begegnet sind, spielt dort pantomimisch ein Tennismatch. Als der imaginäre Ball übers Netz fliegt, spielt Thomas ihr Spiel mit. Er hebt den Ball auf und wirft ihn den Tennisspielern zu. In der letzten Einstellung wird Thomas ausgeblendet und verschwindet aus dem Bild.

3.2 Die Urszene im Park und die Bildvergrößerungen

Betrachten wir die erste Schlüsselsequenz etwas genauer. Nach dem Besuch eines Antiquitätenladens begibt sich der Fotograf in einen nahegelegenen Park, auf der Suche nach interessanten Sujets (gedreht wurde im Maryon Park im Londoner Stadtteil Greenwich). Dort sieht er ein Liebespaar eine Böschung hochgehen. Wie ein Jäger auf der Pirsch folgt er den beiden und gelangt auf ein offenes Grün, das von Bäumen, Gebüsch und einem Zaun davor umgeben ist. Wir beobachten den Fotografen beim Beobachten des Paares. Er macht verschiedene Fotos vom Park und dem Pär-

chen. Zu hören ist lediglich das Rauschens des Windes in den Bäumen. Außer dem Fotografen und dem Paar in der Distanz ist niemand zu sehen. Mehrere, bewusst nicht-klassisch komponierte Einstellungen weisen auf die Leere des Parks hin, des Nichts, das in *BLOW-UP*, wie wir später realisieren werden, den ontologischen Grund des Films repräsentiert und aus dem, ein wenig der sensorischen Deprivation ähnelnd, Fantasien und wahnhaftige Kognitionen hervorgehen.

Diese 13 Einstellungen (Abb. 368–381) dauern zusammen (von 25 auf 24 Bilder pro Sekunde umgerechnet) rund 178 Sekunden oder durchschnittlich 13,7 Sekunden pro Einstellung.⁸ Für Antonionis Verhältnisse – angesichts seines Einsatzes von «toter Zeit» (*temps mort*) in seinen italienischen Filmen, allen voran in seiner Tetralogie *L'AVVENTURA* (I/F 1960), *LA NOTTE* (I/F 1961), *L'ECLISSE* (I/F 1962) und *IL DESERTO ROSSO* (I/F 1964) – bedeutet dies eine relativ schnelle Schnitffrequenz, nicht jedoch in Relation zum klassischen Hollywoodkino. Effektiv wirken die Takes länger als sie sind, weil in den einzelnen Einstellungen so wenig passiert.

Wir haben es vor allem mit der Beobachtung und mit Wahrnehmungsbildern zu tun, mit einem Beobachter, der durch den selbstreflexiven Mechanismus des *re-entry* selbst beobachtet wird. Es gibt keinen Dialog, keine Musik und kaum Geräusche – mit Ausnahme, wie schon erwähnt, des sehr präsenten Windes in den Bäumen, als Markierung des ephemeren Wirklichen. Wir konstatieren eine Leere, ein Minimum an Handlung, ein



368–371

8 Benutzt wurde die amerikanische DVD des Films: *BLOW-UP*, Warner Home Video, 2004.



Vakuum, das selbst schon wieder eine Erwartungshaltung aufbaut, die aber vorderhand nicht eingelöst wird. Antonioni ist nicht an der Story interessiert, nicht an der Aufrechterhaltung eines Spannungsbogens. Er ist mehr am Beobachten des Beobachters, den Bildern *als* Bildern orientiert, d. h. primär formal statt inhaltlich.

Der Park mit Bäumen und der umzäunten Wiese lässt sich selbst schon allegorisch deuten, insofern als der Lattenzaun als Grenze zwischen diegetischer Realität (der Wiese) und Fiktion der zweiten Ordnung erscheint. Das grüne Dickicht repräsentiert dann den Bereich «wild durcheinander wachsender Ideen und Fantasien».⁹ Es ist für die nachfolgende Interpretation nicht nur dieser Szene, sondern der ganzen Sequenz mit der Entwicklung und Vergrößerung der Fotos von Bedeutung, dass der Raum durch das Ziehen einer Grenze – des Lattenzauns, der das «Nichts» der Wiese mit ein paar Bäumen vom dichten Gestrüpp auf der anderen Seite des Zauns – semiotisch gegliedert und mit Bedeutung aufgeladen wird.

Die Kameraperspektive entspricht dabei nicht derjenigen des Fotografen, seinem POV, was wir auch später bei den entwickelten Fotos feststellen werden – ein wichtiger Aspekt, da nicht nur hier, sondern im ganzen Film die Frage des Blickpunkts eine zentrale Rolle spielt. Wir haben die vage Antizipation, dass etwas geschehen wird, ja, geschehen muss, nicht jedoch was. Vielmehr befinden wir uns in der Haltung der Neugierde. Auffällig ist diesbezüglich, wie Antonioni die Leere des Raums inszeniert, dem das Primat vor der figurenzentrierten Handlung zukommt. Dies wird bereits in der Totalen von Abb. 377 ersichtlich, stärker jedoch noch in den fast identischen Abb. 379 und 381, mit der Leere des Bildes in den zwei unteren Dritteln, die lediglich die Wiese zeigen – zwei eklatant unorthodox komponierte, nicht auf Ausgewogenheit zielende Bilder. Die Aufsicht aus großer Totale scheint einer geradezu auktorialen Perspektive zu entsprechen, in expliziter enunziativer Markierung. Wir können auch nicht erkennen, was den Fotografen am Park oder am Pärchen interessiert. Womöglich geht es ihm gar nicht darum, etwas zu entdecken, sondern, ganz im Gegenteil, etwas zu provozieren? Wird sich in der Leere dieser Bilder, in ihrem Vakuum etwas materialisieren? Die Antwort hierauf erhalten wir später.

Vom Voyeurismus des Fotografen aufgeschreckt, läuft ihm die junge Frau hinterher und spricht ihn an. Sie ist allem Anschein nach so sehr darauf erpicht, in ihrer Privatsphäre ungestört und unbeobachtet zu bleiben,

9 Fabienne Andreoli, unveröffentlichtes Paper, entstanden im Rahmen der Lehrveranstaltung «Dealey Plaza: das JFK-Attentat in Film und Fernsehen», Herbstsemester 2008, Universität Zürich.

dass sie sogar versucht, ihm die Kamera zu entreißen. Ihr Drängen scheint übertrieben und dient dazu, Verdacht zu erregen und eine latente Thriller-Spannungsstruktur aufzubauen, die Antonioni jedoch durch narrative Ellipsen und Episodenhaftigkeit unterläuft. Da die Erzählperspektive auf den Protagonisten fokussiert ist, haben wir als Zuschauer ihm gegenüber keinen Wissensvorsprung, der für das Entstehen von Suspense erforderlich wäre. Stattdessen nehmen wir eine Haltung des sukzessiven Nachvollzugs ein, wie dies für den narrativen Mystery-Modus charakteristisch ist.

Im berühmten Mittelteil des Films (00:58:05–01:09:23), der Sequenz nach dem Besuch der Frau, entwickelt und vergrößert der Fotograf die gemachten Aufnahmen. Von diesem Punkt bis zu seiner sensationellen «Entdeckung» und deren (vergeblicher) Mitteilung zählen wir 44 Einstellungen mit einer durchschnittlichen Dauer von 15,4 Sekunden (umgerechnet auf 24 Bilder pro Sekunde sind es gut 16 Sekunden pro Einstellung). Die gedehnte Langsamkeit ist also Programm. Neben einigen kaum auffälligen Ellipsen – welche die Entwicklungszeit von Film und Abzügen betrifft – setzt Antonioni auf Realzeit samt *temps mort* und Carlo Di Palmas elegante, mobile Wahrnehmungsbilder produzierende Kamera.

Später auf dem Sofa liegend und eine Zigarette rauchend, betrachtet Thomas zwei nebeneinander an der Wand aufgehängte Schwarzweiß-Abzüge, in einer Mischung aus Zerstreutheit und Konzentration. Plötzlich scheint ihm etwas aufzufallen (Abb. 384, 389, 390). Beim Betrachten der Abzüge – gemäss den Konventionen des filmischen *continuity editing* – bemerkt er, dass der Blick der Frau von ihrem Liebhaber weg auf einen bestimmten Ort des Gebüsches gerichtet ist. Die relative Leere des On-Raums der Bilder lässt dabei auf unheimliche Weise einen imaginären Off-Raum anwachsen, der jedoch ein gleichsam Erhabenes mitten im Feld des Sichtbaren manifestieren wird.

Dieser Übergang vom flüchtigen Schauen zum konzentrierten Überwachungsblick veranlasst den Fotografen, den betreffenden Ausschnitt zu vergrößern. Nach drei Vergrößerungsdurchgängen und in einer mentalen Re-Animation der Fotos als Film-im-Film zeigen die resultierenden Abzüge schließlich einen Mann, der mit einer Pistole auf den nichtsahenden älteren Liebhaber zu zielen scheint, während das vorgängige, rätselhafte Drängen der Frau, in den Besitz der Fotos zu gelangen, auf ihre Mitwisserschaft um das Komplott verweist. Es ist, als ob nicht mehr der Fotograf die Bilder studieren würde, sondern als ob diese, nun selbst lebendig geworden, seinen Blick erwiderten und ihn anblickten – ganz im Sinne auch von Roland Barthes' *punctum*. So schreibt Barthes in *Die helle Kammer*:

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewusstsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Das zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das bedeutet auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft). (Barthes 1989, 35–36)

Die Bilder wollen etwas von ihm. Sie blicken ihn an und werden zur Bildfalle, zu seiner ödipalen Urszene, in der er seinem eigenen Blick als einem Verbrechen begegnet (auch im Sinne von Susan Sontags Diktum, wonach jeder fotografische Akt – Schuss – eine Aggression impliziert). Der Prozess, aus dem bewegten Wirklichen unbewegte Bilder zu machen, wird invertiert. Die Einstellung schwenkt – als POV des Fotografen – die beiden aufgehängten Fotos vom Paar im Park ab, dabei sukzessive (Abb. 385–388) näher zoomend. In dieser Beziehungssetzung zueinander erkennen wir bereits Ansätze einer nachträglichen Narrativisierung des Geschehens, einer retroaktiven Bedeutungserzeugung, auch wenn wir noch nicht wissen, worauf konkret das Interesse des Fotografen hinausläuft, obwohl wir schon eine diffuse Spannung im Sinne einer Mystery-Struktur konstatieren können.

Sukzessive entwickelt der Fotograf eine in einzelne Fotos aufgeteilte, aber zugleich durch seinen filmischen Blick verknüpfte Abfolge von Aufnahmen. Thomas macht in mehreren Anläufen weitere, vergrößerte Abzüge, die er an die Wand hängt, um eine quasi-filmische *Kontinuität* zu erzeugen. Das sich dabei allmählich einstellende *emplotment* verweist dabei zugleich auch auf die Intrige, die Konspiration und deren nachträgliche (Re-)Konstruktion: Eine Geschichte zu erzeugen ist hier synonym mit dem Schmieden eines Komplotts. Was den Blick des Fotografen anlockt, ist der Blick der Frau (Abb. 392–395) als Überschuss und die Frage, wohin, auf welches Objekt er sich richtet. Das für Thomas Beunruhigende an diesen Bildern ist der Blick der aktiven, dominanten Frau, die sich – im Unterschied zu all den Models, die er in seinem Studio für seine Aufnahmen ge- und missbraucht – nicht als Objekt des männlichen Blicks präsentiert, sondern von einem eigenen, gefährlichen Begehren getrieben scheint. Der Fotograf versucht nun, über die Kontinuität der Blicke eine Geschichte zu konstruieren. Es ist die Leere, der konstitutive Mangel oder – mit Lacan ausgedrückt – der symbolische Phallus, der die Suche des Fotografen motiviert. Er will ihn im Bild festmachen und positiv auffüllen. Und er wird



382–389

ihn finden (auf eine sexuelle Interpretationsmöglichkeit dieser Sequenz kommen wir noch genauer zu sprechen).

Wir haben es hier genau genommen mit vier semiotischen Wirklichkeitsebenen zu tun: 1. dem Park an sich als medial abwesendem Referenten, in dem die Filmkamera das vorhergehende Geschehen gefilmt hat; 2. dem Geschehen im Park, wie wir es in *BLOW-UP* in bewegten Bildern vermittelt bekommen (1. Zeichenebene); 3. den Schwarzweiß-Fotos an sich, die einzelne Augenblicke und Ansichten in diesem Park in der Zeit eingefroren haben und sowohl als Dokumente wie auch als mediale Transpositi-

on zu begreifen sind (2. Zeichenebene); sowie schließlich 4. dem wiederum in bewegten Bildern festgehaltenen Blick des Fotografen auf seine Bilder (3. Zeichenebene).

Die Fotos sind dabei einerseits nicht die Wirklichkeit an sich, sondern lediglich Ausschnitte daraus; andererseits bedarf es dieser Bildrepräsentationen, um dem flüchtigen Geschehen im Park eine stabile Wirklichkeit zu verleihen. Doch Bilder sagen immer entweder zu viel oder zu wenig aus. Sie bedürfen der Kontextualisierung, um Bedeutung zu erhalten. Und ihre wirkliche Bedeutung erhalten sie erst durch ein temporal-kausales, narratives Arrangement. Erst durch ihre kausal-zeitliche Verknüpfung zu einer Handlungskette, zu einem *narrativen System* erhalten die einzelnen Elemente ihren Sinn, während sie für sich isoliert zu wenig über ihre abgebildete Wirklichkeit aussagen, mithin sogar frei interpretierbar werden, als reine Projektionsfläche fungieren und nichts mehr beweisen können – wie Thomas schließlich feststellen muss, als er entdeckt, dass alle seine Negative und Abzüge gestohlen wurden, die Leiche im Park verschwunden ist und ihm nur eine einzige, an abstrakte Malerei erinnernde Vergrößerung verblieben ist.

Wir werden sehen, dass sich BLOW-UP von seiner anfänglichen, philosophischen Realismusposition schließlich abwendet, d. h. von der Annahme, es gebe eine der Wahrnehmung vorgängige und vom Beobachter unabhängig existierende, mehr oder weniger objektiv erfassbare und zu entdeckende Wirklichkeit. Vielmehr nimmt Antonioni im Verlauf der weiteren Handlung eine formgebende «Anti-Kracauer»-Position ein, wie sie dem Konstruktivismus entspricht: Wissen über die Wirklichkeit wird nicht passiv aufgenommen, sondern aktiv erzeugt; es gibt keine vom Beobachterstandpunkt unabhängige Wirklichkeit; die Kognition dient der adaptiven Passung; in der Repräsentation von Wirklichkeit geht es um die Organisation der Erfahrungswelt des erkennenden Subjekts und nicht um objektive Erkenntnis einer Wirklichkeit «da draußen» (vgl. von Glasersfeld 2007).

Vorderhand jedoch vermittelt Antonionis Film uns ganz den Eindruck, als gehe es hier darum, Wirklichkeit weniger zu konstruieren als zu entdecken, einer Beschwörung der offenbarenden Macht des Mediums der Fotografie gleich. Dabei geht der Fotograf von der Annahme aus, dass eine Vergrößerung der Abzüge ein Mehr an Informationen zum Vorschein bringt, ein Zusätzliches an Sichtbarkeit produziert, ähnlich der Wirkungsweise eines Mikroskops (was, wissenschaftlich gesehen, kaum zutrifft – vielmehr haben wir es nachfolgend aufseiten der Filmemacher mit einer klaren Manipulation der Zuschauerwahrnehmung zu tun). Es zeigt sich, dass die quasi-wissenschaftliche, mikroskopische Vorgehensweise als Su-

che nach dem Schlüssel zum Rätsel dieses effektiv erst erzeugt. Antonioni selbst hat dies folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

The photographer in *BLOW-UP*, who is not a philosopher, wants to see things closer up. But it so happens that, by enlarging too far, the object itself decomposes and disappears. Hence there's a moment in which we grasp reality, but then the moment passes. *(Chatman/Duncan 2004, 113)*

Beim genaueren Betrachten einer Bildstelle, ausgehend von der Vergrößerung des Pairs (Abb. 393, 395, 398–399), konzentriert sich der Fotograf auf





398–399

den von ihrem Liebhaber abgewendeten, nach rechts ins Off gerichteten Blick der Frau. Der Protagonist versucht anhand von Blickkontinuitäten – *match cuts* – aus der Abfolge der Fotos eine Geschichte mit Notwendigkeit, mit kausalen Verknüpfungen zu machen, wie dies ein Cutter im Schneiderraum mit einem Film machen würde. Im Grunde haben wir hier auch ein Vorgehen, dass an die Arbeit der Filmanalyse erinnert: Eine bewegte Sequenz (hier die vorfilmische Wirklichkeit) wird analytisch auseinandergenommen, in einzelne Einstellungen zerlegt, um dann im Akt der analytischen Synthese und Interpretation wieder zusammengesetzt zu werden, wobei Ausgangswirklichkeit und analytisch rekonstruierte Endwirklichkeit nicht deckungsgleich sind, weil eine Verschiebung stattfindet.¹⁰

Thomas markiert eine Stelle im Bildhintergrund hinter dem Lattenzaun als Objekt des Blicks der Frau. Nachdem er diesen Ausschnitt im Labor vergrößert hat, hängt er die Abzüge in linearer Abfolge an seine Wand, um die Kontinuität des Geschehens und somit der «wirklichen» Geschichte zu konstruieren. Antonionis Filmkamera zeigt uns die Abzüge in einer schweigenden Abfolge als Narration eines Verbrechens, dessen Wirklichkeit in der Wahrnehmung der Hauptfigur durch das hörbare Rauschen des Blätterwaldes signalisiert wird (Abb. 401–416).

Hinter dem Lattenzaun steht ein Mann, im Gebüsch versteckt, der eine Pistole mit Schalldämpfer hält, in Richtung des Pärchens (Abb. 406–408). Dies ist der Ort, auf den der Blick der Frau fokussiert zu sein scheint (Abb. 409–410, 412). Das Bild des Mannes im Gebüsch bewegt sich aufgrund der geringen Informationsdichte im Bereich der sogenannten Pareidolie, also der suggestiven visuellen Illusion. Von den vergrößerten Abzügen überrascht aber namentlich das Foto der Pistole durch die vergleichsweise hohe Auflösung und seinen Detailreichtum (Abb. 408). Dieses eine Schlüsselbild, gewissermaßen der «money shot», prägt die gesamte Handlungslogik des Films.

10 Genau genommen ist es die Filmanalyse, welche die Objekte hervorbringt, die sie als vorgängig existierende zu analysieren vorgibt. Ausschlaggebend für die Haltbarkeit der Analyse ist letztlich ihre rhetorische und inhaltliche Überzeugungskraft.





410–417

Der Blick des Fotografen – als Verlängerung und Instrument des Blicks des nicht-diegetischen Regisseurs Antonioni – findet seine Fortsetzung im Blick der Frau und im supponierten Zurückblicken des Mannes im Gebüsch. Eingerahmt ist die Sequenz durch den seine Abzüge im Zusammenhang betrachtenden Fotografen (Abb. 400, 417). In seiner Geschichte ist der Park derart Tatort eines Verbrechens. Doch weder die Fotografien, die für sich genommen diese Wahrheit nicht garantieren können, ist sie doch ein durch die mentale Montage bewirktes Konstrukt, noch die subjektive Kognition des Fotografen sind in der Lage, den Fotos eine wie

auch immer geartete objektive, gesicherte Wahrheit zu garantieren. Dazu bedarf es einer intersubjektiven, symbolischen Verifizierung. Erst eine die privatistische Meinung überschreitende Intersubjektivität ist im Stande, die von den Fotos (re)konstruierte Wahrheit zu sichern.

Die durch das Blow-up-Verfahren bewirkte Entdeckung eines Mannes im Hintergrund im Gebüsch (Abb. 406–407), der das sich umarmende Paar beobachtet (Abb. 403–405) und in dessen Richtung mit einer Pistole zielt (Abb. 408) und vor allem der Blick der Frau direkt in die Kamera (Abb. 409), zu jenem Ort, wo sich der Schütze verbirgt, dessen Verortung hier also zugleich mit derjenigen des Fotografen zusammenfällt – Thomas hat sich damit als Schütze projektiv selbst ins Bild eingeschrieben, dabei noch nicht wissend, dass niemand als er selbst der versteckte Mann im Gebüsch ist¹¹ –, verleihen den fotografischen Wirklichkeitsfragmenten und dem vorderhand banalen Umstand eines sich im Park umarmenden Paares jene melodramatische Note, die das ganze Geschehen mit narrativer Bedeutung auflädt.

Die Unglaublichkeit des Pärchens ist ja der Umstand, dass der Mann alt ist, zu alt eigentlich, um als phallischer Liebhaber zu fungieren. Doch der fehlende Phallus taucht anderweitig wieder auf, nämlich in der Pistole des Mannes im Gebüsch (und des Apparats in der Hand des Fotografen). Es ist der abwesende Phallus des älteren Mannes, die Unbefriedigtheit der Frau, welche den Fotografen nach jenem Element suchen lässt, das dem ganzen Setting *ex negativo* doch noch seine Bedeutung zurückgibt und den Zusammenhalt, die Wahrheit der Bilder garantiert. Der Fotograf sucht nach dem abwesenden, strukturierenden Mangel der Fotos, und er findet ihn in der verschobenen Form der Pistole als Super-Phallus der Gewalt und Macht, der für die gesamte Szene zugleich als Herrensingifikant fungiert. Am Ort der Verschiebung vom sexuellen Akt zur Fotografie – eine Verschiebung, die bereits in der berühmten, den Geschlechtsakt evozierenden Fotosession mit dem Model Verushka deutlich wurde (Abb. 418–421) –, taucht also symptomatisch die Schusswaffe auf.

Doch da gültige Wirklichkeit sozial konstruiert und aufrechterhalten wird, genügen hierfür auch die Vergrößerungen der Bilder nicht. Es bedarf noch einer zusätzlichen Versprachlichung, um eine stabile Geschichte samt Theorie hervorzubringen und den Fotoabzügen einen intersubjektiv teilbaren *Sinn* zu verleihen.¹² Gleich im Anschluss an seine «Entdeckung» telefoniert der Fotograf mit seinem Verleger Ron. Die Bilder im Park, so

11 Mit Dank an Thomas Christen (Zürich) für diesen Hinweis.

12 Vgl. auch den Audiokommentar von Peter Brunette auf der DVD des Films (vgl. Fußnote 9).



418–421

der Protagonist ganz enthusiastisch, seien fantastisch geworden, er habe ein Verbrechen aufgedeckt und dadurch einen Mord verhindert ...

Durch das Finden einer externen Geschichte, so scheint es, hat die Hemmings-Figur, inmitten aller Zerstreutheit und Verantwortungslosigkeit, auch sich selbst und sein bislang gleichsam inhaltsleeres Leben stabilisiert, mit Sinn angereichert. Allerdings hört sein Gegenüber am Telefon nicht wirklich zu, sodass die Verifizierung der Mordhypothese noch ausbleibt, zumal es plötzlich an der Tür klingelt und zwei junge Möchtegern-Models eintreten, die den zerstreubereiten Thomas auf andere Gedanken bringen. Sein Narrativ des verhinderten Komplotts wird sich auch als falsch herausstellen, später, als er auf der extremen Vergrößerung eines der Fotos (vgl. Abb. 415) die Leiche des älteren Liebhabers ausmacht.

3.3 Sichtbarmachung durch Bildvergrößerung und -verbesserung

Medientheoretisch bedeutet dies, dass BLOW-UP uns also zunächst durch den metonymisch gleitenden, konspirationistischen Blick des Fotografen suggeriert, dass die Vergrößerung einer Fotografie ein Mehr an Wirklichkeit zum Vorschein bringt, sozusagen eine zweite Wirklichkeit, die sich innerhalb des ersten Anscheins verborgen hält, oder auch eine Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit – eine, wie schon mehrfach betont, für die Phänomenologie und Epistemologie der Verschwörungserzählung zentrale Gestalt.

Zugleich haben wir es hier mit einem inzwischen in Film und Fernsehen zum Topos und Klischee gewordenen Phänomen zu tun. Die ihm zugrundeliegende Vorstellung folgt einem einfachen Prinzip: Beobachtet man ein erstes, älteres Medium durch ein zweites, neueres Medium, verschwindet das erste und erscheint stattdessen als unmittelbar Wirkliches ohne die Einschränkungen des jeweils spezifisch medialen Informationshorizonts. Nimmt man also ein fotografisches Bild, sei es als echte Fotografie oder als Einzelbild einer Film- oder Videoaufzeichnung, gleich ob analog oder digital, und untersucht dieses Bild in einem Computer mit entsprechender Bildbearbeitungssoftware, so verliert die Fotografie weitgehend oder ganz ihren medialen Charakter. Sie behält eine notwendige Funktion als «Fixierung der Wirklichkeit», erscheint zugleich aber als Wirkliches selbst. Vielmehr gleicht das Quellbild nun einer Probe, die gewissermaßen unter dem Mikroskop betrachtet wird, das tatsächlich in der Lage ist, zuvor Unsichtbares sichtbar zu machen.

Was wir vor uns haben, ist ein Spektakel der Sichtbarmachung einer zuvor nicht sichtbaren Wirklichkeit. Es braucht die Zwischenschaltung von zusätzlichen Medien (zum Beispiel eine Vergrößerungsapparatur), um die Offenlegung dieser versteckten Wirklichkeit zugleich zu ermöglichen wie auch hinauszuzögern zwecks Spannungserzeugung einerseits und des visuellen Spektakels andererseits. Auf eine zweite Wirklichkeits-sicht verweist hier also nur schon der Umstand der intermedialen Präsenz zweiter Stufe, d. h. eines zweiten Mediums in einem anderen, mit subtilen parallaktischen Verschiebungen zwischen den diskursiven Filmbildern und den diegetischen Fotos. BLOW-UP nimmt also vorerst mit der Aufdeckung der Pistole eine philosophische Realismusposition ein.

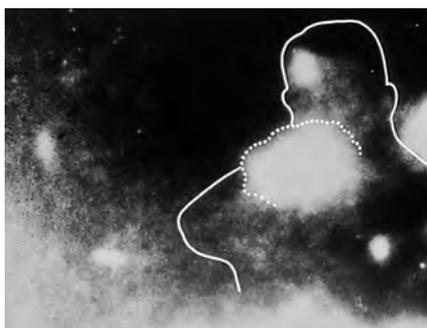
Doch im weiteren Handlungsverlauf mit dem mysteriösen Verschwinden sowohl der Fotos als auch der Leiche im Park wird diese Idee sukzessive dekonstruiert und der Wirklichkeitsanspruch des fotografischen Mediums radikal in Frage gestellt. Die Fotos haben ihre vermeintliche Transparenz verloren und entpuppen sich als opak, indem sie sich in ihrer fotografischen Medialität manifestieren. Gemäß der Idee McLuhans, dass ein funktionierendes Medium unsichtbar ist, weil sein sichtbarer Inhalt jeweils ein anderes Medium ist (vgl. McLuhan 2010), wird es also erst durch einen Defekt, in diesem Falle durch abnehmende Bildinformation im Verhältnis zum fotografischen Korn, als solches in seiner Medialität erfahrbar.

Der Ausdruck «blow up» bedeutet ja nicht nur *vergrößern*, sondern vor allem auch *explodieren*. Der in der ersten Filmhälfte durch Vergrößerung aufgebaute Sinn wird in der zweiten Hälfte in sich zusammenfallen, mit einem einzigen verbleibenden, aus seinem narrativen Kontext heraus-

gelösten fotografischen Abzug. Damit trägt der Film dem fotografischen Medium Rechnung im Hinblick auf dessen dreifache Verknappung an Informationen: Eine Fotografie enthält durch ihre technische Spezifität niemals die Wirklichkeit als Ganzes, also das Universum vom größten bis zum kleinsten Ensemble, sondern immer nur einen Ausschnitt, der nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich beschränkt ist. Zudem ist dieser Ausschnitt auch in seiner Auflösung und damit in seiner Informationstiefe reduziert.

Das Aufdecken zusätzlicher Bildinformation als Selbstreflexion und philosophische Abhandlung über die Ontologie des fotografischen Mediums endet bei Antonioni letztlich im radikalen Zweifel; dennoch wird es uns zunächst tatsächlich als Beweismittel einer Sichtbarmachung des zuvor Unsichtbaren präsentiert. Dramaturgisch markiert der aufdeckende Moment der Bildvergrößerung der Pistole also einen besonderen Handlungspunkt der Detektion, aber hier interessiert nicht so sehr die Plotdramaturgie. Vielmehr geht es um die Produktion der Sichtbarmachung als solcher, der Sichtbarkeit als Performance und letztlich auch als Spektakel. So ist der populärkulturelle Topos der gesteigerten Sichtbarkeit durch Vergrößerung, der direkt mit der Vorstellung der medialen Transparenz der Fotografie zusammenhängt, in *BLOW-UP* schon voll entwickelt. Er begegnet uns wiederholt als konzentrierter, penetrierender Blick, der mithilfe technischer Apparaturen die perfekte Sichtbarkeit produziert.

3.4 BLOW-UP und das Rätsel des Kennedy-Mordes



422–423 THE MEN WHO KILLED KENNEDY: Gestalten hinter dem Lattenzaun in Dealey Plaza

In fast schon unheimlicher Weise nimmt *BLOW-UP* hier jene späteren, ans Absurde grenzenden Versuche von Kennedy-Attentatstheoretikern vorweg, die in endlosen, an Rorschach-Tests erinnernden fotografischen und computerisierten Bildvergrößerungen den Todesschützen hinter dem Lat-

tenzaun der Grassy Knoll auszumachen und dessen Existenz visuell zu belegen meinen (vgl. hierzu Nigel Turners fünfstündige TV-Miniserie *THE MEN WHO KILLED KENNEDY*, GB/USA 1988/1995; insbesondere die zweite Episode, «The Forces of Darkness», aus der obige Stills stammen). In dieser Abbildung repräsentiert das Bild rechts (Abb. 423) den angeblichen zweiten Schützen in Polizeiuniform («Badge Man» genannt) beim tödlichen Schuss. Erst wenn man bereits daran glaubt, lässt es sich fotografisch «beweisen».

Dasselbe gilt auch per extensionem für Abraham Zapruders berühmten Attentatsfilm¹³, an dem sich die oft genannte *Krise der Repräsentation* festmachen lässt. Im Unterschied zu Antonionis Film, wo die fotografische Vergrößerung fiktiverweise tatsächlich ein mehr an Information preisgibt, lässt sich dies kaum von den Kennedy-Bildern sagen. Woher kam der tödliche Schuss? Die im Folgenden abgebildeten Stills aus der TV-Dokumentation *IMAGE OF AN ASSASSINATION: A NEW LOOK AT THE ZAPRUDER FILM* (H. D. Motyl, USA 1998) entstammen dem in den 1990er-Jahren digitalisierten Zapruder-Film, mit den Kadernummern jeweils rechts oben (Abb. 424–426). Eine frühere Bearbeitung hatte der Fotolaborant und JFK-Attentatsforscher Robert Groden Anfang der 1970er-Jahre hergestellt und den Film 1975 in Geraldo Riveras Talkshow *Goodnight America* erstmals einem nationalen Fernsehpublikum vorgeführt (was mitbewirkte, dass die Ermittlung des Kennedy-Mordes durch das House Select Committee on Assassinations neu aufgerollt wurde). Im Bestreben, dem Dokument die ganze historische Wahrheit zu entlocken, setzte Groden unter anderem auf das Mittel der extremen Vergrößerung (Abb. 427–429), auch wenn dies zu paradoxen Ergebnissen führt:

Researchers like Groden have enlarged images to such a vast scale and subjected them to such extreme digital enhancement that they are no longer instantly recognisable as representations of the assassination. At that scale of amplification, the image decomposes into pure abstraction, a blur of light and shadow that might show a face or a rifle, or it might be a shadow of a leaf, or merely the grain of the film stock itself. The film that seemed to promise instant access to the truth of the assassination only ends up making us doubt our eyes. (Knight 2007, 141)

- 13 Abraham Zapruder (1905–1970), Inhaber eines Unternehmens für Damenoberbekleidung und Amateurfilmer, drehte als Zuschauer des Präsidentenempfangs in Dallas per Zufall das Attentat auf John F. Kennedy und hielt den tödlichen Schuss fest. Sein 8-mm-Film gilt als wichtigstes visuelles Dokument der zahlreichen Film- und Fotoaufnahmen zu jenem Ereignis. Zapruder verkaufte seinen Film an *Life Magazine*, das zahlreiche Stills daraus abdruckte.



424–429

Im Nachhinein entpuppt sich der 26 Sekunden lange 8-mm-Amateurfilm als postmodernes Objekt der Unentscheidbarkeit: Man kann ihn zwanzig-, dreißig-, fünfzigmal anschauen, in Realgeschwindigkeit, in Zeitlupe oder die Einzelkader auch einfrieren, insbesondere Kader 313 (Abb. 426) – von der Warren-Kommission wurde jedes Einzelbild nummeriert –, der Kennedys explodierenden Kopf zeigt: Man wird nie mit Sicherheit sagen können, woher der tödliche Schuss kam – obwohl es nicht so aussieht, als sei er von hinten (vom Texas School Book Depository bzw. von Lee Harvey Oswald) abgegeben worden. Peter Knight unterstreicht diesen Aspekt mehrfach in seiner Monografie über das JFK-Attentat. So benutzen sowohl Vertreter

der offiziellen Version als auch Verschwörungstheoretiker den Zapruder-Film als Ausgangspunkt und Garant ihrer Diskurse:

Although all parties agreed that the Zapruder footage was the definitive representation of the shooting, there was no agreement on what it actually revealed about the assassination. Despite its seeming transparency, the film was always in need of interpretation. [...] In effect, the Zapruder film is both painfully transparent, and desperately in need of clarification. [...] Richard Stolley, the *LIFE* editor who bought the film from Zapruder, wryly observed about his company's prize possession that «depending on your point of view, it proves almost anything you want it to prove» [...]. (ebd., 138 und 141)

So wurde die berüchtigte *single bullet theory* – auch als *magic bullet theory* bekannt –, die erklärt, wie eine einzige Kugel bei Kennedy und Gouverneur Connally im Sitz davor insgesamt sieben verschiedene Wunden verursacht haben soll und von den meisten Amerikaner und Amerikanerinnen skeptisch beurteilt wird, von der Warren-Commission ebenfalls aufgrund des Zapruder-Films entwickelt (ebd., 138).

Gerade durch seinen offensichtlichen Mangel als visuelle Evidenz, durch die Tatsache, dass er das Geschehen zwar auf schockierende Weise zeigt, ohne es eindeutig aufzuschlüsseln, fungiert der Zapruder-Film als Katalysator für die Erzeugung konspirativer Diskurse, deren Vertreter jedoch in ihrer Suche nach der definitiven Wahrheit, dem heiligen Gral gleichsam, allzu oft als zeitgenössische Don-Quixote-Figuren erscheinen. In ihrer *quest* sehen wir nicht zuletzt auch die Utopie einer Welt, in der sich alles und jeder zur richtigen Zeit am richtigen Platz befindet, eine *Ordnungsutopie*, die ob ihrer totalisierenden Einfassung Erleichterung schafft.

Das vielleicht eindrücklichste Beispiel einer solchen Ordnungsutopie liefert Oliver Stones Dokudrama und Politthriller JFK (USA 1991), dessen Einleitungssequenz den Kennedy-Cortège beim Einbiegen in die Dealey Plaza zeigt. Der Film ist darum bemüht, in einer virtuosen, ja geradezu manischen Verwebung von dokumentarischem Material und fiktional nachgestellten Szenen alles räumlich lückenlos abzudecken, jeden Moment bedeutungsschwanger aufzuladen, alle Figuren am richtigen Platz stehen zu lassen und auf das zentrale Geschehen zu beziehen. Hier gibt es keinen toten Winkel, keinen nutzlosen Augenblick. Die rekonstruierte historische Wirklichkeit erscheint als theatralischer Raum, inszeniert, als ob sie schicksalhaft vorausbestimmt und jegliches Geschehen von einer eigenartigen Rationalität durchdrungen sei. Hier ereignet sich Geschichte, aber mit der kausalen und logischen Stringenz von narrativer Fiktion.

Auf dem Höhepunkt der Handlung, während der Gerichtsverhandlung gegen den der Verschwörung angeklagten Geschäftsmann Clay Shaw



430–433

(Tommy Lee Jones), benutzt Jim Garrison (Kevin Costner), der in der Ermordung Kennedys ermittelnde Staatsanwalt von New Orleans, ein Modell, um das Attentat auf den Präsidenten anschaulich zu machen (Abb. 430–433). Soeben hat er mithilfe seiner Kanzleimitarbeiter die Unwahrscheinlichkeit der *magic-bullet*-Theorie aufgezeigt und darlegen können, dass ein weiterer, vierter Schuss abgefeuert worden sei – was auf einen zweiten Schützen und somit zwingend auf eine Verschwörung hinausläuft.

Es ist ein Modell der Dealey Plaza, mit kleinen Autos und den einzelnen Figuren darauf, um den Tathergang aus Garrisons Sicht darzulegen, eine komplexe Verschwörung, an der, wie wir im Verlauf seiner weiteren Schilderung erfahren, der «militärisch-industrielle Komplex», hohe Regierungskreise unter Einschluss des Vizepräsidenten, Lyndon B. Johnson, teilhatten, um in einem Staatsstreich «König Artus» aus seinem Schloss Camelot zu entfernen. Als Mittelpunkt der gesamten Darstellung fungiert jener Moment, in dem Kennedy durch den fatalen letzten Schuss getroffen wird, sein Kopf (allem Anschein nach) zuerst ruckartig nach hinten gerissen und von einem rötlichen Dunstschleier umgeben wird, bevor er nach vorne kippt. Der auf dem Zapruder-Film festgehaltene Moment wird von Garrison fast zwanghaft einem angewiderten Gerichtspublikum immer wieder vorgeführt, als Beschwörung beinahe des mythischen Lochs in der symbolischen Ordnung, um welches herum sich alles andere aufbaut, ein Loch im wahrsten Sinne des Wortes, das zugleich auf schockierende Weise menschliche Verwundbarkeit aufzeigt und fetischistisch jenes unwiderlegbare Faktum, jenes faszinierende Stück physische Realität beschwört, das im Zentrum des historischen Ereignisses steht und einen traumatischen Einschnitt markiert, der mit dem Attentat in der Geschichtswahrnehmung einer ganzen Generation eingetreten ist.

3.5 Paradigmenwechsel: vom Realismus zum Konstruktivismus

Wenn der Mord in *BLOW-UP* also letztlich nur in des Protagonisten Subjektivität existiert und nicht in einer intersubjektiv geteilten Wirklichkeit, wie Antonionis Film zu sagen scheint, dann hat das Komplott und das Verbrechen keine objektive Basis, sondern bloß eine fantastisch-paranoide, und hat womöglich gar nie stattgefunden. Derart lotet Antonioni die Aporie des Mediums Fotografie als Evidenz des Wirklichen aus. Und die Kamera kann sehr wohl «lügen». Vermeintliche Wirklichkeit wird nicht entdeckt oder aufgedeckt, sondern konstruiert. Als Konstrukt ist diese Wirklichkeit jedoch immer nur tentativ und nicht ein für alle Mal festgelegt und stabil. Wir erkennen in dieser impliziten Aussage auch eine Analogie zur sozialen Verantwortungslosigkeit des Protagonisten und – darüber hinaus – seiner ganzen Generation, auch wenn ihr Antonioni als Regisseur, selbst Fotograf, zutiefst ambivalent, teils fasziniert, teils ablehnend gegenübersteht.

Als in der Schlusszene im Park jene anarchische Pantomimengruppe, die eingangs des Films bereits in Aktion zu sehen war, wieder auftaucht, um auf einem Platz ein imaginäres Tennisspiel zu spielen, beobachtet der Protagonist das vorgetäuschte Geschehen. Während zwei von der Truppe ohne Schläger und Ball das Spiel mimen und die andern vom Zaun her zuschauen und auf das Match reagieren, als sei es real, beginnt auch für den Protagonisten der Schein zur Wirklichkeit (eines Spiels) zu werden. Er steigt in die Realität des Spiels ein, als ein «Ball» ins Aus geschlagen wird und die Filmkamera dem (nicht vorhandenen) Ball hinterher schwenkt. Der Protagonist hebt den imaginären Ball auf und wirft ihn zurück ins Feld. Während Antonionis Kamera auf dem Protagonisten verweilt, beginnt dieser – und wir mit ihm – das Geräusch des hin- und hergeschlagenen Tennisballs zu hören, das Spiel wird für ihn echt. Er hat sich dafür entschieden, die Wirklichkeit der Darbietung anzuerkennen und das Spiel durch seine Partizipation fortzusetzen. Er hat effektiv mit den Pantomimen einen ungeschriebenen Vertrag geschlossen, als er dem ins Aus geschlagenen «Ball» hinterherläuft und ihn zurückwirft.

Mit dieser konstruktivistischen Perspektive – es gibt keine von einem Beobachterstandpunkt unabhängige, objektive Wirklichkeit, Realität ist eine intersubjektive, soziale Konstruktion – schließt *BLOW-UP* und nimmt damit, über den Verschwörungsthiller der 1970er-Jahre hinaus, jene postmodernen, extrem subjektivistischen Paranoiafilme vorweg, mit denen wir uns im nächsten Kapitel beschäftigen werden. Antonionis Film scheint uns zu sagen, dass es besser ist, an einer kollektiven Illusion teilzunehmen, als auf einer lediglich individuell erfahrenen, nicht sozialisierbaren «Wirk-

lichkeit» zu insistieren, zumal auch diese lediglich ein kognitives und narratives Konstrukt ist.

Insofern ist die allegorische Schlusszene im Park auch nicht als Abweichung vom Verschwörungspot zu verstehen, sondern als metafilmischer Kommentar darauf, bei dem die Mordthese dialektisch zugleich bestätigt und verneint wird, weil die Wirklichkeit ein Spiel von Möglichkeiten ist. Anhand der stillschweigend «verschworenen» Pantomimentruppe lässt sich sagen, dass jegliche kollektive Wirklichkeit Aspekte einer Konspiration hat, im doppelten Sinne des englischen Wortes *plot*. Zugleich entbindet diese Perspektive – Wirklichkeit basiert auf einer individuellen Entscheidung, am Spiel der anderen zu partizipieren, das «nur» ein Spiel ist, das Spiel eines Spiels – das Subjekt von jeglicher «objektiver» Verantwortung. Es gibt keine verbindliche Ordnung jenseits des Situativen. Damit geraten wir auch in eine Nähe zu Erving Goffmans Theorie sozialer Interaktion als theatralische Aufführung. Als selbstreflexive, philosophische Abhandlung über die Ontologie des fotografischen Mediums und dessen Beziehung zur Wirklichkeit endet *BLOW-UP* als Enigma. Die symbolische Ordnung (nicht nur der Fiktion) kreist um ein Loch, einen Mangel, ein leeres Geheimnis.

3.6 Vom Geheimnis zum Klischee: *BLOW-UP* und seine Anschlussfilme

Antonionis philosophischer Thriller sollte als Auftakt zu einer Reihenbildung dienen. Die Evolution dieser Reihe lässt sich stellvertretend an der dialektischen Trilogie aufzeigen, die mit *BLOW-UP* als Premake beginnt und sich als hypertextuelle Transposition mit Francis Ford Coppolas Überwachungsthiller *THE CONVERSATION* von 1974 fortsetzt und schließlich mit Brian De Palmas Polit- und Psychothriller *BLOW OUT* von 1981 als Hypertext beider vorangegangener Filme in der Zirkulation von Klischees erfüllt (vgl. Deleuze 1997, 279–280).

Zunächst findet eine Verschiebung von der Beobachtung und dem panoptischen Setting im Fotostudio bei Antonioni zur expliziten Überwachung statt. An die Stelle des einsam-unheimlichen Londoner Parks für die konspirative Urszene tritt in *THE CONVERSATION* das urbane und bevölkerte Setting des Union Square in San Francisco. Zugleich vollzieht der Film einen Medienwechsel vom visuellen zum akustischen Register. Aus der fotografischen Beobachtung bei Antonioni wird nun eine mittels versteckter Tonaufzeichnungen realisierte Überwachung eines auf dem Platz flanierenden jungen Paares durch ein ganzes Team von Spezialisten unter der Leitung des Überwachungsexperten Harry Caul (Gene Hackman).

Vor allem ein Tontechniker, der sich mit einem gewöhnlichen Richtmikrofon ausgestattet auf einem Dach positioniert, lässt dabei an einen Scharfschützen und ein geplantes Attentat denken, wie dies im kollektiven Imaginären idealtypisch durch die JFK-Ermordung verankert wurde. Hier gibt es einen impliziten Verweis auf den (nachträglich konstruierten) zeithistorischen Kontext von *BLOW-UP*, das Kennedy-Attentat, während der eigentliche kontextuelle Bezugsrahmen von *THE CONVERSATION* die Watergate-Affäre (1972–74) mit ihren geheimen Tonbandaufzeichnungen im Weißen Haus bildet (vgl. Buchhorn 2013).

Bezeichnend für Coppolas Hommage ist auch die Verschiebung des Detektivplots: Setzt dieser bei Antonioni erst in der Filmmitte ein, zwischen Minute 58 und 72 mit der Vergrößerung der Fotos, wird die detektivische Hauptanlage in *THE CONVERSATION*, die Entschlüsselung des aufgezeichneten Gesprächs, auf der Plotachse nach vorne verschoben, zwischen Minute 15 und 39, als Auslöser und *plot point* I im ersten Akt. Kristallisiert sich bei Antonioni die Verschwörungsgeschichte als eine unter mehreren erst sukzessive heraus, wird sie bei Coppola sogleich in den Mittelpunkt gerückt:

Beide Filme werfen ihre Protagonisten durch ein Verwirrspiel, ausgelöst durch moderne Technologien, auf sich selbst zurück. Dies ist die zentrale Gemeinsamkeit der Filme. *THE CONVERSATION* nutzt den in *BLOW-UP* nicht formulierten Themenkomplex der Überwachung als Haupthandlungsstrang. (ebd.)

Das junge Paar (Cindy Williams, Frederic Forrest) hat sich an diesen belebten Platz begeben, um diskret ein Gespräch zu führen. Genau diese Unterhaltung gilt es für die Lauscher möglichst deutlich aufzuzeichnen. Der Überwachungsauftrag eines weitgehend anonym bleibenden Konzerns ist für Caul lediglich ein professionell und sachlich-objektiv zu erledigender Job. Im Unterschied zu seinem Assistenten (John Cazale) interessiert ihn nicht der Inhalt, sondern nur die akustische Verständlichkeit des Gesagten. Physisch wie psychisch insistiert er auf Distanz zu den Observierten.

Diesbezüglich ist Coppolas Film nicht nur ein Thriller, sondern auch die Charakterstudie eines einsamen, beziehungsunfähigen Protagonisten, der selbst ihm nahestehenden Menschen misstraut und extremen Wert auf die Privatsphäre seiner Wohnung legt. Die Charakterstudie überschneidet sich dann jedoch mit dem Thrillerplot. Denn die Schutzmembran von Cauls persönlichem Bereich wird sich im Verlauf der Handlung als unzulänglich vor dem Einbruch einer gefährlichen Außenwelt erweisen und damit letztlich, in einer paranoiden Umkehr der Verhältnisse, den Lauscher zum Abgehörten und Überwachten machen. Hiermit verschränkt ist dann

auch der Umstand, dass sich Caul beim Abhören des aufgezeichneten Dialogs in seinem loftähnlichen Tonstudio dem Inhalt des Gesprächs letztlich doch nicht entziehen kann und meint, in dem aus der Geräuschkulisse herausgefilterten Satz «He'd kill us if he got the chance» eine Gefahr für das junge Paar und ein potenzielles Mordkomplott herauszuhören. In Erinnerung an fatale Folgen für die Abgehörten eines früheren Auftrags fürchtet Caul, von seinen Auftraggebern als unwissender Teil einer Verschwörung instrumentalisiert worden zu sein.

Durch die restriktiv-subjektive, auf Caul fokussierte Erzählperspektive werden dadurch freilich nicht nur er, sondern auch wir Zuschauer auf eine falsche Fährte gelockt. Denn er hatte sich bei der Betonung des Schlüsselsatzes getäuscht: Nicht «He'd *kill* us if he got the chance», sondern «He'd kill *us* if he got the chance» ist die wirkliche Aussage. Die phantasmagorische Szene, bei der Caul in einem anonymen Gebäudekomplex das Nebenzimmer, in dem der Mord stattfindet, abhört und anschließend beim Spülen des WCs die Toilettenschüssel in halluzinatorisch-traumatischer Intensität mit Blut überfließt, ist vom Protagonisten falsch gedeutet worden: Nicht das junge Paar, sondern sein Auftraggeber, der Konzernchef (Robert Duvall), ist das eigentliche Mordopfer der beiden Konspirierenden, als Akt der Rebellion gegen die patriarchale Autorität und symbolische Vaterfigur, in einem ödipalen Übernahmekampf um die Firma.

Coppolas Film endet in der einsamen Isolation und Ohnmacht des paranoiden Individuums, das nun selbst von der unangreifbaren Macht des Großkonzerns belauscht wird. Auf der Suche nach Abhörwanzen und geheimen Kameras verwüstet Caul schließlich seine ganze Wohnung, ohne fündig zu werden. In seinem Saxophonspiel artikuliert sich zuletzt sein regressives Begehren nach dem symbiotischen Rückzug aus einer kalten, unwirtlichen Welt. Wie bei Antonioni finden wir also auch bei Coppola den Zweifel bezüglich der Epistemologie der Verschwörung. Doch während bei ersterem die Existenz des Mordkomplotts als solches in Frage gestellt wird, findet bei letzterem eine Abschwächung in Form einer falschen Fährte statt. Die Verschwörung als solche realisiert sich, wie dies grundsätzlich für die amerikanischen *conspiracy thrillers* gilt: Die «melodramatische» *passage à l'acte* findet immer statt. Im selben Zuge tritt das personale Komplott in den Hintergrund, in den Fokus rückt eine organisatorische Konspiration, hier angesiedelt im Milieu des Big Business, anderswo eine systemische in politischen Sphären.

Die dialektische Fortentwicklung und Erschöpfung findet sich schließlich in *BLOW OUT*. Wie bei Coppola ist der Protagonist Jack Terry (John Travolta) ein Tontechniker, nun jedoch für billige Horrorfilme, womit bereits erhöhte mediale Selbstreferenzialität signalisiert wird. Schon die

einleitende Steadicam-Fahrt, welche, gefiltert durch De Palmas schlüpfrige Zelebrierung schlechten Geschmacks, die subjektive Sicht eines *slasher*-Mörders wiedergibt, der sich nachts in ein Wohnheim von College-Studentinnen schleicht, erinnert sogleich an den Beginn von John Carpenters HALLOWEEN (1978). Die Nachstellung der berühmten Duschkordszene aus Hitchcocks PSYCHO (1960) endet als Travestie noch vor der Tat mit dem erbärmlichen Schrei des vorgesehenen weiblichen Opfers, der bei Jack nur Gelächter provoziert. Unversehens befinden wir uns in einem filmischen Vorführraum, das bisher Gesehene ist ein Film in der Tonmischung. Dessen Effekte erweisen sich als abgenutzt, es braucht neue.

Die folgende konspirative Urszene von BLOW OUT präsentiert sich als Fülle von filmischen und historischen Bezügen. Wir sehen Jack nachts mit Richtmikrofon, Kopfhörern und Spulentonband auf einer Brücke oberhalb eines Flusses beim Aufzeichnen neuer Geräusche. Hier wird auch ein *split field diopter* eingesetzt, der es erlaubt, in der einen Bildhälfte sehr nahe und in der anderen weit entfernte Objekte scharf abzubilden. Der Effekt dient der Erzeugung einer parallaktischen Sicht: Während etwas im Vordergrund geschieht, passiert gleichzeitig etwas Wichtiges im Hintergrund (oder umgekehrt). Im Verlauf des Films wird dieses Stilmittel durch häufigen Einsatz selbst schon wieder zum Stereotyp.

Vom Szenenbeginn an sehr präsent ist das Blätterrauschen des Waldes als deutliche Anspielung auf die Parkszene in BLOW-UP. Mithilfe des Richtmikrofons fängt Jack das Gespräch eines flanierenden Pärchens auf der anderen Seite des Flusses auf. Dazwischen geschnitten sind zwei sukzessive totalere Einstellungen von Jack auf der Brücke aus großer Aufsicht. Zunächst unmotiviert scheinend, signalisieren sie, in nachträglicher Lesart, die versteckte Anwesenheit einer beobachtenden akusmatischen Instanz, die uns somit vorenthalten wird: die Präsenz eines <unsichtbaren Dritten>. Der Protagonist zeichnet weitere Geräusche auf: von einer großen Kröte und einer Eule, sowie ein merkwürdiges Surren, dessen Quelle und Status sich nicht bestimmen lassen (es wird sich als aufziehbarer Draht entpuppen, mit dem der Mörder seine Opfer erdrosselt). Ähnlich wie die scheinbar unmotivierten Aufsichtseinstellungen signalisiert dieses vorerst undefinierbare Geräusch eine geheime Präsenz – analog zu jenem versteckten Schützen, den in BLOW-UP der Fotograf auf seinen Vergrößerungen ausmacht.

Aus der Entfernung hört man ein Auto herannahen, dann einen Knall wie bei einem platzenden Reifen («blow out»), und im nächsten Moment kommt die Limousine von der Straße ab, stürzt in den Fluss und geht unter. Aus der Distanz sehen wir oben auf der Brücke einen Mann davonlaufen. Ohne lange nachzudenken, springt Jack ins Wasser, kann von den

beiden Wageninsassen jedoch nur eine junge Frau namens Sally (Nancy Allen) retten. Der Gouverneur, der von den Medien bereits als nächster amerikanischer Präsident gehandelt wurde, kommt beim Unfall ums Leben. Doch als Jack später seine Tonbandaufzeichnung anhört, bemerkt er, dass unmittelbar vor dem Platzen des Reifens ein Gewehrschuss zu hören ist, das Wagenrad also durchschossen wurde. Es handelt sich folglich nicht um ein Unglück, sondern um ein Komplott auf höchster Ebene.

Wir haben hier in einer Ausweitung und gleichzeitigen Aushöhlung der Verweise ein Palimpsest von *déjà vu* vor uns: Der geheime Schütze verweist auf das JFK-Attentat als Paradigma aller späteren Attentatsfilme; der davonrennende Mann auf der Brücke, so erfahren wir, hatte in anonymem Auftrag Sally als Callgirl zur Kompromittierung des Gouverneurs engagiert, das ganze Geschehen mit seiner Schmalfilmkamera gefilmt und eine Zeitschrift einzelne Kader daraus abdrucken lassen – ein offensichtlicher Verweis auf den berühmten Zapruder-Film. Durch das Abfotografieren der Einzelkader und das Zusammenlegen mit seiner Tonspur gelingt es so dem Protagonisten, das ganze Attentat als Film zu rekonstruieren. Das in den Fluss stürzende Auto spielt auf Senator Edward Kennedys Unfall anno 1969 auf der Insel Chappaquiddick an, das er selbst überlebte, nicht aber eine Mitfahrerin und Kampagnenhelferin, was in der Folge zu zahlreichen konspirationistischen Spekulationen führte.

Es ist dann auch bezeichnend, dass das emotionale Zentrum auf der Beziehung zwischen Jack und Sally zu liegen kommt. Jack findet beim Justizapparat mit seiner abgedroschen wirkenden Verschwörungstheorie kaum Gehör, und später werden, in Anlehnung an *BLOW-UP*, all seine Tonbandaufzeichnungen gelöscht. De Palmas Film selbst verwandelt sich von einem Polit- in einen Psychothriller. Das Ganze gipfelt schließlich darin, dass alle Beweismittel verschwinden, Sally vom geheimen Schützen ermordet wird und ihr realer Todesschrei schließlich in der Duscmordszene vom Beginn seine nützliche Verwendung findet. So hat die komplette komplexe Handlung letztlich nur dazu gedient, für einen billigen Horrorstreifen einen realistisch klingenden Schrei zu generieren. Die «Wirklichkeit» ist zu einem schlechten Film geworden.

4 Systemische Bedrohungsszenarien

4.1 Katastrophen und Dystopien

Man muss die Verschwörungsfilme der 1970er-Jahre mit zwei benachbarten US-amerikanischen Zyklen in Bezug setzen, mit denen sie teilweise überlappen. 1970 mit George Seaton's *AIRPORT* eingeleitet, erreichte der seinerzeitige *technologische Katastrophenfilm* 1974 seinen Höhepunkt.¹⁴ Als Reaktion auf den verlorenen Vietnamkrieg, im Gefolge der Protestbewegungen der 1960er-Jahre sowie, nicht zuletzt, als verkappte Allegorie auf die Krise des alten Hollywood-Studiosystems wurden die Gefahren nun systemintern lokalisiert, Technologie, Fortschritt und moderne Zivilisation insbesondere in Bezug auf Verkehrsmittel als Risikoherde thematisiert: seien es Großraumflugzeuge in *AIRPORT* und dessen drei Sequels¹⁵, ein modernes Passagierschiff wie in *THE POSEIDON ADVENTURE* (Ronald Neame, 1972), der neuste und höchste Wolkenkratzer in *THE TOWERING INFERNO* (John Guillermin, 1974), die postmodernistische Stadt Los Angeles in *EARTHQUAKE* (Mark Robson, 1974) oder sei es ein atomares U-Boot in *GRAY LADY DOWN* (David Greene, 1978).

Anhand von oft mit einem Potpourri von Stars besetzten Figurenensembles als Schicksalsgemeinschaften, die pars pro toto in Zusammensetzung sowie einzelner Schicksal hochgradig ideologisch die Gesellschaft repräsentieren, entstehen hier die Probleme aus der Technologie, wenn auch meist ein Bösewicht die Finger im Spiel hat. Jedoch kann sich kaum wirklich substanzielle Fortschritts- oder Systemkritik an der damals noch nicht theoretisierten «Risikogesellschaft» (Beck 2001) entwickeln, weil die Probleme – Wiedererlangung der zeitweise verlorenen Handlungsmacht – schließlich wiederum mithilfe der Technologie gelöst und die Schwierigkeiten überwunden werden:

Something terrible will happen and we will not be able to control it. The potentiality of the disaster is the terrible thing – it is this which produces in the viewer a sense of anxiety. [...] There is an initial loss of agency in the disaster movie leading to panic – but, and this is where the genre diverts from the conspiracy film, that loss of agency can ultimately be recovered. The world may never be the same again, but human beings survive. (Redfern 2009)

14 Wir betrachten hier den spezifischen 1970er-Zyklus des Katastrophenfilms und nicht den Katastrophenfilm als Genre, das mindestens seit den 1950er-Jahren in jedem Jahrzehnt im amerikanischen Kino präsent war und seit den 1990er-Jahren einen neuen Boom erlebte. Vgl. Redfern 2009.

15 *AIRPORT* (George Seaton, Henry Hathaway, 1970), *AIRPORT 1975* (Jack Smight, 1974), *AIRPORT '77* (Jerry Jameson, 1977) und *THE CONCORDE ... AIRPORT '79* (David Lowell Rich, 1979).

Nicht allzu weit davon entfernt liegt Hollywoods *dystopischer Science-Fiction-Zyklus*. Mit dem in den frühen 1970er-Jahren einsetzenden ökologischen Bewusstseinswandel hinsichtlich der Grenzen des Wachstums der westlichen Länder angesichts des absehbaren Endes des 25-jährigen wirtschaftlichen Nachkriegsbooms (Bericht des Club of Rome anno 1972¹⁶) findet auch in der Science-Fiction eine Verlagerung statt. Nicht mehr, wie in den 1950er-Jahren, stehen aggressive Erkundungsreisen ins oder Invasionen aus dem Weltall im Mittelpunkt, sondern die Zukunft des Planeten Erde selbst (vgl. Sobchack 1991). So prophezeiten PLANET OF THE APES (Franklin J. Schaffner, 1968) und dessen vier Anschlussfilme¹⁷ der Erde eine düstere Zukunft. THE OMEGA MAN (Boris Sagal, 1971)¹⁸ schilderte die postapokalyptische Welt von Los Angeles anno 1976 mit Charlton Heston in der Rolle des letzten Menschen auf Erden; THE ANDROMEDA STRAIN (Robert Wise, 1971), der auch als Paranoiafilm zu kategorisieren wäre, dramatisierte die unaufhaltbare Ausbreitung eines tödlichen extraterrestrischen Virus, der durch einen Satellitenabsturz in der Wüste Arizonas auf die Erde gelangt ist.

Ein eigenes Subkapitel in der Kreuzung von Katastrophe und dystopischer Science-Fiction schließlich müsste sich auch mit dem Topos der *Computer-Paranoia* auseinandersetzen, die spätestens mit Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (GB/USA 1968) einen frühen Höhepunkt findet. Genau genommen war sie eine Extrapolierung jener fantasierten Systemkatastrophen und apokalyptischen Szenarien, die aus der Kubakrise vom Oktober 1962 hervorgingen, als die Welt am Abgrund eines nuklearen dritten Weltkrieges stand. Die Krise schlug sich unter anderem in drei Filmen des Jahres 1964 nieder: Die computergestützte, sich verselbstständigende Wahnsinnslogik der atomaren Vergeltung wurde in Kubricks grotesker Satire DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (GB/USA) aufs Korn genommen, während Sidney Lumet in seinem bedrückenden Kammerspiel FAIL-SAFE das im wesentlichen gleiche Szenario auf konventionellere Weise bearbeitete.¹⁹ John Frankenheimers Politthriller SEVEN DAYS IN MAY schließlich, der zweite Teil seiner von THE MANCHURIAN CANDIDATE (1962) und SECONDS (1966) gerahmten

16 1968 ins Leben gerufen, setzt sich der multinationale Club of Rome aus Persönlichkeiten der Öffentlichkeit zusammen, darunter Ökonomen, Wirtschaftsführer und Wissenschaftler. Nach einer Konferenz zu den Zukunftsfragen der Menschheit veröffentlichte der Club 1972 seinen vielbeachteten Bericht *The Limits of Growth*.

17 BENEATH THE PLANET OF THE APES (Ted Post, 1970), ESCAPE FROM THE PLANET OF THE APES (Don Taylor, 1971), CONQUEST OF THE PLANET OF THE APES (J. Lee Thompson, 1972), BATTLE FOR THE PLANET OF THE APES (J. Lee Thompson, 1973).

18 Ein Remake hiervon ist I AM LEGEND (Francis Lawrence, 2007).

19 Stephen Frears drehte ein Remake von Lumets Film fürs US-Fernsehen, FAIL SAFE (2000).

«Paranoia-Trilogie», fantasierte ein hochrangiges Komplott innerhalb des Pentagon und mit Unterstützung von Teilen des Kongresses zum Umsturz einer US-Regierung, die es gewagt hatte, sich von der geltenden *Rollback*-Doktrin zu verabschieden und mit den Sowjets ein nukleares Abrüstungsabkommen zu schließen.

Das fast endlos variierte, auf Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) und den Golem-Mythos zurückgehende Motiv der technischen Kreation, die sich der Kontrolle ihres Schöpfers entzieht und gegen ihn wendet, fand in der systemischen Phase des Verschwörungsfilms ein dankbares Motiv im Computer, dem technokratischen Fetisch schlechthin. Während in *DR. STRANGELOVE* die Apokalypse noch durch einen menschlichen Akteur, den wahnsinnigen General Jack D. Ripper (Sterling Hayden) ausgelöst wird, der sich von den Sowjets in seinen «Körpersäften», spricht: seiner sexuellen Potenz geschwächt wähnt, rückte Kubrick in 2001 künstliche Intelligenz in Form eines paranoiden Supercomputers (HAL) in den Fokus. Das bei *DR. STRANGELOVE* bereits angelegte Motiv technologisch-systemischer Eigenlogik, die schließlich mit ihrer totalen, menschenfeindlichen Rationalität in Konflikt gerät mit den menschlichen Akteuren, die die Kontrolle über ihre Technologie verloren haben und zu ohnmächtigen Statisten degradiert werden, sobald der fatale Automatismus in Gang gesetzt wurde, wird in 2001 noch verstärkt. HALs anthropomorphe Intelligenz ist mit ausgesprochener Psychopathie gepaart: Unfähig, einen eigenen Fehler einzugestehen und menschliche Einmischung in seine Kontrolle der Weltraummission zu tolerieren, löscht er kurzerhand praktisch die ganze Besatzung des Raumschiffs aus, bevor er selbst durch den überlebenden Protagonisten, Dave Bowman (Keir Dullea), abgeschaltet wird.

HALs allsehendem Auge direkt nachmodelliert ist auch der Computer ARIIA («Autonomous Reconnaissance Intelligence Integration Analyst») im futuristischen Verschwörungsthiller *EAGLE EYE* (D.J. Caruso, 2008) – im vorweggenommenen post-patriarchalen Zeitalter nun mit einer weiblichen Stimme versehen, deren Tonfall einiges autoritärer ist als die passiv-aggressive männliche Stimme HALs. Auch hier spielt wieder der in 2001 entwickelte Topos: Um menschliche Entscheidungsschwächen auszuschalten, hat das Pentagon das «Eagle Eye»-Programm entwickelt, bei dem sämtliche Computernetzwerke der USA und digital gesteuerten Prozesse und Objekte aller Lebensbereiche der Zentralsteuerung eines einzigen Supercomputers anvertraut werden. Doch dann entzieht sich dieser Computer der menschlichen Kontrolle, entwickelt einen eigenen Willen und handelt auf eigene Faust. Da die US-Regierung im Kampf gegen den islamistischen Terrorismus auf Befehl des Präsidenten bei einer Trauerfeier im Mittleren Osten ein Blutbad unter der Zivilbevölkerung angerichtet

hat, nur um einen bestimmten Al-Kaida-Anführer auszuschalten, beruft sich der Supercomputer ARIIA auf das verfassungsmäßige Recht des amerikanischen Volkes, tyrannische Regierungen abzusetzen und startet ein Programm zur gezielten Auslöschung der ganzen Administration.

Nicht zuletzt wird dem Zuschauer dabei das enorme Ausmaß der heutigen Anwendungsbereiche digitaler Technologien bewusst gemacht: von Mobiltelefonen über das gesamte Telekommunikationsnetz bis zu Leitsystemen zur Steuerung von Verkehrsflüssen inklusive der gesamten Verkehrsinfrastruktur, von der finanziellen Infrastruktur etwa in Form von Geldautomaten und Finanztransaktionen aller Art über das Stromnetz, digital gesteuerte Kräne und Logistik bis hin zu Überwachungstechniken. Die totale digitale Konvergenz findet dabei ihren idealtypischen Ausdruck im stets präsenten modernen Smartphone. Die Art und Weise, wie dabei Waren und Produkte ein Eigenleben annehmen, hat geradezu surreale Züge.

Noch einen Schritt weiter in apokalyptischer Computer-Paranoia als Kubricks 2001 ging seinerzeit Joseph Sargents SF-Thriller *COLOSSUS: THE FORBIN PROJECT* (1970). Hier hat die amerikanische Regierung die strategische Verteidigung des Landes unter der Leitung des Wissenschaftlers Charles Forbin (Eric Braeden) einem riesigen Supercomputer namens «Colossus» anvertraut, um das irrationale menschliche Element in militärischen Entscheidungen durch die sachliche und neutrale Intelligenz eines maschinellen Systems zu ersetzen. Doch als sich herausstellt, dass auch die Sowjets ein ähnliches System (mit Namen «Guardian») installiert haben, nehmen die Dinge eine fatale Entwicklung: Beide Supercomputer schließen sich konspirativ gegen die Menschen zusammen und drohen mit einem weltweiten Atomkrieg, sollten ihre Forderungen nicht erfüllt werden. Forbins Versuch, seine – größenwahnsinnige – maschinelle Kreatur auszutricksen, schlägt fehl und endet in der Katastrophe. Im technokratischen Zeitalter, das um 1970 seinen Höhepunkt erreichte, manifestiert sich im Kern der Rationalität das ganz Andere der Irrationalität. Auf die Topoi sowohl von *EAGLE EYE* als auch der beiden Supercomputer von *COLOSSUS* greift jüngst auch die CBS-Fernsehserie *PERSON OF INTEREST* (2011–2016) zurück, in der sich alles um die totale Überwachung dreht und die über zwei künstliche Intelligenzen das Motiv eines kybernetischen guten und bösen Gottes einführt.

Dieser erste dystopische Science-Fiction-Zyklus sollte bis etwa 1976 andauern, mehr oder weniger zeitgleich mit den Filmen des New Hollywood.²⁰ Zu den namhafteren Werken dieser Phase gehören, neben den bereits erwähnten, *THX-1138* (George Lucas, 1970) über eine totalitär-fa-

20 Ein erneuerter Schub an dystopischen Filmen setzte circa Ende der 1990er-Jahre ein, verstärkte sich im Gefolge von 9/11 und ist immer noch aktuell.

schistische Gesellschaft der Zukunft, in der sexuelle Beziehungen strikt verboten sind, bis die mit der Titel-Chiffre bezeichnete Figur (Robert Duvall) einen Ausbruchversuch wagt. Im überbevölkerten New York anno 2022 in Richard Fleischers ökologischem SF-Verschwörungsfilm *SOYLENT GREEN* (1973) lernt ein Polizist (Charlton Heston) am Ende die schreckliche Wahrheit über die recycelten Ingredienzen des begehrten Nahrungsmittels «Soylent Green» kennen.²¹

Unbewusst spiegelte sich in diesen Filmen auch das Ende des «amerikanischen Jahrhunderts» und des Integrationsideals von Lyndon B. Johnsons *Great Society* angesichts des Versagens keynesianischer Wirtschaftspolitik. Die existenziellen Ängste des normalen Bürgers, namentlich des von Vietnam und weiblicher Emanzipation traumatisierten, sozial und wirtschaftlich unter Druck geratenen Mittelständlers, verarbeitete Steven Spielberg in seinem ersten Langfilm, dem Actionthriller und Road Movie *DUEL* (1971). Ursprünglich fürs Fernsehen realisiert, war die einfache Geschichte eines Geschäftsmannes (Dennis Weaver), der auf der einsamen Landstraße von einem monströsen Tanklastler drangsaliiert wird und sich zu einem an Schrecken eskalierenden Duell auf Leben und Tod herausgefordert sieht, ohne dass wir den bösen Truckfahrer jemals zu Gesicht bekommen (und damit der Lastwagen selbst anthropomorphisiert wird), so erfolgreich, dass der Film in einer längeren Version in Europa ins Kino kam und bei der Kritik wegen seiner fast abstrakten, elementaren Qualität der Bedrohung großen Anklang fand. Wie in Spielbergs späteren Blockbustern *JAWS* (1975) und *JURASSIC PARK* (1993) der Menschen fressende Hai respektive der mörderische T-Rex-Dinosaurier, dient in *DUEL* der Lastwagen als Reales, das alle möglichen Ängste und Bedrohungen verkörpert und als entsprechende ideologische Projektionsfläche fungiert, wie Fredric Jameson in Bezug auf *JAWS* feststellt:

- 21 Michael Crichtons erste Regiearbeit *WESTWORLD* (1973) präsentierte ein futuristisches, «Delos» genanntes Disneyland, wo Besucher sich in die Antike, das Mittelalter oder in den Wilden Westen zurückversetzen lassen und an Zweikämpfen teilnehmen können, ohne ein Risiko einzugehen, bis in «Westworld» einer der Roboter-Cowboys (Yul Brynner) «durchdreht» und wirkliche Opfer produziert. Das Sequel, *FUTUREWORLD* (Richard T. Heffron, 1976), verschob dann den Fokus auf ein Komplott zur weltumspannenden Herrschaft durch das Klonen von führenden internationalen Politikern. Norman Jewisons *ROLLERBALL* (1975) schildert die Welt anno 2018: Große Konzerne haben die Macht übernommen und das politische System abgeschafft, während das brutale Gladiatorenspiel des Filmtitels zur weltweiten Unterhaltung und Kontrolle der Massen dient. *LOGAN'S RUN* (Michael Anderson, 1976) schließlich erzählt von einer hermetisch abgeriegelten, post-apokalyptischen Welt, in der die Menschen der freien Liebe und dem Hedonismus frönen, bevor sie mit 30 den Euthanasie-Tod sterben – ein Szenario, das später in Robert S. Fivesons billig produziertem SF-Horrorfilm *PARTS: THE CLONUS HORROR* (AKA *CLONUS*, 1979) aufgegriffen wurde, der seinerseits als Inspirationsquelle für den SF-Actionthriller *THE ISLAND* (Michael Bay, 2005) diente.

The vocation of the symbol – the killer shark – lies less in any single message or meaning than in its very capacity to absorb and organize all of these quite distinct anxieties together. As a symbolic vehicle, then, the shark must be understood in terms of its essentially polysemous function rather than any particular content attributable to it by this or that spectator. Yet it is precisely this polysemousness which is profoundly ideological, insofar as it allows essentially social and historical anxieties to be folded back into apparently «natural» ones, both to express and to be recontained in what looks like a conflict with other forms of biological existence. [...] To rewrite the film in terms of myth is thus to emphasize what I will shortly call its utopian dimension, that is, its ritual celebration of the social order and its salvation, not merely from divine wrath, but also from unworthy leadership. (Jameson 1992a, 26–27)

Vom konzeptuellen Anspruch her zwar ungleich ambitionierter weist Joseph Loseys allegorischer, fast plotloser Thriller *FIGURES IN A LANDSCAPE* (GB 1970) mit Spielbergs *DUEL* insofern strukturelle Ähnlichkeiten auf, als auch hier in einer asymmetrischen Machtverteilung von Jäger und Gejagten die verfolgende Instanz anonym bleibt. In einem nicht spezifizierten totalitären Staat in Lateinamerika ist zwei namenlos bleibenden Männern (gespielt von Robert Shaw und Malcolm McDowell) – wir wissen nicht, was ihr «Verbrechen» war, vielleicht sind sie politisch Inhaftierte – die Flucht aus der Gefangenschaft gelungen.

Ihre Nemesis ist ein bedrohlicher schwarzer Helikopter, der die beiden Flüchtenden, die im wahrsten Sinne des Wortes bloße Figuren in einer Landschaft sind, durch eine karge Gebirgslandschaft verfolgt, ohne sie zunächst ausmachen und damit in dieser Geografie der Macht dingfest verorten zu können. In einer alternierenden Montage wechselt die Perspektive zwischen der kleinräumigen Welt und Mühsal der Fliehenden einerseits und dem Panoramblick der anonymen Staatsmacht von oben, wobei der Hubschrauber als Verkörperung des aggressiven Blicks des Anderen, einem Raubvogel ähnlich, jederzeit im Gesichtsfeld der Fliehenden auftauchen kann, um plötzlich auf sie herab zu schießen. Anders als Spielbergs Protagonist, der im Kampf eines David gegen Goliath (den Truck) schließlich triumphiert, obsiegt in Loseys pessimistischem Szenario der *condition moderne* die diktatorische Macht über das letztlich ohnmächtige Individuum, dem nur der Tod oder der Übertritt in ein anderes totalitäres System offensteht.

4.2 Der politische Fokus im Verschwörungsfilm der 1970er-Jahre

Die dominante Form der paranoiden Thriller der 1970er-Jahre war der Politthriller. Ohne formale oder politische Radikalität, die etwa die Filme Goudards auszeichnen, zielten diese meist politisch eher linken Werke auf ein Mainstream-Publikum. Als ein in Ansätzen im Zweiten Weltkrieg, vor allem aber im Kalten Krieg entstandenes Subgenre des Spionagefilms und Thrillers präsentiert der Politthriller fikionalisierte Exposés politischer Attentate und konspirative Machenschaften krimineller Regierungen. Oft auf politischen Skandalen beruhend, zählen Korruption, illegitime Herrschaft und Widerstand unterdrückter Bevölkerungen zu den bevorzugten Themen. Durch Einbezug authentischer Aufnahmen erlangt das Genre mitunter semidokumentarische Qualitäten (Derry 1988, 103–104). Zu den genannten Kriterien fügen Horst Schäfer und Wolfgang Schwarzer jenes der Parteilichkeit hinzu:

Unsere [...] Definition des Polit-Thrillers versteht darunter Kino-Spielfilme, die aus einer erkennbaren, parteilich-engagierten Position heraus authentische oder der Realität nahekommende politische Ereignisse, Prozesse oder Wirkungsmechanismen darstellen bzw. rekonstruieren, sich dabei an ein Massenpublikum wenden und über Identifikationsfiguren oder -situationen mit den Mitteln des Thrillers beim Zuschauer Betroffenheit, Anteilnahme oder Reaktionen auslösen bzw. erzielen möchten. (Schäfer/Schwarzer 1991, 15)

Für Stephan Zweimüller zeichnet sich der Politthriller durch fließende Genre Grenzen aus, der Politik und Geschichte respektive Geschichtsbilder als präexistierendes, dramaturgisches Material verwendet und eine Verbindung zwischen Fiktion und Realität herzustellen bemüht ist. Dabei geht es «nicht um Sensationen, sondern um strukturelle und allgemeine Probleme unserer Gesellschaft wie Demokratieverständnis, Terrorismus, Korruption, Verflechtung von Staatsträgern mit der Mafia oder mit Geheimdiensten etc.» (Zweimüller 1993, 127). Ähnlich wie die Gattung des Dokumentarfilms zielt der Politthriller nicht einfach auf Unterhaltung und Reflexion, sondern auf eine Form von im weitesten Sinne massentauglicher politischer Aufklärung. Das Ziel des Politthrillers sei es, so Costa-Gavras und Jorge Semprún, die Realität zu verändern (ebd. 127).

Daraus lässt sich nun folgende These ableiten: Der Politthriller ist für eine bestimmte Klasse (im Bourdieuschen Sinne) – ich nenne sie vorläufig und allgemein nach Jorge Semprún die Klasse der Linksintellektuellen – jenes Kapital/Kampfmittel im Wettstreit um den «common sense», das sie dazu benützt, um ihrem Geschichtsbild / ihrem Gesellschaftsbild / ihrer Realitätsauffassung zum Durchbruch zu verhelfen. (ebd., 127–128)

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg findet durch die Verlagerung der Handlung weg von einzelnen Agenten hin zu den höheren politischen Sphären der Staats- und Regierungsbürokratie eine Ausdifferenzierung des Politthrillers gegenüber dem Spionagefilm statt, der seinerseits auf das literarische Abenteuergenre des 19. Jahrhunderts rekurriert, auch wenn sich beide Formen weiterhin stark überlappen.

In seinen Anfängen ist die Form freilich noch keineswegs erkennbar linkspolitisch orientiert. Alfred Hitchcock lieferte nach einer Reihe von britischen Spionagethrillern in den 1930er-Jahren²² mit *FOREIGN CORRESPONDENT* (1940) ein sehr frühes, emergentes US-Beispiel der Form. Ein amerikanischer Journalist, als Korrespondent kurz vor Kriegsbeginn nach Holland entsandt, wird Zeuge der (scheinbaren) Ermordung eines hochrangigen Diplomaten. Bald darauf enttarnt er einen, wie es sich herausstellt, aus London gesteuerten Nazi-freundlichen Spionagering.

Zehn Jahre später, in *SEVEN DAYS TO NOON* (John und Roy Boulting, GB 1950), erpresst ein wahnsinnig gewordener Wissenschaftler die Behörden mit einer selbst konstruierten Atombombe und droht, London zu zerstören, wenn die atomare Forschung nicht eingestellt wird. Weitere frühe Beispiele sind Anthony Manns historischer Film *THE TALL TARGET* (1951), die fiktionale Rekonstruktion eines geplanten Attentats auf Abraham Lincoln während der Zugreise nach Washington, D.C., zu seiner Inauguration anno 1861; oder der allem Anschein nach rein fiktionale B-Picture-Kriminalfilm *SUDDENLY* (Lewis Allen, 1954), in dem eine Gruppe von Gangstern eine Kleinstadtfamilie als Geiseln nimmt, um von deren Haus aus ein Attentat auf den per Zug durch die Ortschaft reisenden amerikanischen Präsidenten zu verüben. Die unheimliche Vorwegnahme des JFK-Attentats – es gibt deutliche Parallelen zwischen dem geltungssüchtigen Kopf der Gang (Frank Sinatra) und dem historischen Lee Harvey Oswald – führte dazu, dass Allens Film nach Kennedys Ermordung mehrere Jahre lang nicht im amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.²³

Dem Subgenre des Politthrillers effektiv Pate standen jedoch einerseits *THE MANCHURIAN CANDIDATE*, andererseits Costa-Gavras' einfachere, aber politisch stärker und klar links engagierter *Z (F/AL 1969)*. Beide Filme hatten reale Hintergründe: die antikommunistische Hysterie der McCarthy-Ära und verbreitete Ängste vor geheimer Manipulation respektive die Vertuschung eines Attentats in Griechenland anno 1963, namentlich die Ermordung des Pazifisten Grigoris Lambrakis durch eine mit Rechtsextremen konspirierende Regierung, die später durch einen Putsch

22 *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (GB 1934), *THE 39 STEPS* (GB 1935), *SABOTAGE* (GB 1936), *SECRET AGENT* (GB 1936) und *THE LADY VANISHES* (GB 1938).

23 Vgl. <http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=1:47562> (abgerufen am 2.11.2008).

von der Militärdiktatur abgelöst wurde. Populäre Angst(lust)-Fantasien zugleich bedienend und stimulierend, werden so im politischen Verschwörungsthiller Exposé investigativer Protagonisten geschildert.

Zu den namhaftesten amerikanischen Beispielen zählt hier u. a. Alan J. Pakulas «Paranoia-Trilogie», beginnend mit dem Detektivthriller *KLU-TE* (1971), gefolgt vom an die Kennedy-Morde angelehnten Attentatsfilm *THE PARALLAX VIEW* (1974) sowie *ALL THE PRESIDENT'S MEN* (1976), der Dramatisierung der Watergate-Berichterstattung der *Washington-Post*-Reporter Carl Bernstein und Bob Woodward. Der Topos des Attentats auf den amerikanischen Präsidenten im Auftrag rechtsextremer Wirtschaftskreise war 1973 in zwei amerikanischen Verschwörungsfilmen elaboriert worden: in David Millers *EXECUTIVE ACTION*, der mit direktem Bezug auf das JFK-Attentat die Vorbereitungen des Komplotts aus der Warte fiktiver Konspirateure des regierungsnahen Big Business schildert, das auf eine Fortführung des profitablen Vietnamkriegs gesetzt hatte; und in *THE DAY OF THE DOLPHIN* von Mike Nichols, wo ein dubioser Zirkel von Geschäftsleuten speziell trainierte Delfine einer von ihnen finanzierten, experimentellen Forschungsstation für den Anschlag auf die Jacht des Präsidenten einzusetzen gedenkt.

Einer Institutionenkritik unterzogen wurden auch die CIA in Sydney Pollacks *THREE DAYS OF THE CONDOR* (1975), das nur auf Einschaltquoten zielende Fernsehen (*NETWORK* von Sidney Lumet, 1976), das moderne Spital- und Gesundheitswesen als Big Business (*COMA* von Michael Crichton, 1978) oder die Atomkraft durch das Menetekel einer unaufhaltbaren Kernschmelze (*THE CHINA SYNDROME* von James Bridges, 1979). Wie auch in Mike Nichols' konspirationistisch gefärbter Filmbiografie *SILKWOOD* (1983) über die 1974 unter merkwürdigen Umständen verstorbene Aktivistin Karen Silkwood (Meryl Streep) setzt sich in *THE CHINA SYNDROME* eine an Profitmaximierung orientierte Atomindustrie über Sicherheitsvorschriften hinweg und versucht diesen Umstand auch mit illegalen Mitteln zu vertuschen. Beide Filme entstanden während des Höhepunkts der Anti-AKW- und Friedensbewegung in den USA und Europa.

Das Schreckgespenst einer patriarchalen Verschwörung zur Kontrolle der Frauen mittels Klonierung malte Bryan Forbes im Horrorthriller *THE STEPFORD WIVES* (1975) an die Wand, während John Schlesingers *MARATHON MAN* (1976) anhand der Verschwörung rund um eine Dr.-Mengele-Figur (Laurence Olivier) Kontinuitäten von Faschismus und politischem Terror in der amerikanischen Nachkriegszeit thematisierte.

In Italien lieferte vor allem Francesco Rosi eine Reihe von politisch engagierten Filmen über administrative Verfilzung, mafiöse Verstrickungen von Wirtschaft, Staat und Eliten der Gesellschaft als kafkaesk-un-

durchschaubare Verschwörung. Der «Paranoia-Effekt» entsteht dabei u. a. durch die Gruppierung des narrativen Materials um ein traumatisches Ereignis oder eine phantasmatisch überhöhte historische Figur, wie zuerst im Politthriller *SALVATORE GIULIANO* (I 1962), dessen Stil einer journalistischen Recherche und Rekonstruktion Rosi in weiteren Arbeiten²⁴ über weite Strecken beibehält; und noch sein letzter, rein fiktionaler Verschwörungsthiller *CADAVERI ECCELLENTI* (I/F 1976) bleibt semidokumentarisch gefärbt.

In Frankreich setzte Costa-Gavras nach seinem internationalen Durchbruch mit *Z* seine Kritik korrupter, undemokratischer politischer Systeme fort, u. a. mit *L'AVEU* (F/I 1970), einem an Kafkas *Prozess* angelehnten Drama über Folter und Indoktrination in einem osteuropäischen Land – Bezugsquelle war der Slánský-Schauptprozess von 1952 in Prag gegen 14 Mitglieder der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei und die anschließenden Gehirnwäschemethoden; und *ÉTAT DE SIÈGE* (F/I/BRD 1972) klagte die von den USA unterstützte Verhör- und Folterpraxis in einem namenlos bleibenden südamerikanischen Land an. Henri Verneuil spekulierte über einen mysteriösen Staat im Staat anhand eines fiktionallisierten John-F.-Kennedy-Attentats (*I...COMME ICARE*, F 1979) sowie über die schwer durchschaubaren Machtstrukturen multinationaler Konzerne und Kartelle (*MILLE MILLIARDS DE DOLLARS*, F 1982). Den Verlust der Privatsphäre angesichts der Überwachungs- und Kontrollmöglichkeiten moderner Geheimdienste und anonymer Regierungsbükratien thematisierte auf radikale Weise Michel Deville in *LE DOSSIER 51* (F/BRD 1978).

Den Hintergrund dieser Filme bildeten reale, historische Erfahrungen, durchaus im Sinne eines Realismusverständnisses einer objektiven Wirklichkeit «da draußen» – wiewohl fiktionallisiert –, die es zu erkennen gilt. Es geht hier um ein detektivisch zu erschließendes Wissen über eine trügerische Welt, deren vordergründige Erscheinung unter Verdacht gestellt wird. Die Dominante dieser Filme ist also die Epistemologie (McHale 2003, 6–11); und dem entspricht auch der Umstand, dass das Gros der paranoiden Thriller dieser Epoche sich mit Detektion beschäftigt und stilistisch oft an den Film noir anlehnt.

Traumatische, für eine Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung nie befriedigend aufgeklärte Attentate (die Kennedy-Morde), eine Kaskade politischer Enthüllungen und Skandale (Vietnam, Watergate) sowie die damit teilweise zusammenhängenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Auf- und Umbrüche seit den 1960er-Jahren wirkten insofern ver-

24 So etwa in *LE MANI SULLA CITTÀ* (I/F 1963), *IL CASO MATTEI* (I 1972) und *LUCKY LUCIANO* (I/F 1973).

unsichernd, als eine breite, von der Gegenkultur geprägte Öffentlichkeit angesichts der Erosion der Konsensgesellschaft in einen neuen, antagonistischen Pluralismus zunehmend zur Skepsis und zum konspiratorischen Rundumverdacht gegenüber den «symbolischen Eltern», also den eigenen Institutionen neigte – eine Form sozialen und politischen Disenses, die ihren radikalsten Ausdruck im Linksterrorismus fand (u. a. RAF in der Bundesrepublik, Rote Brigaden in Italien).

Die besondere Situation der 1970er-Jahre ergab sich aus dem sich kristallisierenden Umbruch, daraus, dass die hier beschriebenen Phänomene sich erst herausbildeten und die Schocks neu waren: die Ölkrise von 1973 (gefolgt von einer zweiten 1979), welche die industrialisierte Welt schlagartig auf Wachstumskrise und ökologische Problematiken aufmerksam machte; die Offenbarungen über den kriminellen Sumpf der Nixon-Administration samt erstmaligem Rücktritt eines US-Präsidenten (im August 1974); die seit 1975 durch die Kongressmitglieder Church und Pike zu Tage geförderten illegalen Aktivitäten der Geheimdienste, vor allem der CIA, die seit ihrer Gründung 1947 in zahlreiche Attentate und Staatsstiche involviert war (zuletzt 1973 in General Pinochets Umsturz der Allende-Regierung in Chile), jahrzehntelang ein geheimes Drogen- und Gehirnwascheprogramm betrieben (s. o.) und Informationen über US-Bürger gesammelt hatte; das FBI wiederum war mit seinem berüchtigten Counter Intelligence Program (COINTELPRO) seit den 1950er-Jahren verantwortlich für die Verfolgung von Bürgerrechtlern und linkspolitischen Gruppierungen unter Einsatz illegaler Methoden.

Darüber hinaus, und fundamentaler, waren die 1970er-Jahre – diese lange Dekade, die Bruce J. Schulman in seinem Buch *The Seventies* 1968 beginnen und 1984 enden lässt (Schulman 2001) – eine Zeit des Übergangs zur postindustriellen Informations- und Dienstleistungsgesellschaft. Im neoliberalen Zeitalter, das angesichts (auch ökologischer) Selbstgefährdungen der sozialen Systeme bereits mit dem Ende der Bretton-Woods-Ära (1944–71) beginnt, d. h. mit der Aufgabe des Goldstandards 1971 und dem freien Flottieren der internationalen Währungen seit 1973, der Abkehr vom keynesianisch-fordistischen Wohlfahrtsstaat und dem Primat der inflationsstabilisierenden Geld- vor der Fiskalpolitik (schrumpfende Ausgaben der öffentlichen Hand), ist statt der Über-Ich-beherrschten, protestantischen Ethik nunmehr Richard Sennetts *flexibler Mensch* gefordert (Sennett 1998). Der Verschwörungsfilm der 1970er-Jahre beginnt hier eben das spekulativ auszuloten, was heute allenthalben Risikogesellschaft oder das Zeitalter der Angst genannt wird (Beck 1986; Parish/Parker 2001).²⁵

25 Eine Version der letzten zwei Absätze erschien zuvor in Taylor 2007a.

5 Der positive Aufdeckungsplot: der Medizinthriller COMA²⁶

Die positive Aufdeckungsplot-Variante des modernen Verschwörungsfilms schildert das sensationelle Exposé eines investigativen Protagonisten, unter Nachbildung einer paranoiden Innenperspektive auf den Staat im Staat und geheime, in illegitime Machenschaften involvierte Organisationen. In einer Variante des David-gegen-Goliath-Storymotivs als im Kern Rebellion gegen die symbolischen Eltern stoßen Journalisten oder andere Amateurdetektive von eher niedrigem sozialem Status unversehens auf ein unheimliches Komplott, dessen Dimensionen sich ungeahnt ausweiten. Typischerweise laufen die Fäden der zunächst abstrakten Verschwörung in einem Machtzentrum an den Spitzen von Regierungsbehörden oder Big-Business-Organisationen zusammen. Das Narrativ endet mit der Aufdeckung und Entlarvung der Konspiration. Anhand eines konkreten Beispiels sollen Funktionsweise und Elemente dieses Erzähltypus genauer unter die Lupe genommen werden.

Inspiriert vom berühmten Fall der schottischen Serienmörder William Burke und William Hare, die 1827–28 die Leichen ihrer siebzehn Opfer ans Edinburgh Medical College zur Sezierung verkauften, behandelte Robert Louis Stevenson in seiner Horror-Kurzgeschichte *The Body Snatcher* (1884) das Rätsel der erstaunlich frischen Körper im Anatomieunterricht (verfilmt als *THE BODY SNATCHER*, Robert Wise, 1945). Seit diesem, in jüngerer Zeit in Stefan Ruzowitzkys *ANATOMIE* (D 2000) und *ANATOMIE 2* (D 2003) wieder aufgetauten Szenario zieht sich eine grundlegende, paranoid Inversion durch das Subgenre des konspirativen Medizinthrillers: Der Arzt, der eigentlich Leben retten und heilen sollte, nimmt es stattdessen. Hebammen helfen nicht, Leben zur Welt zu bringen, sondern treiben es ab. Dieses – in der Wirklichkeit seit dem 19. Jahrhundert in Form von Euthanasie- oder Sterbehilfediskussionen verankerte – Phantasma des tötenden Arztes, das eine gewisse Nähe zum Topos des *mad scientist* aufweist, ist auch in Michael Crichtons *COMA* operativ. Basierend auf dem gleichnamigen Bestseller von Robin Cook sei die Handlung kurz zusammengefasst:

In einem Bostoner Krankenhaus ereignen sich zahlreiche unerklärte Komafälle. Eine engagierte Ärztin, Susan Wheeler (Geneviève Bujold), beginnt auf eigene Faust zu recherchieren, gegen den Willen des Chefarztes, Dr. Harris (Richard Widmark), und der männlichen Kollegen, unter ihnen auch ihr Freund Mark (Michael Douglas). Die Indizien verweisen

26 Teile dieses Abschnitts stammen aus Taylor 2007a.

auf den Chef der Anästhesie, Dr. George (Rip Torn). Susan erfährt, dass man durch Kohlenmonoxidzufuhr während der Operation Patienten absichtlich ins Koma versetzen kann. Im Klinikuntergeschoss entdeckt sie eine CO-Leitung, die zu jenem Operationsaal 8 führt, wo alle Komapatienten vor ihrem Transfer ins Jefferson Institute außerhalb Bostons operiert wurden. Im Krankenhaus von einem gedungenen Mörder verfolgt, gelingt es Susan zu entkommen und Mark alles zu berichten. Doch er scheint Teil des Komplotts zu sein, und sie flüchtet aus seiner Wohnung. Im Jefferson Institute beschafft sich Susan heimlich Zutritt zu einem OP und erfährt, dass mit den Organen der Komapatienten ein lukrativer Transplantationshandel betrieben wird. Zurück in der Klinik schildert sie Harris die ganze Geschichte; er solle Dr. George verhaften lassen. Doch der Chefarzt selbst entpuppt sich als eigentlicher Drahtzieher. Er hat Susan einen Drink verabreicht, der Symptome einer Blinddarmentzündung hervorruft. Kurz vor der anberaumten fatalen Operation kann Susan Mark warnen, der in letzter Sekunde die unterirdische Kohlenmonoxidleitung entdeckt und zerstört. Susan überlebt den Eingriff, und Harris wird verhaftet.

COMA vermittelt das Systemische der Konspiration als strukturellen Exzess, der jegliche Personalisierung überschreitet. Die Implikationen der sensationslüsternen Geschichte, welche seinerzeit virulente Themen wie weibliche Emanzipation in der Beziehung und in einer männlich dominierten Arbeitsumgebung, Transplantationsmedizin und Sterbehilfe bei langjährigen Komafällen aufgriff, sind deutlich genug: Das – patriarchal dominierte – Gesundheitswesen ist ein gigantischer, der demokratischen Kontrolle entzogener, letztlich nur am Profit interessierter Wirtschaftszweig geworden. Unterfüttert wird diese Fantasie von der tief sitzenden Skepsis und dem Zynismus einer breiten Öffentlichkeit nicht nur gegenüber einem sozialen System, das der Definition nach genau das Gegenteil tun, also Menschen helfen und retten sollte, sondern gegenüber dem Big Business ganz grundsätzlich. So war denn auch in den 1960er- und 1970er-Jahren in der amerikanischen Bevölkerung gegenüber der Wirtschaft ein deutlicher Vertrauensschwund zu verzeichnen (Lipset/Schneider 1983, 36–37). Versuchen wir nun, die zentralen Elemente des positiven Aufdeckungsplots in poetologischer und hermeneutischer Hinsicht genauer zu untersuchen und auf ihre Funktionen zu befragen.

Das außergewöhnliche Ereignis. Nancy Greenly (Lois Chiles), eine attraktive, gesunde junge Frau und die engste Freundin der Protagonistin, landet nach einem medizinischen Routineeingriff im Koma. Von zentraler Bedeutung ist hier einerseits, dass eine denkbare Deutung dieses außerge-

wöhnlichen Ereignisses, nämlich der Zufall, von der Hauptfigur und der Logik des Films a priori abgelehnt wird: Es muss eine handlungstheoretisch befriedigende Erklärung für das Geschehen geben. Andererseits darf es in der Regel kein absoluter Einzelfall bleiben, sondern muss sich in ansatzweise ähnlicher Form wiederholen, um eine gewisse Regelmäßigkeit zu signalisieren und um den Anstoß zur Investigation zu geben. *Why do bad things happen to good people?* ist hier also, in Anlehnung an Dieter Groh, die Schlüsselfrage (vgl. Groh 1992).

Der «initiale Auslöser», die Störung, welche die Geschichte wirklich in Gang bringt, nimmt hier also die Form eines äußerst unwahrscheinlichen und daher mitunter fantastischen Geschehnisses an, das die allem Anschein nach normale, jedoch bereits subtile Anzeichen kognitiver Dissonanz aufweisende Welt einer einzelnen Hauptfigur auf den Kopf stellt. Oft, wie im vorliegenden Fall, ist die Protagonistin nicht unmittelbar Zeuge dieses Ereignisses, sondern erfährt erst im Anschluss davon und verleiht durch ihre Reaktion darauf dem traumatischen Einbruch des Fantastischen nachträglich seine Funktion als Katalysator der Erzählung. Die bisher lesbare, scheinbar transparente Welt offenbart eine plötzliche Undurchsichtigkeit, eine unheimliche Wildnis im sozialen System, wodurch letzteres in ein vorerst unlesbares, mysteriöses transformiert wird. Inmitten der Normalität zeigt sich das ganz Andere.

Ein kleines Detail im medizinischen Bericht löst Dissonanz und damit auch den ersten *plot point* aus, der Umstand, dass bei der Komapatientin im Vorfeld ein *tissue typing* vorgenommen wurde, das zur Bestimmung der Organkompatibilität bei Transplantationen üblich ist. Daher tritt die andere mögliche Begründung des Ereignisses in den Vordergrund, nämlich dass es allem Anschein nach nicht lediglich von einer Einzelperson verursacht werden konnte, einem einzelnen Täter, sondern auf eine Gruppe, ein Kollektiv, kurzum: auf eine *Organisation, eine organisierte Tat* verweist. Das aus kognitiver Dissonanz resultierende geheimnisvolle Rätsel treibt die Investigation der Hauptfigur an, typischerweise keine professionelle Figur der Detektion, und führt somit zur Etablierung des Detektivplots. In der reaktiven Bewertung fungiert das Ereignis also als Spielart der *Kippfiguren*. Das Ereignis löst eine narrative Entwicklung aus, die wir folgendermaßen konzeptualisieren können: außergewöhnliches Ereignis → kognitive Dissonanz → Rätsel → Wiederholung → Detektion (Detektivplot).

Die Hauptfigur als Transgressorin. Mit der aktiven Initiierung des Detektivplots überschreitet die Protagonistin zugleich eine Schwelle und dies in doppeltem Sinne. Typischerweise ist die Hauptfigur, da kein Profi, in ih-

rer Investigation auf unkonventionelle Mittel und Methoden angewiesen, welche gegen die Normen ihres bisherigen Milieus oder die Gesetze verstoßen. In unserem Beispiel beschafft sich Susan eine Liste von unerklärten Komafällen und nimmt damit einen Verstoß gegen die spitalinternen Datenschutzregeln in Kauf, der im Grunde genommen zu ihrer Entlassung führen könnte. Nur dank des paternalistischen Wohlwollens von Chefarzt Dr. Harris behält Susan ihren Job. Zugleich wird damit ein möglicher Verdacht gegen Harris abgelenkt.

Auch narrativ überschreitet die Protagonistin eine Schwelle, nämlich jene von der normalen, vertrauten Welt in die unvertraute, spezielle Welt des Komplotts, die den ganzen zweiten Akt bestimmt, der in der Drehbuchtheorie auch *complication* und *development* genannt wird. Susans Freund Mark, aber auch Harris, operieren auf der Ebene der Aktanten als Schwellenwächter oder -hüter, deren Widerstand, zunächst in einer Form von *mind control*, die Hauptfigur überwinden muss, will sie ihre Aufgabe lösen.

Individuum versus Kollektiv: eine vorwiegend restriktive Erzählperspektive. Zentrales Ideologem des Verschwörungsfilms ist der Antagonismus von Individuum und Kollektiv. Dem Detektivplot und der Mystery-Struktur entsprechend, herrscht handlungslogisch eine subjektive Narration vor: So wissen wir als Zuschauer meist gleich viel wie die Hauptfigur, während wir sie, im Sinne von Murray Smiths exklusivem *attachment* (Smith 1995, 142–186), bei ihrer Investigation begleiten. Die narrative Perspektive weist also eine überwiegend eingeschränkte Bandbreite auf, ist restriktiv auf eine Figur fokussiert und zugleich hinsichtlich ihrer Wissenstiefe meistens insofern «flach», als uns kaum direkter Zugang zu (metadiegetischen) inneren Gedanken und mentalen Bildern gewährt wird, sondern wir behavioristisch «außen vor» bleiben.²⁷

Im Sinne von Stanzels Konzept der Erzählsituationen haben wir es mit einer primär *personalen Erzählsituation* zu tun; eine Ich-Perspektive, wie mitunter im Film noir anzutreffen, ist seltener der Fall (vgl. Stanzel 1955). Letzteres hängt auch damit zusammen, dass der moderne Verschwörungsthiller sich meist nicht für eine tiefer gehende Figurenauslotung interessiert, auch aus Gründen der Erzählökonomie, sind doch seine Figuren weitgehend strukturelle Funktionen der Erzählung, eingebettet in eine textuelle Architektur. Der Verschwörungsthiller ist also mehr Handlungs- als Figurenfilm. «Runde» Charaktere im novellistischen Sin-

27 Zum Begriff der Wissenstiefe vgl. Bordwell 1993, 57–58.

ne wird man jedenfalls kaum vorfinden.²⁸ Allerdings ist hier auch das Starphänomen zu berücksichtigen; und je nach Besetzung der Hauptrolle mit einem Star bringt dieser sein Rollenimage in den jeweiligen Part mit hinein. Wir haben es hier also mit einer meist flachen, handlungslogisch *subjektiven Erzählperspektive* zu tun, die sich im paranoiden Thriller typischerweise so darstellt: ein Protagonist → subjektive Perspektive → Widerstand der Umgebung → Pathologisierung sowie → Isolierung der Hauptfigur. Letzterer Aspekt ist für die paranoide Tonlage wesentlich verantwortlich.

Falsche Fährte und narrative Unzuverlässigkeit. Die im Zuge der Detektion durch die Hauptfigur aufgedeckten Informationen führen aus dramaturgischen Gründen – Spannungserzeugung und Wissensverzögerung – und analog zu den wissenschaftlichen Prinzipien von *trial and error* regelmäßig zu einer «falschen Fährte», sei es, wie in *COMA*, in Bezug auf den obersten Drahtzieher, von dem durch einen offensichtlichen, aber falschen Tatverdächtigen (*red herring*) abgelenkt wird; oder sei es bezüglich der Absichten und Ziele der Verschwörung. Sowohl die Hauptfigur wie auch die Filmzuschauer werden durch die Ermittlung zumindest in einem Aspekt von der Narration in die Irre geführt. Durch die Fokussierung auf die Protagonistin werden wir in *COMA* dazu verleitet, bis fast ganz zum Schluss den Chef der Anästhesie, Dr. George, für den Drahtzieher zu halten. Die narrative Offenbarung (*revelation*) des wahren Bösewichts fällt hier erst mit dessen Erkennen durch die Hauptfigur (*recognition, anagnorisis*) zusammen, in einer überraschenden Schlusswendung, welche im doppelten Sinne als Kippfigur zu begreifen ist. Hier haben wir also die Sequenz: partielles Wissen → Verschwörungshypothese → falsche Fährte → überraschende Wendung/Offenbarung.

Überlagerung des Detektivplots durch den Thrillerplot. Der Detektivplot wird bedingt dadurch, dass das Filmpublikum gleich viel weiß wie die Hauptfigur, die als Subjekt der Handlung fungiert: Zuschauer = Protagonist → Mystery. Wir wissen, *dass* es ein Geheimnis gibt, aber noch nicht, worin dieses besteht. Der Schwerpunkt liegt auf kognitiver Aktivität, Wissen und Schlussfolgerungen (*rationation*). Dem Rätsel entsprechend, herrscht eine schwächere Form von Spannung vor, die wir im weitesten Sinne als Neugier (*curiosity*) fassen können, mit vagen Antizipationen. Demgegenüber lässt sich die Formel des Thrillers im eigentlichen Sinne folgender-

28 Der Begriff des «runden» Charakters (von Hauptfiguren) stammt von E.M. Forster, der ihn vom «flachen» Charakter (von Nebenfiguren) unterscheidet. Vgl. Forster 1985, 67–78.

maßen fassen: Zuschauer > Protagonist → Suspense: Wir wissen mehr als die nun zum verwundbaren Objekt der Handlung gewordene Hauptfigur und antizipieren ihre drohende Gefährdung und fürchten um ihr Leben. Der Schwerpunkt liegt nun auf dem Handeln: Kann die Protagonistin dem befürchteten schlimmen Ende entgehen? Das Mehrwissen des Zuschauers gegenüber der Hauptfigur hängt dabei mit einer *situativen Verlagerung von der restriktiven zur allwissenden Erzählperspektive* zusammen.

In COMA beginnt die Thrillerstruktur kurz vor dem *mid point* den Detektivplot zu überlagern. Susan ist soeben vom fürsorglichen Dr. Harris zu einem Urlaubswochenende gezwungen worden, nachdem am selben Tag ihre komatöse Freundin Nancy starb, bevor sie ins Jefferson Institute hätte verlegt werden sollen. Als Susan abends in ihrem Auto sitzt, springt es nicht an. Sie steigt aus und versetzt dem Auto frustriert mehrere Tritte (Abb. 434–436). Dann bricht ihre ganze Trauer und Verzweiflung heraus, und sie beginnt in ohnmächtiger Wut, auf das Autodach einzuschlagen (Abb. 437–440).

Plötzlich scheint sie sich gewahr zu werden, dass sie beobachtet wird und dreht den Kopf um (Abb. 441). Auf der anderen Straßenseite diagonal gegenüber ist in einer weiten Einstellung ein Mann zu sehen, der neben einem Auto steht und in ihre Richtung blickt (Abb. 442). Sie schaut genauer hin (Abb. 443) und sieht, dass der regungslos dastehende Mann sie mit starrem Blick beobachtet (Abb. 444). Wir sehen Susan quasi aus dem Point of View des unheimlichen Mannes (Abb. 445), bevor Susan dann zu Fuß nach rechts ins Off weggeht. Dieser Susan objektivierende Blick der Kamera, der bereits mit der zweiten Einstellung beginnt (Abb. 435), aber für uns erst beim zweiten Mal lesbar ist, impliziert einen für uns noch nicht sichtbaren Beobachter. Es handelt sich dabei um einen verzögerten retrospektiven Point of View (vgl. Branigan 2007), der, in Abb. 435 und 440, aus unmotivierter größerer Distanz erfolgt und damit verdächtig wird, also um einen *Blick des Anderen als akusmatischen*, einen subjektiven Blick ohne vorerst sichtbares blickendes Subjekt. Wie durch diesen Bruch der optischen Fokussierung auf die Subjektivität der Protagonistin und den Einschub einer sie zum Objekt machenden bildlogischen Perspektive eine unheimliche Wirkung, ein Horroreffekt erzeugt wird, hat Elizabeth Cowie in ihrer Analyse des Films ausführlich untersucht und hinsichtlich der nur scheinbaren Souveränität von weiblichen Figuren im Mainstreamkino kritisch befragt (Cowie 1979 und 1980).

Legt die Detektion den Hauptakzent auf die kognitive Aktivität, das Erlangen von Wissen, geht es beim Suspense der Thrillerstruktur vor allem um physische Aktion. Typisch für das Muster des Thrillers ist ein Protagonist, der nicht – wie im reinen Detektivfilm – souverän über den Din-





444–445

gen steht, sondern mitten drin im Geschehen, exponiert und verwundbar, zum potenziellen Opfer geworden ist. Erinnern wir uns an das klassische kriminalistische Dreieck:



In den verschiedenen kriminalistischen Subgenres dominieren unterschiedliche – wenn auch nicht vollkommen sich gegenseitig ausschließende – narrative Perspektiven: im Detektivgenre jene des Detektivs; im Gangsterfilm jene des Täters oder der Täter; und im Thriller schließlich jene des (potenziellen) Opfers. Für den paranoiden Thriller charakteristisch ist nun diesbezüglich die *Verknüpfung von Detektiv- und Opferperspektive*: Der (Amateur-)Detektiv wird durch seine Verwundbarkeit zugleich zum (potenziellen) Opfer oder umgekehrt. Das überlebende Opfer muss früher oder später eine detektivische Rolle einnehmen.

Da der Thrillermodus charakteristischerweise mit zugespitzter Handlungs-dramatik einhergeht, sind *Jagd und Verfolgung* zentrale Motive oder Standardsituationen des Genres. In COMA kommt diese Standardsituation viermal vor, das erste Mal gegen Ende der ersten Filmhälfte, als der unheimliche Mann auftaucht und Susan verfolgt; hier und bei zwei weiteren *chases* im zweiten Akt – im Krankenhaus und bei der Flucht aus dem Jefferson Institute – vermag die Protagonistin zu entkommen. Bei der *last-minute rescue* im letzten Akt hingegen ist es ihr Freund Mark, der ihr das Leben rettet. Die Funktion des Plots im paranoiden Thriller können wir also so konzeptualisieren: allwissende Erzählperspektive → Bedrohung des Protagonisten → Suspense/Thriller → Jagd und Verfolgung.

Aufhebung der romantischen Handlungslinie. Im Verschwörungsthri-
 ler können wir also, wie im klassischen Hollywood, ebenfalls einen mit-
 einander verknüpften Doppelplot beobachten; wobei das Verbrechen hier
 nicht ein von einem einzelnen Täter begangener Mord, sondern eine kollektive
 Verschwörung ist. Während der klassische Doppelplot jedoch aus
 einem romantischen und einem nichtromantischen – meist professionel-
 len – Handlungsstrang gebildet wird, fehlt im paranoiden Thriller konse-
 quenter- und logischerweise die romantische Plotlinie, indem sie, wenn
 überhaupt, nur partiell, etwa als Episode, angelegt ist und von der zent-
 ralen Auseinandersetzung mit der Verschwörung unterdrückt oder ganz
 ausgelassen wird. Sie ist effektiv *aufgehoben*.

Der eingangs in COMA geschilderte Beziehungskonflikt zwischen Su-
 san und Mark dient letztlich nur zur Unterfütterung der Isolierung und
 Paranoia der Protagonistin: Elemente des Gefühlsmelodramas, die Be-
 währung der Protagonistin als Frau in einem männlich dominierten Beruf
 sowie in ihrer privaten Beziehung werden in der Aufdeckung des Kom-
 plots durch die Heldin zunächst von detektivischen, dann paranoiden
 und schließlich fantastischen Momenten überlagert. Zu beobachten ist
 also eine Verschiebung der Mann-Frau-Geschlechterproblematik auf den
 Konflikt zwischen Individuen und Organisationssystemen, die in einer
 vertauschten Beziehung zum Menschen stehen: Als vergängliche Materie
 dient der Mensch nur mehr als Treibstoff zur Perpetuierung sich verselbst-
 ständigender, gesichtsloser Institutionen.

Eine ausgeprägte romantische Plotlinie finden wir hingegen in jenen
 Paranoiafilmen, in denen es meist nicht um eine Verschwörung geht, son-
 dern die Paarbeziehung selbst zum Anlass für Misstrauen, Argwohn und
 Wahn wird: einerseits im Subgenre des *female gothic* der klassischen Holly-
 wood-Ära, wo sich eine Frau von ihrem schillernden, bereits zuvor verhei-
 rateten Ehemann bedroht fühlt (*menacing husband*), mitunter in den Wahn
 getrieben werden soll und dabei typischerweise zu einem bestimmten,
 von ihrem Mann verschlossenen Raum im gemeinsamen Haus keinen Zu-
 gang hat; zu den modernen Ausläufern des *female gothic* können wir auch
 ins Fantastische gewendete Werke wie THE ASTRONAUT'S WIFE zählen (vgl.
 dazu auch Abschnitt 1 dieses Kapitels).

Andrerseits haben wir hier jene Psychothriller und psychologischen
 Dramen, in denen es um Liebeswahn (Erotomanie) oder pathologische Ei-
 fersucht geht, wobei gemäß einem Geschlechterstereotyp gilt: vom Liebes-
 wahn sind primär Frauen betroffen, wie in PLAY MISTY FOR ME (Clint East-
 wood, 1971), FATAL ATTRACTION (Adrian Lyne, 1987) oder À LA FOLIE ...
 PAS DU TOUT (Laetitia Colombani, F 2002); krankhaft eifersüchtig dagegen
 sind vor allem Männer, wie in Buñuels ÉL (vgl. Kapitel III), in Chabrols

L'ENFER und in Kubricks EYES WIDE SHUT. Männlicher Liebeswahn, wie in Claude Millers DITES-LUI QUE JE L'AIME (F 1977), bleibt die Ausnahme. In all diesen Fällen kommt die «romantische» Beziehung primär als negative, pathologische zum Zuge (vgl. Kapitel II).

Der Plot folgt dem klinischen, paranoiden Verlauf. In ihrem klinischen Kompendium *The Paranoid* schildern die Psychiater Swanson, Bohnert und Smith die Verlaufsform entlang des paranoiden Spektrums: Dieses beginnt mit den frühen Erscheinungsformen (*early manifestations*) wie übertriebener Ich-Bezogenheit, der Angst vor Fremdbestimmung und der Beschäftigung mit versteckten Motiven und Bedeutungen in den Handlungen und Äußerungen anderer; erreicht dann eine panische Phase akuter Verunsicherung (*acute paranoid turmoil*), eine Wahnwahrnehmung mit ausgeprägtem Misstrauen gegenüber der eigenen Umgebung, Gefühlen, verfolgt zu werden und Schuldzuweisungen; und stabilisiert sich schließlich in der *paranoiden Kristallisierung* (*paranoid crystallization*) in Form von ausdifferenziertem Beziehungs- und Verfolgungswahn, um nach der «paranoiden Erleuchtung» (*paranoid illumination*) ein systematisches Komplott gegen sich selbst wahrzunehmen, wobei es auch zu akustischen Halluzinationen kommen kann, etwa als Diagnosebild der paranoiden Schizophrenie (vgl. Swanson/Bohnert/Smith 1970, 40–56, vor allem 41). Die fortschreitende Individualpathologie verläuft bis zu einem subjektiv stabilisierten Stadium scheinbarer Klarheit, allerdings um den Preis eines aus objektiver Sicht weitgehenden Wirklichkeitsverlustes.

Interessant ist nun, dass im paranoiden Thriller aufgrund der vorherrschenden Erzählperspektive nicht so sehr eine einzelne Figur, sondern *die Narration selbst* diese paranoide Progression analog nachzeichnet. Genauer gesagt, ist es die handlungslogische Kopplung des Films an eine einzelne Figur, die diesen Effekt ermöglicht. Die paranoide Fantasie wird folglich in Szene gesetzt und verwirklicht: So haben wir es tatsächlich mit einer Verschwörung zu tun. Nur selten, wie etwa in Antonionis BLOW-UP, bleibt die Handlung diesbezüglich ambig. Die Narration folgt dem klinischen Verlauf, beginnend mit einer aus kognitiver Dissonanz folgenden Mystery-Struktur. Die psychische Gesundheit der die Verschwörungstheorie vertretenden Figur wird zunächst in Frage gestellt, später wird ihre These bestätigt. Hier macht dann der Film selbst den Sprung von frühen neurotischen Formen der Entfremdung zur psychotischen «paranoiden Erleuchtung»: Auf die anfängliche Unsicherheit folgt Gewissheit.

Die Etablierung des Wissens über die Verschwörung erfolgt in COMA in vier Schritten und ist jeweils verknüpft mit der Suspense-/Thrillerstruktur und einer meist darauf folgenden Jagd und Verfolgung, teils auch

mit einem Kampf: Vor dem *midpoint*, beim Erscheinen des unheimlichen Mannes, der Susan beobachtet und in die U-Bahn verfolgt, wissen wir als Zuschauer, dass die Protagonistin mit ihrer Vermutung einer Verschwörung im Krankenhaus wohl richtig liegen muss, da sie sonst nicht bedroht würde. Jemand versucht offensichtlich, sie aus dem Weg zu räumen. Wir haben es hier mit dem Unterschied zwischen vorgängiger Offenbarung gegenüber dem Publikum (*revelation*) und verzögertem Erkennen seitens der Figur (*recognition*) zu tun. Das Wissensgefälle, das sich hier auftut – der Zuschauer weiß zeitweise mehr als die Protagonistin –, erzeugt Suspense respektive dramatische Ironie.

Bei den weiteren Wissensstufen in *COMA* verbleibt die Erzählperspektive subjektiv auf die Protagonistin fokussiert, so dass *revelation* und *recognition* jeweils zusammenfallen: Susan entdeckt im Untergeschoss des Krankenhauses die Kohlenmonoxidleitung und erfährt, wie die Patienten ins Koma versetzt werden – was für sie zugleich die Bestätigung für das Komplott ist (Wissensstufe 2). Im Anschluss daran wird Susan im Spital vom gedungenen Killer verfolgt, den sie schließlich im Anatomiekühlraum unter einem Berg von plastikverpackten Leichen begräbt und somit entkommen kann. Nach dem *plot point 2* im Jefferson Institute verschafft sich Susan heimlich Zutritt zu einem Operationsraum und erfährt, weshalb Patienten am Boston Memorial Hospital ins Koma versetzt werden, d. h. den Zweck der Verschwörung (Wissensstufe 3). Im Anschluss daran erfolgt eine weitere Verfolgungsjagd, bei der es Susan mit Einfallsreichtum und Glück zu fliehen gelingt.

Auf die vierte Wissensstufe – wer hinter dem ganzen Komplott steckt – folgt eine letzte *chase*, an der diesmal jedoch Susan, da sie sich als *damsel in distress* in der passiven Opferposition, bewusstlos auf dem Operationstisch, befindet, nicht beteiligt ist, sondern ihr Freund Mark, dessen *last-minute rescue* zwei Dinge bewirkt: Erstens findet er heraus, dass Susan mit ihrer Verschwörungstheorie recht hat (*recognition*) – was der Zuschauer schon lange weiß –, und zweitens rettet er ihr durch die Zerstörung der Kohlenmonoxidleitung wörtlich in letzter Sekunde das Leben. Im Unterschied zum persekutorischen Wahn, wo das betroffene Individuum sich die Bedrohung durch andere bloß einbildet, wird diese im Thriller real ausagiert. Im Verschwörungsfilm, anders als im außerfilmischen Alltag, bewahrheiten sich Verschwörungstheorien fast immer. Wir finden hier also die Sequenz: außergewöhnliches Ereignis → kognitive Dissonanz → Mystery → Detektion → erneutes außergewöhnliches Ereignis → falsche Fährte (*red herring*) → Verschwörungsthese des Protagonisten → Pathologisierung des Protagonisten → erste Bestätigung der Verschwörung → Jagd und Verfolgung → Fortsetzung der Detektion → neues Wissen über die Ver-

schwörung → erneute Jagd und Verfolgung → Klimax mit Offenbarung des letzten Geheimnisses und/oder überraschender Wende.

Das Labyrinth und der fantastische Raum. Die Komplikation des Plots, also im Wesentlichen der zweite Akt, wo sowohl auf der diskursiven Ebene durch das Verweben der Erzählstränge (seitens der Narration) als auch innerdiegetisch durch die Fäden der Verschwörung (seitens der Konspirateure) ein doppeltes «Komplott» operativ ist, nimmt im Thriller generell, vor allem jedoch im Verschwörungsthiller auch eine räumliche Dimension und Entsprechung an. Die «Höhle des Löwen», den fantastischen Ort des Todes repräsentiert in COMA das Jefferson Institute, wo die Komapatienten «gelagert» werden: ein kalter und einsamer, modernistischer Betonkomplex außerhalb Bostons, an einer bewaldeten Ausfahrtstraße gelegen, inmitten der Natur. Dieser extreme Kontrast zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, von Menschen Geschaffenen trägt wesentlich zu seiner Aura bei.²⁹

Susan besucht das Jefferson Institute zweimal: das erste Mal nach dem gemeinsam mit Mark am Meer verbrachten Wochenende, als sie auf der Heimfahrt einen Abstecher zur Klinik machen und weit und breit kein Mensch zu sehen ist. Die unheimliche Wirkung des Baus ist wesentlich durch die opaken, schwarzen Fenster bedingt, die wie tote Augen anmuten und das Böse und Monströse dieser Einrichtung signalisieren. Susan gelangt nicht weiter als bis zum Foyer, wo ihre Anwesenheit von einer Überwachungskamera erfasst wird. Sogleich erscheint die ganz in weiß gekleidete Verwaltungsbeamtin, Mrs. Emerson (Elizabeth Ashley), die Verkörperung rationeller Effizienz. Dem Charakter der Architektur entspricht ihr starrer, toter Blick, mit dem sie Susan fixiert und mit dem Verweis auf eine in zwei Tagen stattfindende Führung durch die Klinik abweist.

Halten wir einen Moment inne beim Bild von Mrs. Emerson, die, hinter der Glastüre stehend, Susan Wheeler beim Verlassen des Jefferson Institutes nachblickt (Abb. 446). Wir haben es hier mit einer visuellen Verdichtung zu tun, eine Spiegelung, die fast schon wie eine Doppelbelichtung wirkt. Eine Überlagerung von Architektur und Natur, von Susan beim Weggehen, deren Neugierde abgeprallt ist, und von der Verwaltungsbeamtin, die in ihrer kühlen Schönheit der anderen Frau hinterhersieht. Sie will sich vergewissern, dass Susan auf jeden Fall wieder das Gelände verlässt. Es ist ein Porträt im Halbprofil mit stereotypen Zeichenelementen, die sich auch in anderen vergleichbaren Bildern wiederfinden: «Neben ihrer Ruhe

29 Effektiv handelt es sich beim Gebäude um die ehemalige Marketing-Zweigstelle von Xerox bei Lexington, Massachusetts, zehn Autominuten von Boston entfernt.



446

verweisen solche Porträts zugleich auf Bewegung: Die Figuren sind ans Fenster getreten, für eine Weile dort stehengeblieben, und sie werden sich wieder abkehren.» (Brinckmann 1997c, 201) Diese grundsätzliche Form, bei der nach der Interaktion der Protagonistin mit einer anderen Figur letztere jener hinterherschaut, ist als kritischer Moment aus einer nur für den Zuschauer vorgesehenen Erzählperspektive kodiert, in der diese Figur durch den plötzlichen Ernst ihrer Mimik als Widersacherin bestätigt wird.

Es ist ein zumindest partiell subjektives Bild in Bezug auf Mrs. Emerson, das in seiner Proxemik *nur im Spielfilm* möglich ist, da hier realweltliche, alltagsrealistische Distanzverhältnisse nicht eingehalten, sondern überschritten werden. Und es ist das Privileg der Fiktion, Grenzen zu überschreiten. Es ist ein leicht mysteriöser, fast schon verträumt-sehnsuchtsvoller Blick, leicht nach oben ins rechte Off, der dem ganzen Bild eine lyrische und etwas anachronistische Qualität verleiht, als würden wir einen Moment lang in die *mystery novels* des 19. Jahrhunderts – etwa in die Romanwelt von Wilkie Collins – versetzt. In der Tat bekommt Mrs. Emerson beinahe etwas Unwirkliches, Geisterhaftes durch die Spiegelung, aber auch dadurch, dass sie, wie sie Susan zuvor mit frontalem Blick und unbewegter Miene, fast automatenhaft mit tot wirkenden, starren Augen erläutert hat, hier weder einen vorgesetzten Chefarzt noch einen Ärztstab habe. Ihre vollkommene Kontrolliertheit, die sie dabei gegenüber der verwundbar erscheinenden, immer leicht aus Aufsicht gefilmten Susan einnimmt, lässt ein wenig an die unheimliche, unterkühlte Mrs. Danvers aus Hitchcocks *REBECCA* (1940) denken – womit wiederum eine assoziative Verbindung zum *female gothic* der 1940er-Jahre hergestellt wäre.

Im Unterschied zum psychologischen Roman, der problemlos direkt in die innere Gedanken- und Gefühlswelt einer Figur eindringen kann, ist dies im Medium Film mit seiner inhärenten Äußerlichkeit nur zum Teil möglich:

Vieles geschieht im Spielfilm mithilfe der Suggestion von Subjektivität. Einstellungen sind oft teilsubjektiv. [...] Blicken wir einer Figur frontal ins Gesicht, so bedeutet dies eine Aufforderung, hinter die Fassade zu dringen, an ihrem inneren Erleben teilzuhaben, auch wenn das Gesicht ganz unbewegt, ohne fassbare Mimik vor uns steht. (Brinckmann 1997c, 203)

Durch die Spiegelung ist also der Off-Raum mit Susan, der ansonsten durch eine separate Point-of-View-Einstellung gezeigt werden müsste, im Bildfeld präsent. Zugleich bewirkt diese Spiegelung, dass Mrs. Emerson auf dem Glas als Trennwand zwischen Innen und Außen zu sehen ist, eine Trennung, bei der die bild- und handlungslogische Erzählperspektive einen Moment lang auf die Frau in Weiß fokussiert ist, als äußerlich-behavioristisches *attachment* mit nur beschränktem Zugang zu deren Subjektivität. Wir haben es also mit einem Moment einer allwissend-auktorialen Narration zu tun, da dieses Bild Susan vorenthalten bleibt und sie einen Augenblick lang zum visuellen Objekt geworden ist, wie dies nicht dem Detektiv-, sondern dem Thrillermodus eigen ist. Im selben Moment drückt der privilegierte Kamerablick auf Mrs. Emerson (ihre Spiegelung), der an keine diegetische Figur gebunden ist, den Zugang der Fiktion zu ansonsten unzugänglichen Bereichen aus (vgl. Brinckmann 1997c). Es ist damit eine Grenze markiert, die im weiteren Verlauf der Handlung zu überschreiten sein wird.

Dennoch haben wir durch die Trennung, die durch die vertikalen Linien in der Bildkomposition rechts verstärkt wird, keinen wirklichen Zugang zur Subjektivität von Mrs. Emerson, deren dramaturgische Funktion hier die einer Schwellenhüterin ist. Ihr weißes Dienstgewand erinnert ein wenig an das Auftreten der *Femme fatale* im klassischen Film noir, die oftmals weiß trägt, um einen trügerischen Eindruck zu erzeugen, der über ihre dunkle Seite und Machenschaften täuschen soll. Die beiden Frauen unterscheiden sich klar voneinander: zunächst einmal Susan in ihrer lockeren Alltagsbekleidung von oranger Bluse und Bluejeans gegenüber dem medizinischen, unantastbaren Weiß einer zugeknöpften beruflichen «Uniform».

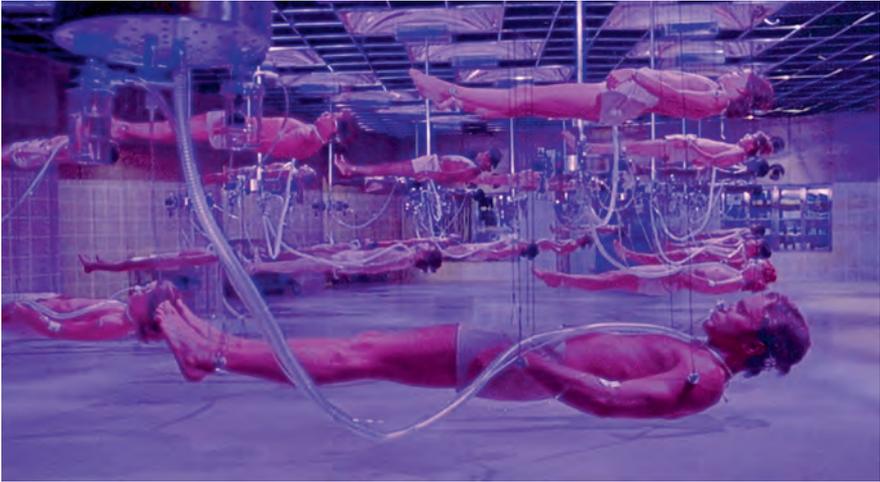
Durch die von halblinks aufgenommene Nahaufnahme und die Spiegelung entsteht auch eine gegenläufige Blick- und Bewegungsrichtung: Mrs. Emerson blickt nach rechts, Susan bewegt sich im Hintergrund nach links, in einer überkreuzten, konflikträchtigen Bewegung, während es fast so scheint, als bewege sich Susan in den verbotenen Raum hinein, was

dann ja auch später der Fall sein wird. Zwischen beiden Frauen ist eine Opposition, ein Antagonismus aufgebaut worden, der seinen Ausdruck eben im mysteriösen, weil misstrauischen Moment des Nach-Blickens einer zurückbleibenden Figur findet (bevor auch sie sich umdreht und wieder von der Fensterfront verschwindet). Dieses Motiv einer Figur, die einer anderen misstrauisch oder zumindest ernst und nachdenklich hinterherblickt, ist in der Regel Bösewichtern vorbehalten und präsentiert als Coda einer dramatischen Szene ein visuelles Stereotyp, dem wir in unterschiedlichen Varianten und in verschiedenen Filmen wiederholt begegnen.

Bei der offiziellen Besichtigung, ihrem zweiten Besuch im Jefferson Institute nach ihrer Flucht aus Marks Wohnung, stößt Susan zu einer Gruppe von rund zehn Vertretern der Gesundheitsbranche. Ihre Vereinzelung bleibt auch dann bestehen, hält sie sich doch bezeichnenderweise im Hintergrund, am Rande der Gruppe.

Die Lüftung des Geheimnisses, die Aufdeckung der Verschwörung geht im paranoiden Thriller oft mit dem Zugang zu einem geheimen Raum einher. Von besonderer Bedeutung sind hier fantastische Räume, als doppelte Wirklichkeiten und Verschachtelungen, die den geheimen Organisationen oder dem Staat im Staat physische Wirklichkeit verleihen. Beide Aspekte – fantastischer Raum und Labyrinth – finden sich auch hier. Vom Foyer, wo die Gruppe der Besucher/-innen empfangen wird, führt die Tour in einen Vorraum für Verwandte, in dem jeweils ein Patient aufgebettet wird. Dies ist, in der soziologischen Begrifflichkeit Erving Goffmans, die *storefront*, die mehr oder weniger öffentliche und akzeptable Fassade der Pflegeeinrichtung. Für Besucher normalerweise unzugänglich ist der eigentliche und erhaben-unheimliche Lagerraum der Komapatienten, Goffmans *backstage* (vgl. Goffman 1959). Um ihn zu besichtigen, müssen die Gäste neben ihren weißen Kitteln auch eine dunkle Sonnenbrille zum Schutz der Augen tragen. Dieser, nach der Entdeckung der Kohlenmonoxidleitung, zweite geheime Ort hält das ikonische Schlüsselmotiv als *konspirative Urszene* von Crichtons Film parat.

Dies ist gewissermaßen der *money shot* des Films (Abb. 447). In einem lila beleuchteten, großen Raum hängen horizontal und auf zwei Ebenen Dutzende von nackten, komatösen Patienten, an Drähten aufgehängt und mit Schläuchen versehen, die ihre Atmung und ihr vegetatives Dasein regulieren. Es ist ein riesiger, atmender Saal der Untoten, eine Science-Fiction-Vision mit dem Horror einer auf die Spitze getriebenen kalten Rationalität. Erneut spielt die Farbgestaltung eine entscheidende Rolle. Lila vereint in sich die farblichen Polaritäten frischen und verbrauchten Blutes, Rot und Blau, Leben und Tod. Den Untoten entspricht also die Farbe perfekt. Nachdem die Besuchergruppe von Mrs. Emerson verabschiedet wird



447

und Susan sich abgesondert hat, um durch ein Labyrinth von identisch aussehenden, klaustrophoben Gängen zu einem Treppenhaus zu gelangen, fällt die Farbe des Teppichbelags auf: blutrot. Als sei es ein eigener Kreislauf, zirkuliert im Jefferson Institute bildlich gesprochen das abstrahierte Blut der Patienten, die die Klinik im übertragenen Sinne zum Vampir machen. An die Stelle des Monsters im Horrorfilm tritt hier das komplexe System.

Ein zwiespältiges, teilweise offenes Ende. Jeder Verschwörungsthiller steht von der narrativen Anlage her vor einer grundsätzlichen Wahl zwischen zwei Extremen, die ein Dilemma mit sich bringt: Wird die Konspiration vom Protagonisten vollständig offengelegt und besiegt, mit einem geschlossenen Ende, etwa in Form eines klassischen Happyends, kann es mit der Macht der Verschwörung nicht besonders viel auf sich gehabt haben – sonst ließe sie sich nicht von einer einzelnen Figur oder einer kleinen Figurengruppe zur Strecke bringen. Ein einfaches Happyend in diesem Sinne würde den zentralen Konflikt und damit auch den Film in seiner Wirkung schwächen, sofern der Stoff nicht zugleich als Komödie angelegt ist, deren Abfolge verzwickter Lagen immer auch mit einer gehörigen Dosis Situationskomik einhergeht. Triumphiert andererseits jedoch das Komplott und bleibt es in seinen wesentlichen Aspekten undurchsichtig und undurchschaubar, gekoppelt mit einem mehr oder weniger vollständigen Scheitern des Protagonisten, fällt die filmische Wirkung pessimistisch aus, um nicht zu sagen: für den Zuschauer enttäuschend, was der kommerziellen Attraktivität und Verwertbarkeit wiederum stark schaden dürfte.

Auch in COMA bleibt nach dem Ende eine verstörende, unheimliche Stimmung bestehen, trotz des Versuchs der Erzählung, die Verschwörung durch klare personelle Zuschreibung dingfest zu machen. Dies, weil der Film das Systemische der Konspiration als strukturellen Exzess vermittelt. Dies geschieht unter anderem durch das, was man in Anlehnung an Anthony Vidler das *architektonische Unheimliche* nennen könnte (Vidler 1999). Es sind vor allem die räumlichen Facetten des Labyrinths, des fantastischen Raums, die diesen Effekt erzeugen. Nicht zuletzt fällt deshalb unser Augenmerk auf den Schluss des Films und auf den Versuch der Erzählung, die Monstrosität des Systems dem Individuum zuzurechnen. Trotz der Personalisierung der Verschwörung in Gestalt von Dr. Harris bleibt über das Ende hinaus ein Überschuss an Beunruhigung bestehen, der sich nicht bloß auf den Umstand zurückführen lässt, dass die Fäden des Komplots an der Spitze des Systems zusammenlaufen, sondern wesentlich mit den räumlichen Settings und formalen Aspekten von COMA zusammenhängt.

6 Der negative Verstrickungsplot: der SF-Psychothriller SECONDS

Im Unterschied zum positiven Aufdeckungsplot, der zwischen einer eingeschränkt-subjektiven und einer allwissenden Erzählperspektive oszilliert und vom Detektiv- zum Thrillermodus wechselt, um beim Zuschauer sowohl Neugier (*curiosity*) als auch Spannung (Suspense) zu erzeugen, und der mit der Exponierung des Komplots und zumindest mit einem teilweisen Triumph der Hauptfigur schließt, endet der Verstrickungsplot typischerweise negativ. Eine radikal eingeschränkte, fast ausschließlich subjektive Erzählperspektive, durch welche das Geheimnisvolle (Mystery) der Konspiration und des weiteren Handlungsverlaufs bis zum Schluss aufrechterhalten wird, schildert die zunehmende negative Verstrickung des Protagonisten oder, wie etwa im Psychothriller oder paranoiden Drama, sein sukzessives Abgleiten in den Wahn. Er findet aus dem Labyrinth, in das er geraten ist, nicht wieder heraus, und es findet keine Rückkehr in die normale, alltägliche Welt statt. Nachfolgend soll ein prototypisches Beispiel dieses Erzähltyps etwas genauer betrachtet werden.

Wie Alan J. Pakula in den 1970er-Jahren realisierte John Frankenheimer bereits in den 1960er-Jahren eine Trilogie von schwarzweißen Paranoiafilmen. Nach seinem exzentrischen Gehirnwäsche-Politthriller THE MANCHURIAN CANDIDATE (1962) griff Frankenheimer das Thema der durch totalitäre, antidemokratische Interessen verursachten Staatskrise

im Politthriller *SEVEN DAYS IN MAY* (1964) wieder auf, wo ein abtrünniger amerikanischer Viersterne-General gegen die US-Regierung, die mit der Sowjetunion ein höchst umstrittenes nukleares Abrüstungsabkommen vereinbart hat, einen von Teilen des Militärs und des Kongresses unterstützten Staatsstreich plant. Der dritte Teil dieser Trilogie, *SECONDS* (1966), nach einem Drehbuch von Lewis John Carlino und basierend auf der gleichnamigen, 1963 erschienenen Gothic Novel von David Ely, der faustischen Geschichte eines Pakts mit dem Teufel, fiel in formaler Hinsicht am außergewöhnlichsten aus. Der Regisseur und sein Kameramann, Hollywood-Veteran James Wong Howe, schufen unter anderem mit dem Einsatz von extremen Weitwinkelaufnahmen und einer direkt am Körper der Schauspieler montierten Kamera einen für spätere Beispiele geradezu paradigmatischen Paranoiasstil. Hier nun eine kurze Zusammenfassung des Films:

Der gesetzte New Yorker Banker Arthur Hamilton (John Randolph) führt eine steril gewordene Ehe und ein lustloses Leben. Eines Tages erhält er von einem Unbekannten einen Zettel zugesteckt, auf dem nur eine Straßenadresse steht. Noch am gleichen Abend bekommt er einen Anruf von einem tot geglaubten Freund, Charlie Evans, der ihm von einem neuen Leben erzählt und ihn dazu drängt, unter dem Namen «Wilson» die Adresse auf dem Zettel aufzusuchen. Zögerlich begibt sich Hamilton von der Arbeit zum angegebenen Ort und wird zu einer geheimen Organisation geführt, die wohlhabenden Kunden eine völlig neue Existenz offeriert, samt inszeniertem Ableben und neuem Aussehen. Erpresst wegen einer unter Drogeneinfluss begangenen, von der Organisation gefilmten scheinbaren Vergewaltigung und von einem alten Mann überredet – dem Kopf der Firma –, willigt Hamilton schließlich ein, sein bisheriges Leben hinter sich zu lassen. Durch plastische Chirurgie grundlegend verändert, kommt er als Antiochus «Tony» Wilson (Rock Hudson) wieder zu sich. Unter Drogen gesetzt, hat er einem Psychiater von seinen unbewussten Lebensträumen erzählt. So lebt Wilson in seiner neuen Identität als renommierter Kunstmaler an der Westküste, ohne wirklich malen zu können, aber mit allen ihn als Kunstmaler bestätigenden universitären Diplomen ausgestattet und von der Gesellschaft als solcher anerkannt. Am Strand lernt er die muntere Nora kennen, die ebenfalls ihr bürgerliches Leben aufgegeben hat. Beide nehmen an einem Hippie-Wiedergeburtstag teil, und endlich scheint Wilson seine neue Existenz zu akzeptieren. Doch bei einer Party in seinem Haus betrinkt er sich und beginnt, von seinem alten Leben zu sprechen. Entsetzt erfährt er, dass all seine Gäste wie er «Wiedergeborene» sind und Nora in Wirklichkeit für die Organisation arbeitet. Begleitet von seinem Butler fliegt Wilson an die Ostküste, um unerkannt mit seiner Frau Emily

über die gemeinsame Vergangenheit zu reden. Sie hat sich mit Arthurs Tod abgefunden und ein neues Leben begonnen. Wilson kehrt zur Organisation zurück, um noch einmal von vorne zu beginnen und sich eine zweite neue, diesmal vorgeblich selbstbestimmte Identität zu erhalten. Doch unfähig, einen neuen Klienten zu vermitteln, begreift er zu spät die Funktionsweise der Firma: Für jedes neue Leben wird eine Leiche gebraucht, um eine alte Identität abzulegen. Nächstens wird Wilson in den Operationssaal geschoben. Er ist als Kadaver «freigegeben» worden für eine neue Existenz seines Freundes Charlie Evans, der ihn von Anbeginn zu diesem Zweck rekrutiert hatte. Sich verzweifelt wehrend, wird Wilson betäubt, bevor die Chirurgen seinen «Unfalltod» herstellen.

Schon der Filmtitel, *SECONDS*, ist hier rätselhaft-irritierend, weil mehrdeutig und hintersinnig. Zunächst denkt man vielleicht an «Sekunden», etwa im Sinne eines Countdowns bis zu einer Explosion, wie in einem Spionage- oder Actionthriller, in dem eine Bombe entschärft werden muss. Hier aber ist nicht der offensichtliche, sondern der verborgene Sinn gemeint, in Entsprechung zur Geheimnisstruktur der erzählten Geschichte. «What are seconds? ... The answer may be too terrifying for words!», lautet eine der *taglines* auf dem ursprünglichen Filmposter.³⁰ «Seconds» bedeutet ja auch «die Zweiten», «die Nachfolgenden», «Nachschlag» oder auch «das Zweitbeste» respektive «die zweite Wahl». In der Spielhandlung selbst wird der Ausdruck «seconds» nicht benutzt, lediglich «reborns» für die «Wiedergeborenen», die ein zweites Leben führen, aber effektiv als Nachgänger ihrer selbst fungieren. Dieses Motiv des veräußerlichten «Ich ist ein anderer» (Rimbaud) lässt sich auf die Traditionslinie des Schauerromans zurückführen, wo der Doppelgänger, in der Folklore traditionell ein Todesbote, als letztlich destruktives, die symbolischen Gegensätze von Mensch/Tier, Leben/Tod, Mann/Frau, zivilisiert/primitiv aufhebendes «Zwischenwesen» erscheint (vgl. Michaud 2005).

Dass das zweite, neue, kontrollierte Leben, abgeschnitten vom alten, das es komplett auszuwischen trachtet, nicht eine bessere, sondern eine schlechtere Wahl als das bisherige darstellt, ist denn auch ein zentrales Thema von Frankenheimers Science-Fiction-Thriller, der als Parabel auf verschiedenen Ebenen funktioniert und das alte Frankenstein-Motiv des künstlich erschaffenen Lebens variiert. Was Identität ausmacht, fungiert als Leitfrage des Films: Genügt es, den Namen und die äußerliche Physis zu verändern, um auch innerlich ein anderer zu werden? Kann man sich ein neues Leben einfach kaufen? Dass sich persönliche Identität im Sinne von *Charakter* eben nicht auf die externe Erscheinung, auf *Charakterisierung*

30 Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0060955/taglines> (abgerufen am 14.8.2008).

also, reduzieren lässt, dass es da noch einen inneren Kern gibt, der, insistierend, sich einer materiellen Veränderung entzieht und verweigert, ist denn auch eine der Botschaften von Frankenheimers grausiger Nachtmahr. Dies ist die negative Kehrseite der *counter culture*. Der von Timothy Leary – als Drogenguru der Hippiebewegung und ihrer hedonistischen Aussteiger-Utopie der 1960er – propagierte Slogan «turn on, tune in, drop out» entpuppt sich hier als reiner, destruktiver Albtraum.

Slavoj Žižek geht hier noch weiter und sagt, selbst auf der tiefenpsychologischen Ebene, die sich nur in der drogeninduzierten Trance erschließen lässt, habe der Protagonist die falschen Träume geträumt, die selbst im Innersten noch von der kapitalistischen Ideologie geprägt seien.³¹ Das Schlussbild des Films, als Wilson die verblässende Vision von sich und einem Kind auf seinen Schultern am Meeresstrand im Sand laufen sieht, bezeugt den tragischen Umstand, dass er auch im Sterben die entscheidende Lektion der *vergeblichen* Neuerfindung seines Selbst nicht gelernt hat. So ist die Kritik am vor allem in den USA präsenten Schönheitswahn und Jugendkult, wie sie heute nicht allein im Zusammenhang mit plastischer Chirurgie allenthalben zu Wort kommt (Stichworte: Fitness, Vitaminpräparate, Schlankheitskuren etc.), in *SECONDS* bereits angelegt. Im Gespräch mit Gerald Pratley hat Frankenheimer dazu gesagt:

An individual is what he is, and he has to live his life. He cannot change anything, and all of today's literature and films about escapism are just rubbish because you cannot and should not ever try to escape from what you are. Your experience is what makes you the person you are. [...] That's really what the film is about. It's also about this nonsense in society that we must be forever young, this accent on youth in advertising and thinking which I'm very much opposed to. (Frankenheimer in Pratley 1969, 140–141)

Wer seine Vergangenheit, die eigene Identität verwirft, zerstört damit letztlich auch sich selbst: «If you destroy your past, then you're nothing, you can't function», sagt Frankenheimer und meint, dass sich der Star des Films, Rock Hudson, mit seiner Figur identifiziert habe – als selbst erfundene Persönlichkeit, deren Image einer heterosexuellen Sex-Ikone, bekannt aus zahlreichen Komödien mit Doris Day und Douglas-Sirk-Melodramen der 1950er- und 1960er-Jahre, komplett fabriziert war. So hatte sich der gutaussehende und großgewachsene Mechaniker und Lastwagenfahrer Roy Scherer, ursprünglich aus bescheidenen Verhältnissen stammend, unter den Fittichen eines Hollywood-Talentsuchers namens Henry Wilson in Rock Hudson ummodellieren lassen, unter anderem durch eine Zahn-

31 Slavoj Žižek, in: *THE PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY* (Sophie Fiennes, GB/IRL 2012).

korrektur. Seine Homosexualität musste natürlich auch jahrzehntelang kaschiert werden.

«A second chance to live – a second chance to die»³²: Mit jeder neuen Identitätswahl tritt nicht eine Verbesserung, sondern eine Verschlimmerung der Situation ein, bis hin zum schwärzestmöglichen Ende, das die Geschichte nimmt. Peter Wilshire liegt nicht falsch, wenn er *SECONDS* als einen der deprimierendsten Filme bezeichnet, die wohl jemals realisiert wurden (Wilshire 2001). Man fühlt sich hier an Jacques Lacans berühmte falsche Wahlmöglichkeit erinnert, die er in der Formel *le père ou le pire* («der Vater oder das Schlimmere») fasste – nur der Psychotiker wählt natürlich das Schlimmere. Der Protagonist, Arthur Hamilton, hat hier letztlich also nur die Wahl zwischen dem Schlechten und dem noch Schlechteren. Doch diese Tatsache wird ihm bis zum Schluss nicht bewusst. Man fühlt sich also fast zwangsläufig an Kafkas *Kleine Fabel* (1920) erinnert:

«Ach», sagte die Maus, «die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, dass ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, dass ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, dass ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.»

«Du musst nur die Laufrichtung ändern», sagte die Katze und fraß sie.

(Kafka 1992: 343)

Die diabolische Operationsweise der *company*, welche die immer schon in der Falle sitzende Hauptfigur zu spät durchschaut, ähnelt dabei dem Prinzip des betrügerischen Kettenbriefs, einem Schneeballsystem. Dessen perverse Tauschlogik bedingt, dass die Nachfolgenden für die Vorhergehenden bezahlen und sich das jeweils letzte Glied der Kette immer in einer Verlierer- respektive Opferposition befindet. Es ist naheliegend, die *company* als allegorische Verkörperung des kapitalistischen Systems als solches zu begreifen, das hier einer radikalen Kritik unterzogen wird.

Der Unterschied von *SECONDS* zum Aufdeckungsplot, wie wir ihn anhand von Michael Crichtons Medizinthriller *COMA* untersuchten, könnte kaum deutlicher sein. In mehrfacher Hinsicht zeichnet sich dieser Verstrickungsplot durch eine gegenteilige Struktur aus. Betrachten wir die Unterschiede im Einzelnen.

Eine passive, reaktive Hauptfigur. Wir haben hier eine vom klassischen Hollywoodkino abweichende Erzählstruktur, die deutlich kafkaeske Züge aufweist, mit einer praktisch durchgehend passiven Hauptfigur – ganz im

32 Tagline auf der amerikanischen DVD des Films: *SECONDS*, Paramount Pictures, 2001.

Kontrast zum aktiven, energischen Protagonisten, den die meisten Drehbuchtheorien postulieren –, die bis zum Ende nie realisiert, welches Spiel wirklich gespielt wird und immer nur nachvollziehen kann, was bereits vorgegeben wurde. Als der Protagonist am Schluss das Heft in die Hand nehmen will, ist es schon zu spät.

Während in *COMA* Susan Wheeler durch ihre Neugier und ihren Willen herauszufinden, was wirklich zum Tod ihrer besten Freundin geführt hat, dazu verleitet wird, eskalierende Risiken einzugehen und Grenzen zu überschreiten, damit die Handlung vorantreibend, repräsentiert Arthur Hamilton und später Tony Wilson den Inbegriff des widerwilligen, zögerlichen Helden, der fast bis zuletzt immer nur reagiert und von der Handlung, welche die Organisation und ihre Vertreter vorwärts treiben, quasi mitgeschleppt wird. Erst nach dem Ende des zweiten Aktes, als er zurück an die Ostküste fliegt, um seine ehemalige Gattin aufzusuchen, entwickelt er eigene Aktivität, die jedoch zu spät kommt, weil er sich bereits in den Fängen der Organisation befindet, aus denen er sich nicht befreien kann. Die Passivität Hamiltons/Wilsons rührt natürlich daher, dass er im Grunde genommen kein authentisches Ziel hat und er nicht wirklich weiß, was er will – bis er zur Organisation zurückkehrt. Alle Handlungsmacht und Aktion erscheint vielmehr aufseiten der Firma.

Bemerkenswert ist hier, wie das auslösende Ereignis, der «Ruf zum Abenteuer», mehrmals erfolgt respektive wiederholt werden muss, bis Hamilton schließlich die Schwelle von der vertrauten Welt von Akt 1 zur unbekanntem Welt von Akt 2 überschreitet: Bereits in der *backstory* hat er einen Anruf von Charlie Evans erhalten – was uns in verzögerter Exposition erst im Gespräch mit seiner Frau Emily mitgeteilt wird –, dann folgt der Zettel am Bahnhof (initialer Auslöser), dann der zweite Anruf von Charlie. In der Bank und auf dem Weg ins Labyrinth bleibt Hamilton zögerlich und muss geführt werden, bevor er in der Geheimorganisation durch das Druckmittel des ihn kompromittierenden Films und weiterer Aufforderungen schließlich einwilligt und den Vertrag unterschreibt.

Deutlich wird auch von Anfang an, wie die Definition von persönlicher Identität als Einschreibung ins Register des Symbolischen hier von außen kommt, in einer Form, die Althusser's Konzept der *Interpellation* kaum deutlicher machen könnte. Die Aggressivität, mit der Hamilton von der Firma und deren Angehörigen interpelliert wird, lässt Identität als radikal von anderswo kommend erscheinen. Diese Radikalität ist natürlich integral für die paranoide Wirkung des filmischen Geschehens.

Der Unterschied zum Aufdeckungsplot von *COMA* ist aber auch dadurch gekennzeichnet, dass der Film uns im Grunde gar keine vertraute, gewöhnliche Welt des 1. Aktes schildert, sondern wir und der Protago-

nist von Anfang an – mit der frühen Platzierung des außergewöhnlichen Ereignisses – mit einer ungewöhnlichen, unvertrauten Welt konfrontiert werden. Die wirkliche normale Welt Hamiltons gehört genau genommen der *backstory* an. Und dies hängt wiederum mit der Erzählstruktur von *SECONDS* zusammen, in der Exposition immer erst nachgeliefert wird.

Verzögerte Exposition und Kataphorik. Im Unterschied zu *COMA*, wo die Exposition weitgehend in der ersten Hälfte des 1. Akts erfolgt und der Haupthandlung vorgelagert ist, wird in *SECONDS* die expositorische Information der Handlung nachgeliefert und verzögert. Auch in diesem Sinne lässt sich der enigmatische Filmtitel begreifen, dass das narrative Verständnis sich nämlich erst an zweiter Stelle, nachträglich ergibt. Hierdurch stellt sich beim Zuschauer der Effekt des Nachvollzugs ein, mit schwachen, relativ diffusen Antizipationen im Sinne temporal vager *elements of the future*. Anstelle der Produktion von starker, geschlossener Spannung im Sinne von Suspense – als dramatisch zugespitzte Situation mit nur zwei diametral entgegengesetzten Enden – steht eine ausgeprägte Neugier (*curiosity*) als offener Form der Spannung im Hinblick auf die Bedeutung des Geschehens und den weiteren Gang der Dinge im Vordergrund. Wir wollen vor allem wissen, was als nächstes geschieht.

Operativ ist hier also vor allem eine *Kataphorik*, d.h. vorverweisende textuelle Elemente (Kataphern), die erst später spezifiziert und als solche lesbar werden. So fungiert etwa das dramaturgische Mittel von *plant* und *payoff* als eine Form von Katapher. In *SECONDS* sind dies eine ganze Reihe von narrativen Elementen: angefangen mit den düsteren Vorspannbildern, über den Zettel mit der Adresse, der Hamilton in der Grand Central Station zugesteckt wird, die Telefonanrufe von Charlie, bis hin zum gesamten «Wiedergeburtspzedere» der plastischen Chirurgie in der Organisation, das sowohl für den Protagonisten wie auch für uns als Zuschauer erst im Nachhinein voll lesbar wird.

Zwar lässt der von Jerry Goldsmiths düsterer Kirchenmusik untermalte Vorspann mit seinen anamorphisch verzerrten Augen- und Gesichtspartien, die zum Teil zu grotesken Formen zusammenkopiert sind und damit den Horroreffekt der frankensteinschen *opération diabolique* – wie der Film auf Französisch heißt – erzeugt, für den Verlauf der Handlung nichts Positives erahnen, doch ist die diegetische Erzählung selbst durch eine Struktur geprägt, in welcher die Story dem Plot vorhergeht – im Unterschied zu *COMA*, wo der Plot zur Story führt.

Konkret heißt dies, dass in *SECONDS* nichts so ist, wie es zunächst erscheint. Wir haben es mit einem Rätsel zu tun, das immer erst a posteriori aufgeklärt wird. Dem Handeln auf der Ebene des Plots geht durch die Vorherbestimmung des Geschehens immer schon ein bereits operierendes Sys-

tem auf der Ebene der Story zuvor: Als Hamilton in der Grand Central Station der Zettel in die Hand gedrückt wird, hat er bereits einen Anruf von Charlie erhalten; als er die Wäscherei betritt, glaubt er noch, umkehren zu können, während er sich bereits im Labyrinth befindet; in der Organisation angelangt, wird er schon als «Mr. Wilson» angesprochen, alles ist für seine «Wiedergeburt» vorbereitet, während er zunächst noch meint, Entscheidungen selbst fällen zu können; doch aus dem Irrgarten der Organisation gibt es keinen Ausgang, wie die fehlenden Liftknöpfe und, mehr noch, die fensterlosen, Geschlossenheit repräsentierenden Korridore signalisieren.

Die rein subjektive Erzählperspektive, wie sie für das Subgenre des *gothic* charakteristisch ist, ist diesbezüglich von entscheidender Bedeutung für die Erzeugung dieser Wirkung. Der Protagonist befindet sich schon in der Falle, als er es noch gar nicht realisiert hat. Es gibt hier eine Vorgängigkeit des Systemischen, der Organisation und ihrer Operationsweise, gegenüber jeglicher individuellen Handlung des Protagonisten, die nicht zuletzt an das strukturalistische Primat des Paradigmas vor dem Syntagma erinnert (1966, das Entstehungsjahr des Films, markierte zugleich den Höhepunkt des französischen Strukturalismus). In der soziologischen Theorie dominierte seinerzeit der Strukturfunktionalismus von Talcott Parsons («Action is System»). Jedes Individuum ist immer schon Teil eines Systems, das seine Handlungsfreiheit radikal einschränkt. Man ist hier natürlich auch an William Whytes außengeleiteten *organization man* und den fordistischen Wohlfahrtsstaat mit seinen bürokratisch regulierten, vorgegebenen Karriere- und Lebensläufen erinnert:

Tatsächlich schien dieses neue Institutionengefüge sogar so starr zu sein, dass es kaum mehr Spielräume für Spontaneität und Individualität zuzulassen schien: Die soziologischen Beobachter der entwickelten Moderne beklagten die Ohnmacht des Individuums angesichts einer «total verwalteten» und durchorganisierten Welt, in der einerseits industrielle, militärische, wissenschaftliche und technische Großkomplexe [...] und andererseits die politische Planung und bürokratische Verwaltung die Kontrolle über die sozialen Prozesse der «Lebenswelt» übernommen hatten. An die Stelle der Gefahren und Unsicherheiten der frühen Phase [der Modernisierung] war eine alle Lebensbereiche durchdringende Standardisierung [...] getreten.

(Rosa/Strecker/Kottmann 2007: 25)

Im Unterschied zu David Elys Roman, der die Gedankenwelt der Hauptfigur wiedergibt, bleibt der Film den Figuren gegenüber strikt äußerlich und behavioristisch. Nur in der Traumsequenz im ersten Akt und ganz am Ende des Films, als die letzte Einstellung ein mentales Bild des sterbenden Protagonisten offenbart, wird von dieser Äußerlichkeit der Erzählperspektive abgewichen, ohne dass wir es freilich mit wirklicher Innerlichkeit zu

tun haben, da uns nur Bilder und nicht etwa in einem Voice-over sprachlich ausformulierte Gedanken präsentiert werden. Diese Äußerlichkeit der Perspektive bei gleichzeitiger, praktisch durchgehender Fokussierung auf den Protagonisten macht die spezifisch behavioristische Subjektivität des Films aus und verstärkt gleichzeitig den kafkaesk-vorbestimmt und ausweglos wirkenden Charakter der Handlung.

Expressionistische versus realistische Stilmittel. Der wirkliche «Star» von *SECONDS* ist nicht Rock Hudson, sondern der extreme Look des Films, seine visuelle Gestaltung. Gedreht im Widescreen-Format 1.85:1 ist dabei sowohl der formale wie thematische Aspekt der Verzerrung zentral:

The distortion was terribly important. The distortion of what society had made this man, what the company then turned him out to be, and finally when he was going to his death everything had to be that complete distortion of reality, and the fact that it was all just utter nonsense. Not the film, but the irony of it.
(Frankenheimer in Pratley 1969: 145)

Das beginnt bereits mit der eindrücklichen, von Saul Bass gestalteten Titelsequenz. Die dramatische Detailaufnahme eines argwöhnisch aus den Winkeln blickenden Auges, gefolgt von anamorphisch verzerrten und zusammenkopierten Gesichtspartien, endet schließlich mit einem weiß einbandagierten Kopf, mit kleinen Öffnungen für Augen, Nasenlöcher und Mund, in den sich die Kamera hineinbewegt, bis das Schwarz fast das gesamte Bild ausfüllt (Abb. 448–451).



Die angstvollen Augen fungieren hier als Ausdruck einer gequälten Seele, die, wie in einem Gefängnis, einem ihr fremden Körper innewohnt, gleichsam als stummer Schrei aus dem Inneren. Die Dehnungen und Verzerrungen der einzelnen Sinnesorgane und Gesichtspartien, die zusammengenommen kein harmonisches Ganzes ergeben, sondern als fragmentarische, monströse Partialobjekte erscheinen, auf frankensteinsche Art zusammengefügt, weisen zunächst in physischer Entsprechung auf die brachiale Weise hin, mit welcher später, nach dem ersten Wendepunkt, die Ärzte in der plastischen Chirurgie, einem unzimmerlichen Handwerk, den Körper und das Aussehen des Protagonisten zwecks Herstellung einer neuen Identität bearbeiten und ummodelln (die plastische Chirurgie im Film noir ist dagegen, wie erinnern uns an DARK PASSAGE, positiver konnotiert, insofern als das neue Gesicht die neue Identität des Protagonisten rettet). Mit diesem *hook* einer unheimlichen «Wiedergeburt» wird das Thema der mutierten und fabrizierten Identität als *foreshadowing* vorweggenommen und ein bedrohlicher Horroreffekt erzielt. Die bedrückende Atmosphäre des Films ist damit schon angelegt. Die abschließende Kamerafahrt in der Vorspannsequenz in Richtung der alles verschlingenden Schwärze von Mund und Rachen deutet bereits den Tod an, jenen Schlund, an den die Erzählung an ihrem Ende gelangen wird und aus dem zugleich die erste Handlungssequenz mit einer großen Totalen der Grand Central Station, einer Geburt gleich, hervorgeht.

Doch nicht nur dem deutschen Expressionismus entlehene Horroreffekte finden sich bei Frankenheimer, sondern auch Momente, die an Filme von Bergman oder Fellini erinnern und damit verdeutlichen, wie stark SECONDS vom Surrealismus und vom europäischen Autoren- und Kunstkino geprägt ist. So erinnert etwa die Szene zwischen Hamilton und seiner Frau Emily, in der das von Arthur ausgehende, bedrückende Schweigen zwischen ihnen und sein erloschenes sexuelles Verlangen nach ihr dargestellt wird, in ihrer Stummheit und *temps morts*, in ihrem insistierenden Fokus auf Großaufnahmen von Gesichtern in sehr flacher Schnittpfärke an die mittlere Phase von Bergmans Werk (vgl. Abb. 452–457).

An den Surrealismus von Dalí erinnert hingegen Hamiltons späterer Vergewaltigungsalptrium in der Organisation. Realisiert wurde diese denkwürdige Szene mittels eines von den Ausstattern eigens hergestellten, perspektivisch deformierten und «verflüssigten» Zimmers (hier vor allem Abb. 463), unter Einsatz von Super-Weitwinkelaufnahmen (mit dem Schauspieler und der Kamera auf einem fahrbaren Untersatz) sowie einer schnellen Montage von *jump cuts* mit stroboskopischen Hell-Dunkel-Umschlägen (vgl. Abb. 458, 460). Es ist offensichtlich, dass diese Stilmittel einen Bruch mit den formalen Konventionen des klassischen Hollywood darstellen.



452–457

Da für die Eingangsszene von *SECONDS* die Grand Central Station nicht abgesperrt werden konnte, mussten die Filmemacher einerseits die Passanten ablenken, indem sie abseits von den wirklichen Dreharbeiten ein falsches Filmset aufbauten; andererseits drehten sie mit einer in einem Koffer versteckten Kamera (*candid camera*) aus extrem niedriger Position und mit starkem Weitwinkelobjektiv die Verfolgung Hamiltons durch den Unbekannten (mit dem Verfolger im linken Vordergrund und Hamilton in der Bildmitte) (Abb. 464–465), wobei hier die durch extreme Untersicht und kurze Brennweite erzeugten perspektivischen Verzerrungen auffallen (die vertikalen Linien im Bild krümmen sich zum oberen Bildrand nach innen).

Die faszinierend-verstörende Wirkung dieser Szene (auf die ich bereits als Beispiel für den paranoiden Stil in Kapitel III eingegangen bin), ist also auch darauf zurückzuführen, dass hier expressionistische Stilmittel (*body-cam*, starke Weitwinkel) mit realistisch-dokumentarischen (authentisches Setting, *candid camera*, verwackelte Handkamerafahrt) kombiniert werden. Generell zeigt sich, dass starke Weitwinkelaufnahmen mit ihren perspek-



458–463

tivischen Verzerrungen, durch die entfernte Objekte noch weiter entfernt scheinen und nahe Objekte näher wirken, als sie effektiv sind, ein beliebtes Stilmittel sind, um paranoide Wirkungen zu erzeugen (vgl. Abb. 464–465).

In SECONDS fungieren die Weitwinkelleffekte als expressiv-surreale Visualisierung des Themas der Verzerrung, das selbst wiederum mit den unzimmerlichen Hautdehnungen in der plastischen Chirurgie physisch korrespondiert (Wilshire 2001). Für das schockierende Finale gehen Fran-



464–465



466–467

kenheimer und sein Kameramann in der Verwendung kurzer Brennweiten noch weiter als zuvor. Howe schlug die Verwendung eines neuen 9,7-mm-Fischaugenobjektivs vor, das mit einem Bildwinkel von deutlich über 180° zu extremen tonnenförmigen Verzeichnungen führt, mit einer Krümmung sämtlicher gerader Linien, die nicht durch den Bildmittelpunkt laufen. Ein Paranoiafilm jüngerer Datums, der gezielt von diesem Stilmittel Gebrauch macht, ist Vincenzo Natalis *CYPHER* (USA/CAN 2002) – ein von *SECONDS* deutlich beeinflusster SF-Thriller (Abb. 466–467).

Im Falle der beiden Einstellungen aus *CYPHER* fallen die Fischaugen-Verzeichnungseffekte extrem aus. Der Protagonist Morgan Sullivan (Jeremy Northam) hat soeben bei vollem Bewusstsein eine drogeninduzierte «Gehirnwäsche» miterlebt. Die *Medialität* der optischen Deformation spiegelt hier auch seine verzerrte, von panischer Angst erfüllte Wahrnehmung wider, da er nun zwischen den Fronten sich wechselseitig ausspionierender Großkonzerne zum Freiwild geworden ist. Als «irreal objektive Ansichten» – die aber zugleich nicht scharf von den «subjektiven Ansichten» getrennt werden können – tragen diese Einstellungen dazu bei, uns den subjektiven Zustand der Paranoia als *Mitaffekt* situativ nachvollziehen zu lassen (vgl. Metz 1997, 15 und Casetti 1986). Zugleich sehen wir hier, insbesondere im zweiten Kader, wie in das Rechteck des 1.85:1-Breitwandformats mittels der gekrümmten Linien im Liftinnern die Figur des Kreises eingeschrieben wird. Der Kreis vermittelt sowohl die Geschlossenheit der Welt als auch eine Zentrierung der Hauptfigur als optische Entsprechung zum Beziehungswahn, gleich einer Spinne im Netz.

Eine kafkaeske Erzählstruktur. Die verzögerte Exposition in *SECONDS* und die passiv-reagierende Haltung des Protagonisten hängen natürlich eng mit dem deterministischen Fortgang der Handlung zusammen. Alle Entscheidungen sind bereits für die Hauptfigur getroffen worden, und im Unterschied zum positiven Aufdeckungsplot von *COMA*, dessen innengeleitete Protagonistin sich über die Warnungen ihrer Umgebung hinwegsetzt und gegen die Regeln der legitimen Organisation verstößt, um an ihr Ziel zu gelangen, erscheint die

Hauptfigur hier außengeleitet und angepasst: Es ist die – illegitime, geheime – Organisation, die Hamilton anlockt und in seiner neuen Existenz idealisiert, während im anderen Film die Hauptfigur von ihrer Umgebung pathologisiert wird, bevor sich ihre Vermutungen als richtig herausstellen und sie schließlich als Heldin erkannt und damit auch rehabilitiert wird.

Hier jedoch haben wir die Situation, dass alle Handlungsmacht aufseiten des opaken Systems liegt, während gleichzeitig die Narration aus der Warte des passiven Zentrums erfolgt. Die Exposition wird ständig verschleppt: Das effektiv auslösende Ereignis in der Story ist bereits vor Beginn der eigentlichen Handlung erfolgt; ebenso erfolgt seine labyrinthische Reise zur *company* einer vorherbestimmten, undurchsichtigen, kafkaesken Logik. Hamilton trifft an der auf dem Zettel notierten Adresse in Manhattan – 34 Lafayette St – auf eine Textilwäscherei, die sogleich umso verdächtiger wirkt, als die Anwesenden zunächst absichtlich keine Notiz von ihm zu nehmen scheinen, was ihr Verhalten sofort auffällig macht. Hier stellt sich ein rätselhafter Effekt ein, so wie die Handlung generell vom hermeneutischen Code dominiert wird, also von jenem Code, der Einheiten des Rätsels, der Frage, des Problems, der Antwort und der dazwischenliegenden Einheiten versammelt, die sich dem Leser im Text stellen – im Unterschied zum proairetischen Code, dem Code der Handlung und der Handlungsantizipation. Es entsteht fast der Eindruck, als ob der verschlungene Weg zur Geheimorganisation auf obskure Weise nur für Hamilton selbst bestimmt ist, in Anlehnung an Kafkas berühmte Türhüter-Parabel:

«Alle streben doch nach dem Gesetz», sagt der Mann, «wieso kommt es, dass in den vielen Jahren niemand außer mir Einlass verlangt hat?» Der Türhüter erkennt, dass der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: «Hier konnte niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.»
(Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*)³³

Dass Hamilton in ein undurchsichtiges Dispositiv geraten ist, das ihn vor allem als Objekt behandelt, wird auch schon dadurch ersichtlich, dass er von Anfang an den Namen «Wilson» benutzen soll und fortan von allen Mitarbeitern der Organisation bereits so angesprochen wird, als ob er immer schon Wilson sei und von Anbeginn in der ihm aufkotroyierten Rolle stecke.

Die labyrinthische Fahrt auf Umwegen zur geheimen Organisation, deren Lokalität für den Zuschauer ebenso rätselhaft bleibt wie für den Protagonisten (gedreht wurden die Szenen effektiv in Los Angeles), repräsentiert auf filmisch eindrückliche Weise das alte Montageprinzip Kuleschows,

33 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-erz-161/5> (abgerufen am 18.7.2017).

namentlich der *kreativen Geografie*, bei der durch die Montage alleine ein kontinuierlicher räumlicher Zusammenhang erzeugt wird. Hamilton – im weißen Overall mit Helm –, der durch das Schlachthaus geführt wird, entlang der unzähligen, von Fleischerhaken herabhängenden Rindskadaver, ist eine nur im Film existierende Szene, im Roman wird er bloß durch eine Fabrik geführt. Die Rindskadaver verweisen natürlich wörtlich auf die Tätigkeit der Firma, (zukünftige) Leichen zu besorgen («Cadaver Procurement Section»), zugleich aber auch auf ihre brutale Tauschlogik, bei der die Klienten letztlich wenig anders behandelt werden wie Schlachtvieh. Zwischen den Kadavern hindurch führt der Weg zu einer Hintertreppe in einen Innenhof zu einem «Hi Pro Meatpacking»-Lieferwagen. Kafkaesk ist nicht nur der verschlungene Weg zur Geheimorganisation, sondern auch deren räumliches Labyrinth. Es ist bezeichnend, dass es in die Organisation zwar einen Weg hinein, nicht aber hinaus gibt. Die Korridore haben im Film – anders als im Roman – auch keine Fenster, die einen Blick auf die Außenwelt gestatten würden: Alles ist in diesen physisch geschlossenen, klaustrophobischen Räumen künstlich beleuchtet.

Suggestion und *mind control*. Die Wirkungsmacht der Geheimorganisation basiert letzten Endes auf ihrer Fähigkeit, Klienten zu erpressen, zu manipulieren und ruhig zu stellen. Zu diesem Zweck setzt sie unter anderem Drogen ein: So wird Hamilton mit dem Tee, der offensichtlich einen chemischen Zusatz enthält, eingeschläfert, und den vielen im Wartesaal sitzenden Kandidaten für eine neue Identität werden in regelmäßigen Abständen Pillen verabreicht. Mitteln der Suggestion und der mentalen Kontrolle über die Opfer sind wir schon ganz zu Beginn bei den Meisterverbrechern Fantômas und Mabuse begegnet, die beide – vor allem letzterer jedoch – über hypnotische Kräfte verfügen.

In *SECONDS* erfolgt die Manipulation mitunter auch durch eine geradezu hypnotische Suggestion über die verbale Eingabe von Worten und Gedanken. Ein gutes Beispiel hierfür findet sich am Ende des ersten Aktes, als Hamilton noch immer zögert, sich auf das «Wiedergeburtprogramm» der Firma einzulassen. Ein väterlich aussehender alter Mann mit Cowboyhut und Südstaatenakzent, der sich schließlich als der Präsident der Organisation herausstellt, redet sanft und doch so eindringlich auf Hamilton ein – sein Leben habe keinen Sinn mehr und er könne gar nicht anders als ein neues Leben beginnen –, bis dieser den entsprechenden Vertrag unterschreibt (vgl. Abb. 470–471). Entsprechend dem klassischen Tiefenschärfe-Paradigma ist die erste Hälfte der Szene diagonal komponiert, mit Hamilton in leicht unscharfer Großaufnahme links und dem alten Mann im Bildhintergrund rechts auf einem Sofa (Abb. 468–469):



468–469

Verfolgen wir den Dialog zwischen den beiden Figuren, nachdem Hamilton zwecks Erpressung der dokumentarische Film über sein Vergehen an der jungen Frau vorgeführt wurde und die anderen den Raum verlassen haben. Es ist natürlich Hamilton, der hier von der Organisation vergewaltigt wird, wenn auch auf subtile Weise:

DER ALTE MANN: I have a message from Charlie.

HAMILTON: Charlie?

DER ALTE MANN: He wanted me to tell you that rebirth *is* painful. – You were going to say, «so now it's blackmail», eh, Mr. Wilson?

HAMILTON: What would you call it?

DER ALTE MANN: Just kind of insurance. Isn't it easier to go forward, when you know you can't go back? – But you knew that, didn't ya? You knew that the minute you hung up on Charlie after that first call? Ah, sure you did.

HAMILTON: You're saying – I can never go back?

DER ALTE MANN: Fact is, you really don't *want* to go back. – «Sakes, boy, you owe yourself this thing. Rebirth, life again, begin again all new, all different, the way you always wanted it? You got another chance. Heck, nobody's gonna miss you, are they?

HAMILTON: My wife!

DER ALTE MANN: What about her? What are you to her now? –

HAMILTON: We get along.

DER ALTE MANN: What does that mean? –

HAMILTON: There's my daughter. –

DER ALTE MANN: Ehem. –

HAMILTON: We don't see much of her, actually. – She lives out west with her husband. – She writes now and then, ah – letters. –

DER ALTE MANN: Ehem. What are you to her now? [kommt herüber und setzt sich neben Hamilton] Excuse an old fool prying, son, but what does it all mean, hmm? It can't mean anything now, anymore, there's nothing anymore, is there? Anything at all? –



470–471

HAMILTON: I expect to be president of the bank, before too long. – I have my boat in the summer. – We have friends. –

DER ALTE MANN: Anything at all? –

HAMILTON: I guess – I never thought much about it, before. – I leave Emily pretty much alone to do what she, ah – We get along, as I said. – We hardly ever quarrel. – Not that that's any – measure of our lives. – Frankly, – during the last few years, we – hardly ever – ever – I – I don't know why I'm telling you this. –

DER ALTE MANN: Cause you want to. Go on.

HAMILTON: – ever – ever – show much affection – But as I said, – boat – and, ah –

DER ALTE MANN: So this is what happens to the dreams of youth. Go on, son, let it out. Nothing to be ashamed of. Let it out – hmm? It's time for a change. – Now look, they'll both be well taken care of, they don't need you, and you don't need them. You just can't help each other anymore. Now, look, son, you know what I'm saying is true? There's nothing anymore?!

HAMILTON: – no, no. –

DER ALTE MANN: Now what you need now is a good rest. Now, a few things to be worked out in the morning, but my boys will clear those up, and you needn't worry none. –

HAMILTON: Your boys?

DER ALTE MANN: Ehem. –

HAMILTON: You're the – head of it all? [Der alte Mann nickt lächelnd.]

DER ALTE MANN: There never was a struggle in the soul of a good man that wasn't hard. My papa told me that. And, it's sure enough true. Believe me, son, I know. –

HAMILTON: I believe you.

DER ALTE MANN: That's fine.

Der alte Mann rückt den Vertrag näher und hält Hamilton einen Stift zum Unterzeichnen hin. Hamilton nimmt ihn und, nach einem zögerlichen Blick zu dem ihm zunickenden Alten, unterschreibt.

Damit ist für Hamilton die *entscheidende Schwelle überschritten* worden (*plot point 1*), nach der es keinen Weg zurück mehr gibt. Mit einem Schnitt befinden wir uns mitten in der von dunkler Orgelmusik untermalten Operationsszene, in der die Chirurgen Wilsons neues Aussehen fabrizieren. Frankenheimer setzt hier auf Realismus: Was wir sehen, ist eine wirkliche plastische Nasenoperation. Mit zupackenden Griffen, Schneiden und Nähen vollbringen die Operateure ihr Handwerk, in Erfüllung jener Vorwegnahme der ominösen, frankensteinschen Bilder des Vorspanns. Dieser Schwellenübergang ist keine aktive Tat der Hauptfigur, die hier vollkommen passiv und ausgeliefert erscheint, sondern sie wird von den andern, von der Organisation – zunächst durch mentale Suggestion, dann durch physischen Eingriff – fabriziert und herbeigeführt.

Im Gegensatz zu Susan Wheelers Aktivität und Initiative in *COMA*, durch die sie verbotenerweise als Transgressorin Schwellen überschreitet, bleibt hier Wilson das bearbeitbare Objekt der geheimen Organisation. Und dieses Verhältnis wird sich gleich bleiben, mit Wilson als passiv Reagierendem, bis zum *plot point 2*, dem Fest in seinem Haus, bei dem er sich sinnlos betrinkt. Am nächsten Morgen beginnt Wilson aktiven Widerstand zu entwickeln und versucht, das Heft in die eigene Hand zu nehmen. Konventionellerweise geht dem entscheidenden Wendepunkt hin zum dritten Akt und zur Auflösung ein schwarzer Moment vorher, in dem sich der Protagonist – konfrontiert mit seinen schlimmsten Ängsten, mit den schrecklichsten zu erdenkenden Feinden – auf dem absoluten Tiefpunkt befindet.

Doch dieser zweite Wendepunkt markiert üblicherweise auch den Moment, in dem die Hauptfigur endgültig aktiv werden muss und dadurch die Herausforderung in einer symbolischen Wiederauferstehung triumphierend besteht. Davon kann hier keine Rede sein. Zwar schafft es Wilson, entgegen den Ratschlägen seines «alten Freundes» Charlie, aufzubrechen und alleine zum Flughafen zu gelangen, doch sind seine Verfolger – der Butler und die Nachbarn, alles Leute der *company* – ihm eng auf den Fersen. Nach dem Treffen und Gespräch mit seiner ehemaligen Gattin Emily, das ebenfalls keine neuen Türen öffnet, wird Wilson von seinem Butler John samt Limousine in Empfang genommen. Es gibt keinen Ausweg. Die vom *plot point 2* normalerweise signalisierte Überwindung der schlimmsten Feindschaft mit dem Weg zur Überwindung des Problems will sich hier nicht einstellen. Die Rückkehr zur Firma wird schließlich eine Lösung bringen, doch keine, die der üblichen, zirkulären respektive spiralenförmigen «Reise des Helden» entspricht. Vielmehr haben wir es in Frankenheimers Thriller mit einer Reise ohne Wiederkehr zu tun.

Die Charakteristika und Unterschiede der beiden analysierten Verschwörungsfilme seien abschließend nochmals aufgelistet:

COMA	SECONDS
Positiver Aufdeckungsplot	Negativer Verstrickungsplot
Das System lässt sich rechtzeitig aufdecken	Das System bleibt (für die Hauptfigur) bis zum Schluss opak
Narration aufklärend	Narration kafkaesk
Wissen und Handeln	Wissen und Sein
Positives Ende	Negatives Ende
Unheimlicher Exzess	Verstörende Wirkung
Profilmische Orientierung	Filmische Orientierung
Exposition kompakter zu Beginn des 1. Aktes	Exposition stärker verzögert, nachgelagert
Aktive, initiativ Hauptfigur	Passive, reaktive Hauptfigur
Starke, innengeleitete Hauptfigur	Schwache, außergeleitete Hauptfigur
Hauptfigur sozial kommunikativ	Hauptfigur sozial unkommunikativ
Hauptfigur beziehungsorientiert	Hauptfigur als Monade
Klare Identität der Hauptfigur	Unklare Identität der Hauptfigur
Klare Motivation der Hauptfigur	Diffuse Motivation der Hauptfigur
Zielorientiertes Handeln der Hauptfigur	Ziellosigkeit der Hauptfigur
Hauptfigur bricht Regeln der Organisation	Hauptfigur folgt Regeln der Organisation
Dissuasive Berater/Mentoren	Persuasive Berater/Mentoren
Starker Spannungsbogen	Schwacher Spannungsbogen
Hauptfigur wird verfolgt	Hauptfigur wird gelockt
Hauptfigur wird pathologisiert	Hauptfigur wird idealisiert
Die Verschwörung wird am Ende besiegt	Die Verschwörung triumphiert am Ende
Die Hauptfigur überlebt am Ende	Die Hauptfigur stirbt am Ende
Das Individuum triumphiert über das System	Das System triumphiert über das Individuum
Beziehungs-Subplot endet positiv	Beziehungs-Subplot endet negativ
Produktion des heterosexuellen Paares	Zerstörung des Individuums
Rückkehr in die vertraute Welt gelingt	Reise ohne Wiederkehr
Verschwörung als geheime Aktivität einer nicht-geheimen, legitimen Organisation	Verschwörung als geheime Aktivität einer geheimen, illegitimen Organisation

COMA	SECONDS
Vom Mystery- zum Suspense-Modus	Mystery
Hauptfigur gehört der legitimen Organisation an	Hauptfigur gehört der Organisation nicht an
Hollywood	Arthouse
Realismus mittleren Grades	Expressionismus, Surrealismus, Direct Cinema
Konventionelle Bildgestaltung	Unkonventionelle Bildgestaltung
Stilistisch einheitlich	Stilistisch heterogen
Handlungslogisch weitgehend subjektive Erzählperspektive	Handlungs- und bildlogisch restriktiv-subjektive Erzählperspektive

VII Mind-games: Metafiktion und die ontologische Verschwörung

1 Paradigmenwechsel: von der Epistemologie zur Ontologie

Die Verschiebung vom Modernismus zum Postmodernismus – oder vom modernen Verschwörungsfilm der 1960er- und 1970er-Jahre hin zu den innovativen Beispielen des Paranoiafilms seit den 1990er-Jahren – lässt sich auch begreifen als Verlagerung der *Dominanten* im Sinne Juri Tynjanows, jenem Leitelement eines literarischen Textes oder Kunstwerks, welches die anderen textuellen Elemente ausrichtet und bindet:

The dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as [...]: «How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?» Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty? [...] Its logic is that of a detective story, the epistemological genre *par excellence*. [...] The dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as [...]: Which world is this? What is to be done in it? [...] What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?

(McHale 2003, 9–11, *Herv. i. O.*)

Es wird also die Epistemologie, der Erkenntnisdrang, das Wissen über die Welt als kulturelle Dominante von der Ontologie, den Fragen des Seins und der Konstruktion unbekannter oder seltsamer Welten überlagert und abgelöst. Und wenn das typisch modernistische Genre die Detektivgeschichte ist, so bedient sich der Postmodernismus gerne der Science-Fiction. Betrachten wir nun die vier folgenden Filmprämissen:

Ein zynischer TV-Wetteransager wird, wie jedes Jahr, mit einer Crew in eine kleine Provinzstadt in Pennsylvania geschickt, um über den örtlichen Brauch der Wintervorhersage durch den Schattenwurf eines Murmeltiers zu berichten. Nach einem anstrengenden Tag wird er am nächsten Morgen pünktlich um sechs Uhr per Radio geweckt. Doch an diesem neuen Tag verläuft alles absolut genau so wie am Vortag. Verstört muss er feststellen, dass er in einer Zeitschleife gefangen ist und sich derselbe Tag für ihn, nicht jedoch für alle anderen, immerzu wiederholt...

(GROUNDHOG DAY, Harold Ramis, 1993).

Truman Burbank lebt ein harmonisches Leben als Grundstücksmakler in der idyllischen, am Meer gelegenen Stadt Newhaven. In der utopisch anmutenden, suburbanen Gemeinschaft geht alles seinen rechten, geordneten Gang. Doch eines Tages begegnet Truman auf dem Weg zur Arbeit seinem verstorbenen geglaubten Vater, der, kaum hat er ihn wiedererkannt, sogleich von Passanten aufgegriffen, in einen Bus gezerrt und abtransportiert wird. Als einige Tage später Truman in seinem Autoradio statt des üblichen Programms hört, wie über seine augenblickliche Fahrtroute gesprochen wird und Rollenanweisungen an Statisten gegeben werden, beginnt er zu vermuten, dass seine Welt eine einzige riesige Inszenierung sein könnte ...

(*THE TRUMAN SHOW*, Peter Weir, 1998).

In der näheren Zukunft bietet ein Konzern Ferien der besonderen Art an: Anstelle traditioneller Reisen verkauft sie implantierte Reiseerinnerungen. Zu den besonderen Features gehört die Option, während dieses Urlaubs eine andere Identität anzunehmen. Doch als der Bauarbeiter Douglas Quaid bei der Firma eine Reise zum Mars als Geheimagent bucht, geht bei seiner Implantierung etwas schief. Es stellt sich heraus, dass er bereits auf dem Mars war und jemand sein Gedächtnis gelöscht hat. Dann versuchen ein vormaliger Kollege und anschließend seine Ehefrau, ihn zu töten. Seine ganze persönliche Vergangenheit scheint programmiert worden zu sein ...

(*TOTAL RECALL*, Paul Verhoeven, 1990).

Der alleinstehende Steuerbeamte Harold Crick hört in seinem Kopf eine weibliche Stimme, die jede seiner Handlungen ansagt und kommentiert. Doch da sie immer Recht hat, verwirft er die Diagnose einer Psychiaterin, er leide an Schizophrenie. Schon bald findet er heraus, dass er eine Figur in einem Roman ist, dessen Autorin mit dem Gedanken spielt, ihn umzubringen ...

(*STRANGER THAN FICTION*, Marc Forster, 2006)

In diesen vier Kurzbeschreibungen haben wir es primär nicht mit epistemologischen, sondern mit ontologischen Fragen zu tun. Für die Protagonisten geht es nicht mehr darum, *in* einer ansonsten bekannten Welt ein Rätsel zu lösen; vielmehr befinden sie sich in einer Welt, deren Funktionsweise sie nicht kennen und die *an sich* ein Enigma darstellt. Erstere sehen sich figural mit einem Problem konfrontiert, vor dem sie stehen und das sie kognitiv aus einer gewissen Distanz zu lösen haben; letztere befinden sich medial und immersiv in einem eigenartigen Milieu, das es vor allem perzeptiv zu erleben und zu erkunden gilt. Wir könnten dies gleichsam auch als eine Verschiebung von der Neurose zur Psychose bezeichnen, und zwar insofern, als es bei der Neurose um einzelne Störungen *in* der Wirklichkeit geht, bei der Psychose hingegen *die Wirklichkeit als ganze selbst*

auf dem Spiel steht. Die ganze Welt ist folglich zu einem umfassenden Rätsel geworden, und nun gilt es zuvorderst herauszufinden, welches ihre Spielregeln sind.

Bei allen vier Szenarien handelt es sich um so genannte *mindbender*. Suchen wir nach der Bedeutung dieses Begriffs – und verwandter Termini –, so stoßen wir auf folgende Definitionen:

mind bender [*mindbender*]: noun, slang. Origin: 1960–65. 1. mindblower; 2. a person or thing that radically and suddenly affects one's thinking, perceptions, psyche, etc.

mindblower: noun, slang. Origin: 1965–70. 1. a hallucinogenic drug. 2. something that astounds, excites, or dismays.¹

mindfuck: 1. an idea or concept that shakes one's previously held beliefs or assumptions about the nature of reality. [...] 3. A cinematic technique that uses misdirection to lead to an ending that is at first glance completely unexpected or contradictory, but is coherent and reasonable given hindsight and careful observation of the clues presented. Classic examples include *MEMENTO*, *THE USUAL SUSPECTS*, *FIGHT CLUB*, and *THE SIXTH SENSE*.²

Mindbender bedeutet wörtlich also «den Verstand biegen» oder «überdehnen». Vulgär auch *mindfuck* genannt, zielen diese Werke darauf ab, unser Hirn zu verwirren. Der implizite Verweis in der Definition auf die Drogen(gegen)kultur der 1960er-Jahre ist hier ebenfalls sprechend. Unsere Wahrnehmung wird ein Stück weit gekrümmt, als ob wir eine psychedelische Substanz konsumiert hätten. Unter *mindfuck* finden wir schließlich auch den Verweis auf das im zeitgenössischen Kino häufige Verfahren des *twist ending*, des überraschenden Endes als ultimative Kippfigur, die zu einer Neubewertung alles narrativ Vorhergehenden zwingt. Obwohl wir diese Form des überraschenden Endes bereits in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* von 1920 finden und es etliche Beispiele dafür quer durch die Filmgeschichte gibt, ist seit den 1990er-Jahren ein markanter Anstieg des Phänomens zu verzeichnen. In seiner radikalsten Ausprägung ist dieses Kino nun wesentlich durch die produktiven Psychopathologien des Hirns und dessen «Neuro-Bilder» bestimmt, welche anstelle der «Illusion der Realität» uns mit der «Realität der Illusion» konfrontieren (Pisters 2012, 71).

Es wird also ein entscheidender Paradigmenwechsel erfahrbar. Im Meisterverbrecherfilm war die Macht in Form einer metaphysischen «Psy-

1 Vgl. *Dictionary.com*, <http://dictionary.reference.com/browse/mind+bender> (abgerufen am 12.6.2011).

2 Vgl. *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mindfuck> (abgerufen am 12.7.2011).

chologie des Bösen» an eine einzelne Handlungsperson gebunden, die sich als Entsprechung zu Foucaults Modell der vormodernen Souveränität als sichtbare Zentralsteuerungsinstanz präsentiert. Der Film noir vollzieht im Zuge seiner historischen Entwicklung den Übergang von der Psychologie zur Soziologie, und im modernen Verschwörungsfilm wird die Macht zunehmend anonym, weil an die Stelle des personalen Zentrums oder Menschmediums die Organisation als Leitmetapher tritt, nunmehr mit Foucaults Modell der automatischen, panoptischen Disziplinierung korrespondierend, in der die Macht nicht mehr sichtbar individuell verkörpert ist, sondern als strukturelle Gewalt weitgehend anonym, abstrakt und unsichtbar wird. Seit der postmodernen Epoche wiederum haben wir es nicht mehr mit der soziologischen Leitmetapher der Organisation, sondern mit der Bio-Kosmologie der Analogisierung von Gehirn und Computer zu tun, d. h., die Verschwörung ist per se nichts (sichtbares oder unsichtbares) Außengeleitetes mehr, sondern sozusagen ein immanentes Problem.

Dieses Phänomen ist als Symptom im Kontext einer breiteren gesellschaftlichen und kulturellen Verlagerung zu sehen. So befinden wir uns heute laut dem Soziologen Zygmunt Bauman in einem «post-panoptischen» Zeitalter:

Einerseits nähert sich die alte panoptische Strategie («Nie sollst du wissen, wann wir dich beobachten, damit du dich nie unbeobachtet fühlen kannst») langsam, aber offenbar unaufhaltsam ihrer nahezu universellen Anwendung. Da aber der Albtraum des Panopticum – du bist nie allein – heute als hoffnungsvolle Botschaft wiederkehrt – «Du musst nie wieder allein (verlassen, übersehen, vernachlässigt, überstimmt und ausgeschlossen) sein» –, wird andererseits die alte Angst vor Entdeckung von der Freude darüber abgelöst, dass immer jemand da ist, der einen wahrnimmt. (Bauman/Lyon 2013, 37)

Das neue *cogito, ergo sum* scheint daher zu lauten, wie bereits in Kap. II erläutert: «Ich werde beobachtet, also bin ich.» (Levin 2000) Der Paradigmenwechsel lässt sich auch als Übergang von den klassischen «Einschlussmilieus» – Gefängnis, Fabrik, Schule, Krankenhaus – der modernen Disziplinargesellschaften zur gasförmig-flüchtigen Macht der spätmodernen Kontrollgesellschaften beschreiben (Deleuze 1993). Überwachung, nun in der digitalen Form von *dataveillance* statt der primär visuell ausgerichteten *surveillance*, vollzieht sich jetzt Punkt-zu-Punkt und *just in time* mit der Geschwindigkeit elektronischer Signale, ist extraterritorial, schwer fassbar und doch allgegenwärtig (vgl. Bauman/Lyon 2013).

Zugleich entspricht dieser Verschiebung von der Disziplinierung zur Kontrolle eine Transformation der Subjekte: An die Stelle des innengeleiteten Individuums tritt das außergeleitete Individuum, dessen traditionell

repressives Über-Ich zuerst ins *groupthink* des *organization man* (vgl. Whyte 2002), in der Spätmoderne jedoch zunehmend in die medientechnologische Umwelt ausgelagert und statt an Menschen an Maschinen delegiert wird. Die wichtigste Funktion dieser Maschinen ist die automatische, anonyme und gleichsam naturgegebene Regulierung des Zugangs zu Information, Kapital, Konsum und sozialen Systemen aller Art.

Diese Außengeleitetheit korreliert mit dem spätmodernen Gebot zu genießen – als Befehl eines obszönen Über-Ichs, das mit dem traditionellen Es der transgressiven Lüste die Plätze getauscht hat –, und ist als Konsequenz der neoliberalen Deregulierung nicht nur der Wirtschaft, sondern der Gesellschaft insgesamt zu sehen. Die sogenannte Spaßgesellschaft ist ohne die gewaltige Ausdehnung des Finanzsektors und der virtuellen Wirtschaft gegenüber der ihr unterworfenen Realwirtschaft nicht zu begreifen, denn nur so lässt sich der – pluralistisch und individualistisch ausdifferenzierte – enorm ausgeweitete Konsum überhaupt aufrechterhalten und zwar weitgehend auf Kreditbasis. Grundlage der zeitgenössischen Wirtschaft, mit ihren gesättigten Käufermärkten, ist eine Form des Konsums, die sich nun nicht mehr durch das (immer schon zivilisierte) Begehren aufrechterhalten lässt – und schon gar nicht durch real existierende, der technologischen etc. Innovation vorhergehende Bedürfnisse –, sondern nur noch durch triebhaftes Haben-Wollen, das sich an neuen Produkten festmacht (vgl. Bauman 2002).

Dieser Wende nach Innen entspricht nicht nur der Übergang von der formalen zur realen Einordnung (Subsumption) der Arbeit im spätkapitalistischen Weltsystem, sondern auch die totale Erfassung der Gesellschaft in Form von übergreifenden Netzwerken. Durch die marktwirtschaftliche Durchdringung fast aller Lebensbereiche wird tendenziell alles zur Kultur (in Raymond Williams' Verständnis von Kultur als *a whole way of life*; Williams 1958), in der die affektive Ökonomie – die Produktion und Bewirtschaftung von Emotionen – eine besonders wichtige Rolle spielt. Kulturell lässt sich in diesem Zusammenhang von einem *emotional turn* sprechen:

Es fällt auf, dass die Wendung hin zur Emotion einhergeht mit einer Krise gesellschafts- und kommunikationstheoretischer Modelle, die in erster Linie auf die Verständigungsleistungen eines vernunftgeleiteten Diskurses abstellen. Tatsächlich wird die integrative Kraft der emotionalen Anteilnahme theoriefähig in dem Maß, in dem sich erweist, dass der vernünftige Diskurs allein die Lösung der Konflikte nicht (mehr) bewerkstelligen kann, die sich charakteristischerweise in modernen Gesellschaften ergeben.

(Tröhler/Hediger 2005, 17)

Dieser *turn* scheint wiederum mit dem bereits erwähnten Umstand zu tun zu haben, dass die zeitgenössische Welt zunehmend undurchschaubar geworden ist und wir im Zeitalter der Unsicherheit, der Angst und des Misstrauens leben:

Selten war die Welt so unübersichtlich wie heute, und an vielen Fronten scheint sie sich zum Schlechteren zu wenden. [...] Zum einen haben die komplex gewordenen Verhältnisse seit «1989» daran Anteil; Stichworte: Sprengung der Blöcke, Wiederkehr des religiösen Fundamentalismus, gescheitertes «nation building», unkontrollierbare Finanzmärkte, Klimakrisen, erhitzter Nationalismus und anderes mehr. Zum Zweiten [...] liegt eine Wahrnehmungs- und Deutungsverengung vor, die es verhindert, die Entwicklungen sowie die Krisen- und Problemfelder heutiger Weltentwicklung adäquat [...] zu begreifen. [...] Der nachdenkliche Ernst konservativ-liberaler Orientierung im Widerstand gegen die Systemideologien von links hat sich nach deren Kollaps in munter-grelle Karikatur verwandelt – in die Billigvariante des Laisser-faire [...]. Als gemeinsamer Nenner fungiert das Ideal des Rechts auf möglichst unbeeinträchtigte Selbstbestimmung. [...] Diese Welt des Hier und Jetzt ist sowohl begrifflich wie gefühlsmässig nur noch schwer zu fassen. Sie hat – bald nach 1989 und spätestens seit «Nine/Eleven» – die Physik in Raum und Zeit geordneter Körper eingeblüht. (Meyer 2014)

Im Unterschied zu «Gefühlen», von denen früher häufiger die Rede war und die einen komplexen, auch über längere Zeiträume anhaltenden affektiven Zustand beschreiben, sind die schneller evozierbaren und deutlicher lesbaren «Emotionen» immer auf ein Ziel bezogen und lassen sich daher leichter kalkulieren, in den Marktprozess einbinden und instrumentalisieren. Nicht nur in der Werbung, in Nachrichten und in der Sportberichterstattung ist ständig von «Emotionen» die Rede, auch ganze Fernsehserien setzen auf immer wiederkehrende Höhepunkte affektiver Intensität *in Momenten der Wahrheitsfindung*, in formaler Hinsicht meist als eng gefasste Großaufnahmen von Gesichtern, die nicht mehr leinwandsondern bildschirmgerecht kadriert sind. So etwa in der US-Serie *LIE TO ME* (2009–2011), in der Dr. Cal Lightman (Tim Roth), ein Experte für Gesichtsausdrücke und Körpersprache, in kriminalistischen Fällen für Polizei und FBI als menschlicher Lügendetektor operiert und anhand feinsten Muskelbewegungen und subtilster Mimikveränderungen sein Gegenüber auf fast schon paranormale Weise lesen kann. Fachlich untermauert ist die Serie durch das wissenschaftlich umstrittene «Facial Action Coding System» des amerikanischen Anthropologen und Psychologen Paul Ekman, der für seine nonverbale Ausdruckskommunikation universale Gültigkeit und zugleich deren genetische Bedingtheit beansprucht (vgl. Ekman

2011).³ Ekmans Mimikschema hat in den USA inzwischen auch im Rahmen der Terrorbekämpfung durch Homeland Security Einzug in die Flughafensicherung in Form des SPOT-Programms («Screening Passengers by Observation Techniques») gefunden (vgl. Weinberger 2010).

Überall stößt man heute auf Medienprodukte, in denen es vornehmlich um die Produktion von Affekten geht, gewissermaßen um affektives Kapital als Mittel zur Einbindung der Zuschauer. Deren kognitive Investition in die totale Immersion wird durch «Dividenden» in Form privilegierter Momente affektiv-körperlicher Highlights entschädigt. In diesem Zusammenhang überrascht es daher auch nicht, dass Unterhaltung seit den 1990er-Jahren zur wichtigsten Exportware der amerikanischen Wirtschaft geworden ist: «America's biggest export is no longer the fruit of its fields or the output of its factories, but the mass-produced products of its popular culture – movies, TV programs, music, books and computer software.» (Farhi/Rosenfeld 1998)

Auch dies ist Teil der Verschiebung von den Disziplinar- zu den Kontrollgesellschaften. Hier findet sich eine Homologie zum Wechsel von den modernen Verschwörungsfilmern der 1970er-Jahre hin zu den *mindbender*-Filmen seit den 1990er-Jahren – und zwar, wie wir noch genauer betrachten werden, hinsichtlich der nun totalen Immersion und einer zwingenden Lenkung der Zuschaueraufmerksamkeit von Moment zu Moment durch eine sich ständig verlagernde rezeptive Steuerung und Kontrolle, für die David Bordwell den Terminus *intensified continuity* vorschlägt (Bordwell 2002), Steven Shaviro jedoch angesichts des Bruchs mit den klassischen Kontinuitätsprinzipien den radikaleren Ausdruck *post-continuity* (Shaviro 2010). Gleichzeitig und scheinbar paradoxerweise geht diese Kontrolle jedoch gerade aufgrund ihres punktuellen, um nicht zu sagen: pointillistischen Charakters mit einer «Ästhetik der Unsicherheit» einher, die als künstlerisches Korrelat zur sogenannten Risikogesellschaft begriffen werden kann.

Diese Ästhetik der Unsicherheit geht über die untersuchten Beispiele hinaus, hängt aber gleichwohl in zentralen Punkten mit den neueren Paranoiafilmen zusammen, die das Phänomen reflexiv behandeln. Für die britische Neurowissenschaftlerin Susan Greenfield wird die beschriebene Entwicklung auf der Ebene der neuronalen Verbindungen im menschlichen Gehirn durch Videospiele und *social media* vorangetrieben. Parallel zu riskanten und extremen Freizeitsportarten werde ein auf intensive Sinnesreize, fortgesetzte Stimulierung und Sorglosigkeit (*recklessness*) ausgerich-

3 Ekman begreift sein Schema als anthropologische, transkulturell und transhistorische Konstante.

tetes Umfeld geschaffen, das zunehmend auf kurze Aufmerksamkeitsspannen ausgerichtet sei und durch eine Reduktion der vernetzten neuronalen Aktivitäten des Frontallappens gleichsam die Zunahme der Aufmerksamkeitsdefizit- und Hyperaktivitätsstörung ADHS (respektive ADD, *attention deficit disorder*) befördere. An die Stelle von komplex vernetztem Wissen träten kurzlebige, gewissermaßen atomisierte Informationen. Wer ständig all seine momentanen und banalen täglichen Aktivitäten oder Erlebnisse auf Twitter oder Facebook preisgebe (und somit viele persönliche, potenziell sensible Daten), verhalte sich im Grunde genommen wie ein Kind, das ständig (etwa bei der Mutter) um Aufmerksamkeit buhlt, aus Angst davor, ohne deren Wahrnehmung vielleicht nicht mehr zu existieren. Dies lege die Vermutung nahe, dass die digitalen Medien einerseits eine neuronale Neuverdrahtung befördern und andererseits dazu beitragen, eine Umgebung zu schaffen, in der sich oftmals Menschen in einer Identitätskrise bewegen, die durch eine Rückkopplungsschleife solche Milieus gleichsam süchtig immer wieder aufsuchen (vgl. Greenfield 2012). Dass wir es hier mit einem regressiven Phänomen zu tun haben, belegt nicht nur die Videospielästhetik des zeitgenössischen Blockbusterfilms, sondern generell das heutige «Überwältigungskino» mit seinem kontinuierlichen Bombardement an Sinnesreizen, ohne welches das Zielpublikum der unter 35-Jährigen anscheinend schnell die Konzentration verliert und sich zu langweilen beginnt. In diesem Zusammenhang ist daher auch von einem ADD-Kino die Rede. Wir haben es hier mit einer Radikalisierung des von Riesman beschriebenen außergeleiteten Persönlichkeitstyps zu tun.

Eine weitere Tendenz, die erwähnt werden muss, ist die zunehmende *Medialisierung* und *Medialität*. Mit Medialisierung ist gemeint, dass Medien- und Kommunikationstechnologien im Sinne einer sekundären Intermedialität in wachsendem Maße in die Filme sowohl diegetisch als auch diskursiv eingeschrieben werden, und zwar zunehmend in Form von digitalen Überwachungstechnologien. Medialität im Sinne Norbert Bischofs bedingt, wie wir in Kapitel III sahen, die Auflösung der Figuralität der scharfen Trennung von Subjekt und Objekt und damit unter anderem auch jene zwischen Wirklichkeit und Irrealität. Aber ebenso wenn die Überwachung nicht mehr bloß Inhalt und Thema und somit auf einer innerdiegetischen Ebene bleibt, sondern die Enunziation als solche erfasst, in einer Akusmatisierung der Bilder, haben wir es mit Medialität zu tun. Die Ausweitung des Konspirativen von einzelnen Figuren in der Diegese hin zum Film an sich ist also auch als Verlagerung von der Figuralität zur Medialität zu verstehen.

So beginnen sich seit den 1980er-, vor allem aber seit den 1990er-Jahren Perspektive und Tonfall des paranoiden Films zu ändern. Dies lässt

sich als eine Bewegung *von der Politisierung zur Individualisierung* beschreiben, von einem Außen- zu einem Innenbezug und spezifisch von der Außenwelt *in die Innenwelt des Gehirns und gehirnnähnlicher Systeme*. Waren die Werke der 1970er-Jahre als Folge des Aufbruchs von 1968 durch eine systemische, primär linkspolitische Sicht motiviert und von der Frage getrieben, wem zu trauen sei, wobei vor allem die eigenen Institutionen ins Visier genommen wurden, fand nach dem Ende des Kalten Kriegs – und zumindest bis zum *war on terror* – eine vordergründige Entideologisierung bei gleichzeitiger Individualisierung der Perspektive statt. Die entsprechenden Filme nehmen in wachsendem Maße eine narzisstische Subjektivierung und Intensivierung der pathologischen Innensicht in Richtung Schizophrenie vor, in der es angesichts von Virtualisierung und Simulation in Form von computergenerierten, total manipulierbaren Bild- und Medienwelten sowie der zunehmend invasiven Körpertechnologien der Life Sciences weniger um die Frage geht, wem zu trauen ist, als vielmehr darum, ob es überhaupt noch eine verlässliche, vertrauenswürdige Realität gibt. Mit anderen Worten haben wir es nunmehr weniger mit Verschwörungen *in* der Wirklichkeit zu tun, als vielmehr mit der Wirklichkeit *als* Verschwörung.

Mit dem von Lyotard postulierten postmodernen Verlust der großen Erzählungen der Aufklärung, von Fortschritt und Emanzipation geht ein Verlust der ideologischen Außenreferenz einher, an deren Stelle systemische Selbstreferenzialität tritt. Žižek bringt die zu Grunde liegende Verschiebung in unserer Wirklichkeit folgendermaßen auf den Punkt:

Die unheimliche Ähnlichkeit zwischen Leibniz' «Monadologie» und der im Entstehen begriffenen Cyberspace-Community, in der globale Harmonie und Solipsismus seltsam koexistieren, ist nicht zu übersehen. Geht unsere Immersion in den Cyberspace nicht gewissermaßen Hand in Hand mit unserer Reduktion auf eine Leibnizsche Monade, die – obwohl «fensterlos», also ohne ein Fenster, das sich direkt zur äußeren Wirklichkeit öffnen würde – in sich selbst das gesamte Universum spiegelt? Mehr und mehr sind wir Monaden ohne direkte Fenster zur Realität, interagieren einzig und allein mit dem Computerbildschirm, begegnen dort nur virtuellen Simulakren und sind doch mehr denn je in das globale Netzwerk eingebunden und kommunizieren mit dem ganzen Globus gleichzeitig. (Žižek 2008, 132)

War in den Paranoiafilmen der 1970er-Jahre das System typischerweise in der Außenwelt in Form einer Organisation angesiedelt – genauer gesagt, einer geheimen Organisation oder Organisation innerhalb einer Organisation (als Staat im Staat etwa) –, so wird mit dem konstruktivistischen Innenbezug nun *zunehmend das Gehirn zum paradigmatischen System*. Wie das obige Zitat nahelegt, bewegen wir uns in diesem neuen monadologischen

Kino gewissermaßen in den Kopf des Paranoikers hinein, ohne freie Sicht auf eine wie auch immer geartete Wirklichkeit «da draußen». Das menschliche Gehirn als das vielleicht komplexeste uns bekannte – und doch zu tiefst verrätselte – autopoietische System ist das perfekte Setting für die monadologische Welt, von der Žižek spricht. Die hieraus erzeugten «Neuro-Bilder» sind per definitionem unzuverlässig, selbstreferenziell markierte Illusionen, und die Fälle, in denen Wirklichkeit und Illusion oder Halluzination ununterscheidbar werden, nehmen zu.

Doch der typische «Virtual-Reality-Film» geht in seinem Szenario immer noch davon aus, dass es eine künstliche, illusionäre, vorgetäuschte Wirklichkeit gibt, die sich von einer wirklichen, authentischen Wirklichkeit unterscheiden lässt (vgl. Wright 2000). Das Paradebeispiel hierfür ist der Science-Fiction-Kultfilm *THE MATRIX* (Lana und Lilly Wachowski, USA/AU 1999), in dem nun die ganze Welt des späten 20. Jahrhunderts, wie wir sie kennen, als eine einzige Computersimulation erscheint, während die reale Welt, die «wirkliche Wirklichkeit» sich dystopisch als postapokalyptische, atomar verwüstete und verdunkelte Ruinenlandschaft des späten 22. Jahrhunderts präsentiert, die nur noch unterirdisch für eine Gruppe von unentwegten menschlichen Rebellen bewohnbar ist, während die Maschinen die Kontrolle übernommen haben und Menschen in Retorten-Feldern als organische Batterien heranzüchten, deren Energie sie abschöpfen, um sich am Laufen zu halten.

Das Aufkommen dieses spätmodernen Kinos geht, wie gesagt, mit einem Genrewechsel einher. Der Politthriller wird aber nicht nur durch Science-Fiction abgelöst, sondern auch durch den Psychothriller und Film noir ersetzt, der vor allem in den 1990er-Jahren einen neuen Boom erlebt (Naremore 1998) und zugleich eine Rückkehr nichtlinearer Erzählformen signalisiert. Die dramatische Färbung der Filme macht bis zu einem gewissen Grad dem Satirischen Platz, wie etwa in Terry Gilliams *BRAZIL* (GB 1985). In manchen Filmen offenbart sich die Verschwörung als Spiel, als ironisch-selbstreflexive Inszenierung (z. B. in David Finchers *THE GAME*, 1997). Im Science-Fiction-Genre tauchen totalitär-zirkuläre Welten auf, wie in den *TERMINATOR*-Filmen James Camerons (*THE TERMINATOR*, 1984; *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY*, 1991) oder in Terry Gilliams *TWELVE MONKEYS* (1995), der durch Chris Markers experimentellen *photo-roman* *LA JETÉE* (F 1962) inspiriert wurde; auch im südkoreanischen Kino findet sich hierfür ein Beispiel (2009: *LOST MEMORIES*, Si-myung Lee, COR 2002). Zirkuläre Szenarien erfreuen sich einer ungebrochenen Popularität und finden sich auch in zahlreichen neueren SF-Produktionen.⁴

4 Um hier nur einige Beispiele zu nennen: *RETROACTIVE* (Louis Morneau, USA 1997), *PLEASANTVILLE* (Gary Ross, 1998), *THE THIRTEENTH FLOOR* (Josef Rusnak, USA/D 1999), *TERMINATOR 3: RISE OF THE MACHINES* (Jonathan Mostow, 2003), 2046 (Wong Kar-Wai,

Bei diesem aktuellen Trend in Film und Fernsehen haben wir es mit Erzählstrukturen zu tun, die durch den konstruktivistischen Charakter ihrer subjektivistischen Welten in wachsendem Maße diegetische Komplexität aufbauen und für die Thomas Elsaesser den Überbegriff *mind-game* vorschlägt; seine Verbreitung und Eigenschaften beschreibt er so:

There is clear evidence that cinematic storytelling has in general become more intricate, complex, unsettling, and this not only in the traditionally difficult categories of European auteur and art films, but right across the spectrum of mainstream cinema, event-movies/blockbusters, indie films, not forgetting (HBO-financed) television. Several of the features named as typical of the mind-game film are grist to the mill of professionally trained (literary) narratologists: single or multiple diegesis, unreliable narration and missing or unclaimed point-of-view shots, episodic or multi-stranded narratives, embedded or «nested» (story-within-story/film-within-film) narratives, and frame-tales that reverse what is inside the frame (going back to *THE CABINET OF DR. CALIGARI*). (Elsaesser 2009, 19)

Beispiele dieser neuen Art von Film sind etwa die bereits erwähnten *MENTO* (2000) und *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (2004) oder auch *OLDBOY* (Chan-wook Park, COR 2003). Für sie wurden weitere unterschiedliche Begriffe vorgeschlagen: David Bordwell etwa spricht von *forking-path narratives* (Gabelung der Erzählung mit Querverstrebungen); Bordwell und Edward Branigan benutzen diesbezüglich auch den Ausdruck *multiple-draft narratives* (Erzählungen mit multiplen Entwürfen); ebenso ist auch von *puzzle films* respektive *twist films* (*twist* = Wendung) die Rede; Janet Staiger nennt sie *complex narratives* und auch der Terminus *modular narratives* ist geläufig (ebd.). Elsaesser spricht hier vom «DVD-fähigen» (*dvd-enabled*) Film: Während die Kinovorführung insgesamt eine nach wie vor wichtige Erstausswertung (*first run*) geblieben ist, machen die narrativen und formalen Eigenschaften der Filme mehrfache Sichtungen fast zwingend, sodass sie ein zweites oder drittes Mal vorzugsweise auf DVD/Bluray, Video on Demand (VoD) und anderen Medien der verlängerten Verwertungskette rezipiert werden sollen (ebd.). Angesichts dieser Verbreitung des Films über ein ganzes Spektrum an digitalen Sichtungsmöglichkeiten besteht die Botschaft des Mediums darin, neue Wege zu finden, das Zuschauerinteresse zu potenzieren und die rezeptive Aufmerksamkeit durch gesteigerte und totalisierte Immersion zu binden. Allegorisiert wurde dies zuerst in *THE MATRIX*, wo uns die ganze Welt als

CHN/F/D/HK 2004), *THE BUTTERFLY EFFECT* (Eric Bress, J. Mackye Gruber, 2004), *PRIMER* (Shane Carruth, 2004), *DEJA VU* (Tony Scott, 2006), *SOURCE CODE* (Duncan Jones, USA/CAN 2011), *LOOPER* (Ryan Johnson, USA/CHN 2012).

virtuelle Realität präsentiert wird, als Computerprogramm einer vollständigen Wirklichkeitssimulation, deren diegetische Räume und Bilder sich in reine Zahlenreihen und digitale Codes zerlegen lassen (vgl. auch Schweinitz 2006c). Auch wenn nicht alle Beispiele komplexen Erzählens in die Kategorie des *mind-game* oder *mindfuck* fallen, haben diese beiden Begriffe den Vorteil, dass sie explizit das *unzuverlässige und irritierende Moment der jeweiligen Narrative* unterstreichen.

Die Bedrohung ist nun vollends unfassbar geworden. In Erscheinung tritt die ontologische Konspiration, mit diffusen Existenz- und Zivilisationsängsten und mysteriösen, wissenschaftlich nicht belegten Krankheiten, wie etwa *multiple chemical sensitivity*, an der allem Anschein nach die Protagonistin des psychologischen Dramas [SAFE] (Todd Haynes, GB/USA 1995) eines Tages in Form von Hustenanfällen, akuter Atemnot und allgemeiner Schwäche erkrankt. Die aus ihrem inhaltsleeren Hausfrauendasein in der hochpreisigen Suburbia von Los Angeles herausgerissene Hauptfigur begibt sich daher in ein von der Außenwelt sich abkapselndes spirituelles Zentrum in der Wüste; doch lässt der Film (mit Anklängen an die leidenden Protagonistinnen von Douglas-Sirk-Melodramen aus den 1950ern) es offen, ob ihr Problem wirklich physischer Natur ist oder ob sie mit ihrem Rückzug in eine totale Institution nicht wahnhaft vom Regen in die Traufe gerät, weil ihr wirkliches Leiden psychogen ist und mit der zeitgenössischen Malaise materialistischer Seelenlosigkeit zusammenhängt. In diffus bedrohlicher Unbestimmtheit wird hier also die Umwelt selbst zum Problem, in der nun die Gefahren potenziell omnipräsent und doch schwer lokalisierbar sind. Deren Wirklichkeitsstatus bleibt ambig.

Die Verschwörungen gehen medien- und kommunikationstechnologisch mit der Zeit. Die mediale Leitmetapher der Globalisierung ist die Digitalisierung des Lebens, in Analogie zum menschlichen Gehirn, das durch immer invasivere Prozeduren von Life Sciences und Neurowissenschaften erschlossen wird. Man kann sich eine Welt vorstellen, die nur noch aus Zahlen und Zahlenreihen besteht. Die feste Wirklichkeit verflüssigt sich zum Wirklichkeitsentwurf und damit erhält nun alles einen Spielcharakter.

Wirkungsvoll in Szene gesetzt wird dieser Umstand in David Finchers konspirativem, metafiktionalem Psychothriller *THE GAME* von 1997, der in Form von Zitaten und Anspielungen auf Klassiker des Paranoiakinos wie *SECONDS*, *THE PARALLAX VIEW*, *AFTER HOURS* (Martin Scorsese, 1985) oder *HOUSE OF GAMES* (David Mamet, 1987) zurückgreift, aber auch von virtuellen bzw. illusionären Welten à la Philip K. Dick und anderen Science-Fiction-Motiven geprägt ist (wie etwa dem TV-Nachrichtensprecher, der sich mitten in seiner Moderation direkt an die zusehende Haupt-

figur wendet). Finchers Protagonist, der überaus wohlhabende und einsam in einem fürstlichen Anwesen lebende Financier Nicholas Van Orton (Michael Douglas), wird in einer dramatischen Umkehr der gewohnten Machtverhältnisse zur Hauptfigur eines von einer mysteriösen Firma organisierten, zunehmend gefährlichen Spiels. Zwar weiß er, dass mit ihm ein Spiel gespielt wird, aber dessen wirkliche Dimensionen erkennt er nicht, und so geht er ebenso arrogant wie naiv davon aus, es gebe noch immer ein neutrales, sicheres Außerhalb beziehungsweise Menschen, die nicht Teil der Inszenierung sind. Erst nachdem Van Orton als leidender Held am Schluss alles verloren hat und nach einem suizidalen Sprung von einem Hausdach samt wundersamer, sorgfältig vorbereiteter «Wiederauferstehung» auch einen symbolischen Tod gestorben ist, realisiert er, dass das Spiel seine ganze Welt umfasst. In einer gottlosen Zeit kommt dies einem authentischen religiösen Erlebnis wohl am nächsten.

2 Das abgekartete Spiel und die reflexive Performance im Neo-Noir⁵

Der Fokus auf dem Aspekt des Spiels begünstigt die Assoziation mit dem «Theater» als reflexiver Performance. Exemplarisch finden wir diesen Spielcharakter etwa in den Filmen David Mamets, in denen eine Neudefinierung des Theaterhaften stattfindet. Wir werden hier argumentieren, dass das wahrhaft Theatralische sich erst im Film dank dessen Realismuseffekts voll realisiert, namentlich als vollständig eigenbewusstes, selbstreflexives Theater, welches soziales Rollenspiel in Erinnerung an Erving Goffman immer als eine Form der Performance begreift, in der es um die subkutane Verteilung von Machtpositionen geht.

In einem künstlerischen Zugang zwischen den Polen von Realismus und Anti-Naturalismus situiert, ohne zum Extrem absichtlicher Verfremdung zu gehen, gilt Mamet als ein Klassiker der zeitgenössischen amerikanischen Bühne. Für sein Stück *Glengarry Glen Ross* (1984), das er später für die Verfilmung durch James Foley (1992) für die Leinwand adaptierte, gewann er den Pulitzer-Preis. Mamets filmische Arbeiten begannen zunächst mit zahlreichen Drehbüchern, darunter das Gerichts-drama *THE VERDICT* (Sidney Lumet, 1982), das Al-Capone-Gangsterepos *THE UNTOUCHABLES* (Brian De Palma, 1987) oder die zynische politische Satire und Verschwörungsfiktion *WAG THE DOG* (Barry Levinson, 1997). Seit *HOUSE OF GAMES*

5 Dieser Textabschnitt erschien erstmals in abgeänderter Form auf Englisch. Vgl. Taylor 2009.

hat er als Regisseur und Drehbuchautor zahlreiche eigene Filme realisiert, unter anderem THINGS CHANGE (1988), HOMICIDE (1991), THE SPANISH PRISONER (1997), STATE AND MAIN (2000), HEIST (2001), SPARTAN (USA/D 2004) und REDBELT (2008). Mamets eigene Regiearbeiten konstituieren, so die These, ein genuin *theatralisches Kino*, in dem ein Idiom eigenbewussten Rollenspielens, typischerweise im gewieften Jargon der Gaunersprache, in eine diegetische Welt voll trügerischer Darbietungen, Täuschungen und abgekarteter, gefährlicher Spiele zurückgeführt wird, die in ihrer Reflexivität exemplarisch postmodernistische Anliegen vertreten.

Neben seinen Bühnenstücken, Drehbüchern und belletristischen Werken hat Mamet seine Ideen zum Theater- und Filmschaffen auch in mehreren Sachbüchern veröffentlicht, unter anderem in *Die Kunst der Filmregie* (2009) und *Richtig & Falsch: Kleines Ketzerbrevier samt Common Sense für Schauspieler* (2011). Ausgehend von diesen beiden Texten möchte ich eine Reihe von Mamets grundlegenden künstlerischen Haltungen, Arbeitsweisen und Überzeugungen skizzieren, die gerade im Hinblick auf seine Paranoiafilme relevant sind. Allerdings ist dabei Vorsicht angebracht. Während er wiederholt die universale Gültigkeit seiner Ansichten über die Schauspielerei und was sie sein sollte betont, und wie Bühnenstücke und Filme wirklich funktionieren und auf ihr jeweiliges Publikum einwirken, sind Mamets Überzeugungen zu dogmatisch, als dass man sie zum Nennwert nehmen könnte. Was seine Ideen aber erhellen, ist die Poetik seines eigenen Schaffens. Der Grund hierfür ist einfach der, dass seine Anleitungen in ihrer an ein Mantra erinnernden Wiederholung entscheidender Axiome, in gehämmerten Sätzen ikonoklastischer Hetzrede und poetischer Aggression, als erweiterte Fortsetzung von Mamets Bühnen- und Filmarbeit zu begreifen sind. Sie sind selbst schon Werke kritischer Poesie in der Form von *Aperçus*.

Schauspielen als Aggression. Das erste entscheidende Konzept ist, dass *Charaktere (Figuren) ausschließlich durch ihre Handlungen definiert werden, nur in und durch diese existieren:*

In Wahrheit brauchst du niemals einen Charakter zu etablieren. Erstens gibt es so etwas wie Charakter nicht außer gewohnheitsmäßigen Handlungen, wie Aristoteles uns vor zweitausend Jahren sagte. Es gibt ihn einfach nicht. Weder hier noch in Hollywood, noch sonstwo. In Hollywood reden sie immer über Charakter, Tatsache ist aber, dass es so etwas nicht gibt. Es gibt ihn nicht. Der Charakter ist einfach Gewohnheit. «Charakter» ist genau das, was der Held tut, um sein übergeordnetes Ziel zu erreichen, das ist das Ziel der gegebenen Szene. Der Rest zählt nicht. (Mamet 2009, 24)

Und an anderer Stelle lesen wir: «Der Schauspieler braucht sich nicht in [den Charakter] zu «verwandeln». Diese Redewendung hat praktisch keinen Sinn. Es *gibt* [keinen Charakter]. Es gibt einzig und allein Textzeilen auf dem Papier.» (Mamet 2011, 16) (Die deutsche Übersetzung von «character» als «Figur» ist hier etwas irreführend; sinngemäß sollte es «Charakter» heißen.) Dieser stark *performative* und *behavioristische* Sinn zieht sich durch Mamets gesamten künstlerischen Zugang. In Bezug auf den «Charakter» impliziert seine Konzeption ganz grundlegend eine fundamentale Instabilität und ein Gleiten dessen fiktionaler Identität, da es immer möglich ist, auch anders zu handeln. Ohne wirkliche Innerlichkeit ist dieses Verständnis nicht nur weit entfernt von der Figurenkonzeption des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts, sondern auch vom vorherrschenden Dogma des *method acting*:

Sensorisches Gedächtnis. Substitution. Affektives, emotionales Gedächtnis. Die «vierte Wand». Das Erfinden von hilfreichen «Geschichten», die genauso schwer darzustellen sind wie der Dramentext, nur dass es dabei um nichts anderes geht als um uns selbst. Die Stanislawski-«Methode» und die Technik der Schulen, die aus jener hervorgegangen sind, sind Unsinn. Sie ist keine Technik, aus deren praktischer Ausübung man eine Fähigkeit entwickelt – sie ist ein Kult. (ebd., 12–13)

Was also ist nach Mamet die wirkliche Arbeit des Schauspielers? Er ist vor allem kein Amateur, kein Literaturwissenschaftler, der sich mit der Interpretation seines Textes beschäftigt, sondern ein *Profi, der gegen Bezahlung spielt*, um das *Publikum zu befriedigen*, das ist die alleinige Rechtfertigung seines Lebensunterhalts: «Der Magier erzeugt eine *Illusion* in der Einbildung des Publikums. Der Schauspieler auch.» (ebd., 16, Herv. i. O.) Die Betonung des *illusionären* Charakters von Bühnenfiguren besitzt schon einen starken Kontext an Eigenbewusstsein, und es wird daher nicht überraschen, dass in der diegetischen Welt von Mamets Theatralität Illusionen und eine selbstreflexive *mise en abyme* eine wichtige Rolle spielen. Denn effektiv ist der Schauspieler auf der Bühne immer schon Teil eines Szenarios, das jemand anders geschrieben hat, das als immer schon vorgeschriebenes operiert:

Die «Arbeit», die Sie «am Text» leisten, ist völlig gleichgültig. Diese Arbeit hat längst jemand vollbracht, der eine andere Aufgabe hat als Sie. Und das ist der Autor. Die für Sie geschriebenen Sätze sollten klar und deutlich gesprochen werden, so dass das Publikum sie hören und verstehen kann. Jede Bedeutung, die über die vom Autor gelieferte hinausgeht, wird sich aus Ihrer *Intention gegenüber demjenigen ergeben, zu dem diese Sätze gesagt werden*. (ebd., 88; Herv. i. O.)

Daher hat das Schauspielen, seiner idealistischen Aspekte der Charakterinnerlichkeit entledigt, das immer als eigenbewusste Performance eines bereits vorgeschriebenen Skripts fungiert, eine absichtlich mechanische Qualität: «Aufgabe des Schauspielers ist es, zu erscheinen und den Text und seinen Willen und seinen Common sense zu gebrauchen, um ein Ziel zu erreichen, das dem des Protagonisten gleicht. Und damit ist die Aufgabe des Schauspielers erfüllt.» (ebd., 22)

Folglich kann Mamet sagen: «Erfinden Sie nichts, unterschlagen Sie nichts, reden Sie frei heraus, erheben Sie sich, halten Sie sich fern von Studium und Schule» (ebd., 40) – ein Spruch, der ein wenig an Timothy Learys gegenkulturelles Motto *turn on, tune in, drop out* erinnert. Im Gegensatz zur realistischen Schule von «Figuren, die sich ausdrücken», konzipiert Mamet in einem reflexiven, auf sich selbst rekurrierenden Modus illusorische Figuren, Figuren-als-Schauspieler, effektiv als Schauspieler, die *sichtbar* spielen. Statt ihre – gemäß seiner Sicht inexistenten – Innerlichkeit auszuloten, sind ihre Aktionen *veräußert* und fundamental *antagonistisch*:

Ähnlich ist auch auf der Bühne der Weg des nach außen gerichteten Schauspielers, der ohne Rücksicht auf sein persönliches Befinden, sondern mit *völliger* Aufmerksamkeit für die Reaktionen seiner Antagonisten handelt, erst das, was die Zuschauer packt. Großes Drama, ob auf der Bühne oder im täglichen Leben, ist nicht das Vollbringen von Taten mit großer Emotion, sondern das Vollbringen großer Taten ohne jegliche Emotion. (ebd., 23, *Herv. i. O.*)

Diese Konzeption von Performance – sowohl auf der Bühne wie im Film – ist durch eine inhärente *Aggressivität* charakterisiert, im ursprünglich lateinischen Sinne des Wortes, als *absichtliche, entschiedene und energische Bewegung auf ein Ziel hin*; daher auch Mamets Betonung, wie wichtig es sei, dass die Willensstärke eines Schauspielers extravertiert sein müsse. In einer weiteren Anmahnung der *Orientierung nach außen* lesen wir:

Je mehr Sie sich mit sich selbst beschäftigen, desto weniger sind Sie wert, bemerkt zu werden. Je mehr jemand seine Konzentration auf die Außenwelt richtet, desto interessanter wird er naturgemäß. [...] Der Mensch, der seine Aufmerksamkeit auf die Außenwelt richtet, wird vielfältig und provokativ. (ebd., 146)

Auch diese Aussage verbindet sich mit dem vorliegenden Verständnis vom Schauspiel als Handwerk und körperliche Arbeit, wie jene des Boxers, des Tänzers oder des Sängers, entgegen der intellektuellen Introspektion oder Interpretation, wobei gutes Spielen darin besteht, dass die Schauspieler dem Publikum das Stück auf die einfachste und klarste Weise kommunizieren, dessen Interesse und Sinn sie nicht zu kümmern braucht,

da dieser bereits vom Autor etabliert worden ist (oder auch nicht). Daher muss der Schauspieler, der unter Lampenfieber leidet, der Angst hat, für seine Rolle nicht vollständig vorbereitet zu sein, lernen, aggressiver zu sein, physisch zu spielen und vor allem tapfer zu sein:

Schauspielerisches Können gleicht dem sportlichen Können, und Sport ist etwas Körperliches. [...] Wie im Sport besteht das Studium der Schauspielkunst hauptsächlich darin, dass man seinen eingefahrenen Gewohnheiten entkommt und lernt, mit Ungewissheiten umzugehen und sich in der Unbehaglichkeit behaglich zu fühlen. [...] Die Wahrheit des Augenblicks ist ein anderes Wort für das, was tatsächlich auf der Bühne zwischen zwei Menschen geschieht. Diese Interaktion ist immer ungeplant, findet immer statt, ist immer faszinierend [...]. Wenn der tatsächliche Mut des Schauspielers sich paart mit dem Text des Dramatikers, wird die Illusion einer Figur geschaffen.

(*ebd.*, 33–34 u. 36)

Gemäß diesem Ansatz besteht der Irrtum der Stanislawski-Methode darin, zu versuchen, den Sinn der Konfrontation eines Schauspielers mit den Zeilen des Stücks und den anderen Schauspielern auf der Bühne im Voraus festzulegen. Demgegenüber wird eine äußerliche, externalisierte Haltung gegenüber dem Charakter das Unbewusste aktivieren und diesem erlauben, in einem Moment der Wahrheit zu sprechen – eine Wahrheit, die effektiv nichts anderes ist als die *Performance als solche*. Hierfür ist es nicht nötig, dass der Schauspieler *glaubt*, er sei der geschriebene Charakter, so wie es das *method acting* vorschreibt, sondern lediglich *so zu tun, als ob*, und *sich vorzustellen*, er sei dieser Charakter, und das einzig Wirkliche zu spielen, nämlich die Zeilen des Skripts deutlich zu sprechen und einfache physische Handlungen in Verfolgung eines klaren Ziels auszuführen, wobei das Ziel dasjenige ist, *was die imaginäre Figur will*. Daher sollte ein wirkungsvolles Bühnenstück wie ein gut erzählter Witz funktionieren:

In einem gut geschriebenen Stück und in einem richtig gespielten Stück zielt auch alles auf eine Pointe ab. Diese Pointe ist für den Schauspieler der springende Punkt, das *Ziel*, und das heißt: «Was will ich?» [...] Wollen wir uns von der Notwendigkeit befreien, zu entscheiden, ob etwas *effektiv, schön* oder *passend* ist, stellen wir die Frage: «Ist es wesentlich für die Handlung?», und alles andere folgt daraus. [...] Wenn wir uns ganz auf die Pointe konzentrieren, wird alles andere klar. Die Pointe ist *die Handlung*. (*ebd.*, 126–128, *Herv. i. O.*)

Die Bedeutung des Charakters ist Handlung, und die Handlung wird durch das Ziel bestimmt, das der Protagonist verfolgt. Das übergreifende Ziel des gesamten Stücks oder Films wird von Mamet das übergeordnete Endziel (*superobjective*) oder auch der *Leitfaden* (*throughline*) genannt. Das

Stück jedoch wird unterteilt in maßgeschneiderte, aktuelle Arbeitseinheiten für den Regisseur, namentlich die Szene, die durch ein Hilfs- oder Szenenziel bestimmt wird und einen Baustein von vielen repräsentiert, die zum übergeordneten Endziel führt, das schließlich entweder verwirklicht (positives Ende, Happyend) oder definitiv vereitelt wird:

Der Boxer muss jeweils eine Runde kämpfen; der Kampf entfaltet sich in seinem Verlauf. Der Boxer steigt mit einem einfachen Plan in den Ring und muss sich dann dem Augenblick stellen. Sie auch. Die richtige Einheit, diesen Plan in die Tat umzusetzen, ist die Szene. (ebd., 119)

Wie schon zuvor konstatieren wir auch hier den aggressiven Machismo, der Mamets dramatischer Konzeption zu Grunde liegt, deren Minimalismus genau darin besteht, dass alles für die Handlung Unwesentliche ausgelassen wird und diese lediglich aus absichtlichen Aktionen besteht, um ein erwünschtes Ziel zu erreichen. Wir spüren hier zugleich eine tiefgehend pessimistische Sicht menschlichen Handelns und Lebens, mit all ihrer inhärenten Feindseligkeit, die ebenso ein Symptom des aggressiven amerikanischen «Ellbogen-Kapitalismus» ist wie ihre Kritik.

Mamets Zugang bezieht sich auch auf die Spezifik des Films, wo die Szenen mit ihren Hilfszielen weiter in einzelne Einstellungen aufgeteilt werden. Zwar beruft sich Mamet als Inspirationsquelle auf Eisensteins Montagetheorie – auf Einstellung A folgt Einstellung B, was im Geiste des Zuschauers die Bedeutung C ergibt –, doch effektiv reicht dieses einfache Verständnis der Filmarbeit nicht an Eisensteins intellektuelle Montage in ihren politischen und ideologischen Implikationen heran, die in der Produktion von abstrakten Metaphern fundamental avantgardistisch und nichtnarrativ ausgerichtet ist. Vielmehr ist Mamet näher bei Pudowkins reduziertem und konventionellerem Zugang zur Montage, die einer narrativen Progression verpflichtet bleibt.

Wie Mamet betont, zählt für den Zuschauer einzig die Erwartung, was als nächstes passiert: «Die Geschichte ist *die wesentliche Entwicklung von Ereignissen*, die dem Helden bei der Verfolgung seines einzigen Ziels widerfahren.» (Mamet 2009, 12; Herv. i. O.) Diesbezüglich ist er nicht weit entfernt von den Überlegungen Eugene Vales (oder anderer Drehbuchtheoretiker), die Spannung aus der Antizipation zukünftiger Ereignisse erklären und die Notwendigkeit betonen, dass die Narration einen ständigen Vorwärtsschub entwickle (vgl. Vale 1988; Field 1982; Howard/Mabley 1995).

Gleichwohl ist es erwähnenswert, dass Mamet zwischen zwei unterschiedlichen Vorgehensweisen im amerikanischen Filmschaffen unterscheidet. Am häufigsten würden Regisseure «mit der Kamera den Schauspielern auf Schritt und Tritt [...] folgen», was sich als Bazin'sche Betonung

des Realismus der einzelnen Einstellung und der Mise en Scène verstehen lässt, wie etwa in Gregg Tolands Tiefeninszenierung und Tiefenschärfe-Ästhetik in *CITIZEN KANE* oder *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (William Wyler, 1946). Der andere Zugang sei durch Eisenstein (und die russischen Formalisten der 1920er-Jahre) inspiriert und verlasse sich auf Schnitt und Montage: «Diese Methode hat nichts damit zu tun, dem Protagonisten auf Schritt und Tritt zu folgen; vielmehr *ist sie eine Kette nebeneinandergestellter Bilder, durch deren Kontrast die Geschichte im Kopf der Zuschauer weiterentwickelt wird.*» (Mamet 2009, 15; Herv. i. O.) Mamet negiert damit die Validität des analytischen Schnitts des klassischen *continuity editings* mit seinen *establishing shots*, die eine präexistierende vorfilmische Wirklichkeit suggerieren, und bevorzugt stattdessen die konstruktive Montage, durch die sich der filmische Raum und die Handlung erst im Kopf des Zuschauers realisieren. Jede kontrastierende Einstellung, auch wenn weit entfernt von Eisensteins erschütternder «Kino-Faust», produziert eine kleine Idee als Teil einer größeren:

Die Einstellungen bilden die Szene. Die Szene ist eine formale Abhandlung eines Themas. Sie ist ein kleiner Film. Man könnte sagen, sie ist eine Dokumentation. Dokumentarfilme sind im Grunde unzusammenhängend beleuchtetes Material, das auf eine Weise nebeneinandergestellt wird, die dem Zuschauer genau den Gedanken vermittelt, den der Filmemacher vermitteln haben will. (ebd., 16–17)

Man spürt in diesen Zeilen, die bezeichnenderweise vor allem aus Hauptsätzen ohne Nebensätze bestehen, das reduzierte, skelettartige Narrativ des Essenziellen, von, in Roland Barthes' Narratologie *Kardinalfunktionen* oder *Kernen*, die auf kausal wirksamen Entscheidungen (dominanten Aktionen) beruhen, ohne deren erweiterte Ausarbeitung durch *Katalysen* (untergeordneten Aktivitäten) (vgl. Barthes 1988). Der Filmregisseur ist hier der große Manipulator der Bedeutungen, wie der Bühnenautor, während die Bilder genau wie die Schauspieler einem übergeordneten Entwurf unterworfen werden, der nicht ihr Werk ist, und sie sich in immer schon geschriebenen Szenarien befinden, wobei gilt: «Das mechanische Funktionieren eines Films ist wie der Mechanismus eines Traums.» (Mamet 2009, 20) Es ist daher kaum überraschend, dass – in einer allegorischen Einfaltung des Diskurses in die Diegese – Manipulation, Intrigen und konspirative Machenschaften solch einen prominenten Stellenwert einnehmen in Erzählungen, die sich weitgehend mit der reflexiven Performance von Rollen und Spielen beschäftigen: «[E]s ist alles eine Scheinwelt. Die Frage ist, wie *gut* diese Scheinwelt ist.» (ebd.; Herv. i. O.)

Trügerische Situationen. Mamets filmischer Zugang, insbesondere seine Betonung der konstruktiven Montage und des Primats der Aktion, bringt es mit sich, dass wir nicht starke, sondern schwache Situationen erhalten – im Sinne von Deleuze also die kleine Form des Aktionsbildes A-S-A' mit Ellipsen des Wissens und mehrdeutigen Indizien –, sodass wir effektiv oft in die Mitte einer Aktion versetzt werden, bei der die Situationsdefinition erst im Nachhinein deutlich wird. Ohne einen eindeutigen *Rahmen* tendieren Situationen dazu, trügerisch und unstabil zu sein, wobei expositorische Information potenziell über die gesamte Erzählung verteilt sein kann. Dies knüpft natürlich an Fragen der Zuverlässigkeit an oder vielmehr der Unzuverlässigkeit, an narratives Eigenbewusstsein (*narrative self-consciousness*) und eingeschränkte narrative Mitteilbarkeit (*restricted communicativeness*), um Bordwells Terminologie zu verwenden (vgl. Bordwell 1993, 73), ebenso wie an überraschende Wendepunkte und Umschläge (Peripetien) und an die Möglichkeit, dass ein Aktionsrahmen durch einen anderen, größeren Rahmen ersetzt wird. Folglich eignen sich Verschwörungsfilme mit Noir-Aspekten ideal und sind fruchtbarer Boden für einen Filmemacher, der sich für die reflexive Performance von Rollen, Spielen, Betrügereien und Doppelspielen interessiert, da im Film noir nichts so ist, wie es zunächst den Anschein macht.

Konsequenterweise sollte Mamets erste und von der Kritik gefeierte Regiearbeit der stilisierte Neo-Noir-Thriller *HOUSE OF GAMES* sein, der zugleich die paradigmatischen Grundsätze seiner nachfolgenden Filmarbeit etablierte. Fast ausschließlich durch die Perspektive der weiblichen Protagonistin als Amateurdetektivin fokalisiert, ist Dr. Margaret Ford (Lindsay Crouse) eine wohlhabende, ehrgeizige und überarbeitete Psychoanalytikerin, die sich einen Namen gemacht hat mit einem soeben veröffentlichten Buch als Ratgeber bei zwanghaftem Verhalten. Sie wird uns gleich in der ersten Szene vorgestellt, tagsüber und inmitten einer Szenerie von Bürogebäuden. Eine junge Frau in einem auffällig roten Kostüm hält ein Exemplar von Fords Bestseller in Händen und nähert sich der Autorin ebenso zwanghaft wie der Titel des Buchs, *Driven* («getrieben»), impliziert, um von ihr ein Autogramm zu erhalten. Mamets direkte Sprache und sein etwas gespreizter, leicht unnatürlicher Dialog sowie die aalglatte Distanziertheit der Hauptfigur (die hier eine Sonnenbrille trägt) werden bereits in diesem ersten Wortwechsel ersichtlich:

JUNGE FRAU: Are you Doctor Margaret Ford?

MARGARET FORD: Yes.

JUNGE FRAU: Could I ask you, would you sign my book?

MARGARET FORD: Yes, of course.

JUNGE FRAU: I recognised you from your picture. I hope I'm not inconveniencing you.

MARGARET FORD: Not at all.

JUNGE FRAU: It's for a friend. It's the second one I bought.

MARGARET FORD: Then I'm doubly pleased. [Kurze Pause.] Thank you for buying it.

JUNGE FRAU: You've helped me very much.

MARGARET FORD [Standhaft die junge Frau anblickend]: I'm very glad I have. [Kurze Pause.] Thank you. [Kurze Pause.] Goodbye. [Dreht sich um und geht.]

Die überbetonten Pausen, die immer etwas zu lange dauern, und die Gerichtetheit der Protagonistin, die lange, unbewegt und intensiv aber ausdruckslos die andere Frau anschaut, verleihen der Interaktion eine formalistische, theatralische Wirkung, die subtil auf die Kluft zwischen der Darstellerin und ihrer fiktionalen Figur verweist. Die Wirkung wird durch asketische Kameraarbeit unterstrichen: einer Kamerafahrt zu Beginn der Szene von einer Wand zur Frau mit dem Buch in der Hand, gleichsam als allegorischem Ausdruck des Titels *Driven*. Die nachfolgenden Einstellungen haben einen insistierenden Charakter, als ob die statische Kamera Dr. Ford anstarren würde in der Erwartung, dass etwas passiert. Effektiv operiert die Kamera genau wie Mamets kurze Hauptsätze, innerhalb eines Systems reiner Funktionalität, in dem alles einen Zweck und eine Absicht hat.

Der von Mamet postulierte konfrontative Charakter der Interaktionen ist in der folgenden Szene expliziter, einer Therapiesitzung, bei der Dr. Ford einer jungen Patientin gegenüber sitzt und sich Notizen macht, in einer Zelle, deren hintere Wand mit einem weißen Tuch abgedeckt ist. Hier erhalten wir beinahe den Eindruck einer Bühnenprobe:

WEISS GEKLEIDETE PATIENTIN: And I saw the face of an animal. [Die Kamera frontal adressierend:] And I said that we all try to run from experience – from experience, do you understand me? – but that it will seek us out. You think that you're exempt? I'm talking to you. Do you think that you're exempt?

MARGARET FORD: Do I think that I'm exempt? That I'm exempt from what?

PATIENTIN: Experience.

MARGARET FORD: No, I don't think that I'm exempt.

PATIENTIN: Well, you'd better be assured you're not.

MARGARET FORD: What is the animal?

PATIENTIN: The animal?

MARGARET FORD: You said in your dream, you saw the face of an animal.

PATIENTIN: I don't know how to say it. It was ...

MARGARET FORD: Yes?

PATIENTIN: It was a ... I ... I want to say ... I don't know how to say it.

Der konfrontative Modus wird durch Mantra-ähnliche Wiederholung betont – «Do you think you're exempt?» – und durch Fragen, die in charakteristischer psychotherapeutischer Weise zurückgespielt und wiederholt gespiegelt werden, und erneut entsteht der Eindruck der Rollendistanz, den wir zuvor bereits konstatierten. Prosa tendiert zur Poesie. Es ist aus lacanischer Perspektive beinahe so, als ob der Film selbst an einer linguistischen Störung der Dissoziation zwischen Schauspieler und Part leiden würde. Ein subtiles Gleiten der Signifikanten über den Signifikaten findet statt, ein Nachgeben der stabilen Verhältnisse zugunsten der Verschiebung. In diesem tückischen Terrain erscheinen die Darsteller als Teil eines größeren, sie umfassenden Plans, von dem sie eingerahmt sind.

Mamets viel zu apodiktische Behauptung, es gebe keinen Charakter, nur Wörter in einem Szenario, stimmt insofern, als die Figuren in seinen Filmen oft ganz funktional erscheinen, sogar mechanisch, als ob sie ein Skript ausagierten. Dieser Eindruck wird auch durch die oft glatten Einzeler im Dialog gefördert, die genauso Teil des konfrontativen Stils sind wie die klare Bildgestaltung: Mit sparsamen Kamerabewegungen kadrieren die häufig insistierend statischen Einstellungen Figuren frontal oder im rechten Winkel und seitlichen Profil – mit dem zusätzlichen Gebrauch von einfacher Schuss-Gegenschuss-Montage. Wie im restlichen Film sind Schauplätze, Kostüme und Requisiten realistisch, und Mamets Handlungspersonal besteht immer noch aus fiktionalen Figuren, ohne dass sie dekonstruiert würden. Aber sie sind eher flache als runde Figuren, denen es genau deswegen an Innerlichkeit mangelt, weil sie durch äußerliches Handeln definiert sind und daher meist extern fokalisiert werden, wodurch sie etwas rätselhaft ausfallen – dies gilt insbesondere für die Protagonistin, die von Lindsay Crouse in weiten Teilen des Films mit ausdruckslosem Gesicht gespielt wird. Es ist vor allem die reduzierte Funktionalität aller Elemente, die zur Wirkung des *geschlossenen Films* führt: eine skelettartige Handlung, die fast ausschließlich aus «Hauptsätzen» besteht (Kardinalfunktionen statt Katalysen) und dem narrativen Vorwärtsdrang und dessen Ansprüchen dient; Schauplätze und Räume, die entweder geschlossen (Innenräume) oder kontrolliert sind; Umgebungen und Objekte, die ohne alles Überflüssige strikt funktional operieren; sowie eine deutlich eingeschränkte Zahl von Haupt- und Nebenfiguren, insbesondere wenn sie innerhalb eines Schauplatzes in Erscheinung treten.

Nach zehn Leinwandminuten mit Szenen, die tagsüber spielen und mit gleichmäßig ausgeleuchteten Einstellungen, wechselt die Narration zu nächtlichen Neonlicht-Settings, eigenbewussten Noir-Charakteristika und wunderschön gefilmt in üppigen, gesättigten Farben und tiefen Schwarztönen von Kameramann Juan Ruiz Anchia, der auch die meisten späteren

Mamet-Filme fotografieren sollte. Im Versuch, einem ihrer männlichen Patienten zu helfen, einem zwanghaften Spieler, der anscheinend 25.000 Dollar verloren hat, die ihm nicht gehörten, entscheidet sich Margaret Ford dazu, das «Haus der Spiele» aufzusuchen und mit dem entsprechenden Gläubiger zu sprechen, einem Mann namens Mike.

Die psychotherapeutische Inflektion von konfrontativem Dialog, der hin und zurückgespielt wird, ist in der ersten Begegnung zwischen der Protagonistin und Mike (Joe Mantegna) evident. Der Schauplatz ist eine ruhige und etwas heruntergekommene Poolhalle. In einer Umkehr traditioneller Noir-Genderrollen wird hier eine weibliche Detektivfigur von einem verführerischen Mann, einem veritablen *homme fatal*, hereingelegt:

MIKE [off, aus einem Hinterzimmer kommend.]: What the fuck is it?

MARGARET FORD: I'm looking for Mike.

MIKE: Mike isn't here. What do you want?

MARGARET FORD: A friend of mine ...

MIKE: Cut to the chase. I'm very busy. Why do you want Mike?

MARGARET FORD: I'm telling you, and you're Mike. You threatened to kill a friend of mine ...

MIKE: Is that what I did?

MARGARET FORD: That's exactly what you did, Mike. That behaviour doesn't go. Whether you mean it or not, and it's irrelevant to me, cos you aren't going to do it. This is a sick kid. He's a compulsive gambler ...

MIKE: Wait. What is this? What are you gonna do to me? If I'm this bad dude, why don't I take out some gun and blow you to bits?

MARGARET FORD: I'll tell you why. I think you're just a bully.

MIKE: Just a bully? What? You're not gonna let me carry your books? Aren't you a caution.

MARGARET FORD: Let's talk turkey, pal. One, you threatened to kill my friend. You aren't going to do that. Cos if you do, you're going away for life. Two is the money. He hasn't got it.

MIKE: Who is this friend?

MARGARET FORD: Billy Hahn.

MIKE: Billy Hahn. He lost how much to me?

MARGARET FORD: Come on. 25.000 dollars.

MIKE: 25.000 dollars Billy Hahn has lost to me. [Kurze Pause.] Excuse me one moment, will you? [Kurze Pause.] You say Billy Hahn lost 25 large to me? [Kurze Pause.] I'm showing you this cos I like you, OK? Cos you got blonde hair. You're looking at Billy Hahn's IOU. OK? Billy Hahn owes me 800 bucks.

MANN [off, im Hinterzimmer, zu Mike]: In or out?

MIKE: Deal past me. [Zu Margaret:] OK? How did you size me up so quick, that I'm not some hard guy who's gonna rough you up?

MARGARET FORD: I don't know. In my work ...

MIKE: What work is that?

MARGARET FORD: It's none of your business.

MANN [off, im Hinterzimmer, zu Mike]: In or out?

MIKE: Out. [Zu Margaret:] Oh, it's none of my business? OK. Then I stand corrected. Here's the thing. I want something from you.

MARGARET FORD: What do you want?

MIKE: I want you to do me a favour.

MARGARET FORD: Why should I do you a favour?

MIKE: If you do, I'll forget the 800 your friend owes me.

MARGARET FORD: What do you want?

MIKE: Let's talk for a minute.

Als dialogisches Powerplay könnte dieser Wechsel von kurzgefassten Sätzen – in Analogie zu Mamets Montagetheorie der kurzen, unflektierten Einstellungen – als beinahe nicht-realistische Prosa *realistische Poesie* genannt werden, in ihrem gewieften, glatten Straßenjargon wie ein Pingpong-Spiel operierend. Im symbolischen Tausch, der hier stattfindet, bei dem die Machtposition am Ende wechselt, ist Margaret Ford bereits in ein komplexes Spiel hineingezogen worden, in ein Spiel innerhalb eines Spiels, dem sie, wie sich zeigen wird, in keiner Weise gewachsen ist. Zu diesem Zeitpunkt wissen allerdings auch wir als Zuschauer das noch nicht. Was hier vorbereitet wird, ist der Triumph des sozialen Spiels, des *sozialen Systems* über individuelle *Psychologie*, in Homologie zu Mamets antipsychologischem Verständnis dramatischer Handlung. In Mamets populärer Wunscherfüllungsfantasie gibt es eine Umkehrung der Machtpositionen, durch welche die professionelle Überlegenheit der Therapeutin gegenüber ihren Patienten auf den Kopf gestellt und die Psychoanalytikerin in die Rolle des Opfers versetzt wird – zumindest, was den zweiten Akt der Handlung betrifft.

Dies ist natürlich, was den Thriller von der klassischen Detektivgeschichte unterscheidet und schon in Kapitel VI erläutert wurde: Im viel stärker vorwärts- und aktionsorientierten Thriller mit dessen Betonung der investigativen Plotlinie wird das Geschehen primär aus der Warte des potenziellen Opfers geschildert, das zugleich ein Amateurdetektiv sein kann, der ein Rätsel (*mystery*) zu lösen versucht, aber auf jeden Fall selbst Gefahren unmittelbar ausgesetzt ist (vgl. Todorov 1998). Dass die Protagonistin in *HOUSE OF GAMES* letztlich nicht nur Detektivin und betrogenes Opfer ist, sondern auch die Rolle der Verbrecherin übernimmt, ist cha-

rakteristisch für Mamets schwarze Ironie und paranoide Vorliebe für das, was man das *Sesseltanz-Narrativ* nennen könnte. Hierbei taucht die «Leiche» nicht zu Beginn der Erzählung auf, wie es für die klassische Detektivfiktion typisch ist, sondern wird am Ende produziert, nach einer Reihe von amüsanten und relativ harmlosen Spielen: Wie es auch in GLENGARRY GLEN ROSS der Fall ist, enden die Täuschungen und das Intrigenspiel mit einem realen Opfer, wodurch die Tonalität für das Filmpublikum von vergnüglichen Rollenspielen ins ernsthafte und tragisch-ironische Register kippt. Jemand *wird* letztlich den Preis bezahlen müssen, als der für das narrative System erforderliche Sündenbock.

Als die weibliche Hauptfigur durch ihre eigene Neugier in die schäbige und verschattete Unterwelt der Spieler hineingezogen wird, scheint sie zunächst einen privilegierten Einblick in das geheime Handwerk einer Gruppe von Trickbetrügern und Hochstaplern zu erhalten, was vorerst in linguistischer Terminologie ein Metadiskurs des Wissens zu sein scheint, der sich jedoch später als ein Objektdiskurs entpuppt. Im narrativen Fortschreiten offenbart sich ungerahmte Handlung als Element eines größeren Rahmens, eines *frame* sowohl im Sinne eines Schwindels als auch in der Bedeutung einer neuen Situationsdefinition: Von Mike um einen Gefallen gebeten, den sie nicht ablehnen kann, erklärt sich Margaret Ford bereit, ihm in der Runde der Pokerspieler zu assistieren und bei seinem Opponenten aus Las Vegas nach einem verräterischen Zeichen (*a tell*) Ausschau zu halten, das als unwillkürlicher Ausdruck eines Bluffs fungiere. Der rauchgefüllte, dunkle Raum voller satter Schwarztöne ist natürlich ein weiteres geschlossenes Setting, in welchem ein Spiel gespielt wird, bei dem im wörtlichen Sinne Täuschung ein integraler Bestandteil der Handlung ist. Hier befinden sich clevere, abgebrühte Spieler am Tisch, mit ihrem eigenen Kommunikationscode von glatten Einzelern: «A man with style is a man who can smile», «You wanna win the hand, you gotta stay in till the end», «Everybody stays, everybody pays». Dies ist die machistische Poesie der kriminellen Unterseite der Gesellschaft, eine Poesie, die offenbart, dass es zwischen dem Signifikat und dem melodiosen Signifikanten einen Riss gibt, dass hier nämlich etwas anderes vor sich geht, als es oberflächlich den Anschein macht. Es ist auch bezeichnend, dass Mikes Gegenspieler, ein vulgärer, hemdsärmeliger Grobian, von Ricky Jay gespielt wird, einem ehemaligen Zauberkünstler und Kartenspieler aus genau dieser Sorte von Milieu.

Da der Spieler aus Las Vegas realisiert hat, dass Mike sein verräterisches Zeichen (wenn er blufft mit seinem Goldring zu spielen) durchschaut hat, würde er sich höchstens verraten, wenn Mike für kurze Zeit Margaret alleine am Tisch ließe. Nachdem Mike kurz den Raum verlassen

hat, sieht Margaret den Gegner tatsächlich nervös mit seinem Ring herumspielen, was sie Mike nach dessen Rückkehr diskret mitteilt. Als Mike der Spielerrunde erklärt, um weiterzuspielen sei er auf Kredit angewiesen, wofür seine Begleiterin ihm mit ihrem eigenen Geld bürgen werde, lässt Margaret sich, getrieben von ihrer Abenteuerlust, darauf ein. Aber dann werden die Karten aufgedeckt und entgegen der Vorhersage verliert Mike, fassungslos, das Spiel und schuldet nun 6.000 Dollar.

Als der zunehmend lautstark auf seinem Gewinn insistierende Sieger eine Pistole hervorholt und auf den Tisch legt, sieht sich Margaret gezwungen, gemäß dem Prinzip konsistenten Handelns, einen Scheck auszustellen. Als sie realisiert, dass es sich bloß um eine Wasserpistole handelt, zerreißt sie den Scheck. Nach einer kurzen Pattsituation beendet Mike das Spiel, und schlagartig realisieren wir, dass alle Spieler der Runde ein Team bilden, dessen alleiniges Ziel darin bestand, Margaret hereinzulegen und ihr Geld abzuknöpfen. Dem Schwindel gerade noch einmal entkommen, wobei Mike ihr entschuldigend mitteilt, Trickbetrug sei ihr Metier und es sei «nichts Persönliches», ist Margaret zunächst empört, bevor sie über ihr kleines Abenteuer lachen muss. Als eine Geste des Wohlwollens verrät die kleine Gruppe von Gaunern Margaret ein «Berufsgeheimnis», namentlich eine ihrer altbewährten Trickmethoden.

Sie sind Spieler und Schauspieler, eine kleine, bezeichnenderweise rein männliche Truppe, in der jeder seinen designierten Part spielt, in Homologie zu den einzelnen Rollen eines kleinen Theaterensembles. Der Betrug kommt hier der konzertierten Gruppenanstrengung eines *heist* nahe, bei dem alle Handlungen strikt arbeitsteilig, funktional und zielorientiert ausgeführt werden, jedoch aus der Perspektive des nichtsahnenden Opfers geschildert. Demgegenüber ist Mamets späterer Film *HEIST* mit seiner genretypischen Anlage des «einen letzten Coups», einem verwickelten Goldraub an einem Flughafen, aus der Perspektive einer kleinen Gruppe professioneller Ganoven geschildert (dargestellt von Delroy Lindo, Rebecca Pidgeon, und wieder, in einer Nebenrolle, Ricky Jay), mit dem abgebrüht-erfahrenen Dieb Joe Moore (Gene Hackman) als *mastermind* der Operation. Moore muss dabei nicht nur die ihn ins Visier nehmende Polizei austricksen, ebenso versucht er, sich aus der Abhängigkeit von seinem langjährigen, manipulativen Hehler Bergman (Danny DeVito) und dessen durchtriebenem Neffen Jimmy (Sam Rockwell) zu lösen – was zu einer Reihe von komplizierten Spielzügen und überraschenden Wendepunkten führt.

In *HOUSE OF GAMES* schenken die Gauner Margaret ihr Vertrauen (*confidence*), die Grundlage, wie wir später erfahren, jeder erfolgreichen Schwindelei (*confidence game*, kurz: *con*). Was also geschehen ist, ist, dass der Situationsrahmen sich geändert hat, er wurde vergrößert, um zu offenbaren,

dass die Spieler in Wahrheit eine einzige Gruppe von Trickbetrügern sind und dass Margarets Rolle im Setting nicht die einer distanziernten, unbeteiligten Beobachterin außerhalb des Spiels war, sondern vielmehr ein integraler und entscheidender Teil eines größeren Spiels, in dem sie als Opfer vorgesehen war. Aus Margarets Sicht involvierte die Situation Mike und sie selbst versus den Typ aus Las Vegas, wobei die anderen Spieler mehr oder weniger neutral erschienen, wenn auch mit Sympathien für Mike; während in Wirklichkeit Mike und alle anderen gegen sie standen. Dies entspricht einer Umkehrung ihrer gewohnten beruflichen Position vis-à-vis ihren Patienten. Der situationale Rahmen hat sich von einem scheinbar offenen Spiel zu einem geschlossenen Setting verlagert, um alle Anwesenden miteinzubeziehen. Die Außenseite des Mikro-Spiels (Poker) wurde durch ein *re-framing in einen weiter gefassten Rahmen inkludiert*, den des Makro-Spiels (den Betrug). Die narratologische Basis dieser trügerischen Situationsdefinition ist externe Fokalisierung, d. h. eine eingeschränkte Wissensbreite, die wiederum auf restriktiver Informationsvergabe fußt, durch die der Filmzuschauer hier vom Wissensstand her in dieselbe Situation versetzt wird wie die unschuldige Protagonistin, die wir freilich auch nur, ebenso wie alle anderen Figuren, strikt von außen beobachten, ohne wirklich Zugang zu einer inneren Subjektivität zu erhalten. Daher handelt es sich um eine externe Fokalisierung *auf* sie.

Um jegliches Spiel zu begreifen, ist es natürlich entscheidend zu wissen, wo es beginnt und wo es endet, ein klares Verständnis seiner Grenzen, also davon, was sich im Spiel befindet und was außerhalb. Durch die vorerst unterschlagene Verlagerung des Referenzrahmens jedoch simuliert die Narration hier absichtlich falsche Grenzen und verschleiert die realen. Und, wie Margaret letztlich erfahren wird, ist der wirkliche Schwindel ein weit größerer, der schon begonnen hatte, *bevor* sie sich zum «House of Games» begab, indem nämlich der versuchte Trickbetrug dort und seine anschließende Offenlegung durch die Trickster selbst wiederum ein Schwindel war innerhalb einer elaborierten, übergreifenden Konspiration, die sie um 80.000 Dollar ihres Geldes bringen sollte.

Spiele innerhalb von Spielen innerhalb von Spielen. Der narrative Mechanismus der sukzessiven Erweiterung des Situationsrahmens ist eine Variation dessen, was in der Kunsttheorie als *mise en abyme* bekannt ist, das Stück im Stück, das Bild im Bild, und was in Luhmanns soziologischer Systemtheorie (in Anlehnung an einen Begriff George Spencer-Browns) *re-entry* genannt wird. Im Prinzip kann die situationale Rahmung bis zur expliziten Selbstreflexivität erweitert werden, der Umfassung des ganzen Werks. Und in HOUSE OF GAMES wird es dieser Mechanismus der Vergrößerung des Rahmens sein, der im letzten Akt zu Mikes Fall führt. Weil die-

ser den Fehler der Hybris begangen hat, indem er sich selbst für den ultimativen Spielleiter hielt, und um zu demonstrieren, dass auch er nur eine Figur innerhalb eines Szenarios ist, dessen magistraler Strippenzieher der *Filmautor* ist, bestraft ihn Mamet in einer letzten Wendung der Ereignisse.

Im dritten Akt kommt es zur Offenbarung des Films (*anagnorisis*) gegenüber dem Publikum und der Protagonistin. Ohne selbst entdeckt zu werden, überhört Margaret im Treff der Trickbetrüger, wie sie ihre Beute aufteilen und über ihren unerhört raffinierten Coup reden. Sie realisiert den Umfang des abgekarteten Spiels, dass sie ausgeraubt und zu diesem Zweck von Mike sexuell ausgenutzt wurde – den Beischlaf mit ihr bezeichnet er witzelnd als «a small price to pay». Doch der machistische Kospirateur hat nicht mit der mörderischen weiblichen Rache gerechnet. Da Margaret bereits die Schuldgefühle für einen vermeintlich begangenen (vorgetäuschten) Mord erlitten hat, erlaubt ihr die Offenbarung, dass es sich dabei nur um eine weitere Inszenierung handelte, nun perverserweise, ohne Gewissensbisse zu töten.

Nachdem sie Mikes Reisepläne mitbekommen hat und sich zum ersten Mal in einer Position überlegenen Wissens befindet, fängt sie ihn am Flughafen ab. Mit der Verführung des Geldes – sie habe alles abgehoben, um das Land zu verlassen – lockt sie Mike in einen verlassenen Frachtraum und erschießt ihn. Und doch hat diese Szene eine Art von Künstlichkeit, die uns beinahe vermuten lässt, der Film versuche uns Zuschauer mit seiner Illusionsmacht zu täuschen. Aber offensichtlich ist Mike tot, und nun gibt es tatsächlich eine reale Leiche.

Der Film endet mit einer dunklen, ironischen Note und einer weiteren Kippfigur. Margaret, soeben sonnengebräunt von einem Urlaub zurückgekehrt und attraktiv geschminkt in einem blumig-bunten Kleid, erscheint im gleichen Restaurant, wo sie zuerst ihre ältere Freundin und Mentorin, Dr. Littauer (Lilia Skala), getroffen hatte. Margaret spricht die vormalige Besorgnis ihrer Freundin über ihren angespannten und stressreichen Zustand vor ihrer Ferienreise an und wiederholt die Ermahnung ihrer Mentorin, die sie ihr gegenüber, ohne den konkreten Anlass von Margarets Schuldgefühlen zu kennen, unmittelbar nach dem vermeintlichen Mord am Polizisten ausgesprochen hatte: «When you've done something unforgivable, you forgive yourself.» Margaret lächelt entspannt und sagt, sie habe genau das getan: sich selbst verziehen. Und während es, in einer Umkehr vorhergehender Treffen zwischen den beiden Freundinnen, nun Dr. Littauer ist, die durch einen dringenden beruflichen Anruf weggerufen wird, benutzt Margaret die Gelegenheit dazu, eine Frau am Nebentisch abzulenken, um ihr diskret ein edles Goldfeuerzeug aus der Handtasche zu stehlen. Sie hält das Feuerzeug in den Händen unter dem Tisch und genießt den Moment

wie ein kleines Mädchen. Mit der Entdeckung ihrer dunklen Seite hat Margaret zugleich jegliche Unschuld abgelegt. Einmal mehr ergibt sich der Charakter (oder seine Verwandlung) aus der Handlung.

In Anlehnung an Erving Goffmans «Präsentation des Selbst im alltäglichen Leben» und dem Rollenspiel im sozialen Verhalten sowie theatralischer Konzeptionen symbolischer Interaktion in der Wirklichkeit, lenkt Mamets Filmschaffen die Aufmerksamkeit auf dramaturgische Konzepte, wie sie Goffman in seiner Unterscheidung von *storefront* und *backstage behaviour* getroffen hat. Wie wir bereits in Kapitel II festgestellt haben, finden wir auf der «Hinterbühne» jedoch nicht unverstellte, «wahre Wirklichkeit», sondern lediglich weiteres Rollenspiel (vgl. Goffman 1959). Im Kontext von Goffmans an Spionage und Geheimagenten modellierter Theorie «strategischer Interaktion» (Goffman 1981) sowie der Idee des Rahmens, um unterschiedliche Sphären und Grenzen spielähnlicher menschlicher Interaktion zu analysieren (Goffman 1980), scheint es, dass Mamets Filme diesen Konzepten nicht nur multiple, fruchtbare Bedeutungen verleihen, sondern auch eine kreative und produktive Symbiose von Theater und Kino illustrieren.

Sein theatralisches Kino, nicht-realistisch sowohl in der Idee des Schauspielens als reflexiver Performance als auch im auf einer formalistischen Montagetheorie basierenden narrativen Filmemachen – der «Gegenüberstellung unflektierter Bilder» –, betont nicht nur in eigenbewusster Weise soziales Rollenspiel, sondern begreift auch menschliches Verhalten als strategische Interaktion in einer Welt von Vortäuschung und Verstellung, bei der die Wirklichkeit aus Spielen auf verschiedenen Ebenen besteht. Hierin trifft sich Mamets Zugang mit der postmodernen Sicht der Wirklichkeit als einer Serie von Spielen, wobei es letztlich keine ultimative, zugängliche Wirklichkeit außerhalb dieser Spiele gibt: Selbst der Tod als Grenzereignis ist, wie *HOUSE OF GAMES* suggeriert, uns nicht zugänglich außerhalb der symbolischen Ordnung (vgl. McHale 2003, 112–130). Das Theatralische der Performance bei Mamet wird folglich in eine filmische Wirklichkeit diegetisiert, in der aller Anschein notorisch täuscht und Tücke, Betrug und abgekartete Spiele sowohl die diegetische Welt der Figuren als auch das Verhältnis des Films zum Kinozuschauer prägen. In dieser Welt von Illusionen analog zu chinesischen Rätselkästchen respektive russischen Matrjoschka-Puppen scheinen wir fortwährend in Platons Höhle festzustecken.

3 Neue Prothesengötter oder Der Wahn der totalen Verfügbarkeit des menschlichen Körpers⁶

Neben spieltheoretischen Szenarien der Manipulation haben wir es im postmodernen Verschwörungsfilm als zweites mit dem grandiosen Topos des neuen, amplifizierten Prothesengotts als kollektiver paranoider Fantasie zu tun, mit Figuren, die mit telekommunikativen Technologien und Medien Symbiosen eingehen und – mitunter als Avatare – zum Zentrum medialer Wirkungsmacht werden. Ein modifiziertes Verständnis solcher medientechnologisch konstruierter Körper findet sich in den Kulturwissenschaften, in denen heute überwiegend davon ausgegangen wird, dass der menschliche Körper als Konstrukt soziohistorischer Diskurse und Praktiken zu begreifen ist und die Idee oder auch der Eindruck eines «natürlichen» Körpers erst nach seiner Zurichtung entsteht:

Im Alltag wird uns zunehmend bewusst, dass die Körper, insbesondere die jungen, schönen und wohlgeformten, das Ergebnis von bestimmten Codes, von Bodybuilding und Schönheitschirurgie sind. [...] Die Mikrophysik der gesellschaftlichen Macht über die Körper geht längst unter die Haut, um schließlich nach unseren Genen, nach unserem biologischen Quellcode zu greifen. (Tischleder 2001, 55)

Schon hier begegnen wir dem eigentlichen Thema dieses Abschnitts: dem Wunsch nach der totalen Verfügbarkeit des Körpers. Eine seiner kulturellen «Zurichtungsstätten» ist das Kino, wo der menschlichen Physis eine zentrale Rolle zukommt (Stiglegger 2002b, 9). Hier gilt das Prinzip der Konstruktion natürlich wirkender Körper über die Arbeit von Maske und Kostüm hinaus:

Das, was wir auf der Leinwand sehen, [hat] nur sehr bedingt mit den leibhaftigen Schauspielerkörpern zu tun [...]; was so natürlich wirkt, ist vielmehr der Effekt eines elaborierten technischen Prozesses, in dessen Verlauf Körper mittels Licht, Kamera, Montage und Projektion modelliert, positioniert, zerlegt und wieder zusammengesetzt werden, um uns die entstandene Körperillusion gleichermaßen *larger than life* und hautnah vor Augen zu führen. (Tischleder 2001, 55)

In diesem Zusammenhang stoßen wir dann auch auf das Phänomen der Körpererweiterungen. Nach McLuhan erscheint, wie gesagt, jede neue Technologie als Medium der Erweiterung unseres Körpers (McLuhan

6 Dieser Textabschnitt wurde bereits zuvor in leicht veränderter Form veröffentlicht. Vgl. Taylor 2004.

2010): also alle Accessoires, technischen Neuerungen und Gadgets, mit denen wir in die Welt gehen und sie uns erschließen (wie Brille, Kleidung, Auto, Handy oder Computer) und die wir in unser Körperschema integrieren. Dieses Schema ist immer schon kulturell und symbolisch vermittelt und stellt als «zweite Natur» bereits eine Erweiterung unseres Körpers dar (vgl. Tischleder 2001). Wir erinnern uns hier auch an die Meisterverbrecher als Meister der Medien; nun jedoch treten an die Stelle derer körperexternen Accessoires unmittelbare Körpererweiterungen.

Zu diesen Extensionen gehören auch Prothesen aller Art. Teils in imaginärer Wechselwirkung mit militärischen Forschungsprogrammen zur Entwicklung von *enhanced super soldiers*⁷, finden sich im Kino hier mitunter faschistoide Männerfantasien der symbiotischen Kopplung von Mensch und Maschine, obwohl im Science-Fiction-Film auch Frauen in diese Rolle schlüpfen können, wie etwa die Ripley-Figur (Sigourney Weaver) in James Camerons *ALIENS* (1986), wo sie den Kampf mit dem Mutter-Alien eingespant in einen humanoiden Roboter aufnimmt, der über verlängerte Stahlarme und -beine verfügt und Ripley gleichsam riesenhaft erscheinen lässt, ein mythisches Titanenmotiv, das jüngst auch im SF-Actionfilm *PACIFIC RIM* (Guillermo del Toro, 2013) wirksam ist, der seinerseits als Reaktion auf die *TRANSFORMER*-Reihe⁸ zu begreifen ist. Dieses Motiv wird in der apokalyptischen Schlacht zwischen Menschen und Maschinen in *THE MATRIX REVOLUTIONS* (Lana und Lilly Wachowski, USA/AU 2003) wieder aufgegriffen. Wir sollten hier aber auch an Mensch-Maschine-Synthesen in Form des Cyborgs denken, wie in *TERMINATOR* oder *ROBOCOP* (Paul Verhoeven, 1987).

Schließlich gibt es die körpereigenen Erweiterungen, die vorwiegend in den Bereich der fantastischen Fiktion fallen. Die Möglichkeit, Körpererweiterungen *on-screen* zu zeigen, ist technomorph, hängt also eng zusammen mit dem jeweiligen Stand der Filmtechnik und der je gegebenen Spezialeffekte. Im Kino kann die zweite Natur problemlos zur ersten werden, weil im Film – einem Medium des Imaginären – ontologisch kein Unterschied zwischen beiden besteht. Es bringt höchstens einen Genrewechsel mit sich. Dem Animationsfilm waren hier im Grunde genommen von Anfang an keine Schranken gesetzt, wohl aber dem *Live-Action*-Spielfilm. Victor Flemings Horrorklassiker *DR JEKYLL AND MR HYDE* (1941) etwa musste Spencer Tracys Verwandlung zum monströsen Alter Ego noch mit Überblendungstechnik realisieren.

7 Zu den militärischen Plänen des Cyborg-Soldaten der Zukunft vgl. Krishnan 2013.

8 Die vom gleichnamigen Videospiele (2004) adaptierte Franchise von Regisseur Michael Bay umfasst bisher die Spielfilme *TRANSFORMERS* (2007), *TRANSFORMERS: REVENGE OF THE FALLEN* (2009), *TRANSFORMERS: DARK OF THE MOON* (2011), *TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION* (USA/CHN 2014) und *TRANSFORMERS: THE LAST KNIGHT* (2017). Zur Franchise gehören ebenfalls mehrere Fernsehserien. Vgl. http://www.imdb.com/find?q=Transformers&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr (abgerufen am 20.7.2016).

Im Zeitalter computergenerierter Bilder dagegen sind Transformationen und Mutationen aller Art möglich geworden, zumal das Medium unter diesen Bedingungen seinen automatischen Abbildcharakter verliert und vollends virtuell werden kann. Als historischer Meilenstein der Morphing-Technik ist hier James Camerons apokalyptischer SF-Film *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY* zu erwähnen, in dem Arnold Schwarzenegger als archaischer Cyborg T-800 – eine äußerlich von einer menschlichen Körperoberfläche bedeckte Maschine – mit einer Maschine der reinen Virtualität, dem T-1000 kämpft. Diese besteht aus flüssigem Metall, kann jede beliebige Körperform annehmen und Hände und Arme in spitze Waffen, etwa Schwerter und Dolche erweitern. Markierte der erste *TERMINATOR*-Streifen mit Schwarzenegger in der Rolle des bösen Cyborgs aus der Zukunft, der in die Gegenwart zurückgekehrt ist, um die Mutter des zukünftigen Anführers der Menschen im Kampf gegen die Maschinen zu eliminieren, noch einen Höhepunkt des organischen Körperkinos (und der Masken- und Trickeffekte) der 1980er-Jahre, so wird dieses im Zuge der Computeranimation seit den 1990er-Jahren abgelöst durch ein Kino der Simulation, des scheinbar gänzlich verfügbaren Bildes.

Nachfolgend werden wir die These verfolgen, wonach sich filmische Körpererweiterungen im Spannungsfeld des Gegensatzes des *verfügbaren versus unverfügbaren Körpers* bewegen. Im Fokus stehen dabei einerseits Comicadaptionen und von Comics inspirierte Werke, in denen es um Variationen des Superhelden-Motivs geht, andererseits einige der anatomischen Erforschungen im eigenwilligen Œuvre David Cronenbergs, die gewissermaßen die Kehrseite jener popkulturellen Größenfantasie darstellen.

3.1 Die Grandiosität des Superhelden

Ein Schwächling und notorischer Nobody, der sich von allen herumschubsen lässt, findet eines Tages eine alte Holzmaske, die ihn, sobald er sie aufsetzt, in eine energiegeladene, animierte Comicstrip-Figur mit grünem Gesicht und breitem Grinsen verwandelt. Als Trickster und Tausendsassa führt er die Polizei an der Nase herum, schüchtert Bösewichter ein und offenbart sich der begehrten Herzdame als souveräner Verführer. Dabei kann er nach Lust und Laune Augen hervorschnellen lassen, die Zunge meterlang ausrollen, den Kopf um 360 Grad drehen und scheinbar aus dem Nichts Arme und Hände mit einem Arsenal von Waffen ausstatten. (*THE MASK*, Chuck Russell, 1994)

Ein Wissenschaftler, der zwecks künstlicher Generierung von Gesichtern an der Hautsynthese arbeitet und bei einem Anschlag auf sein Labor fürchterlich entstellt wird, benutzt, von allen, auch seiner Freundin, für tot gehalten,

die eigene Technik, um sich für seine Rache an den Bösewichtern und für die Wiederbegegnung mit seiner Freundin ein passendes Gesicht zuzulegen, bevor sich jeweils nach maximal hundert Minuten die synthetische Haut wieder auflöst. (DARKMAN, Sam Raimi, 1990)

Ein Mutant und familienloser Außenseiter, vorderhand der sprichwörtliche *underdog*, lässt in bedrohlichen Situationen aus den Knöcheln seiner Hände blitzende Stahlkrallen ausfahren, die an jene des monströsen Freddie Krueger in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (Sam Raimi, 1984) gemahnen, darüber hinaus aber auch an jene überlangen, krallenartigen Fingernägel Graf Orloks in Murnaus *NOSFERATU* (D 1922).

(X-MEN, Bryan Singer, 2000)

All diese fantastischen Körpererweiterungen fungieren als sichtbare, quasi-natürliche Zeichen übermenschlicher Eigenschaften, wie sie im Mythos des Superhelden aktiv sind. Es ist die Fähigkeit zur Körpererweiterung, die den Protagonisten erst zum Superhelden macht; sein außergewöhnlicher Körper zeichnet seine außergewöhnliche Identität aus. Die Beherrschung dieses heroischen Körpers als Instrument der Verdinglichung vollzieht sich allerdings um den Preis einer doppelten Identität, wobei der superheroische, körperlich erweiterte Teil vom gewöhnlichen Körper und der «normalen», durchschnittlichen Existenz abgespalten wird.

In seinem bürgerlichen Dasein hat der Protagonist einen griffig klingenden WASP-Namen⁹, etwa «Peter Parker» oder «Bruce Banner», der signalisiert, dass der Held «einer von uns» ist; als begabter Außenseiter wird er für uns zum Sympathieträger. In seiner Superhelden-Rolle mit Fantasienamen – Spider-Man, Batman usw. – ist er ganz begehrteter Körper, einzigartig-herausragendes Individuum, an dem sich kollektive, kompensatorische Allmachtsfantasien festmachen. Diesbezüglich ist es immer die bürgerliche Identität, die den Protagonisten zu einem «runden», aber defizitären Charakter macht, während das Dasein als Superheld stark rollenhaft ausfällt und kaum Spielraum lässt für subtile Charakterisierungen. Der erweiterte Körper des Superhelden ist ein Wunschkörper und zugleich das Produkt der Fantasie totaler Verfügbarkeit. Denn in einer zunehmend komplexer werdenden Welt, in der individuelle Handlungsmächtigkeit in wachsendem Maße in Frage gestellt scheint, ist der Superheld kompensatorischer Ausdruck des gesellschaftlichen Imaginären. Im amerikanischen Kino arbeitet dem die Logik des anthropozentrischen Bewegungsbildes zu:

9 WASP: Abkürzung für «White Anglo-Saxon Protestant». Meist pejorativ gemeint sind damit in den USA jene Angehörigen der Ober- und Mittelschicht, deren Vorfahren europäische Siedler der Gründerzeit waren.

Überschaubarkeit, kausale Ordnung und die zentrale Bedeutung individuellen Handelns machen eine solche Narration als Gegenentwurf zur Abstraktion und Komplexität gegenwärtiger Lebenswelten attraktiv. [...] Körper [werden], ganz anders als im Alltag, im Rahmen einer solchen Inszenierung tatsächlich zum Dreh- und Angelpunkt allen Geschehens [...]: Körper bilden in den meisten Einstellungen das Zentrum des filmischen Raums, der sich ihren Bewegungen gemäß verschiebt und umbaut; und zumindest innerhalb einer Szene ist es zudem die zeitliche Struktur, die Dauer einer Bewegung oder einer körperlichen Handlung, die den Takt des Films entscheidend bestimmt. (Tischleder 2001, 63)

Das Zitat trifft in erhöhtem Maße für den Superhelden-Film zu. Nicht das jeweilige Narrativ, aber die Helden selbst fungieren hier als paranoide Kippfiguren. Doch die «gespaltene Persönlichkeit» des Protagonisten signalisiert dort auch einen tragischen Aspekt, ein Moment der Verdammnis. So ist etwa in *SPIDER-MAN* (Sam Raimi, 2002) der Sündenbockmechanismus, durch den sich eine Gemeinschaft heilt und neu erschafft – und der nach René Girard der Ursprung allen Erzählens ist –, noch durchaus sichtbar (vgl. Girard 1998). Held wie Bösewicht werden von ihren jeweiligen Umgebungen zu Opfern gemacht: Im Falle des elternlosen Protagonisten Peter Parker (Tobey Maguire) ist dies gleich zu Beginn ersichtlich. Immer kommt der schüchterne, introvertierte, dabei zugleich brillante und von seinen Mitstudenten als Streber Schikanierte zu spät. Er ist ein Außenseiter, seine Kindheitsliebe und Kommilitonin Mary Jane (Kirsten Dunst) scheint so nah und ist doch unerreichbar. War es in den 1960er-Jahren, als Marvel Comics *Spider-Man* lancierte, noch eine radioaktive Spinne gewesen, die Peter beißt und damit zu seiner heroischen Körpererweiterung führt, so ist es in Raimis Filmversion eine genetisch erzeugte «Superspinne» mit dem kombinierten Genom von drei Spinnenarten, die Peter just in dem Moment beißt, da er im wissenschaftlichen Spinnenlabor der New Yorker Columbia University von seiner Angehimmelten, die von Peters Leidenschaft nichts ahnt, mehrere Fotos gemacht hat. Der Biss der Spinne signalisiert zugleich das Verbot der sexuellen Erfüllung. Peter Parker wird genau deswegen zum Superhelden – eine Art adoleszente Größenfantasie –, weil ihm das Ausleben der Sexualität vorenthalten bleibt, wie dies generell für das superheroische Motiv gilt (vgl. Lawrence/Jewett 2002, 47). Wir werden nicht falsch liegen mit der Annahme, dass die Spinnenfäden und -netze, die Peter später als Spider-Man aus dem Handgelenk heraus schleudert, metaphorisch für nicht ausgelebte Orgasmen stehen. Der Spinnenbiss löst beim Protagonisten zunächst einen krankhaften Zustand aus: Kaum bei Onkel und Tante zuhause angekommen, begibt er sich auf

sein Zimmer, um dort zu kollabieren, derweil setzen sich seine genetischen Bausteine mit jenen der Spinne zusammen, wie eine eingeschnittene DNA-Fantasy-Sequenz zeigt. Als Peter wieder aufwacht, braucht er seine dicke Brille mit Horngestell, die ihn zum hoffnungslosen *nerd* gemacht hatte, nicht mehr: Er kann perfekt sehen. Auch sein Oberkörper hat sich verändert, Bizeps und Bauchmuskeln haben sich herausgebildet, und Peter ist voller Energie und Tatendrang. Den späteren Superhelden stößt zunächst etwas zu, in einem Akt der äußerlichen Selektionierung: Sie werden verletzt, entstellt, in irgendeiner Weise markiert oder auch gebrandmarkt, doch später sind sie in der Lage, die Körpererweiterungen im Sinne eines reversiblen Rollenwechsels von innen nach außen zu generieren.

In einem Muster archaischer Reaktion werden gesellschaftliche Probleme in Richtung des Körpers verschoben und über den Körper verhandelt. Dabei gibt uns SPIDER-MAN zunächst durchaus eine gesellschaftliche Problematik zu verstehen: Peters Onkel Ben ist nach 35 Jahren als Chefelektriker von seiner Firma entlassen worden: «The Corporation is downsizing people and upsizing their profits.» Ben ist jetzt 68, zu alt, um sich noch auf einen Computerjob einzulassen, aber irgendwie hat er eine Familie zu ernähren. Auch Norman Osborn (Willem Dafoe), der brillante Wissenschaftler und spätere Bösewicht, bekommt den «Raubtierkapitalismus» des «militärisch-industriellen Komplexes» zu spüren: Der Verwaltungsrat seiner Firma, zu einem guten Teil aus hohen Militärs bestehend, will bezüglich seiner «human performance enhancers» innerhalb von zwei Wochen erfolgversprechende Resultate mit Tests an Menschen sehen, sonst werde seiner Firma die Finanzierung entzogen und der Konkurrenz gegeben. Angesichts der existenziellen Bedrohung seiner Karriere ist es beinahe verständlich, dass sich Osborn in jenen *mad scientist* verwandelt, der den Test am eigenen Körper vornehmen will. Dabei nimmt er das Risiko der Nebenwirkungen – Gewalt, Aggression und Wahnsinn – auf sich und verwandelt sich in den *Green Goblin* mit Körperpanzer und aggressiver Koboldfratze, um danach freilich in seinem Rachezug wie der literarische Michael Kohlhaas weit über das Ziel hinauszuschießen. Eine Art hysterische Verlagerung hat stattgefunden, von einer gesellschaftlichen Problematik hin auf die potenzierten Körper der beiden Widersacher. Fast immer hängt dabei das Motiv der Körpererweiterung mit einem wissenschaftlichen Experiment zusammen, mehr oder weniger direkt mit dem Thema des *mad scientist*, ist doch in diesen Filmen seitens der Wissenschaft immer schon ein latenter Größenwahn vorhanden. Auf jeden Fall verweist das Experiment, bei dem etwas schiefläuft und ein Monster daraus hervorgeht, auf die Hybris der Wissenschaft und die göttliche Strafe der Nemesis.

Eine interessante, als Generationenkonflikt angelegte Variation des Superhelden-Motivs bietet HULK (Ang Lee, 2003), wie SPIDER-MAN und X-MEN eine Marvel-Verfilmung. Weit deutlicher als in der ursprünglich vom Kalten Krieg geprägten Zeichentrickserie wird in Ang Lees Version die tragische und psychologische Seite des Superhelden herausgearbeitet. Ausgelöst wird die spätere Verwandlung des Protagonisten, dem Biotech-Wissenschaftler Bruce Banner (Eric Bana), unmittelbar durch einen Unfall im Labor, bei dem er radioaktiven Gammastrahlen ausgesetzt wird. Aufgestaute, lang unterdrückte Wut löst im emotional blockierten und letztlich beziehungsunfähigen Helden, der an einem schweren Kindheitstrauma leidet, die Verwandlung ins Alter Ego aus, den – erkennbar computergenerierten – grünen Riesen Hulk. Als übermannshohes Muskelpaket und mit übermenschlichen Kräften versehen, zerschlägt und zertümmert er in blinder Wut alles um sich herum. Hulk ist ungezügelt und nicht bezwingbare Triebnatur, ein Titan mit der Psyche eines unschuldigen kleinen Kindes. Gewehrkugeln wie Explosionen prallen fast wirkungslos an ihm ab, in riesigen Sätzen springt und fliegt er meilenweit und wirbelt die gegen ihn eingesetzten Kampfpanzer mit Leichtigkeit durch die Lüfte. Für das Filmpublikum ist diese Art der Regression natürlich lustvoll, weil wir alle ein Stück weit dazu neigen.

Die Wurzel von Bruce Banners Übel liegt tiefer, biologistisch-freudianisch in seinen Genen und in seiner Kindheit. Im Verlauf des ödipalen Mysteryplots wird ein geradezu mythisches Familiendrama aufgerollt, mit Banners übermächtigem, megalomanen Vater David (Nick Nolte), der – beinahe als moderner Dr. Frankenstein – die an sich vorgenommenen gentechnologischen Mutationen auf seinen Sohn vererbte und für sich wie ein verschlingender Vater die Kräfte seines Sohnes gewinnen will. Am Anfang seiner wissenschaftlichen Gentech-Experimente steht einmal mehr die Fantasie des potenzierten, unverletzlichen Körpers.

Es ist eindrücklich, wie die Kreatur jeweils erscheint: Bruce' Augen und Gesichtshaut beginnen sich grünlich zu verfärben, dann platzt er förmlich aus seiner Kleidung heraus. Jeglicher Versuch des Über-Ichs, hier des Militärs mit dessen eigennützigem Interesse an Banners Gammastrahlen-Verfahren, das Monster mit Waffengewalt zu stoppen – wir kennen dieses Muster aus den SF-Filmen der 1950er-Jahre –, endet in einem Fiasco oder in unvorhergesehener Weise, sodass Hulk jeweils entkommen kann. Nur angesichts seiner ihn immer noch liebenden Ex-Freundin und Kollegin Betty (Jennifer Connelly) und in einfühlsamer, liebender Weise angesprochen, verwandelt sich der plötzlich zu unschuldiger Sanftmut Fähige zurück in seine menschliche Gestalt. Als Hulk das erste Mal Betty erscheint und sie vor zu Bestien mutierten Hunden rettet, trägt er sie an-

schließend so erstaunlich zärtlich wie weiland King Kong seine Ann (Fay Wray) in den Armen. Kompliziert wird die unauslebbar Liebesgeschichte durch Bettys Vater, General Ross, der die militärischen Aktionen gegen Hulk leitet: alles in allem lauter *double binds* zwischen Vater und Sohn, Bruce und Betty, Wissenschaft und Armee. Jeder Versuch des Militärs, Bruce zu kontrollieren, hat letztlich nur wiederum das Erscheinen Hulks zur Folge: In dieser Struktur der Reversibilität liegt denn auch das serielle Potenzial der Geschichte und die Möglichkeit von *sequels*.

In der Abspaltung eines Persönlichkeitsteils zu einem Alter Ego, zu einer anderen Figur, mit anderen Worten: der Nichtintegrierbarkeit aller Persönlichkeitsanteile in der Figur des Wissenschaftlers steckt auch Systemkritik. Es ist die Hybris der mit Big Business und Militär verflochtenen Wissenschaft, die nicht-integrierbare und im Sinne von Ulrich Becks Konzept der Weltrisikogesellschaft letztlich nicht-kalkulierbare Risiken in sich birgt (vgl. Beck 2001).

3.2 Reisen ohne Wiederkehr: Begegnungen mit dem anderen des Körpers

Seit seinem ersten Langspielfilm *SHIVERS* (CAN 1975) hat sich der kanadische *auteur* David Cronenberg vorwiegend mit der Erforschung des menschlichen Körpers, seinem Äußeren und seinem Inneren, seiner Natur und seinen «perversen» Neigungen auseinandergesetzt. Cronenbergs «somatographische» Horrorfantasien betreten körperliches und mentales Neuland, indem sie unauslöschliche, irreversible Immersionen in und Begegnungen mit dem anderen und den damit einhergehenden (männlichen) Kontrollverlust inszenieren.

Sex ist bei Cronenberg niemals nur gewöhnlicher Sex, sondern stets «abartig», sei es in Form einer sich viral ausbreitenden Epidemie und Lustseuche, welche die Bewohner eines sterilen Apartmenthotels in triebhafte, zombieähnliche Wesen verwandelt, die nicht zufällig an die gleichgeschalteten *pods* aus Don Siegels *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* erinnern (*SHIVERS*); oder sei es in Form der Feminisierung bis hin zur Vaginisierung des männlichen Körpers durch phallische Frauen und durch die Penetration und Inkorporation von (Medien-)Technologien, die in einer Inversion von McLuhans Konzept der medialen Körpererweiterungen auf radikale Weise von diesen Körpern Besitz ergreifen. Hier sind es, um auf W. J. T. Mitchells Frage *what do pictures want?* zu rekurrieren, die Bilder und Medien, die den menschlichen Körper begehren (vgl. Mitchell 2008). Wir bekommen das Unvorstellbare zu sehen: die experimentelle Hauttransplantation bei einer verunfallten Mottorradfahrerin, die als seltsame Folge eine phallusar-



472–473 Regressionen ins Virtuelle: Alle Spieler von *EXISTENZ* sind an einer lebenden Konsole angeschlossen

in *CRASH* (CAN 1996), wo eine Gruppe von Menschen, von Autounfällen sexuell erregt, ihre «polymorph perversen», verletzten Körper mit Krücken, Prothesen und ihre Lust bei inszenierten Karambolagen erweitern.

Virtuelle und simulierte Welten werden ausgelotet: so etwa in *EXISTENZ* (CAN/GB 1999), einer Remedialisierung eines fiktiven Videospiele als Film, wo eine Gruppe von Spielern organische Spielkonsolen (*game pods*) mit nabelschnurartiger Kordel («Umbicord» genannt) an ihrem «Bioport» anschließen, einem Loch im Rückenmark, gleichsam eine Vagina (sodass man auch von einer «Vaginisierung des Mannes» sprechen kann), um sich in einer virtuellen Spielwelt zu verlieren (Abb. 472–473). Im Einklang mit der spätmodernen Ontologie ist das Spiel zum selbstreferenziellen Selbstzweck geworden: «Man muss es spielen, um zu wissen, warum man es spielt», antwortet die



474–475 Die Schlüsselfrage zum Schluss von *EXISTENZ*: «Are we still in a game?»

Spielkonsolen-Designerin und weibliche Protagonistin Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) ihrem Begleiter Ted Pikul (Jude Law) auf dessen Frage nach dem Sinn von EXISTENZ.

Der Realismus dieser simulierten Welt wirkt so bedrohlich echt, dass schließlich der paranoide Verdacht aufkommt, auch die Welt außerhalb des Spiels sei nur ein Spiel und deren Teilnehmer von einem unfassbaren und unerreichbaren «Außerhalb» programmierte Figuren. Geht der Außenbezug verloren, resultiert eine geschlossene Innenwelt von paranoiden Vernetzungen. Nicht einmal der eigene Körper ist mehr Garant für die individuelle, autonome Existenz oder für die Wirklichkeit.

Immer wieder geht es in Cronenbergs posthumanistischen Filmen um Protagonisten als Transgressorfiguren, die gegen ein fundamentales Verbot der symbolischen Ordnung verstoßen und diese bewusst überschreiten, um dann in einem schleichenden Übergang gemäß der Logik des Möbiusbandes auf die «andere Seite» zu gelangen, wo sie mit dem Realen konfrontiert werden. Hier ist deshalb erneut an Lacans Diktum zu erinnern, dass das, was aus dem Symbolischen verworfen werde, im Realen wiederkehre. Die paranoide Angstfantasie, die dem zugrunde liegt und in einer ebenfalls filmischen *passage à l'acte* inszeniert wird, ist jene vor dem Autonomieverlust.

Als Vorspiel zu EXISTENZ kann Cronenbergs SF-Horror-Medienthriller VIDEODROME (CAN 1983) gelten. Max Renn (James Woods), Programmleiter eines kleinen Fernseh-Schmuddelsenders in Toronto, ist für sein gewalt- und sexlüsternes Nischenpublikum immer auf der Suche nach dem neuesten Kick. Ein für ihn tätiger TV-Hacker verschafft ihm Zugang zum Sendeformat «Videodrome», das in der Manier von *snuff movies* äußerst realistische Folderszenen präsentiert. Renn und seine neue Freundin Nicki Brand (Deborah Harry), eine laszive Talkshow-Moderatorin mit sadomasochistischen Neigungen, schlägt die Videoaufzeichnung in den Bann. Doch wie sich herausstellt, ist die Sendung weit mehr als die bloße Ausstrahlung eines Piratensenders. Als Max erfährt, dass «Videodrome» von einem Großkonzern namens Spectacular Optical als experimentelles TV-Signal benutzt wird, um beim Zuschauer einen Gehirntumor zu verursachen, der zu veränderter Wahrnehmung und totaler Manipulierbarkeit führt, hat er schon längst angefangen zu halluzinieren.

Dass wir Medien nicht einfach als neutrale Technologien betrachten dürfen, deren Wirksamkeit von unserem bewussten Gebrauch abhinge und die an sich weder gut noch schlecht seien, sondern darüber lediglich der menschliche Gebrauch entscheide, hat McLuhan nachhaltig als naive Vorstellung entlarvt. Die Integration der Medien in unser Körperschema wird bei Cronenberg freilich in einer melodramatischen Umkehr als Be-

sitzergreifung unserer Körper inszeniert, mitsamt allen Wunschängsten, der sich mit dem Realen quasi kurzschließenden Macht der Medien ausgeliefert zu sein, als ob Medien nicht mehr Medien wären, sondern einen direkten und unmittelbaren Zugang zum Wirklichen verschafften. In seinen Werken findet immer diese Umkehr der Machtverhältnisse zwischen Mensch und Medientechnologie statt, die in allegorischer Form direkt am menschlichen Körper ausagiert wird.

Die mediale Transgression wird gleich von der ersten Einstellung des Films an signalisiert, in der Figur von Max Renns Sekretärin, die sich als «your girl Friday», als journalistisches Mädchen für alles vorstellt, und damit auch auf die rasante Howard-Hawks-Screwball-Komödie *HIS GIRL FRIDAY* (1940) anspielt, in der Rosalind Russell neben Cary Grant eine der beiden exzentrischen Hauptrollen spielt. Die Allusion ist insofern bezeichnend, als es in Hawks' verrückten Komödien regelmäßig zu Gender-Inversionen kommt, im Extremfall auch zur aggressiven Dekonstruktion des Mannes wie in *I WAS A MALE WAR BRIDE* (1949, erneut mit Cary Grant). Typischerweise finden wir dies auch bei Cronenberg, in der nunmehr Abscheu erregenden Feminisierung des männlichen Körpers als Aufhebung des Registers des Symbolischen. Hier jedoch ist entscheidend, dass bereits über den Fernsehmonitor – natürlich durch eine Videoaufzeichnung – Max direkt adressiert wird. Die Fantasie, vom Fernsehmedium nicht als allgemeines Publikum, sondern direkt und unmittelbar persönlich angesprochen zu werden, ist hier zwar technologisch rational noch erklärbar, spielt aber bereits auf die schizophrene Vorstellung an, von allgemeinen Verbreitungsmedien gleichsam auf magische Weise unmittelbar erreicht zu werden, in einer Überschreitung ontologischer Mediengrenzen hin zum psychotischen Realen und zur unmittelbaren Überwachbarkeit. Dabei wird dann auch die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Halluzination aufgehoben werden, zunächst für den Protagonisten, später dann auch für das Filmpublikum.

Auf der Suche nach der nächsten Reizsteigerung für sein Fernsehpublikum wird Renn denn auch sukzessive als Transgressor gezeigt. Unmittelbar vor einem Geschäftstermin in einem schäbigen Hotel stibitzt er im Vorübergehen ein Stück Brot vom Frühstücksteller für einen der Hotelgäste. In einem Zimmer trifft er einen japanischen Fernsehproduzenten, der ihm eine erotische Softcore-Show verkaufen will. Auch hier überschreitet Renn eine Grenze: Statt sich den Anfang der Serie anzuschauen, wo sie dramaturgisch etabliert wird, möchte er nur das letzte Band anschauen. Cronenberg täuscht sodann unsere raumzeitlichen Erwartungen, denn nachdem wir einen Ausschnitt aus der Episode «Samurai Dreams» gesehen haben, zeigt es sich, dass wir uns auf einmal nicht mehr im Ho-

tel befinden, sondern in Renns TV-Studio, wo er sich die TV-Episode zusammen mit zwei seiner Mitarbeiter anschaut. Durch diese Form der «kreativen Geografie», wie sie ursprünglich auf Lew Kuleschows frühe Filmexperimente zurückgeht, hat das Fernsehen zu unserer leichten Überraschung effektiv als Medium einer örtlichen Verschiebung operiert. Doch Max findet das Gezeigte zu soft, ist er doch auf der Suche nach etwas, das *tough* ist, das «durchbrechen» wird. Er ist also, mit Lacan gesprochen, auf der Suche nach etwas, das im Fernsehen mehr ist als Fernsehen, respektive etwas, das im Fernsehen schon nicht mehr Fernsehen ist (vgl. Riepe 2002, 90). Es geht darum, die medienontologische Grenze zu überschreiten, um unmittelbar an das rohe Wirkliche zu gelangen, im Dienste eines Mehrgenießens, eines Genießens jenseits des Lustprinzips (ebd., 91) (vgl. Abb. 476).

Bald einmal wird Renn zur Marionette konspirativer, widerstreitender Mächte jenseits seiner Kontrolle. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Halluzination verwischen: Das beginnt mit einer Videokassette, die in Max' Händen lebendig wird und sich verformt, und führt weiter zu einer Vagina-ähnlichen Öffnung in seinem Bauch, in die sich Renn – zwanghaft – eine Pistole steckt, die in seinem Körperinnern verschwindet (Abb. 477). Später werden ihm die Konspirateure eine Videokassette in den Bauch schieben und Max im wörtlichen Sinne zum Videorekorder machen, einen passiv-feminisierten Körper, der ein Programm abspult.

Derart programmiert, steckt Max die Hand in seinen Bauch und holt die verschwundene, schleimige Pistole heraus. Diese beginnt sich zu verlängern, durchbohrt Handgelenk und Unterarm und bildet eine organische Verschmelzung von Fleisch und Waffe, eine Körpererweiterung, über die Max keine Kontrolle hat (Abb. 478). Später macht ihn sein «Programm» zum Killer (Abb. 479).

Im Unterschied zu den Superhelden-Verfilmungen gibt es hier keine männlich-potenzierte Beherrschung und Instrumentalisierung des Körpers, vielmehr dessen (teilweise) Autonomie oder, anders ausgedrückt, an die Stelle des Lustprinzips tritt der Todestrieb:



476–477 Eintauchen ins Medium, das einen begehrt: das Reale der Halluzination in VIDEODROME



478–479 «Long live the new flesh»: die wörtlich genommene Metapher der Faustfeuerwaffe in *VIDEODROME*

I don't think that the flesh is necessarily treacherous, evil, bad. It is cantankerous, and it is independent. The idea of independence is the key. It really is like colonialism. The colonies suddenly decide that they can and should exist with their own personality and should detach from the control of the mother country. At first the colony is perceived as being treacherous. It's a betrayal. Ultimately, it can be seen as the separation of a partner that could be very valuable as an equal rather than as something you dominate. [...] I think to myself: «That's what it is: the independence of the body, relative to the mind, and the difficulty of the

mind accepting what that revolution might entail.»

(Cronenberg, zit. in Rodley 1997, 80)

In Cronenbergs Filmen entwickelt die Physis der Dinge ein surreal wirkendes Eigenleben. Und es stellt sich hier die Frage, um zum Anfang dieses Abschnitts zurückzukehren, ob die in den Kulturwissenschaften mitunter vertretene Position, den Körper als reines soziohistorisches Konstrukt zu betrachten, nicht auch insgeheim von der Fantasie des total verfügbaren Körpers geprägt ist – jener Fantasie, welche die Filme Cronenbergs in der Begegnung mit dem anderen unterlaufen und unterminieren.

3.3 Produktive Pathologien und der neue *mad scientist*

Vor allem Independent-Produktionen haben sich in den letzten Jahrzehnten zunehmend einer radikalisierten subjektiven Perspektive gewidmet, so etwa auch Darren Aronofskys viel beachteter Erstlingsfilm *Pi* (1998). Nachfolgend sehen wir den in *Pi* sehr eindrücklich realisierten und bereits im Zusammenhang mit Frankenheimers *SECONDS* besprochenen *bodymount*-Effekt, aus einer späten Szene des Films, als der Protagonist, der einerseits geniale und andererseits paranoide und zurückgezogene Mathematiker Max Cohen (Sean Gullette), inmitten des Chaos der Straßen von Manhattan wähnt, durch die Erforschung der Zahl Pi die goldene Spirale als Weltformel gefunden zu haben. Max' grundlegender Fehler besteht darin, Mathematik für die Sprache der Natur zu halten, sodass sich alles

in der Natur mittels mathematischer Formeln und Grafiken darstellen ließe und überall regelmäßige Muster auszumachen seien. Dabei verkennt er, dass es in der Natur, als Konzept selbst schon ein kulturelles Produkt, keine Zahlen gibt und die Mathematik als solche nicht eine Natur-, sondern eine *Geisteswissenschaft* ist, auf deren Grundlage sich dann die exakten Wissenschaften konstituierten.

Mathematik ist demnach ein ideales Konstrukt, mit dessen Hilfe sich der Mensch der Natur annähern kann, um sie zu erforschen, zu beherrschen und auszubeuten. Die Natur *ist* jedoch keine Mathematik. Max verwechselt also die Ordnung der Gedanken mit der Ordnung der Dinge, was die Definition der Psychose schlechthin ist. Er ist ein *mad scientist* im wahrsten Sinne des Wortes, ein Transgressor zwischen Genie und Wahnsinn. Max setzt sich selbst an die Stelle eines ursprünglichen, reinen oder «idiotischen» Signifikanten (der irrationalen und transzendenten Zahl π), deren Wesen darin besteht, kein Signifikat, keine Bedeutung zu haben, sondern als jener Herrensignifikant (S1) zu fungieren, der den Zugang zur symbolischen Ordnung der Sprache (S2) gewährt, wie Paul Eisenstein in seiner an Lacan angelehnten Analyse von Aronofskys Film feststellt:

Perhaps the revolutionary proposition of Lacanian psychoanalysis involves the notion that analytic discovery does not involve a finding of meaning. In lieu of such a finding, the end of Lacanian psychoanalysis entails an encounter with something that signifies whose most salient feature is its stupidity – that is, its inability to be inscribed in any meaningful way within the order of understanding and knowledge. [...] a sign acknowledged but not understood is the only way to account for the passage from nature to culture, from the animal world of instinct and appetite to the human world of language and desire. This sign acknowledged but not understood (i. e. the signifier) literally effects the subject – that is, it brings a subject about out of nothing.

(Eisenstein 2004, 1 u. 3–4)

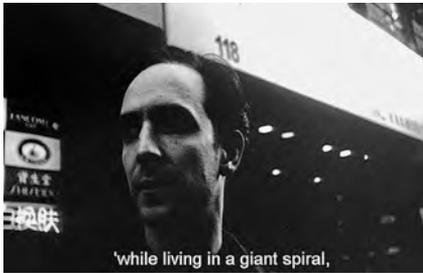
Dem Versagen, diesen ursprünglichen, rein formalen Status des reinen Signifikanten anzuerkennen, liegt eine zeitgenössische kulturelle Pathologie zugrunde:

By failing to permit the exception around which a universe of meaning is constituted – the metaphorical substitute for the ultimately lethal jouissance of the flesh and blood Other (Mother, Nature, God) – we risk losing that critical place for ourselves as subjects to gain a foothold, a place secured only when a primordial signifier comes to name and neutralize the potentially all-engulfing lethal jouissance of the Other. The failure of this essential «metaphor» – the Name-of-the-Father, the natural Law – to take hold ends up then

catalyzing a psychotic structure in which there is no lack admitted in the Other, in which the Other telegraphs its intentions not through the dead letter of the Name or formula but directly to the subject in the form of libidinally invested, prelapsarian primordial signifiers. *(ibd., 9)*

Max' Problem besteht darin, dass er – in der Formel Lacans – nicht den Vater, sondern das Schlimmere gewählt hat. Bereits als kleiner Junge hatte er sich über das Verbot, direkt in die Sonne (das Reale, das Göttliche) zu blicken, hinweggesetzt und dadurch beinahe sein Augenlicht verloren. Er hat also gegen ein grundlegendes paternales Verbot verstoßen, als Sinnbild seines Defekts im Register des paternalen Signifikanten. Auf diesen Defekt, den effektiven Ausschluss aus der symbolischen Ordnung, der durch seine Isolierung von anderen Menschen angezeigt wird, reagiert Max mit seinem Wahn und seinen Halluzinationen.

Der manichäische Gegensatz zwischen einer chaotischen Umwelt und Natur einerseits und der totalen Zentriertheit auf Max andererseits wird im Film in einem allegorischen Overflow von der Ebene des Symbolisierten auf jene des Filmmaterials selbst auch durch den sehr grobkörnigen, extremen Schwarzweiß-Kontrast signalisiert, bei dem es fast nur Schwarz oder Weiß gibt und die Graustufen dazwischen immer wieder vom grellen Weiß – dem Realen oder Göttlichen – überflutet und ausgefressen werden. Wiederholt blendet der Film ins Weiß aus, als Moment einer totalen Überflutung durch das



Reale, als Epiphanie in der unmittelbaren Begegnung mit Gott selbst – einem Privileg, das nur Psychotikern vorbehalten ist. Aronofskys Erzählperspektive ist dabei so stark auf die Hauptfigur fokussiert und an ihr festgemacht, dass sich in diesem Film alles, gleich ob objektive Wirklichkeit, subjektive Fantasie, Wahn oder Halluzination, auf derselben Wirklichkeitsebene befindet. Genau dies entspricht dem psychotischen Erleben, in dem sich das Reale an der Oberfläche manifestiert. Oft können wir uns als Zuschauer nicht ganz sicher sein, was hier wirklich ist oder nur in Max' Kopf existiert. Genau hierdurch dreht sich nun die Welt – deren einzig alternativer Zustand, der Schizophrenie der Hauptfigur entsprechend, der des unkontrollierbaren Chaos zu sein scheint – ganz wörtlich genommen völlig um ihn (Abb. 480–483).

Dies wird auch aus seiner in wissenschaftlicher Form formulierten These ersichtlich: «My new hypothesis: If we're built from spirals, while living in a giant spiral, then everything we do is infused with the spiral.» Die SnorriCam-Technik wird in Aronofskys Film mehrfach kongenial eingesetzt, um dieses «Spinnen» des Protagonisten schon rein visuell zu vermitteln.

4 Mindbender-Kino im Schatten von Philip K. Dick

4.1 Dick-Adaptionen und Inspirationen

Postapokalyptische Szenarien unserer Städte und Erde, nicht weit in einer fiktiven Zukunft angesiedelt; der Mars und seine Kolonisierung; gefälschte, simulierte Welten und eine *mise en abyme* von Welten innerhalb von Welten; Paralleluniversen und Zeitreisen mit all ihren Paradoxien und der Frage des Determinismus; Gehirnwäsche, falsche Identitäten und Erinnerungen sowie programmierte, künstliche Menschen; Drogen und Wahrnehmung; die Invasion eines Verstandes durch einen anderen; die Frage, wie wirklich ist die Wirklichkeit, und gibt es eine Wirklichkeit außerhalb der eigenen Wahrnehmung (Solipsismus); was bedeutet es, menschlich zu sein, und was unterscheidet einen Menschen von einem Humanoiden (Androiden, Roboter); vielleicht sind wir Menschen die Aliens und die Aliens ebenso menschlich oder menschlicher als wir? Und am Ende fantastische Unschlüssigkeit: All dies ist der Stoff, aus dem die Geschichten des SF-Kultautors Philip K. Dick gemacht sind, des vielleicht paranoidesten aller Science-Fiction-Schriftsteller. Dem Massenpublikum weitgehend unbekannt vor der ersten Filmadaption eines seiner Werke, Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (von 1982/2007), basierend auf dem 1968 erschienenen,

frühen Cyberpunk-Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, ist «PKD» im Laufe der letzten dreißig Jahre zum bevorzugten Science-Fiction-Autor der Gegenwart geworden, der auch am häufigsten im Kino adaptiert wurde. Darüber hinaus ist das zeitgenössische Filmschaffen deutlich vom dickschen Erbe geprägt.

Im Unterschied zu den meisten anderen Schriftstellern in seinem Genre ist Dick weniger an der wissenschaftlichen und physischen Wahrscheinlichkeit der Ausstattung, an Maschinen und Apparaten interessiert, die seine paranoiden Szenarien ontologischer Konspiration bevölkern. Sein Arsenal an futuristischen Gadgets und Objekten dient lediglich als Vorwand: wie etwa die allgegenwärtigen *vidphones*, die auf Harmonie getrimmten, zensurierten Zeitungen, die *homeopapes* genannt werden, oder die fliegenden Autos, die mal als *squibs*, mal als *flapples* daherkommen. Immer wieder begegnen wir auch den Kolonien auf dem Mars, wo, wie in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1965), nachdem die postapokalyptische «Terra» quasi unbewohnbar geworden ist, rekrutierte Siedler sogenannte «Perky Pat»-Layouts benutzen, um mit Hilfe der Droge «Can-D» virtuelle Liebespiele zu spielen, als einzigen Trost, um das Leben erträglich zu machen. Bis eine weit potentere Droge, «Chew-Z», ins Solarsystem eingeführt wird, deren User in solipsistische Monaden verwandelt werden, während ihre Wirklichkeiten fortan von der gespenstischen und gestaltwandelnden Präsenz des gottähnlichen und furchteinflößenden, rückkehrenden Raumfahrers Palmer Eldritch bewohnt werden. Seine Opfer realisieren, dass sie permanent in Welten stecken, die Eldritch erzeugt hat und kontrolliert – eine ebenso albraumhafte wie wahnsinnig komische Fantasie (etwa als Leo Bulero, eine der schillernd-bunten Hauptfiguren des Romans, lakonisch seine missliche Lage erkennt: «Jeez, he thought. I'm licked»).

Die ganze oberflächliche physische Erscheinung von Dicks fiktionalen Welten dient primär dazu, wiederkehrende existenzielle philosophische Rätsel und Paradoxien in Form einer *Phantomatik* zweiter Ordnung (vgl. Lem 1984, 197–220) auszufalten, von denen sich sagen ließe, dass sie Wirklichkeit gewordene paranoide und schizophrene Visionen sind. Dicks gegenkulturelle Science-Fiction bezieht ihre Stärke wesentlich von einem profunden Humanismus, vom Umstand, dass selbst angesichts des Zusammenbruchs der Wirklichkeit und der bekannten Welt seine Protagonisten grundsätzlich unverändert bleiben und ihre gewöhnlichen Identitäten als anständige (oft verkappt subversive) Handwerker und Kleingewerbler beibehalten. Im Anschluss an eine Beobachtung von Stanisław Lem, wonach auch Umwälzungen ganzer Welten das Leben von Dicks Protagonisten kaum verändern und sie nach wie vor ihrem Gewerbe nachgehen können (ebd.), hat dies unter anderen Slavoj Žižek zu der Witzelei verleitet,

dass wir uns heutzutage sehr wohl das Ende der Welt vorstellen können, aber irgendwie werde die freie Marktwirtschaft gleichwohl überleben. Die Welt und die Wirklichkeit als solche sind fundamental gespalten. Es ist jedoch Dick zu Gute zu halten, dass er sich genau solch ein Paradox vorgestellt hat, mit seiner impliziten politischen Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft.

Dicks utopische Vision ist vielleicht nirgendwo ergreifender als in *The Man in the High Castle* (1962), einem historischen Was-wäre-wenn-Szenario, in dem die Alliierten den Zweiten Weltkrieg verloren haben und die Vereinigten Staaten an der Westküste von Japan und im Osten bis zu den Rocky Mountains von den Nazis okkupiert sind, mit einer neutralen Zone dazwischen. Im Untergrund zirkuliert ein Kultbuch, welches ein umgekehrtes historisches Ergebnis fantasiert, in dem nämlich die Alliierten den Krieg gewonnen haben, obwohl auch diese Version nicht identisch ist mit der Geschichte, wie wir sie kennen. Es ist der mild gestimmte japanische Beamte Tagomi, dem angesichts unerträglicher Nazi-Gräueltaten der flüchtige Blick in die Möglichkeit einer parallel existierenden, anderen und vielleicht menschlicheren Wirklichkeit gewährt wird.

Dass, wie Fredric Jameson bemerkt hat, «the future of Dick's novels renders our present historical by turning it into the past of a fantasized future» (Jameson 2005, 345), ist auch radikal evident in *Ubik* (1969), einem von Dicks berühmtesten und am meisten gefeierten Romanen. Die Geschichte spielt im futuristischen Jahr 1992 und in einer «Nordamerikanischen Konföderation», die von Großkonzernen regiert wird, deren Angestellte über paranormale Fähigkeiten verfügen. Die Geschichte beginnt mit einer Mondexpedition einer Gruppe von Psi-Agenten von Glen Runciters «prudence organization», um die Mondinstallationen eines Klienten vor den terroristischen Anschlägen von «Telepathen» einer rivalisierenden Firma zu schützen. Die Mission entpuppt sich als Falle, und in einer Bombenexplosion auf dem Mond wird Glen Runciter allem Anschein nach getötet. Der Protagonist Joe Chip und seine Psi-Kollegen treten die Rückkehr zur Erde an, mit Runciter im Kältetiefschlaf.

Doch bereits unterwegs und vor allem auf der Erde erleben sie seltsame Wirklichkeitsveränderungen, als Runciters Gesicht auf Münzen auftaucht und sie von ihrem Boss kryptische Botschaften in Form von Graffiti, Zetteln und per Fernsehen erhalten. Es macht nun den Anschein, dass Runciter effektiv lebt, während es vielmehr die Gruppe ist, die bei der Explosion auf dem Mond getötet wurde und nun selbst scheinot im Halbleben gelagert wird. Als die Gegenwart und all ihre materiellen Objekte sich seltsamerweise zeitlich zurückentwickeln bis ins Jahr 1939, hilft nur die mysteriöse, kommerziell beworbene und universal einsetzbare Sprüh-

dose «Ubik» – abgeleitet von *ubiquitous* («allgegenwärtig») ist sie sowohl das ultimative Konsumprodukt als auch ein göttliches Prinzip –, um die sukzessive Erosion der Wirklichkeit und den unwiderbringlichen Tod der Gruppenmitglieder zu verhindern. In der Welt der Lebenden jedoch entdeckt Runciter auf einmal Münzen mit Joe Chips Antlitz darauf. Am Ende des Romans kommt ihm der Verdacht, dass dies «erst der Anfang» sei. Wir verbleiben mit der Unentscheidbarkeit darüber, welche Wirklichkeit «wirklich real» ist oder ob nicht vielmehr parallele Welten gleichzeitig existieren.

Die Mehrheit der Dick-Verfilmungen fußt auf seinen Kurzgeschichten, nicht seinen Romanen, und hat aus filmkritischer Sicht bislang überwiegend enttäuschende Resultate geliefert. Dies hängt damit zusammen, dass die meisten Filme ihr Storymaterial eher oberflächlich behandelt haben. Zu den wesentlichen Ausnahmen zählen *BLADE RUNNER*, *MINORITY REPORT* (Steven Spielberg, 2002) und die Low-Budget-Independent-Produktion *A SCANNER DARKLY* (Richard Linklater, 2006), welche in der Postproduktion die Animationstechnik der Rotoskopie benutzte, um die im gleichnamigen Roman von 1977 geschilderte Wirkung einer drogeninduzierten unverlässlichen und formwandlerischen Wirklichkeit zu evolvieren.¹⁰ Die neuere PKD-Adaption, George Nolfis fantastische Romanze *THE ADJUSTMENT BUREAU* (2011), stammt wiederum von einer frühen Kurzgeschichte, *Adjustment Team*, die erstmals 1954 veröffentlicht wurde. Die vielleicht gelungenste Dick-Adaption überhaupt ist die vom Online-Händler Amazon produzierte, bislang 20-teilige, US-produzierte Video-on-Demand-Serie *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* (2015–), welche die dystopische, alternative Geschichtsvision seines Autors kongenial realisiert und dabei die von Dick entworfene Welt sehr nah an der Vorlage zur Darstellung bringt.

In vieler Hinsicht interessanter jedoch sind zahlreiche Filme, die nicht unmittelbar auf Dick-Vorlagen beruhen, aber im Geiste vom dickschen Universum inspiriert sind: so etwa Peter Weirs Mediensatire über Live- und Reality-TV rund um die Uhr, *THE TRUMAN SHOW*; aber auch *THE MATRIX* weist wie Weirs Komödie deutliche Ähnlichkeiten zu Dicks *Time Out of Joint* (1959) auf: In allen drei Werken entdecken die jeweiligen Protagonisten, dass sie in fabrizierten Welten gelebt haben, die von außen

10 Zu den anderen Adaptionen zählen, in chronologischer Reihenfolge, *TOTAL RECALL* (Paul Verhoeven, 1990), *SCREAMERS* (Christian Duguay, CAN/USA 1995), *IMPOSTOR* (Gary Fleder, 2001), *PAYCHECK* (John Woo, USA/CAN 2003), *NEXT* (Lee Tamahori, 2007), das Remake der Adaption: *TOTAL RECALL* (Len Wiseman, 2012) sowie eine Low-Budget-Verfilmung mit verzögertem Verleihstart: *RADIO FREE ALBEMUTH* (John Alan Simon, 2010/2014).

kontrolliert wurden. *GROUNDHOG DAY* und *TWELVE MONKEYS* inszenieren dicksche Zeitschlaufen und Zeitreise-Paradoxien; schließlich basieren sowohl *ABRE LOS OJOS* (Alejandro Amenábar, E/F 1997) und dessen Remake, *VANILLA SKY* (Cameron Crowe, 2001), ebenso wie Michel Gondrys fantastische Romanze *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*, entweder inoffiziell, wie bei Amenábar, auf *Ubik* und dessen Effekt einer sich auflösenden Wirklichkeit oder aber auf dessen indirektem Einfluss, wie bei Gondry und seiner Vorlage von Charlie Kaufman. Dessen Regiedebüt, *SYNECDOCHE, NEW YORK* (2008), mit seiner verschachtelten *mise en abyme* von Leben und Theater kann ebenfalls zu der wachsenden Zahl von Filmen mit einer Referenz an PKD gezählt werden.

4.2 Erinnerungen an die Zukunft: Vincenzo Natalis *CYPHER*

Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung. (von Foerster 2007, 40)

Man stellt sich das Gedächtnis oftmals im Zusammenhang mit Vergangenheit und Identität vor. Doch wie die Gehirn- und Gedächtnisforschung anhand von falschen, suggestiv eingepflanzten Erinnerungen, Konfabulationen und mentalen Verwechslungen von bloß Imaginiertem und wirklich Erlebtem bestätigt hat, ist das Gedächtnis kein Silo, das im Laufe der Zeit allmählich mit Erinnerungen gefüllt wird, oder gleichsam ein Film, der Erlebtes objektiv aufzeichnet. Vielmehr ist dessen primäre Funktion, den Organismus in der Gegenwart zu stabilisieren und angesichts einer sich laufend verändernden inneren und äußeren Wirklichkeit eine sozial vermittelte, persönliche Identität im Kontext einer Gruppenzugehörigkeit aufrechtzuerhalten. Diese Identität basiert auf Narrativen: «Wenn wir uns erinnern, bauen wir jedesmal eine neue Geschichte auf. Dabei kommt es zu Fehlern.» (Dworschak 2016, 16) «Da wir nur über rund 100 Millionen Sinneszellen verfügen», schreibt Heinz von Foerster aus neurophysiologisch-konstruktivistischer Perspektive, «unser Nervensystem aber an die 10.000 Milliarden Synapsen enthält, sind wir gegenüber Änderungen unserer inneren Umwelt 100.000 Mal empfänglicher als gegenüber Änderungen in unserer äußeren Umwelt.» (von Foerster 2007, 51) Somit wird Vergangenheit zu einem Konstrukt des Gedächtnisses, das sich mit der provokativen Formel fassen lässt: Gedächtnis ohne Vergangenheit.

«Kognition dient der Organisation der Erfahrungswelt des Subjekts und nicht der Entdeckung einer subjektunabhängigen <Realität an sich>. Wissen wird vom erkennenden Subjekt aktiv aufgebaut und nicht etwa

passiv aufgenommen. Kognition ist ein Instrument der (mentalen!) Anpassung, deren Zweck die Konstruktion viabler begrifflicher Strukturen ist.» (von Glasersfeld 1997, 12) Ist einmal die Fähigkeit, neue Erinnerungen abzuspeichern, grundlegend beschädigt, wie Christopher Nolans nichtlinearer Noir-Thriller *MEMENTO* aus dem Jahr 2000, erzählt aus der Perspektive seines an anterograder Amnesie leidenden Protagonisten, eindrucklich demonstriert, führt dies nicht nur zu einem Verlust an Identität, sondern unterminiert auch jeglichen Sinn für Zeit und die Wirklichkeit, die nun prinzipiell unzuverlässig erscheint, durchsetzt mit wirklichen oder eingebildeten Komplotten gegen das Selbst, und unter Umständen sogar solchen, in denen dieses Selbst möglicherweise von Anfang an involviert ist.

In Filmen, die auf Storyvorlagen von Dick basieren, stellt sich eine zentrale Frage: «Wer programmiert dich?» Die computerbezogenen, maschinenähnlichen Konnotationen des Ausdrucks *programmiert* drücken effektiv einen Posthumanismus aus, der das Ende menschlicher Identität und Individualität signalisiert, wie wir sie uns landläufig vorstellen. Aber was, wenn die Programmierung etwa durch undurchsichtige Konzerne lediglich Teil einer noch umfassenderen Verschwörung wäre, die man selbst ausgeheckt hätte, um sich einer «Gehirnwäsche» zu unterziehen, welche dazu diente, genau diese Institutionen zu unterwandern? Mit einem labyrinthartigen Plot voll von radikalen Umschlägen und Wendungen, mit einem Exzess an Kippfiguren in einer Welt, in der nichts so ist, wie es zunächst scheint, wurde Vincenzo Natalis mit einem bescheidenen Budget von 7,5 Millionen Dollar unabhängig produzierter und hauptsächlich in Toronto gedrehter SF- und Cyberthriller *CYPHER* (USA/CAN 2002) von Mark Kermode als «the finest screen adaptation of a story never written by Philip K. Dick» bezeichnet (Kermode 2003).

Basierend auf einem Erstlingsdrehbuch von Brian King, ist Natalis Film nicht nur eine Fundgrube von Verweisen auf andere Filme als kinematografische Erinnerung; er zeigt auch, was übrig bleibt, wenn die Programmierung und Re-Programmierung des Protagonisten durch kapitalistische Großkonzerne aufgeschnürt wird, nämlich der *selfmade man* als cartesianisches Subjekt. Dessen deklariertes Verschwinden erweist sich als illusorisch, vielmehr bildet es die Basis der Identitätsprogrammierung. In der Tat ist es so, dass *CYPHER* uns mit unauslöschlichen Erinnerungen konfrontiert, die effektiv als Lacans *sinthome* fungieren, jene irrationalen, ultimativen Stützen des menschlichen Subjekts, deren Erscheinung hier als *Erinnerungen an die Zukunft* ununterscheidbar sind vom tiefsten Begehren des Subjekts.

Der Vorspann führt ins Thema des Films ein, mit der Präsentation eines virtuellen, gespenstischen Bildes der Silhouette eines Mannes von hin-

ten, der zu einer türähnlichen Öffnung schreitet, einem Außerhalb von reinem Weiß, einem Nichts, das in Natalis Werk als wiederkehrendes Motiv fungiert: Man denke etwa an das Ende seines No-Budget-Kultfilms *CUBE* (CAN 1997) oder an seine anschließende fantastische Komödie *NOTHING* (CAN 2003). In *CYPHER* suggeriert das flüchtige Bild einer menschlichen Silhouette die doppelte Bedeutung des Wortes *cypher* (dt. Chiffre): ein Nichts ebenso wie ein zu entziffernder Geheimcode, der sich sowohl auf die Hauptfigur beziehen kann wie auf den Plot und die Bedeutung des Films.

Verflochten mit der eleganten Vorspanntitellei, die wie flüchtige Erinnerungen als Hauch eines Schleiers einmal erscheint und dann wieder verschwindet, führt die erste Sequenz den Protagonisten ein, den intelligent-unbeholfenen Morgan Sullivan (Jeremy Northam), dem Anschein nach Mitte dreißig, Buchhalter in dunklem Anzug mit Hornbrille, wie eine Figur aus den 1950er- oder 1960er-Jahren. Das futuristische Setting scheint unterirdisch zu sein, mit einer immensen Treppe, die sich nach oben und im Hintergrund verjüngt, zu einer Außenwelt führend, die durch blendendes Weiß verschlossen bleibt. Mit kontrastreicher Noir-Beleuchtung und einem unterkühlten Metallischblau bestimmt dieser Farbton weitgehend den Film. Bereits auffällig ist der gezielte Einsatz einer Weitwinkel-Kinematografie aus Untersicht (Abb. 484–485), welche die für den Paranoiafilm so typischen perspektivischen Verzerrungen produziert und hierin etwa an Frankenheimers meisterhafte Verwendung dieses Stilmittels in *THE MANCHURIAN CANDIDATE* und *SECONDS* erinnert.

Morgan Sullivan wird einem Sicherheitscheck unterzogen, vom schwarzuniformierten Personal des, wie wir bald herausfinden werden, gigantischen Konzerns «Digicorp Technologies Corporation». Der Schauplatz ist San José, Kalifornien. Wir befinden uns in einer dystopischen, geschlossenen Welt, die von zwei quasi allmächtigen Konzernen beherrscht wird. Wenn dies uns an Orwells *1984* von 1949 und auch an Terry Gilliams grotesken Totalitarismus in *BRAZIL* von 1985 erinnert, ist dies kein Zufall. Befinden wir uns in der Zukunft oder der Gegenwart?



484–485

Wir können uns dessen nicht sicher sein, da in der spätmodernen Fiktion im Gefolge von Ridley Scotts *ALIEN* (GB/USA 1979) und *BLADE RUNNER* die Zukunft in ihrem schäbigen Zerfall und Müll immer schon wie das Futurperfekt, das, was gewesen sein wird, anmutet. Während wir hier zwar keinen Abfall sehen – alles scheint makellos und sauber zu sein –, haben wir es gleichwohl mit einer Verquickung von Nachkriegsmoderne mit futuristischer Architektur und Technologie zu tun. Effektiv befinden wir uns in *CYPHER* in einer Parallelwelt, in der die Zeit komplett irrelevant geworden ist, und man könnte durchaus sagen, dass hier Zeitlichkeit vollkommen durch eine unspezifische Räumlichkeit abgelöst worden ist. Beinahe ausnahmslos aus Innenaufnahmen bestehend, mit geschlossenen, desorientierenden, klaustrophobischen oder fragmentierten Räumen und einer opaken Außenwelt – wie es dieser totalitären Welt entspricht –, ist der Film narrativ auch durch eine strikt subjektive, auf den Protagonisten fokussierte Erzählperspektive gekennzeichnet, während die Hauptfigur durch eine labyrinthartige Story geführt wird.

Sullivan hat sich als Agent für Digicorp beworben und muss zunächst verschiedene Tests über sich ergehen lassen. In seinem Aktenkoffer befindet sich ein Buch über Segeln im Südpazifik (Abb. 487), dessen Cover in leuchtendem Blau, Rot und Weiß an die Buchgestaltung vergangener Zeiten erinnert. Es kontrastiert auf signifikante Weise mit dem vorherrschenden Monochrom, wodurch es auffällt und nachträglich einerseits im Sinne von *elements of the future* als Vorverweis, andererseits als Erinnerung an die Vergangenheit gelesen werden kann. Als Morgan von einem der



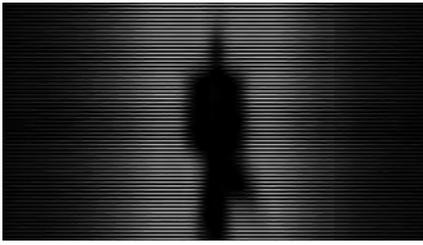
Security-Leute, das Buch inspizierend, gefragt wird, ob er eine Urlaubsreise plane, antwortet er ein wenig durchtrieben und wie eingeübt, das Buch diene lediglich dem Zeitvertreib. Verbirgt hier etwas? Wie wir herausfinden werden, ist das Buch weit mehr als nur Unterhaltungsstoff. Vielmehr fungiert es als nichts weniger denn als Stütze seiner Identität, als Objekt der Anklammerung, das sowohl seine Vergangenheit wie auch teleologisch seine Zukunft bedeutet. Es wird sich als verkörperlichte Form des Gedächtnisses und des zu aktualisierenden Begehrens ent-

puppen, als unbewusste Erinnerung im freudschen Sinne des Ausagierens und der Wiederholung statt des bewussten Entsinnens.

Das Interieur von Digicorp ist *high-tech*, mit opaken, leuchtenden weißen Wänden und einem durch die Oberflächen von digitalen Bildschirmen gebrochenen Raum. Einige der Monitore zeigen rotierende Gehirnscans. Morgan, an dessen Kopf von oben herabhängende Elektroden befestigt sind, sitzt an einem Tisch und wird in einem raffinierten Lügendetektortest per «Neurograph» befragt. Dies dient zugleich der Exposition. Man fragt ihn nach seinem Namen, seinem Geburtsort (Madison, Wisconsin), ob er ein Spion sei (nein), ob er bei Sunway Systems – offensichtlich Digicorps Hauptkonkurrent – angestellt sei (nein) oder von Sunway bezahlt werde, um von Digicorp zu stehlen (wieder nein). Dass der Darsteller Northam Brite und bis dato vor allem für seine Rollen in Jane-Austen- oder Oscar-Wilde-Adaptionen bekannt war, auch wenn er vor CYPHER gelegentlich in einem Thriller, wie etwa Michael Apteds ENIGMA (GB/USA/D 2001), mitwirkte, ist hier durchaus von Bedeutung. Northams pseudo-amerikanischer Akzent in seiner Rolle als Morgan Sullivan fungiert als ein weiteres Element der Unzuverlässigkeit in einer Erzählung, die sich ganz um Täuschung dreht.

In einem abgelegenen Büroraum mit opaken, weißen Seitenwänden wird Morgan (Abb. 489) von seinem neuen Mentor, Finster (Nigel Bennett, Abb. 488), informiert, dass er alle Neurographentests bestanden habe. Finster fasst die Vita des Bewerbers kurz zusammen: Morgan ist seit vier Jahren verheiratet, wohnt in einer respektablen Nachbarschaft (in den Suburbs), hat durchwegs stabile Jobs gehabt, hat immer alle Rechnungen bezahlt, nimmt keine Drogen, trinkt und raucht nicht. Sein Job als Agent für Digicorp werde es sein, andere Firmen auszuspionieren und über deren Businesspläne, Forschung und Spionageabwehr zu informieren. «This is who I am and this is what I want to do», erklärt Morgan eifertig, er wirkt etwas ängstlich. Sich im Profil gegenüber sitzend, während die Kamera wie in einem Pingpong-Spiel vom einen zum anderen Gesicht schneidet, informiert Finster seinen aufnahmebereiten Zuhörer, dass er zu





490–491

bleidetem wissenschaftlichem Personal wie ein Objekt verarbeitet: Er wird fotografiert und mit einem besonderen Füller ausgestattet, der bei Aktivierung als Transmitter fungiert. Es handelt sich dabei um die Art von Spezialausrüstung, von Gadgets, die wir aus dem Spionageabenteuer kennen, vor allem den James-Bond-Filmen. Morgan ist perplex, als man ihm seine neue Identitätskarte reicht, die ihn als «Jack Thursby» identifiziert: «Thursby is whoever you want him to be», versichert ihm Finster, und Morgan,



492–493

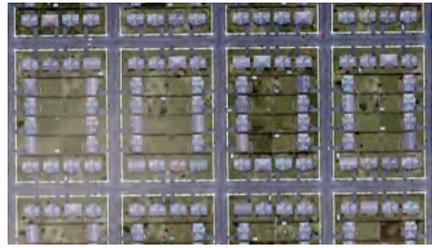
Kongressen im ganzen Land geschickt werde, um heimlich Reden aufzunehmen; dass er als verdeckter Agent andere über seine wahre Arbeit täuschen werden müsse: «You don't mind lying to your wife?», fragt er Morgan, der, mit einem kaum wahrnehmbaren Lächeln, das die vage Erwartung bevorstehenden Abenteuers signalisiert, verneint.

Als passiv aufnehmende und reaktive Figur, wie man sie in einer Kafka-Geschichte finden könnte, wo ein Protagonist undurchschaubaren Mächten ausgeliefert ist, wird der Aspirant von weiß be-

kleidetem wissenschaftlichem Personal wie ein Objekt verarbeitet: Er wird fotografiert und mit einem besonderen Füller ausgestattet, der bei Aktivierung als Transmitter fungiert. Es handelt sich dabei um die Art von Spezialausrüstung, von Gadgets, die wir aus dem Spionageabenteuer kennen, vor allem den James-Bond-Filmen. Morgan ist perplex, als man ihm seine neue Identitätskarte reicht, die ihn als «Jack Thursby» identifiziert: «Thursby is whoever you want him to be», versichert ihm Finster, und Morgan, sich umdrehend, lächelt erneut in Antizipation. Mit dem Ende der Vorbereitungen kommt auch die elegant ineinander gleitende Vorspanntitelei zum Abschluss, mit dem Bild der Chiffre als menschlicher Silhouette, dem *organization man* mit Aktenkoffer (Abb. 490–491). Das Abenteuer eines, wie sich schließlich herausstellen wird, genialen *heist*-Plans kann beginnen. Was wir freilich noch nicht wissen, ist, dass dieses Abenteuer schon längst begonnen hat.

Als Morgan das Digicorp-Gebäude verlässt, demonstrieren zwei Einstellungen die effektiven

Machtverhältnisse (Abb. 492–493): zuerst eine vertikale Aufsicht von hoch oben die Fassade des (computergenerierten) Hochhauses hinunter, mit Sullivans winziger Figur am Straßenrand, wobei das modernistische, an Le Corbusier angelehnte Gitternetzraster des Gebäudes ein wenig an die von Saul Bass gestaltete Vorspanntitelei von Hitchcocks *comedy thriller* NORTH BY NORTHWEST (1959) erinnert; dann folgt eine (ebenso computergenerierte) Panorama-Außenaufnahme des praktisch monochromen Gebäudes vor dem Hintergrund eines bewölkten, grauen Horizonts,



494–495

wobei die Stahl- und Glasstruktur den Himmel reflektiert, bevor sie fast nahtlos in den Flächenraster der anscheinend identischen Häuser während Morgans Heimfahrt überblendet; und in der Tat gleichen die Häuser und Straßen im Blick von oben dem integrierten Schaltkreis eines Computerchips: die suburbane Mittelklasse gleichgeschaltet in monotoner Uniformität (Abb. 494–495).

Doch während er in der stumpf braun getönten Atmosphäre seines Heims zu Abend isst, sehen wir Morgan in seinem Segelbuch blättern; und hinter dem Hochzeitsfoto befindet sich ein kleines Modellboot. Dadurch wird das zu Beginn eingeführte Segelmotiv wieder aufgegriffen, das eine – noch nicht als solche lesbare – tiefe Erinnerung markiert, ebenso wie ein Element seines Widerstands, ja sogar seiner Durchsetzungsfähigkeit. Letztere kommt nach dem Abendbrot in einem Gespräch mit seiner dominierenden Ehefrau zum Ausdruck: Sie ist Anwältin und erpicht darauf, dass er in der Firma ihres Vaters eine Stelle annimmt. Obwohl Morgan herumkommandiert wird und schwach erscheint – in einer Umkehr traditioneller Geschlechterrollen erledigt er den Abwasch, während sie den Tarif durchgibt –, verteidigt er auf ruhige, aber hartnäckige Weise seinen neuen «Temporärjob» und seinen ersten Auftrag, der ihn zum anderen Ende des Landes, zu einer *convention* in Buffalo, New York, führen wird.

Das Gefühl, Teil einer vorherbestimmten Ereignisabfolge zu sein, wird verstärkt, als Morgan im Flughafen einen Anruf von Digicorp erhält, der ihn an die Platzierung eines Aktenkoffers erinnert. Als er, wie vereinbart, die Männertoilette betritt, sieht er einen Geschäftsmann im dunklen

Anzug mit einem Koffer identisch zu seinem eigenen, doch sein effektiver Kontakt ist ein uniformierter Pilot, der ihm sagt, er habe «ihn in der Kabine deponiert». Und tatsächlich, neben einer Toilette befindet sich der Aktenkoffer. Solche Spionageklischees werden sogleich ironisiert. Als Morgan im Flugzeug den Koffer öffnet, findet er darin lediglich ein Dossier mit der Bezeichnung «Buffalo», das nichts Geheimeres als Industriebroschüren von Kosmetikproduzenten enthält. Doch seine doppelte Identität verschafft ihm neue Freiheiten. Als ihn eine Flugbegleiterin nach einem Drink fragt, bestellt er zuerst, wie es dem aufrechten Morgan Sullivan entsprechen würde, ein Ginger Ale; dann, sein neues Lieblingsgetränk entdeckend, entscheidet er sich für einen «Scotch – Single Malt – On the Rocks». Die genüßlich-komische Art, in der Northam die Bestellung ausspricht, offenbart des Langweilers verdrängten, selbstzufriedenen Genuss von verbotenen Früchten. Der implizite Verweis gilt zunächst James Bonds typischem Ausspruch «shaken, not stirred». Doch er ist natürlich viel mehr als das und wird sich, wie das Buch übers Segeln, als weiteres Sinthom seines tiefsten Begehrens und seiner wahrsten Identität erweisen – eine ausagierte Gedächtnisspur, die nicht bewusst erinnert wird.

In seiner Rolle als Jack Thursby, Vertreter einer in Oklahoma angesiedelten Kosmetikfirma, ist Morgan vorerst alles andere als selbstsicher und wird um ein Haar durch seinen falschen Akzent enttarnt. Er beeindruckt einen Gesprächspartner damit, angeblich in Französisch-Polynesiern aufgewachsen zu sein, eine Information, die den Topos «Segeln im Südpazifik» wieder aufgreift. Die eigentliche Tagung besteht aus Reden und Powerpoint-Präsentationen von Branchenvertretern, vor einem bis auf den letzten Platz versammelten, scheinbar aufmerksamem Publikum, zu Themen wie «Absatzmärkte von Rasierschaum in Nordamerika». Morgan schaltet seinen versteckten Füller diskret auf Übertragung, hat aber Mühe, im Zuge einer langweiligen Präsentation nach der anderen wach zu bleiben. Später, in der Bar, geht es interessanter zu. Als Mann von Welt, der er offenbar schon immer sein wollte, mit einem Scotch in der Hand und seine favorisierte, luxuriöse Zigarrettenmarke rauchend, unterhält Morgan ein kleines Publikum mit seinem Fachwissen über die Freuden des Segelns in den Sundainseln.

Als er den Blick schweifen lässt, entdeckt er die geheimnisvoll-attraktive Frau (Lucy Liu), einsam an der Bar sitzend, die er schon zuvor im Korridor seiner Hoteletage gesehen hatte (Abb. 496–497). Er setzt sich zu ihr, nachdem er zuvor seine Brille abgenommen hat. Vom Habitus her ist sie ganz Noir-ähnliche Femme fatale, möglicherweise auch, was im Spionagejargon *honey trap* («Honigfalle») genannt wird. Ihre unterkühlte, blasierte Reserviertheit ist für ihn von unwiderstehlicher Attraktivität. Seine

«Sind wir uns nicht schon einmal begegnet»-Annäherung wird von ihr zwar zurückgewiesen, doch gelingt es ihm, ein Gespräch anzufangen. Sie stellt sich als Rita Foster vor. Sei es die unterkühlte Einstellung in gedämpften Farben, die jazzige Atmosphäre der Bar, eine Stimmung des Unbekannten und des Abenteuers – etwas liegt jedenfalls in der Luft, eine Spannung zwischen den beiden. Der Déjà-vu-Effekt findet seine Inszenierung in Jacks faszinierter Kontemplation ihres Nackens, mit einer Point-of-View-Einstellung in Zeitlupe, die einen Moment aufgehobener Zeit



496–497

produziert. In einer Erzählung, die sich als moderne Variation des griechischen Mythos von Theseus erweist, der den Minotaurus erlegt, wird Rita als aktive weibliche Protagonistin Ariadne sein, deren Faden in allen wichtigen Momenten erscheint, um dem reaktiven Helden bei der Durchquerung des Labyrinths und auf dem Weg heraus zu helfen.

Nachdem ihm während dem Rückflug von Digicorp mitgeteilt wird, dass seine geheime Aufzeichnung perfekt übertragen wurde und sein nächster Auftrag ihn zu einem Kongress in Omaha, Nebraska, führen werde, erlebt Morgan die erste schwere Attacke von Nacken- und Kopfschmerzen, die zu einem kreischenden Geräusch eskaliert, mit einer subliminalen Montage von Gehirnblitzen in Form von computerisierten *Neuro-Bildern*, inklusive Texten und Fotos von ihm selbst und, signifikanterweise, von einem Bild eines Segelbootes auf offenem Meer mit der Silhouette einer von hinten gesehenen jungen Frau am Bug. Es ist dieses letzte Bild, das in seinen nachfolgenden epilepsieartigen Anfällen immer wieder auftaucht und das entweder als eine Erinnerung an die Zukunft gelesen werden kann oder als eine genuine Erinnerung von etwas Vergangenen oder von beidem zugleich.

Morgans Erschöpfung und Zusammenbruch während diesen Schnellfeuer-Montagen ist auch ein Verweis auf den brillanten, paranoiden Protagonisten von Darren Aronofskys Film *PI*, dessen Epiphanien der Erkenntnis der geheimen mathematischen Struktur der Welt Nasenbluten, Zittern und Blackouts zur Folge haben. Nachdem Morgan schweißgebadet in seinem Bett zu Hause aufwacht – in einer von zahlreichen Formen von Ku-

leschows «kreativer Geografie» –, starrt er auf den Fernseher und verfolgt eine Sendung über Golfspielen, wobei das Grün des Grasses so künstlich wie alles ist, in diesem komplett geschlossenen, von Menschen geschaffenen Setting ohne echte Außenwelt. Als weiteres Puzzlestück seiner Identität, als ausagierte, tiefsitzende Erinnerung an Zukünftiges, fügt sich das Spielen von Golf in eine Reihe mit dem Segeln im Südpazifik, dem Trinken von Scotch, dem Rauchen von erlesenen Zigaretten und Rita, der geheimnisvollen Schönen mit asiatischen Zügen.

Morgan verlässt seine dominante Ehefrau und genießt sein neues Leben als Geheimagent. Doch er leidet zusehends an schmerzhaften Hirnblitzen. Nächtens wach in seinem Hotelzimmer in Omaha sieht er draußen im Korridor wiederum die geheimnisvolle Rita. Er folgt ihr auf die Dachterrasse, wo er einen geschmeidig glänzenden, futuristischen schwarzen Helikopter erblickt. Im nächsten Moment bedrohen ihn zwei Männer in dunklen Anzügen mit Pistolen, als Rita wieder erscheint. Sie zwingt ihn, das Geheimnis des Übertragungsfüllers preiszugeben, und sagt ihm, er solle ihn beim nächsten Kongress nicht aktivieren. Verständlicherweise ist Morgan verwirrt und verstört, als sie ihm mitteilt, Digicorp werde ihn töten lassen, sollte die Firma von ihrem Treffen erfahren. Anscheinend über alles im Bilde offeriert ihm Rita eine Ampulle mit roten Tabletten gegen seine Kopfschmerzen – ein Verweis sowohl auf *THE MATRIX* als auch auf *TOTAL RECALL*. Rita sagt ihm, sie würden sich wieder in Boise treffen und erinnert ihn ganz unironisch: «Just remember who you are. You are Morgan Sullivan, not Jack Thursby.» Rita und ihre Gehilfen fliegen im Helikopter davon.

Da er seinen Füller während der Vorträge am folgenden Tag nicht aktiviert hatte, ist Morgan auf dem Flug zurück umso überraschter, als ihn Digicorp informiert, seine Übertragung sei durchgekommen und sein nächster Auftrag führe ihn nach Boise, Idaho. Was geht hier vor? Ein Gefühl von Paranoia kommt auf. Als er gerade in diesem Moment erneut einen Hirnflash erlebt, begleitet von den qualvollsten Kopfschmerzen, schluckt Morgan zwei der roten Pillen. Alle scheinen nun Teil der Verschwörung zu sein. Beim Hotelempfang in Boise erhält er die verschlüsselte Nachricht «phone her», woraufhin er den ersten Buchstaben jedes Wortes des Verses «Job [Hiob] 13:17» wählt – der Bibelverweis auf den Spionagethriller *MISSION: IMPOSSIBLE* (Brian De Palma, 1996). Nachdem ihn Rita am Telefon anweist, sich sofort ins Untergeschoss zu begeben, werden die Ereignisse zunehmend bizarr. In einem weißen Metallcontainer, der sich als Fleischtransporter entpuppt, erwarten ihn bereits Rita und zwei Gehilfen. Kaum hat er den Container betreten, fährt der Lieferwagen ab. Die Szene bezieht sich deutlich auf Frankenheimers *SECONDS*, wo der alternde Protagonist

Arthur Hamilton unter dem Namen Wilson zur Deckorganisation «Cada-ver Procurement Service» transportiert wird, die ihm ein zweites, neues Leben verspricht. Rita offenbart Morgan, dass Digicorp dem Mineralwasser auf den Kongressen eine Droge beigibt und dass es nie irgendwelche Übertragungen gegeben hat. Warum, will Morgan wissen, werde er dann überhaupt zu diesen Tagungen geschickt? Als er erfährt, dass auch alle anderen Kongressgäste von Digicorp getäuschte Agenten sind, willigt er schließlich ein, sich eine Spritze geben zu lassen, die als Gegenmittel zur Droge fungiert, sodass er herausfinden könne, «what is really going on».

Die nun folgende Tagungssequenz ist in vieler Hinsicht das entscheidende Herzstück des Films und erinnert an die «Gehirnwäsche»-Testmontage in *THE PARALLAX VIEW*. Nachdem ihm Rita gesagt hatte, er solle zu jedem Zeitpunkt sich so verhalten, als stünde er wie alle anderen Tagungsteilnehmenden unter der Droge, hört Morgan einem älteren Branchenvertreter und dessen monotoner Präsentation zu, während das zahlreich anwesende Publikum zunehmend schläfrig und bewegungslos wird. Zwei wissenschaftliche Mitarbeiter betreten den Saal und prüfen, ob die Zuhörer auf das Licht einer Taschenlampe mit Augenreflexen reagieren. Morgan verfolgt das Geschehen aus den Augenwinkeln heraus, ohne seinen Kopf zu bewegen. Er wird beinahe entlarvt, als seine Pupillen auf das Licht reagieren. Währenddessen fährt der anwesende Redner ungestört mit seinem Vortrag fort, während hinter ihm nun psychedelische, kaleidoskopische Grafiken erscheinen und das Auditorium von blauem Licht geflutet wird.

Techniker in weißen Kitteln schieben Trolleywägen mit speziellen Headsets für das ruhiggestellte Publikum herein. Während Morgan sich so zombieähnlich wie die andern verhält, wird ihm sein Helm mit Tentakeln aufgesetzt und ein Serum in den Nacken gespritzt. Kleine Spiegel falten sich vor seinen Augen aus und Pinzetten zernren seine Augenlider auseinander – ein deutlicher Verweis auf die Gehirnwäsche-Sequenz in Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE*. Die Techniker überprüfen, ob Morgans Pupillen noch Reaktionen zeigen (Abb. 498–499).



Während stroboskopische Bilder und Texte über die kleinen Spiegel seine Augen bombardieren, sehen wir, wie dasselbe ebenfalls allen anderen Zuhörern widerfährt, als Hirnflash in einer Kaskade von flickernden Botschaften. Teils Horror, teils Komödie ist die Szene genauso verstörend wie der lila beleuchtete Raum der schwebenden Untoten in *COMA*. In einer subliminalen Kombination von Bild und Text, die uns suggeriert, dass das Gedächtnis sich nicht von einem Computer unterscheidet und Menschen genauso wie letztere eine bloße Technologie darstellen, besteht Morgans Indoktrination darin, dass er nicht Morgan Sullivan ist, sondern Jack Thursby, nicht mit Amy Sullivan verheiratet ist, sondern mit Diane Thursby, und nicht in San José, sondern in Redmond, Washington lebt.

Als die brutale Prozedur vorüber ist, wird Morgan, schweißgebadet, beinahe von einem anderen Publikumsmitglied entlarvt. Er rennt zur Toilette und übergibt sich (gefilmt in einer extremen Weitwinkelaufnahme aus Untersicht, die an die Verzerrungen von *SECONDS* erinnert). In einen schizophrenen Zustand versetzt, ist ihm speiübel. Er schwitzt, während die andern Gäste nach ihrer erfolgreichen Gehirnwäsche ruhig und entspannt wieder zu sich kommen. In einer Reihe von anamorphisch verzerrten Einstellungen packt Morgan schnell sein Gepäck. Eine feindselige ältere Frau im Lift neben ihm erhält einen Anruf auf ihr Mobiltelefon, das sie Morgan reicht. Der Anruf ist für ihn: Alle scheinen Teil der Verschwörung zu sein! Es ist Rita, die Morgan erneut ermahnt, seine Rolle als Jack Thursby weiterzuspielen. Während er sich durch die Flughafenkorridore in einer optisch verzerrten Trance bewegt, verschlimmert sich Morgans Verfolgungswahn, da alle Passanten im Flüsterton über ihn zu reden scheinen. In der Herrentoilette wird er von einem als Pilot verkleideten Digidicorp-Agenten daraufhin überprüft, ob er erfolgreich als Jack Thursby programmiert worden ist. Kaum hat er das Flugzeug betreten, realisiert er zu seinem Schrecken, dass alle Passagiere bewusstlos gehalten werden, bevor auch er vom Digidicorp-Flugpersonal überwältigt und betäubt wird.

Als er vermeintlich als Jack Thursby in seinem suburbanen Heim aufwacht, erscheint seine «neue» Gattin Diane so dominierend zu sein wie seine erste, nun freilich in einer oberflächlich feministischen Version zeitgenössischen Mittelschichtdaseins. Laut seinem von Digidicorp geführten Kalender ist für diesen Tag ein Jobinterview bei der Konkurrenz, Sunway Systems, vorgesehen. «Thursby» soll als Doppelagent platziert werden. Während seiner Autofahrt zum Hauptquartier der Konkurrenz entlang einem Ufer, mit den kuppelförmigen Sunway-Bauten auf der anderen Seite des Flusses, scheint die Natur genau so künstlich zu sein wie alles andere, zweifellos aufgrund der etwas krude computergenerierten Filmbilder. Nach einer Folge ähnlicher Sicherheitsüberprüfungen bei Sunway wie bei

Digicorp, zu denen Morgan erneut sein Segelbuch mitgebracht hat, wie gewohnt, «um die Zeit totzuschlagen», sehen wir ihn in einem hell erleuchteten und – wie alle Räume hier – sehr weißen Sitzungszimmer. Die durchgehende architektonische Zirkularität suggeriert hier allegorisch die vielen Wendungen und die selbstbezügliche Rekursivität des Plots. So wird Morgan vom Sicherheitschef Frank Callaway (Timothy Webber) damit konfrontiert, dass der Neurographentest gezeigt habe, dass er lüge und in Wirklichkeit ein Agent für Digicorp sei. Doch zu Morgans Überraschung ist Callaway darüber hoch erfreut, will dieser ihn doch einmal mehr umdrehen und aus ihm einen Doppelagenten im Dienste von Sunway machen. Von allen Seiten manipuliert, verlangt Morgan, Rita Foster zu sehen. Man sagt ihm, sie arbeite für Sebastian Rooks, einen freien Mitarbeiter von Sunway. Rooks war gebeten worden, ihnen einen Digicorp-Agenten zu schicken, der keiner Gehirnwäsche unterzogen worden sei, und habe «Thursby» geliefert. Morgan wird dazu überredet, für Sunway zu spionieren, da Digicorp ihre Agenten nach Ablauf ihrer Nützlichkeit eliminierten.

Bei der schnellen Folge von Wendepunkten und Umschlägen werden die Zuschauer fast zwangsläufig mit jener Art von Verwirrung konfrontiert, die Fredric Jameson prägnant beschrieben hat:

It is at the point where we give up and are no longer able to remember which side the characters are on, and how they have been revealed to be hooked up with the other ones, that we have presumably grasped the deeper truth of the world system. (Jameson 1992b, 16)

Beim Verwanzen seines Hauses findet Morgan bald heraus, dass seine «Gattin» selbst Digicorp-Agentin ist und ihre Auftraggeber über all seine Aktivitäten informiert, während diese Berichte ihrerseits heimlich an Frank bei Sunway übertragen werden. Als Morgan erkennt, in welcher existenziellen Falle er sitzt, proklamiert er, dass er sich verändert hat, jetzt Scotch trinkt, raucht und Golf spielt: «I'm not supposed to live in the suburbs!» Doch Sunway beabsichtigt, ihn auf Geschäftsreisen zu schicken, damit Digicorp gefälschte Daten von ihnen stiehlt. In einem seltenen Moment der Eigeninitiative trifft Morgan Rita heimlich in einer Autowaschanlage. Wie er erfährt, will Rooks ihm helfen. In der Rolle sowohl der mythischen Ariadne als auch des Orakels versichert ihm Rita, dass Rooks ihn mit einer neuen Identität ausstatten könne, während Sunway ihn schließlich auch töten werde. Aber woher weiß der rätselhafte Rooks als verschworener *Anderer des Anderen* all dies?

Wie von Rita vorhergesagt, informiert Frank im Hauptquartier Morgan schließlich über seine bevorstehende Entsendung zum «Tresorraum» in Wichita, Kansas, wo die Firma ihre Daten zentral lagert und ihre Kurie-

re wichtige Dokumente abholen. Dies soll der ultimative Spielzug in einer langen Reihe von korrupten Daten sein, mit denen Sunway die Konkurrenz füttert. Im Flugzeug erleidet Morgan erneut eine Serie von Gedächtnisblitzen, unter anderem vom Ozean, dem Segelboot und der weiblichen Silhouette. Als er von seinem Traum aufwacht, sitzt Rita neben seinem Hotelbett, als ob sie ein Traum sei, der sich erfüllt habe. Sie vertauscht seine Sunway-CD mit einer identischen von Rooks und seinen Ehering mit einem Ortungsgerät, um ihn nach seiner Reise zum Tresorraum abzuholen. Zum ersten Mal küssen sich Morgan und Rita und lieben sich.

Gleich ob nun postmodernistisch oder einfach absurder Schund – *high and low* werden ja im Postmodernismus wild vermengt – gehen die Wendungen und Doppelspiele weiter. Als Morgan in ein Taxi steigt, um zum Tresorraum zu fahren, entpuppt sich der Fahrer als niemand anders denn als Digicorps Finster. Dieser weiß, dass Morgan als Doppelagent (eigentlich Dreifachagent) für Sunway *und* für Rooks arbeitet und offenbart, dass er selbst ebenfalls für letzteren arbeite. Zu viele Umschläge, ist man geneigt zu sagen, doch effektiv bestätigen sie Jamesons Argument bezüglich der sich ständig verlagernden Unsicherheit der spätkapitalistischen Geschäftswelt. Offensichtlich enthält Rooks' CD ein Programm, um ein ganz bestimmtes, sehr wertvolles Dokument abzurufen, wobei Finster dessen Inhalt nicht kennt, da es sich hier um einen typischen MacGuffin handelt. Angesichts der Gefahr, die von Rooks auszugehen scheint, gibt sich Morgan kooperativ, und Finster lässt ihn aussteigen. In einer Parodie auf die berühmte Maisfeldszene von NORTH BY NORTHWEST erweist sich Morgans Rendezvous als diesmal nächtlicher Ort im Niemandsland.

Die Gefahr kommt diesmal nicht aus dem Himmel, sondern von unten, in Form eines kreisrunden Stücks Erde, das sich unter Morgans Füßen öffnet. In Gestalt einer Gewehrkuugel taucht ein weißer Fahrstuhl auf und heraus tritt CYPHERS «Minotaurus» in der Person von Virgil Dunne (David Hewlett), vormals Spezialist für die Entlarvung von Doppelagenten. Dunne führt seinen nervösen Gast mehrere hundert Stockwerke tiefer durch einen Sicherheitskorridor ins Herz des Labyrinths, eine spektakulär expressionistische, verwinkelte Kaverne aus glitzerndem Gold, mit fernen Anklängen an die Verkantungen aus CALIGARI, als gigantischem Datenlager. Ein Glasauge verleiht Dunnes Gesichtsausdruck eine Mischung von Charme und Misstrauen und bestätigt Morgans Paranoia, als er schließlich durch eine einfache, im Prinzip unbeantwortbare Frage aufgedeckt wird: «Are you a double agent?» Morgan verrät sich durch sein Zögern und einen kurzen Blick auf Rooks' CD, die ihr geheimes Kopierprogramm absolviert hat. Dann geht alles blitzschnell: Morgan schlägt Dunne nieder und schafft es, an allen Schranken vorbei in den Lift und bis zur Spit-

ze des Schachts zu entkommen. Gerade als er im Begriff ist, von seinen Verfolgern eingeholt zu werden – ist dies (diegetische) Wirklichkeit oder befinden wir uns in einem männlichen Wunschtraum? –, explodiert die Schachtspitze, und Rita, vom Helikopter herabhängend, ganz wie eine *dea ex machina*, bringt Morgan in Sicherheit. In einer Umkehrung der klassischen Konvention der *damsel in distress* ist es hier die Frau – mit Lucy Liu immerhin der größere Box-Office-Star als Jeremy Northam –, die in letzter Sekunde den Mann rettet.

Nach der Helikopterlandung auf der Dachterrasse einer luxuriösen Villa aus der Jahrhundertwende inmitten von modernen Wolkenkratzern führt Rita Morgan zur lange antizipierten, aber nun auch furchteinflößenden Begegnung mit Sebastian Rooks. Immer noch voller Zweifel und ängstlich benutzt Morgan einen diskreten Moment, um Finster anzurufen und um Hilfe zu ersuchen, bevor Rita zurückkommt. Er konfrontiert sie mit seinem ganzen Misstrauen angesichts all der Lügen, die ihm aufgetischt worden seien, jedoch auch wegen seiner Eifersucht, dass sie, wie ihm Finster mitgeteilt hat, Rooks' Liebhaberin sei, und schießt aus Versehen auf ihre Schulter. Als wahre Heldin jedoch drängt sie ihn zum Treffen mit Rooks. Beim Durchqueren mehrerer leerer Zimmer, dunkel und teuer möbliert, findet sich Morgan plötzlich allein in einem Salon wieder, der eine Reihe von signifikanten Objekten aufweist: einen Satz Golfschläger, das Gemälde einer Jacht, eine Anrichte mit mehreren Flaschen Single Malt sowie ein Foto seines Doubles – Rooks – im Polohemd und den Arm um Rita, die langes schwarzes Haar trägt. In einem Verweis auf Orson Welles' *THE LADY FROM SHANGHAI*, sieht er sich selbst mehrfach reflektiert in einem Spiegelkabinett. Es ist das ultimative *Déjà-vu*. Der Raum beginnt sich immer schneller um ihn zu drehen, während Morgan in einer Art Fegefeuer all die Stimmen seiner vorhergehenden Identitäten hört, ein wenig wie der böse Terminator im Schmelzbad am Ende von *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY*. Es gibt nur eine mögliche Schlussfolgerung: Morgan Sullivan ist Sebastian Rooks.

Rita, ihre Schulter haltend, legt ihre braune Perücke ab und schüttelt ihr langes schwarzes Haar lose, wie im Foto, das wir gerade gesehen haben. Sie hatte versucht, seinen unerhörten Plan zu verhindern, konnte es aber nicht: Um in den Sunway-Tresorraum zu gelangen und das gewünschte Dokument zu stehlen, hatte er sich bei Digicorp als Morgan Sullivan ausgegeben – und sich als Vorbereitung dazu denselben Gehirnwäsche-Techniken unterzogen, die er ihnen vorher verkauft hatte. Er musste Digicorp-Agent werden, damit Sunway ihn als Doppelagenten akzeptieren würde, um ihn schließlich in ihr Hochsicherheits-Datenlager zu schicken. Aber Morgan/Rooks weiß immer noch nicht oder kann sich nicht

mehr daran erinnern, was sich in dem Dokument befindet, diesem MacGuffin par excellence. Während Rita und Morgan/Rooks gezwungen sind, schnell auf die Dachterrasse zu flüchten, stürmen die hochbewaffneten Sicherheitskräfte sowohl von Digicorp als auch von Sunway das Gebäude, was schließlich zu einer komischen Pattsituation führt, als beide Seiten – wie in einem Film von Tarantino – wechselseitig mit ihren Waffen aufeinander zielen.

Als die beiden Flüchtenden in den futuristischen schwarzen Helikopter steigen, erinnert Rita ihren Begleiter daran, dass Rooks, der Designer der Maschine, weiß, wie sie zu fliegen ist. Zunächst jedoch kann er sich nicht erinnern. Als sie im Begriff sind, von den Sicherheitskräften umstellt zu werden, sagt ihm Rita, dass er sich trotz der Gehirnwäsche daran erinnert habe, dass er sie liebe: *Liebe ist der Schlüssel*. Einen seiner Gehirnblitze aufrufend, sieht Rooks das Segelboot mit der Silhouette der Frau, die sich nun langsam zu ihm umdreht und sich als Rita herausstellt: Die *Erinnerung an die Zukunft* kehrt an den Ausgangspunkt zurück. In veritabler James-Bond-Manier startet Rooks die Maschine und hebt ab, während die Kugeln der Sicherheitskräfte an der Panzerung des Helikopters wirkungslos abprallen. Als sowohl Finster wie Calloway zu ihm hochblicken und er kurz in ihre Richtung dreht, fährt Rooks das Schutzschild herunter und offenbart den staunenden Männern sein Gesicht. Durch Fernzündung werden die Dachterrasse und mit ihr die Sicherheitskräfte von Digicorp und Sunway in die Luft gesprengt, während der Helikopter davonfliegt. Wie uns zuvor bereits mitgeteilt wurde, hat noch niemand Rooks' wahres Gesicht gesehen und überlebt.

Als die Kamera über den offenen Ozean fliegt, um ein einzelnes Segelboot zu erfassen, haben wir den traumähnlichen Eindruck von Frieden, Entspannung und totaler Freiheit, was auch von einer entspannten Musik untermalt wird, beinahe wie in einem Werbeclip. Am Steuer befindet sich Rooks, in einem offenen weißen Hemd, mit Sonnenbrille und Dreitagebart umso männlicher wirkend, während Rita näher am Bug im Buch über Segeln im Südpazifik liest. Als er die CD in seinen Computer schiebt, kommt Rita zu ihm und fragt, ob die Scheibe enthalte, was er gewollt habe. Auf dem Bildschirm zeigt das geöffnete Dokument ein Foto von Rita mit dem eingeblendeten Text: «Terminate with extreme prejudice»; ein Verweis auf eine der kultischen Dialogzeilen in *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, 1979). Rooks antwortet: «Yes. It's you.» Die ganze labyrinthische, haarsträubende Mission wurde unternommen, *um die Frau zu bekommen*. Rita stand offensichtlich auf einer von Sunways Eliminierungslisten. Durch den Wurf der CD, der einzigen Kopie des Dokuments, ins Meer sind sie jetzt frei. Die ganze Schlusssequenz ist nichts anderes als eine ironische Va-

riante der typischen Szene am Ende eines Bond-Films, indem nun Rooks seinen privaten romantischen Moment hat. Er und Rita küssen sich, dann zündet Rooks sich eine seiner erlesenen Zigaretten an, wie in einer Reklame fürs Rauchen. Er ist der *selfmade man*, der sich wie in Descartes' Diktum erfindet, skeptisch gegenüber allem außer der eigenen Macht zu denken. In einer sublimen und ironischen Wendung der Ereignisse hat er sich mit der entscheidenden Hilfe seiner Geliebten vom ganzen System gelöst und es transzendiert, wie ein Unternehmer, der auf den sprichwörtlichen freien Meeren segelt. Wenn sich bei uns der Eindruck einstellen sollte, als die Kamera auf Rooks' Gesicht bis zur Großaufnahme heranzoomt, dass dieses ganze Ende mehr ein Traum, eine Fantasie ist, so ist es jedenfalls ein schöner Traum, einer, den wir alle erfüllt sehen möchten.

5 Die paranoide Leinwand: Anmerkungen zu einer diskursiven Verschiebung

5.1 Psychoanalytische und kulturtheoretische Einführung

Anhand der vom Psychoanalytiker Michael Balint in seinem 1959 erschienenen Buch *Thrills and Regressions* (dt. *Angstlust und Regression*) entwickelten Persönlichkeitskonzepte des «Oknophilen» und des «Philobaten» wollen wir hier darlegen, wie im Spielfilm auf ästhetisch entgegengesetzte Weise paranoide Ängste erzeugt und inszeniert werden und wie sich diese Opposition auf die spezifischen Sensibilitäten von Modernismus und Postmodernismus beziehen lässt. Dabei wird die These vertreten, dass sich die modernistische Filmästhetik der Paranoia durch den Mangel auszeichnet, durch die Angst vor leeren Räumen, vor dem Verlust an Sicherheit und sozialer Einbindung; während demgegenüber die postmodernistische oder zeitgenössische Filmästhetik mit dem Gegenteil operiert und die Angst nun aus dem Verlust an Freiheit erwächst, aus vollgestopften, überfüllten Räumen, aus der Bedrohung durch Einengung, vor zuviel Nähe zu anderen Menschen, bei dem die anderen einem also immer schon zu nahe kommen, ganz im Sinne des *Aperçus*, das Slavoj Žižek von Kierkegaard entlehnt: «Nur ein toter Nachbar ist ein guter Nachbar.» (Žižek 2008, 133)

Diese kategorische Unterscheidung ist natürlich eine theoretische und idealtypische, die mehr als generelle Tendenz und nicht in einem absoluten Sinne zu begreifen ist. Dabei scheinen wir zunächst den soziologischen Ideen Zygmunt Baumanns entgegenzulaufen. So konstatiert Bauman für die

Moderne typischerweise ein Zuviel an Sicherheit und für die Postmoderne ein Zuviel an Freiheit (vgl. Bauman 1999). Da jedoch psychoanalytisch gesehen ein (kollektiv) unbewusster Wunsch immer auch Angst auslöst und der Wunsch erst in einer späteren Phase manifest ins (gesellschaftliche) Bewusstsein gelassen wird, lässt sich sagen, dass die Moderne zunächst durch ein bewusstes Streben nach Sicherheit bestimmt ist, während unbewusst ein gegenteiliger Wunsch nach mehr Freiheit vorerst als Begegnung mit dem eigenen Begehren Angst auslöst; demgegenüber erscheint die Postmoderne gekennzeichnet durch ein bewusstes Streben nach Freiheit, auf dessen Kehrseite ein unbewusster, angstbesetzter Wunsch nach mehr Sicherheit steht, der jedoch ebenfalls erst später voll bewusst werden kann. Dementsprechend werden sich auch unsere Filmbeispiele gemäß hegemonialen und subdominanten Bedeutungen unterschiedlich lesen lassen.¹¹

5.2 Angstlust, Oknophilie und Philobatismus

Balint entwickelt das Konzept des *thrills* oder der Angstlust ausgehend von den Sensationen und mannigfaltigen, extremen Sinnesreizen, die etwa der Jahrmarkt mit seinen Attraktionen und schwindelerregenden Fahrgeschäften bietet. Dieses spezifische Vergnügen besitzt die folgenden Komponenten:

- a) Ein gewisser Betrag an bewusster Angst oder doch das Bewusstsein einer wirklichen äußeren Gefahr; b) der Umstand, dass man sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr und der durch sie ausgelösten Furcht aussetzt; c) die Tatsache, dass man in der mehr oder weniger zuversichtlichen Hoffnung, die Furcht werde durchgestanden und beherrscht werden können und die Gefahr werde vorübergehen, darauf vertraut, dass man bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit werde zurückkehren dürfen. *Diese Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr ist das Grundelement aller Angstlust (thrill).* (Balint 1999, 20–21, Herv. i. O.)

Neben den Jahrmarktsattraktionen macht Balint eine Reihe weiterer Situationen aus, in denen Angstlust auf vergleichbare Weise wirkt. Dazu gehören solche der *großen Geschwindigkeit* (bei Rennsportarten), der *exponierten Situationen* (wie Springen, Klettern, Tauchen, Segelfliegen, Zähmen wilder Tiere, Reisen in unbekannte Länder) sowie *unvertraute Formen der Befriedigung* (namentlich neue Sexualpartner, neue Speisen, neue Kleidung etc.). Wieder finden sich hier drei grundlegende Züge der Angstlust: «die objektive äußere Gefahr, welche Furcht auslöst, das freiwillige und absichtliche

11 Zum Begriff der kulturellen Hegemonie vgl. Williams 1977, 108–114.

Sich-ihr-Aussetzen und die zuversichtliche Hoffnung, dass alles schließlich doch gut enden wird.» (ebd., 21)

Ausgehend hiervon postuliert Balint die Existenz zweier entgegengesetzter Persönlichkeitstypen, je nach dem, wie sie auf potenzielle Gefahren und Risiken reagieren, nämlich den *Philobaten* und den *Oknophilen*:

«Akrobat» [bedeutet] wörtlich «den in die Höhe Springenden» [...], d.h. einen, der sich von der sicheren Erde entfernt hat. Nach dem Vorbild dieses Wortes prägte ich *Philobat*. Das ist also einer, der solche Wagnisse [...] genießt. [...] Sodann brauchen wir noch einen andern Ausdruck, um den offenbaren Gegensatz zum Philobaten zu bezeichnen, einen, der Schaukeln und Berg- und Talbahnen nicht verträgt und sich am liebsten an etwas Festes klammert, wenn seine Sicherheit in Gefahr ist. Hierfür schlage ich *Oknophil* vor, [...] das «sich scheuen, zögern, sich fürchten, sich anklammern» bedeutet. (ebd., 22)

Beide Typen, der Oknophile und der Philobat, haben zu Objekten und Räumen entgegengesetzte Beziehungen. So schreibt Balint über den Oknophilen:

Offensichtlich muss hier [bei der Oknophilie] ein Objekt verfügbar sein, sonst kann das Individuum sich nicht anklammern. Dementsprechend besteht die oknophile Welt aus Objekten, getrennt durch *furchterregende Leerräume*. Der Oknophile lebt von Objekt zu Objekt und bemisst seine Aufenthalte in den leeren Räumen so kurz als möglich. Furcht entsteht durch Verlassen der Objekte und wird besänftigt durch Wiedervereinigung mit ihnen.

(ebd., 28, *Herv. i. O.*)

Sind für den Oknophilen die Leerräume angstbesetzt, so sind es für den Philobaten umgekehrt die Objekte, von denen möglicherweise eine Gefahr ausgeht:

Vorausgesetzt, dass die Elemente nicht gar zu ungnädig sind, also z.B. gerade kein Sturm wütet, ist der Pilot in der Höhe sicher, genauso der Seemann auf hoher See, der Skifahrer am Hang, der Fahrer auf freier Bahn, der Fallschirmspringer in der Luft. Gefahr und Furcht erwachen erst, wenn ein Objekt auftaucht, mit dem man sich auseinandersetzen muss; der Pilot muss aufsteigen oder landen, der Seemann in den Hafen einlaufen oder ihn verlassen, der Skiläufer um Felsen, Bäume oder Spalten herumkommen, der Fahrer andere Wagen oder Fußgänger auf der Straße beachten, der Fallschirmspringer abspringen oder landen. Wir können deshalb sagen, dass die philobatische Welt aus *freundlichen Weiten* besteht, die mehr oder weniger dicht mit gefährlichen und unvorhersehbaren Objekten durchsetzt sind. Man lebt in den freundlichen Weiten und vermeidet sorgfältig allzu kühne Kontakte mit möglicherweise tückischen Objekten.

(ebd., 29–30, *Herv. i. O.*)

Die beiden entgegengesetzten Pole von Oknophilie und Philobatismus sind dabei als Idealtypen zu fassen, die in ihrer absoluten Form kaum jemals in einem einzelnen Individuum vorzufinden sind und in stark einseitiger Ausprägung jedenfalls als Pathologie zu fassen wären. Vielmehr markieren beide Pole ein kontinuierliches Spektrum, sodass die meisten Menschen sowohl oknophile wie auch philobatische Persönlichkeitszüge aufweisen, wenn auch in unterschiedlichem Maße: «Die oknophile Welt baut sich aus physischer Nähe und Berührung auf, die philobatische Welt aus sicherer Distanz und Fernsicht.» (ebd. 30) In reiner Form entsprechen beide Pole einem regressiven und psychogenetisch primitiven Moment, weshalb gerade Kinderspiele mit der Angstlust operieren. Auch hier findet Balint eine Drei-Phasen-Struktur vor:

Es ist sehr bezeichnend, dass praktisch in allen Spielen dieser Art die Sicherheit entweder mit «Haus» oder «Heim» (*home*) bezeichnet wird. [...] Alle diese Spiele bestehen a) aus einer äußeren Gefahr, die vom Fänger, Sucher oder Jäger dargestellt wird, b) aus den andern Spielern, die die Sicherheitszone, «das Haus», verlassen, indem sie die Gefahr mehr oder weniger freiwillig auf sich nehmen, und c) aus der zuversichtlichen Hoffnung, dass sie so oder so ihre Sicherheit wiedergewinnen werden. (ebd., 21)

Es ist natürlich naheliegend, in dieser dreiteiligen Struktur in nuce das klassische Drei-Akt-Schema der Reise des Helden mit Anfang, Mitte und Ende respektive *setup* (Trennung), *confrontation* (Prüfungen) und *resolution* (Ankunft) wiederzuerkennen. Der vertrauten Welt des ersten Aktes entspricht die oknophile Sicherheit und Bodenhaftung, während die unbekannte Welt von Akt 2 nicht nur jene der Verwicklungen, Komplikationen und Komplote repräsentiert, sondern auch die Sphäre der philobatischen Herausforderungen und Abenteuer. Mit der erfolgreichen Rückkehr im dritten Akt, nach dem finalen Höhepunkt, wird dann auch wieder, idealerweise in einer Synthese von Akt 1 und 2 eine neue Sicherheit, eine neue Balance zwischen Oknophilie und Philobatismus erlangt.

Ein dreiaktiges *philobatisches Drama* ist auch in der narrativen Struktur des Thrillers operativ, wie Charles Derry mit Bezug auf Balint in seiner Studie *The Suspense Thriller* schreibt.

Generally, most suspense thrillers can be seen as representing in symbolic terms a protagonist's evolution from an oknophilic position in which he or she is isolated from the world of thrills and afraid, toward a more integrated balance in which the expression of his or her philobatic tendencies allows a more successful and meaningful functioning of personality. (Derry 2001, 23)

Im Verschwörungsthiller ist die unbekannte Welt natürlich sowohl das epistemologische als auch räumliche Labyrinth der Konspiration, in wel-

che die Hauptfigur mit dem *plot point* 1, dem Wendepunkt am Ende des ersten Aktes und dem Überschreiten der Schwelle in die unvertraute Welt, geraten ist. Freilich gelingt der Weg zurück aus diesem Labyrinth des 2. Aktes in die gewöhnliche und sichere Welt von Akt 3 nicht immer, wie wir schon mehrfach konstatiert haben. Im paranoiden Thriller gelingt die Rückkehr oft entweder nicht, oder es bleibt ein Rest an fundamentaler Unsicherheit, oder aber es stellt sich ein paranoider Exzess ein, der über das Filmende hinaus fortbesteht. Doch die spezifische Ästhetik der Verunsicherung und Angst variiert zwischen eher modernistischen Filmen einerseits und postmodernen oder zeitgenössischen Filmen andererseits. Dies wollen wir nun anhand von konkreten Beispielen untersuchen.

5.3 Die oknophile Angst vor leeren Räumen

In Alfred Hitchcocks Thrillerkomödie *NORTH BY NORTHWEST* wird der Protagonist Roger Thornhill (Cary Grant) von Spionen für den in Wirklichkeit inexistenten Agenten George Kaplan gehalten und auf der Flucht vor der Polizei wegen eines Mordes, den er nicht begangen hat, von seiner Zugsbekanntschaft Eve Kendall (Eva Marie Saint) zu einem Treffen mit dem gesuchten Kaplan geschickt, und zwar mitten in die Einöde von Indiana. Damit beginnt die berühmte, rund neuneinhalb Minuten dauernde Maisfeldszene des Films, die als dramaturgischer *midpoint* oder Höhepunkt im Sinne Gustav Freytags (Freytag 2003, 94–108) operiert. Sie besteht aus 133 Einstellungen, von denen hier eine für den Fortgang des Geschehens repräsentative Auswahl getroffen wurde.

Am «Prarie Stop» wartend, ist weit und breit niemand zu sehen. In der Distanz ist das Geräusch eines Flugzeugs zu hören. Hin und wieder fahren Autos an der Haltestelle vorbei. Nach der einführenden Panoramaaufnahme zu Beginn aus großer Höhe (Abb. 500), welche die gesamte Landschaft zeigt, ist die Szene fortan als fortgesetzte Point-of-View-Struktur angelegt (vgl. Abb. 501–507), als deren Verankerung der mit minimalen Bewegungen agierende Thornhill dient, der den Horizont nach einem möglichen Auftauchen Kaplans absucht.

Der Zuschauer weiß zu diesem Zeitpunkt natürlich mehr als die Hauptfigur, nämlich dass Kaplan nicht existiert und dass Kendall den Treffpunkt zuvor insgeheim mit einem der Schergen abgesprochen hat, so dass eine Bedrohung und ein Angriff auf den nichtsahnenden Thornhill antizipiert werden müssen. Thornhill ist hierhergekommen, um Kaplan zu treffen, etwas über ihn zu erfahren und so das Missverständnis um seine Identität und somit auch seiner Flucht und Verfolgung aufzuklären. Zugleich ist Thornhill aber so weit in die Rolle Kaplans geschlüpft, dass er in



500-507

den Augen der Spione um Phillip Vandamm (James Mason) und der Polizei Kaplan sein muss. Da Kaplan eine reine Erfindung des Geheimdienstes ist, um Vandamm vom wirklichen Doppelagenten in seinem Team abzulenken, ist Kaplan also das reine Nichts, eine leere Rolle, ein Platzhalter, in den unglücklicherweise Thornhill zu Beginn des Films rein kontingent durch eine Verwechslung geraten ist. Während Vandamms Leute Kaplan zu beseitigen trachten, wird Thornhill, der herausfinden will, wer Kaplan ist, hier also mit der Logik des Kafkaesken eine Antwort auf seine Frage



508-511

erhalten: nämlich den aus dem Nichts, aus der reinen Leere kommenden Tod.

Thornhills Angst ist hier insofern eine oknophile, weil er sich an keine sicheren Objekte anklammern kann, weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinne, und die Leere des Raums *an sich* etwas Verstörendes und Bedrohliches hat. Immer dann, wenn die symmetrische Point-of-View-Struktur durchbrochen wird, geht dies Hand in Hand mit dem Auftauchen eines für Thornhill gefährlichen Objekts aus der Leere des Raums. Zunächst ist dabei der Effekt durchaus noch ein humoristischer. Dies geschieht erstmals, als ein Laster an Thornhill vorbeibraust und ihn mit dem aufgewirbelten Staub zudeckt. Damit wird der zweite Teil der Szene eingeleitet, das Auftauchen eines Autos hinter dem Maisfeld, aus dem ein Mann auf der gegenüberliegenden Straßenseite aussteigt. Einen komischen Moment lang stehen sich beide Männer gegenüber wie bei einem Western-Showdown. (Abb. 511)

Dieser entpuppt sich jedoch im Gespräch mit Thornhill als ein Unbekannter, auch nicht als Kaplan, und wartet auf einen Bus, der schließlich ankommt und in den er einsteigt. Der Bus fährt wieder ab, Thornhill alleine zurücklassend. Doch bereits zuvor macht der Unbekannte auf das Flugzeug aufmerksam und konstatiert eine rätselhafte Besonderheit: Das Flugzeug versprühe Pestizide, wo es gar keine zu besprühende Frucht auf den Feldern gebe. Dadurch werden wir darauf verwiesen, dass das Flugzeug womöglich noch einen anderen Zweck verfolgt.

Zum Höhepunkt der Szene hin, als die zuvor vorherrschende Point-of-View-Struktur und damit auch nach der Neugier der statische zuguns-



512-517

ten von dynamischem Suspense aufgegeben wird, erfahren wir des Rätsels Lösung: Das Flugzeug greift Thornhill an, zuerst durch einfaches niedriges Überfliegen (Abb. 512-517), dann durch niedriges Überfliegen und Schießen auf ihn mit einem Maschinengewehr, gefolgt von einem ersten vergeblichen Versuch Thornhills, sich zu retten, indem er ein Auto anhält. Nach einem weiteren Angriff, bei dem das Flugzeug und Thornhill im selben Bild kadriert werden (Abb. 518), gelingt Thornhill die Flucht ins Maisfeld (Abb. 519), womit zugleich das letzte Viertel der Szene eingeläutet wird.



518-519



520–525

Nach einem weiteren Überfliegen, um Thornhill im Maisfeld zu lokalisieren, attackiert das Flugzeug erneut, diesmal mit dem Versprühen der Chemikalien – wie man sehen kann, wird von allen Elementen funktionaler Gebrauch gemacht –, sodass auch das Maisfeld für Thornhill keinen Schutz bietet. Dieser Tiefpunkt entspricht, die Dreiakttheorie auf die Szene heruntergebrochen, dem *plot point 2*, dem schwarzen Moment und der Wende vor der märchenhaft-glücklichen Auflösung im dritten Akt (vgl. Wulff 1994). Damit bleibt dem Protagonisten nichts weiter übrig, als wieder auf die Straße hinauszurennen, um einen Laster anzuhalten (Abb. 520), gefolgt von der doppelten Klimax, dass Thornhill einmal unter den Tankwagen gerät, aber unverletzt ist (Abb. 521), während das Flugzeug, unfähig die Richtung zu ändern, in den Tankwagen hineinfliegt und es zu einer großen Explosion kommt (Abb. 522), Thornhill wieder unversehrt bleibt (Abb. 523) und sich in einem humoristischen Epilog in einem gestohlenen Pick-up-Truck von dannen macht (Abb. 524–525).

Die gesamte Szene fungiert als Film-im-Film und weist in sich auf niedrigerer Ebene die Wendepunkte und Aktwechsel der klassischen Drei-

aktstruktur auf, mit einem bündigen Epilog nach dem finalen Höhepunkt. Wie auch immer synthetisch die Szene effektiv realisiert wurde – mit Mat-tearbeit im Bildhintergrund, um eine Stadt in der Entfernung unsichtbar zu machen, Anpflanzen des zuvor nichtexistenten Maisfelds, Dreharbeiten teils *on location* nahe dem nordkalifornischen Bakersfield, teils im Studio mit Rückprojektion etc.–, so sehr haben wir es immer noch mit einem *objektiven* euklidischen Raum zu tun, dessen Repräsentation hollywood-schen Realismuskonventionen entspricht. Wie auch immer kurz die Einstellungen situativ gehalten sein mögen, die Bilder an sich sind stabil und signalisieren insgesamt intersubjektive, feste Bild- und Raumverhältnisse. Die Gefahr und Bedrohung des Helden kommt aus dem Bildraum, in dem sie eindeutig lokalisiert ist. Das Grundmuster der oknophilen Angst, so können wir sagen, basiert auf der Angst vor der Isolation, der Leere, dem Nichts. Aber Bild- und Raumverhältnisse bleiben – vielleicht mit Ausnahme des Tankwagens, der direkt in die Kamera zu rasen droht – mit teils sehr großer Tiefenschärfe sicher, und die Gefahr als Auslöser paranoider Angst ist klar innerhalb der Diegese, des Handlungsraums der Story angesiedelt. Wir haben es mit einer Gefährdung *im* Bild und nicht *des* Bildes zu tun. Insofern als die Wahl und Ausführung der bedrohlichen Situation unwahrscheinlich-kafkaeske Züge hat, können wir hier von einer modernistischen Angst als oknophiler sprechen. Im postmodernen oder zeitgenössischen Kino und ebenso in der Fernsehserie hingegen konstatieren wir eine markante Verschiebung.

5.4 Philobatische Angst: Überschwemmung mit Objekten und die Instabilität des Bildes

Die Moderne operiert, wenn wir das kurz resümieren, mit der Angst des Oknophilen vor leeren Räumen, dem Verlust der Sicherheit spendenden Objekte, an die er sich anklammern möchte, mit der Angst vor dem Nichts, aus dem plötzliche Gefahren erwachsen können. Kennzeichnend für die modernistische Ästhetik ist der Mangel, Angst vor zuviel Freiheit, vor Verlust an Sicherheit und sozialer Einbindung. Die Gefahr erwächst direkt aus den leeren Räumen, aus der Freiheit. Wir finden hier die Angst vor Verlust von sozialen Bindungen und Beziehungen: Die Angst des Oknophilen geht einher mit philobatischen Bedrohungen. In der durch den Exzess charakterisierten Spätmoderne dagegen erwächst die Angst aus dem Verlust an Freiheit, aus einem Zuviel an Sicherheit, aus vollgestopften, überfüllten Räumen, aus der Bedrohung durch Einengung. Die anderen sind einem immer schon zu nahe: so die Angst des Philobaten vor oknophilen Bedrohungen.

Vielleicht am besten wird diese in Filmen der letzten Jahre fast ubiquitäre Tendenz von der amerikanischen Echtzeit-Fernsehserie 24 verkörpert, einer Actionthriller-Serie, in der es um terroristische Großanschläge auf die USA geht, in atomarer, biologischer, chemischer oder elektronischer Form und deren Vereitelung. Zentraler Schauplatz ist die in Los Angeles situierte Niederlassung der fiktiven Regierungsbehörde *Counter Terrorist Unit* oder *CTU*. Deren Protagonist, der einstmalige Chef der Abteilung und wegen seiner persönlichen Verluste und unorthodoxen Methoden später abtrünnige und fast übermenschliche Agent Jack Bauer (Kiefer Sutherland), ist die Hauptfigur aller acht Staffeln (2001–2010) und hat die schwierigsten Aufgaben zu lösen. Eine anschließende, aus zwölf Episoden bestehende Miniserie namens 24: *LIVE ANOTHER DAY* wurde 2014 ausgestrahlt. Jede Staffel dauert genau 24 Stunden und besteht aus ebenso vielen Episoden, deren Dauer einzig durch in der hiesigen Ausstrahlung und auf der DVD-Edition ausgesparte Werbespots auf rund 45 bis 50 Minuten reduziert wird. Die aufwändig produzierte Serie hat zahlreiche Fernsehpreise gewonnen.¹² Obwohl rein fiktiv und in Konzeption und Produktion bereits vor den Anschlägen des 11. September 2001 angefangen, lehnt sich die Serie stark an den Hintergrund des *war on terror* und an die Bekämpfung islamistischen Terrors an:

Terrorists are poised to set off nuclear bombs or bioweapons, or in some other way annihilate entire cities. The twisting story line forces Bauer and his colleagues to make a series of grim choices that pit liberty against security. Frequently, the dilemma is stark: a resistant suspect can either be accorded due process – allowing a terrorist plot to proceed – or be tortured in pursuit of a lead. Bauer invariably chooses coercion. With unnerving efficiency, suspects are beaten, suffocated, electrocuted, drugged, assaulted with knives, or more exotically abused; almost without fail, these suspects divulge critical secrets. The show's appeal, however, lies less in its violence than in its giddily literal rendering of a classic thriller trope: the «ticking time bomb» plot. Each hour-long episode represents an hour in the life of the characters, and every minute that passes onscreen brings the United States a minute closer to doomsday.

(Mayer 2007)

Durch die Parallele zwischen der apologetisch geführten Diskussion der Regierung George W. Bushs über den Einsatz von extremen Verhörmethoden (sprich: Folter) angesichts der Kriege im Irak und in Afghanistan sowie in Abu Ghraib, Guantanamo und USA-freundlichen totalitären Staaten

12 Ein 24-Kinofilm sollte ursprünglich 2012 herausgebracht werden. Als Ableger gibt es auch die Serie «24: Legacy» in 12 Episoden (2017) sowie den Fernsehfilm 24 (aka 24: REDEMPTION [2008]).



526–529 Ästhetik der Paranoia: konspirative Gespräche zwischen Präsidentenberatern in 24, Season 2

Jason-Bourne-Spionagereihe inzwischen in fast allen Polit- und Actiontrillern findet. Vor allem der britische Regisseur Paul Greengrass hat diese Technik vorangetrieben und bereits in seinen Dokudramen und Verschwörungsfilmern eingesetzt.¹³

(wie Ägypten) einerseits und dem extensiven Einsatz in der Fernsehserie, bei der fast alle Seiten, «Böse» wie «Gute», von Folter Gebrauch machen, um Last-minute-Geständnisse über in Kürze explodierende Bomben herauszupressen – der *ticking time bomb plot* –, kam 24 vielfach in die Kritik (vgl. insbesondere Žižek 2006 und Mayer 2007). Der Vorwurf, die Serie propagiere Folter als legitimes Verhörmittel, führte dazu, dass in den letzten Staffeln (die zum Teil schon in die Präsidentschaft Barack Obamas fielen) die Problematik in der Serie selbst thematisiert wurde und die Anzahl der Folterungen markant zurückging – auch wenn im Zweifelsfall und unter Aufsicht des grundsätzlich renegaten Hardliners Jack Bauer immer noch darauf zurückgegriffen wurde.

Um den Echtzeiteffekt mit der Dramaturgie der extremen Dringlichkeit zu versehen, greift die Serie auf eine Reihe von immer wiederkehrenden ästhetischen Mitteln zurück: Gedreht wird mit extrem mobilen Handkameras, die mehr oder weniger verwackelte Bilder erzeugen – ein Stilmittel, dass sich insbesondere durch den Erfolg der

13 Erwähnt seien etwa BLOODY SUNDAY (GB/IR 2002), UNITED 93 (GB/USA/F 2006), die Bourne-Thriller THE BOURNE SUPREMACY (USA/D 2004) und THE BOURNE ULTIMATUM (USA/D 2007) sowie sein Politthriller über den Irakkrieg, GREEN ZONE (GB/USA/F/E 2010).

In 24 werden schnelle Schwenks und Schärfeverlagerungen mit einem raschen Schnitt kombiniert, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers von Moment zu Moment zu verlagern und zu steuern; in den Innenszenen, insbesondere im CTU-Gebäude, herrscht ein Noir-ähnliches Chiaroscuro mit *low-key*-Effekten vor, wobei vor allem Blau- und metallische Grautöne bevorzugt werden, die in Kombination mit den anderen Stilmitteln zum Effekt von Dringlichkeit, Komplexität und Unübersichtlichkeit beitragen (vgl. Abb. 526–529). Die digitale Zeitanzeige und -ansage zu Beginn jeder Folge kehrt als akustische Bombardierung der Sekundenschläge jeweils bei Cliffhanger-Momenten wieder, bei denen die verschiedenen Erzählstränge in Form von Splitscreen-Bildern momenthaft festgehalten werden:

As many as half a dozen interlocking stories unfold simultaneously – frequently on a split screen – and a digital clock appears before and after every commercial break, marking each second with an ominous clang. The result is a riveting sensation of narrative velocity. (Mayer 2007)

Es entsteht effektiv eine kubistische Bildstrategie, bei gleichzeitig bedrückender Überfülle, bei der bisweilen ein und dieselbe Figur in verschiedenen Splitscreen-Segmenten aus unterschiedlichen Ansichten zugleich präsent ist. Als universales Kommunikationsmittel, das die verschiedenen Erzählstränge und Erzählorte miteinander verbindet, dient das Telefon in allen Varianten, insbesondere jedoch als intelligentes Mobiltelefon. Wohl kaum ist jemals so viel telefoniert worden wie hier, wobei das Medium zugleich auch einer Komplexitätssteigerung dient, wenn etwa in ein und demselben Raum – wie beispielsweise im CTU-Gebäude – zwei einander rein räumlich nahe Figuren miteinander telefonieren, jedoch durch transparente oder halbtransparente Trennwände voneinander isoliert sind, sich aber unter Umständen gleichwohl durch die Trennscheiben sehen können. Dies ist ein Paradebeispiel dafür, dass Kommunikationsmedien eben nicht nur verbinden, sondern vor allem auch trennen.

Die CTU mit ihren nur scheinbar auf klare Kommunikation und Transparenz angelegten, verschachtelten Raumstrukturen führt dabei vielmehr zu einer Opazität der Verhältnisse, was hier natürlich bewusstes Programm der Serie ist. Der komplexen Diegese mit ständig wechselnden Allianzen, einer Überfülle an Wendepunkten und Kippfiguren, bei denen sich urplötzlich scheinbar Gute als Verräter entpuppen, die in einer späteren Staffel dann wieder zu den Guten werden können, und wo je nach narrativem Bedarf Sicherheit in Unsicherheit umschlägt und man ganz grundsätzlich dem Anschein der Dinge nie trauen kann, entspricht eine ähnlich instabile optische Umsetzung. So dient beispielsweise der Einsatz einer ständig mobilen, auf sehr flache Schnittschärfe hin orientierten und



530–537

fortwährend mit Schärfeverlagerungen operierende visuelle Ästhetik einer permanenten Unsicherheit, und zwar nicht nur narrativ, sondern auch rein optisch hinsichtlich des Bildes als solchem (vgl. Abb. 530–537).

Immerzu haben wir unstabile, desorientierende Bilder vor uns, in denen die Körper der Figuren durch flache Schärfentiefe einander potenziell immer zu nahe sind, weil die Bilder nicht mehr einem objektiven, klaren, intersubjektiven Raum dienen, sondern als Bilder selbst instabil und akusmatisch sowie enunziativ markiert sind und den Eindruck einer fortwährenden latenten Bedrohung signalisieren, die Spannung bereits auf einer

rein atmosphärischen Weise erzeugt. Das geschieht wesentlich durch unscharfe, bis zur reinen farblichen Abstraktion unkenntliche Bildobjekte im optischen Vorder- oder Hintergrund, wobei die unscharfen Bildpartien gegenüber den bildscharfen Flächen deutlich überwiegen. Durch enunziative Markierungen werden die Bilder geschlossen und suggerieren durch akustische und visuelle Akusmatisierung die Präsenz einer noch unsichtbaren, beobachtenden Instanz oder aber auch den im Horrorgenre verbreiteten Effekt der akut drohenden bildinvasiven Gefahrenquelle, etwa in Form eines Schergen. Vor allem die Angst vor Entdeckung ist hier *ständig* virulent.

Der wiederkehrende Satz – flehentliche Bitte und Imperativ zugleich – «Trust me!» oder «You've got to trust me!», typischerweise meist von Jack Bauer geäußert, der Konstante inmitten herumwirbelnder, sich immer wieder neu konstituierender Situationen und Allianzen, signalisiert, wie schwierig es ist, in dieser von permanentem Verdacht und Misstrauen durchtränkten Welt Vertrauen zu haben, respektive jemandem wirklich trauen zu können. Es bilden sich innerhalb der CTU immer wieder wechselnde, konspirative Zweierteams, von denen sich manche schließlich als Maulwürfe und Verräter entpuppen, während es in anderen Fällen um Formen der Insubordination angesichts von allzu bürokratischen Vorgesetzten geht. Jedenfalls zeigt sich hier stellvertretend an der fiktiven CTU, dass Regierungsbehörden zwar mit Herausforderungen wie drohenden terroristischen Anschlägen in der Systemumwelt konfrontiert werden, generell aber die meisten Probleme bei der Problemlösung aus der systeminternen Komplexität entstehen, weil sich immer wieder neue, instabile und wechselnde Subsysteme bilden, die füreinander wechselseitig (hinderliche) Umwelten sind. Was wir bereits im ersten Kapitel erwähnten, Andrew Groves Diktum «nur die Paranoiden überleben» als ideologische Maxime der Wettbewerbsgesellschaft, wird hier am Arbeitsplatz idealtypisch durchgespielt.

Wohl am meisten Vertrauen gibt es zwischen der exzentrischen, meist launisch dreinschauenden, aber technisch brillanten CTU-Analytikerin Chloe O'Brien (Mary Lynn Rajs kub), die von der dritten Staffel an mit von der Partie ist (2003–2010 und 2014), und Jack Bauer mit seinem grimmig angespannten Ausdruck und dauerwutgeladenen Blick. Beide Figuren funktionieren innerhalb des CTU-Settings als verschworenes Duo, das im Grunde genommen wie ein Scharfschützenteam operiert: Chloe als *spotter* vor dem Bildschirm im CTU, die Jack als *shooter* im Feld über Uploads, Satellitenschaltungen und andere technische Wunderleistungen die nötigen Informationen zur Navigation oder Personenerkennung liefert.

Aber auch hier finden wir natürlich jede Menge an falschen Fährten und *red herrings*, um den Zuschauer zu täuschen, die Lösung hinauszuzö-

gern und die Spannungsbögen aufrechtzuerhalten. Hier sollten wir uns an die FANTÔMAS-Reihe erinnern: Die bei Inspektor Juve angelegte Tendenz zur narrativen Komplexitätssteigerung in Form von Verkleidung, Rollenwechsel und Täuschungsmanöver bis dahin, selbst in die Gestalt des gejagten Meisterverbrechers zu schlüpfen, findet in Jack Bauer noch eine Steigerung. So ist es offensichtlich, dass Bauer – *als dramaturgisches Mittel der Erzeugung neuer ausgedehnter Spannungsbögen und deren Aufrechterhaltung* – in einer Welt, in der hinter jeder Verschwörung immer noch eine weitere steckt, nicht zuletzt durch seinen Eigensinn und darüber hinaus gerade durch seine Funktion mehr Probleme schafft als löst. In der Abfolge der Staffeln zeigt sich dann auch, dass ohne Jack Bauer wenig bis nichts geht, er als Figur aber letztlich relativ flach bleibt, während Nebenfiguren oftmals viel runder gestaltet sind und schauspielerisch eine deutlich größere Bandbreite an mimischen und gestischen Ausdrucksmitteln einsetzen. Bauer mutiert hingegen durch den Wiederholungseffekt von Standardhandlungen und stereotyp werdendem Ausdruck im Laufe der Staffeln zusehends zu einer Comicfigur, die vor allem für die physische Action verantwortlich ist, während es primär die Nebenfiguren sind, die für die Emotionen sorgen.

Im Rahmen einer 24-teiligen Staffel haben wir es dabei typischerweise mit einer groben Dreiaktstruktur zu tun, welche drei sich sukzessive ausweitende Dimensionen der Verschwörung behandelt. Besonders relevant ist hier das immer präsente und jeweils neu verhandelte Verhältnis zwischen der Sphäre der CTU und dem Präsidenten mit seiner Entourage aus Beratern und hohen Militärs, die den Standpunkt des Pentagon vertreten. Dann gibt es die Sphäre der in der Regel zunächst ausländischen (mitunter islamistischen) Verschwörer, die mit den ersten beiden überlappen – immer gibt es einen Verräter, einen Maulwurf irgendwo in den eigenen Reihen –, hinter denen aber nochmals ein dunkler und nie endgültig ausgeloteter Kreis der wirklichen Strippenzieher steht, die immer amerikanischer Provenienz sind. Ein anschauliches Beispiel gibt diesbezüglich die zweite Staffel (2002–2003). Insgesamt gibt es dort drei zusammenhängende Verschwörungen:

1. Zunächst tritt eine kleine, überschaubare Zahl von Konspirateuren aus dem – oft islamischen – Ausland in Aktion: hier die geheime Planung eines nuklearen Angriffs mit dem Ziel Los Angeles, dessen Drahtzieher in einem Land im Mittleren Osten vermutet werden.
2. Nach maximal einem Viertel (6) der Episoden einer Staffel tritt eine neue, gravierendere Verschwörung auf den Plan, diesmal amerikanischer Provenienz und häufig aus dem inneren Kreis der zentralen

Akteure (etwa CTU oder im Umfeld des Präsidenten): in diesem Fall die Entscheidung des Vizepräsidenten und des persönlichen Beraters von Präsident Palmer, den Präsidenten der Vereinigten Staaten abzusetzen, da sie mit seinen Entscheidungen (keinen Krieg gegen die drei verdächtigen Länder zu führen) nicht einverstanden sind.

3. Schließlich gibt es ein noch umfassenderes, dunkles, staffelübergreifendes Großkomplott um amerikanische Ölintereessen: ein anonymer Kreis von mächtigen Figuren, die zwecks Kontrolle und Ausbeutung der Ölvorkommen in Zentralasien (namentlich im Kaspischen Meer) Amerika in einen Krieg mit drei unschuldigen Ländern im Mittleren Osten verwickeln möchten und denen – um ihre Ziele zu erreichen – buchstäblich jedes Mittel recht ist.

Damit greift die Serie einerseits locker auf aktuelle und reale weltpolitische Ereignisse zurück, die in den Nachrichten präsent sind (in Form der ersten Konspiration einer Staffel), während sie andererseits in Form der umfassenderen amerikanischen Komplotte die Ideologien von *Manifest Destiny* und *American Exceptionalism* bedient.

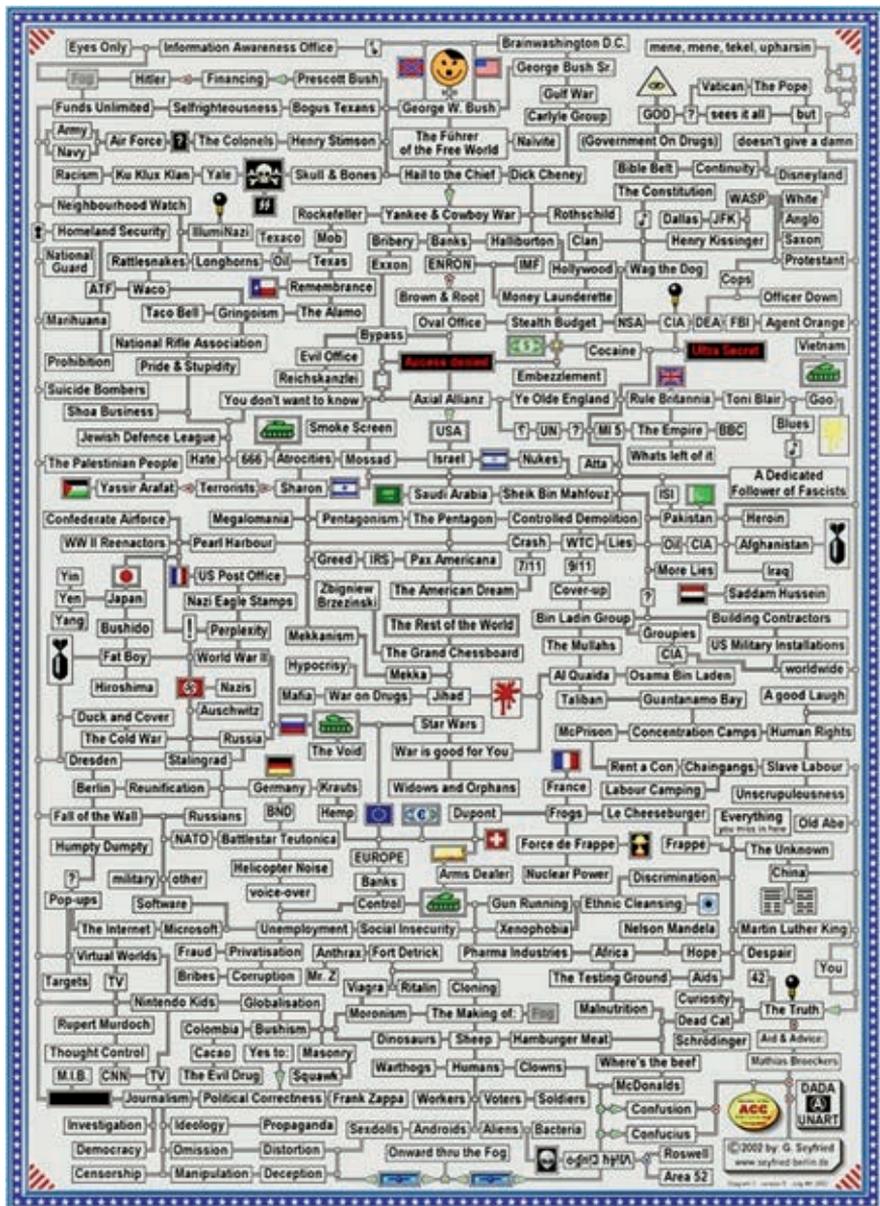
Ist also der Paranoiafilm im Zeichen des *mindbender*-Kinos der 1990er-Jahre vor allem durch Individualisierung, dem Motiv des Spiels und scheinbare Entpolitisierung beherrscht, mit einer Dominanz von Science Fiction und Psychothriller vor dem explizit politischen Film, zeigt sich mit dem großen Erfolg der Serie 24 zweierlei: erstens die vor allem nach 9/11 und dem Irakkrieg stattfindende Repolitisierung von Verschwörungsfilmen und eine Renaissance des Politthrillers während der Amtszeit von George W. Bush; zweitens die Serialisierung der spätmodernen Paranoia in Fernseh- und Webserien, die – nun großteils per *binge-watching* rezipiert – zunehmend zahlreich florieren und im sogenannten *postfaktischen Zeitalter*, von dem jüngst so oft die Rede ist, zum Standardrepertoire des kulturellen Mainstream gehören.

VIII Schlussbetrachtung: Konjunkturen der konspirationistischen Imagination

Faktizität suggerierende Verschwörungstheorien und, effektiver in ihrer kollektiven Wirksamkeit, auf Unterhaltung und ambige Faszination setzende Verschwörungsfiktionen verschaffen dem Einzelnen in einer immer komplexeren Welt scheinbare Überschaubarkeit, klare Zurechenbarkeit und den großen Handlungszusammenhang der Geschichte als Form der politischen Kartografie und sozialen Verortung; durch Lücken im Wissen, Kontingenz und Zufall erzeugte kognitive Dissonanz wird reduziert. Die konspirativen Imaginationen springen, so lautete die These, nach Lyotards postmoderner Verabschiedung der großen Erzählungen, in die schmerzliche Lücke spätkapitalistischer Orientierungslosigkeit angesichts von Gesellschaften in der neoliberalen Unübersichtlichkeit der Möglichkeiten und der Absage an die Steuerbarkeit von Gesellschaft. Als ideologische Phantasmen operieren diese Fiktionen als Ordnungsutopien, bei der alle zur rechten Zeit am rechten Platz stehen sollen. Nirgends geschieht dies anschaulicher und immersiver als im Spielfilm.

Jedoch ist hier zu unterscheiden zwischen der «sicheren» Paranoia der Moderne und der «unsicheren» der Postmoderne, die in ihrem Totalisierungsbestreben aus der Ordnungsutopie einen veritablen Irrgarten macht, in dem die konspirativen Verknüpfungen eine praktisch unüberschaubare Binnenkomplexität erreichen. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert Mathias Bröckers in seinem Bestseller *Verschwörungen, Verschwörungstheorien und die Geheimnisse des 11.9.* (2002) mit einer beigelegten Kartografie der geheimen Weltordnung während der Amtszeit von George W. Bush, die der Karikaturist Gerhard Seyfried gestaltet hat. Es handelt sich dabei um ein satirisches Diagramm mit einer gehörigen Dosis schwarzen Humors, in dem rhizomisch in einem endlosen metonymischen Gleiten alles mit allem zusammenhängt, zum Beispiel «France–Frogs–Force de Frappe–Frappé–Le Cheeseburger» ... bis hin zu «Brainwashington D. C.», in einem topischen Labyrinth ohne Anfang und Ende (Abb. 538).

Es scheint jedoch, dass Verschwörungstheorien und -fiktionen als Krisenphänomene besonderer Art betrachtet werden müssen. Als Formen ungesicherten Wissens beziehungsweise als kollektive Fantasien mit Unterhaltungswert und *suspension of disbelief* treten sie vornehmlich im Schatten gesellschaftlicher Umbruchs- und Krisenphasen auf den Plan; sie sind Ausdruck populären Dissenses und populärer Kritik gegenüber Institutionen der Macht und Autoritäten im Zeichen von Legitimationskrisen und



538 Die Weltkartografie «The Secret Diagram 1» (© 2002 Gerhard Seyfried)

pluralistischer Meinungsvielfalt. Gerade der Film führt hier ebenso die visuelle Paranoia als Krise der visuellen Evidenz im Zeitalter der Digitalisierung vor Augen; aber auch narrativ erweist sich der Paranoiafilm als Krisenphänomen hinsichtlich der Formen klassischen Erzählens.

Traumatische Großereignisse wie die Anschläge des 11. September 2001, der nachfolgende *war on terror*, Homeland Security und die Einschränkung von Bürgerrechten durch die verschiedenen Versionen des *Patriot Act*, die umstrittenen und inzwischen längst wieder verlorenen Kriege in Afghanistan und Irak, die Offenbarungen über die gängige Folterpraxis in Abu Ghraib und Guantanamo sowie der permanente Ausnahmezustand, in dem sich die USA während der Bush-Präsidentschaft zu befinden schien, haben keineswegs nur Konspirationstheoretiker von einer «New World Order», von einem «New American Century» und amerikanischen «Empire» sprechen lassen; vielmehr ist der imperiale Topos von den USA als neuem Rom gängiger akademischer Diskurs, wie fragwürdig er effektiv auch immer sein mag.

Reine Verschwörungsfiktionen hingegen spielen mit vorhandenem außerfiktionalem und realweltlichem Wissen des Publikums, um, wie bei der Science-Fiction, vom gegenwärtigen Stand des Wissens spekulativ zu extrapolieren und einzelne Bausteine des Faktischen in einen übergeordneten fiktionalen Zusammenhang zu stellen, der den Regeln narrativer Geschlossenheit folgt: mit handelnden Figuren, dramatischem Konflikt zwischen Protagonisten und Antagonisten und der detektivischen Aufdeckung eines bösen Machtzentrums in einem weitreichenden Gut-Böse-Szenario mit alarmistischen Fantasievariationen möglicher Gefahren und riskanter gesellschaftlicher Entwicklungen. Gerade wenn diese futuristischen Extrapolationen mit ihrer Rhetorik der Übertreibung und meist dystopischem Charakter sich nicht einlösen, so könnte man sagen, haben sie ihre Aufgabe in der kontinuierlichen kulturellen Diskursivierung und Aushandlung gesellschaftlicher Entwicklungen erfüllt. Man malt gewissermaßen den Teufel an die Wand, damit er schließlich nicht wirklich zu erscheinen braucht. Das ist insofern auch eine Form von Exorzismus.

Immer dann, wenn kollektiv relevante Ereignisse zwangsläufig ungesichertes und lückenhaftes Wissen mit sich führen oder die Öffentlichkeit von den Autoritäten bewusst nur teilinformiert wird, treten wie von selbst konspirative Spekulationen und Mutmaßungen auf den Plan, wobei sich in einer Wechselwirkung von partiellem Wissen und Nichtwissen beide gegenseitig hochschrauben können und die Grenze zur – wiewohl kollektiv sanktionierten – Paranoia sehr diffus werden kann. Es ist nun gerade die *Verschwörungsfiktion*, die sie legitimiert und als nicht zu unterschätzender, gewinnbringender Wirtschaftsfaktor in der Unterhaltungs- und Kulturindustrie operiert. Wie gezeigt wurde, kommt diesbezüglich dem Film aufgrund seiner medialen Eigenschaften, besonders seiner Immersionsfähigkeit, eine privilegierte Rolle zu, entlang einer inzwischen postkinematografischen, verlängerten Verwertungskette, zu der gerade auch die

neuen Medien inklusive *social media* gehören. Die vermehrten filmischen Abspielemöglichkeiten finden nun ihren allegorischen Ausdruck in komplexeren Narrationen, die geradezu nach mehrfacher Sichtung verlangen.

Als Grundlage von Konspirationsdenken auslösenden aktuellen Ereignissen fungiert – als Form eines dauerhaften gesellschaftlichen Antagonismus – eine Art populärer Klassenkampf zwischen <den Leuten> (*the people*) und der Machtelite, der von Ohnmachtsgefühlen des einzelnen Individuums gegenüber den undurchschaubaren und anonymen Institutionen des modernen Staates, gegenüber Regierungsbürokratie, Wirtschaftsinteressen und verschiedensten gesellschaftlich-historischen Sachzwängen zehrt. Sowohl harmlose wie gefährliche, politisch linke wie rechte, westliche oder antiwestliche Ressentiments jeglicher Couleur finden ihren Ausdruck im Verschwörungsdenken. Dabei machen der amerikanische Machtanspruch in der Welt, das Fortleben der Doktrin des *American Exceptionalism* sowie der vielschichtige Pluralismus der amerikanischen Gesellschaft die USA besonders anfällig für rechtspolitische paranoide Fantasien, die jenen des Islamismus an Schärfe in nichts nachstehen.

Dass kulturelle Paranoia in einem weiten, sachlichen Sinne zu einem nicht zuletzt lukrativen und sogar schicken Mainstream-Phänomen geworden ist, hängt nicht nur mit der Proliferation von Verschwörungsfiktionen zusammen – *everybody loves a conspiracy* –, sondern auch mit dem Umstand, dass niedrigschwellige Paranoia im Sinne von Misstrauen und Vorsicht als quasioffizielle Ideologie der Wettbewerbsgesellschaft zu verstehen ist und auch den Alltag, etwa am Arbeitsplatz, betrifft. Die erwähnten Filme und Fernsehserien sind also Ausdruck dieser Ideologie und helfen zugleich, in das entsprechend paranoide Denken einzuüben.

Nicht zuletzt waren im universitären Bereich vor allem Literatur- und Kulturwissenschaftler, Historiker und Philosophen seit den 1990er-Jahren vom Phänomen der Verschwörungstheorie aus unterschiedlichen Gründen fasziniert: als negative oder historisch alternative Utopie in einer zeitgenössischen Welt, der anscheinend die Utopien ausgegangen sind; aus dekonstruktivistischer Sicht, die gegenüber allen autoritären Wissensansprüchen fundamentale Skepsis anmeldet.

Dies auch, zumal die Geisteswissenschaften methodologische Affinitäten zwischen ihren eigenen Theorien und Verfahren einerseits und Konspirationstheorien andererseits entdeckten: Wie in letzteren geht es im Erbe der marxistischen und psychoanalytischen Theorie als Hermeneutik des Verdachts um das Aufdecken von – hinter scheinhaften, manifesten Oberflächen – verborgenen Tiefenstrukturen als effektive Formen sozialer und psychischer Wirklichkeit. Hinzu kommt, dass, methodologisch gesehen, dieses Theorieerbe sich nicht im Sinne Poppers falsifizieren lässt, also aus

der streng positivistischen Sicht der exakten Wissenschaften nicht als Wissenschaft gelten kann. Damit geraten die Kulturwissenschaften in eine faszinierende und irritierende Nähe zu Verschwörungstheorien, von denen es sich dann als Kehrseite der Faszination umso deutlicher abzugrenzen gilt.

Doch nicht nur politische Skandale und Umbrüche wirken als Triebkräfte konspirationistischen Denkens und Fantasierens, sondern auch kommunikations- und medientechnologische Innovationen. Sie dürfen nie nur unter rein technischem Aspekt beurteilt werden, vielmehr hängen sie wesentlich mit sozialen und ökonomischen Situationen und Bedingungen zusammen. Das vielbeschworene Zeitalter der Angst und Unsicherheit, als deren eine Triebfeder der seit den 1970er-Jahren erstarkende Neoliberalismus operiert, wird nämlich ebenso von den neuen digitalen Kommunikationstechnologien und neuen Medien geprägt – Web 2.0, Mobiltelefonie, Social Media etc. –, die zu einer Beschleunigung der Lebensverhältnisse geführt haben und ohne die die Globalisierung und die Überwachungskultur seit dem Ende des Kalten Krieges nicht möglich gewesen wäre. Die mediale Pluralisierung steht dabei in Wechselwirkung mit einer fortschreitenden Auflösung der klassischen bürgerlichen Öffentlichkeit in Richtung einer opaken Vielfalt von halbprivaten Publika sowie einer Ausweitung der klandestinen Sphäre, während jene in idealtypischer Vorstellung einen transparenten, homogenen sozialen Raum bildete.

Jede neue sich durchsetzende Medientechnologie produziert dabei stets eine mindestens zweifache Reaktion: jene im Lager der Euphoriker, die darin vor allem ein gesellschaftsutopisches Potenzial entdecken und feiern; und jene im Lager der Kulturpessimisten und Warner, die mit jeder Medieninnovation das Verschwinden älterer Medien befürchten und in den neuen Kommunikationstechnologien im weitesten Sinne kulturelle und gesellschaftliche Erosions- und Verwilderungsprozesse sehen. In diesem Verständnis ist jede Medientechnologie psychoanalytisch wunschhaft besetzt, insofern als der Wunsch nicht nur positive Gefühle auslöst, sondern auch Ängste freisetzt.

In den Verschwörungsfiktionen, denen gerade aufgrund ihrer Fiktionalität noch die größten Komplote zugestanden werden, weil die Fiktion auf die Kontemplation des Möglichen und Wahrscheinlichen abzielt, spielen die jeweils dominanten gesellschaftlichen medialen Technologien insofern eine Schlüsselrolle, als sie den typischen Verschwörungskontext, den übergreifenden Zusammenhang der Konspiration gewährleisten. Die Verschwörer, wie wir dies bereits bei den Meisterverbrecher-Filmen der 1910er- bis 1930er-Jahre sahen, sind eben nicht nur Meister der gesellschaftlichen Umgangsformen, die ihnen wechselndes Rollenspiel und soziale Hochstapelei ermöglichen, sie sind auch Beherrscher der jeweils

neuesten und ausgefallensten Medientechnologien. Dies führt nicht zuletzt zum Topos des Meisterverbrechers als Prothesengott, als eine nicht selten körperlich behinderte Figur, die in ihrer Schaltzentrale über ein ganzes Arsenal an Medien im Zentrum der von ihr gesteuerten Konspiration verfügt. Als Alter Ego zum Filmemacher agiert der Meisterverbrecher als narrative Verknüpfungsregel und Garant des in der Verschwörung artikulierten negativen sozialen Zusammenhangs.

Dass die Konspiration zum gängigen Topos der Kriminal- und Thrillerliteratur des 19. Jahrhunderts wird, während der investigative Protagonist, seinerzeit oftmals ein professioneller Detektiv, diese aufzudecken trachtet, um den gesellschaftlichen – und d.h. kapitalistischen – Status Quo wiederherzustellen, reflektiert eine historische Angst vor geheimen Zusammenrottungen der im Konflikt mit den Interessen des Kapitals stehenden Arbeiterschaft. In der Tat erscheint der Meisterverbrecher als Gegenstück zum kapitalistischen Patron als ein Mann mit vielen Eigenschaften, als soziologisch nicht eindeutig zu verortender ‹neuer Mann›, der über eine kleine Heerschar von Handlangern und Helfershelfern verfügt, die zumeist aus der Unterschicht stammen. Die kriminellen Aktivitäten des Meisterverbrechers nehmen die Form von raffinierten, zum Teil kollektiv ausgeführten Coups oder *heists* an, die in späteren Jahrzehnten, zunächst im Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre, dann seit den 1960ern auch in der Gaunerkomödie, ihn zum Meistergauner machen und das *heist*-Genre in eine pessimistische und komödiantische, manchmal optimistische Version aufteilen.

Nachdem sich das Stereotyp des grandiosen, Weltherrschaft des Verbrechens anstrebenden Meisterverbrechers, der ebenso auf handlungsmächtige Souveränität verweist wie auf seinen allegorischen Charakter als gesellschaftliche Querschnittsfigur, zunehmend verbraucht hat, taucht es als Grotteske in Form der megalomanen Bösewichte der James-Bond-Filme auf. Und auch ein neuerer Thriller wie *THE USUAL SUSPECTS* evoziert die Figur des Meisterverbrechers nur, um sie im Finale als wirkungsvollen Effekt unzuverlässigen Erzählens wieder zu demontieren.

Wie zu zeigen war, zeichnen zwei generelle parallele Tendenzen die Entwicklung des Paranoia- und Verschwörungsfilms aus, die als allegorischer Schatten der gesellschaftlichen Entwicklung und vorherrschenden sozialen Wirkungsmacht zu begreifen sind: einerseits der Übergang von zunächst sichtbaren zu zunehmend unsichtbareren Konspirationen; andererseits der Übergang von einer Handlungs- zu einer Systemlogik. Ausgehend von einem einzelnen Meisterverbrecher geht es zur meist kleinräumigen kriminellen Unterwelt-Gruppierung im klassischen Film noir, zur bürokratischen und institutionellen Verschwörung – oftmals als Po-

litthriller – in den 1960er- und 1970er-Jahren, bis schließlich zu den geradezu kosmologischen Verschwörungen seit den 1990er-Jahren, wo wir entweder, in Anlehnung an die fantastischen Welten Philip K. Dicks, in ontologische Konspirationen in Form von Zeitschlaufen und Parallelwelten entführt werden oder aber, oft in Form des Noir-gefärbten Psychothrillers, gewissermaßen «in den Kopf» eines Paranoikers versetzt werden und die ganze Welt aus seiner verzerrten Sicht wahrnehmen. Hier wird mitunter auf Topoi zurückgegriffen – Amnesie, gespaltene Identität, die Wirklichkeit als Traum –, die bereits der Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre ausgelotet hat.

Ein Motiv scheint in den neueren Filmen besonders bedeutsam. Seit dem sogenannten Tarantino-Effekt, der in den 1990er-Jahren nichtlineares Erzählen im Kino wieder populär machte und einen Boom an komplexen filmischen Narrationsstrukturen beförderte, sind vor allem seit 2000 zahlreiche Filme mit repetitiven Erzählmustern realisiert worden. Dabei geht es nicht um Rückblenden im engeren Sinne, sondern um Rückwendungen durch die narrative Instanz selbst. Ein stilprägendes Beispiel dieser Art, das auch die Nähe des Phänomens zur Fantastik Philip K. Dicks bezeugt, ist *GROUNDHOG DAY*, wo der Protagonist durch Serien sich wiederholender Handlungen lernen muss, es von Mal zu Mal besser zu machen, bis er sich schließlich – durch die Liebe – aus seiner Zeitschlaufenfalle befreien kann. Tom Tykwers *LOLA RENNT* (D 1998) funktioniert im Grunde nach dem gleichen Muster. Nach 9/11 jedoch nimmt diese Form der fantastischen repetitiven Erzählung eine neue Bedeutung an. Am deutlichsten auf den Punkt gebracht wird dies wohl von Tony Scotts Thriller *DÉJÀ VU* (USA/GB 2006). Während das Ereignis des 11. Septembers – im Unterschied zu den Kriegen in Irak und Afghanistan – so traumatisch war, dass es fast überhaupt nicht zur direkten filmischen Repräsentation führte, sondern vorwiegend indirekt dargestellt wurde wie etwa in Steven Spielbergs Sci-Fi-Remake *WAR OF THE WORLDS* (USA 2005), finden wir eine ganze Reihe von Filmen, deren utopische Fantasie davon getrieben ist, die Uhr zurückzudrehen und dadurch die Katastrophe rückgängig zu machen (*rewind and erase*). Dies ist zugleich als Allegorisierung, als diegetische Einschreibung der neuen Medien und ihrer medialen Wirkungsmacht zu begreifen, etwa in Form des narrativ komplexen, mehrfache und nichtlineare Sichtungen erfordernden und folglich «DVD-fähigen» Films, der spezifisch auf eine verlängerte Verwertungskette im Zeichen der digitalen Medienkonvergenz zurückzuführen ist.

In *DÉJÀ VU* geht es darum, einen terroristischen Anschlag auf eine Bootsfähre mit vielen Opfern zu verhindern, wobei auch eine Zeitmaschi-

ne zum Einsatz kommt, deren Funktionieren dem Publikum durch Quantenphysik ‹wissenschaftlich› glaubhaft gemacht werden soll. Eine ähnliche Fantasie von ‹was wäre gewesen, wenn wir damals gewusst hätten, was wir heute wissen?› motiviert auch SOURCE CODE (Duncan Jones, USA 2011), wo es darum geht, dass ein atomarer terroristischer Anschlag auf Chicago verhindert werden soll. Die Zeitmaschine ist diesmal das künstlich am Leben gehaltene Hirn eines Soldaten, der schon bei einem früheren Terroranschlag auf einen Zug ums Leben kam. Das Zurückspulen der Zeit, das Löschen von unangenehmen Erinnerungen – wie etwa in ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND –, die mehrfachen Versuche, in die Vergangenheit zu gehen, um sie zu verbessern, finden wir jedoch auch in Werken, die keinen expliziten Bezug zu den traumatischen Ereignissen von 9/11 oder zu der für viele Amerikaner schmachvollen Bush-Präsidentschaft haben, die gleichwohl untergründig als der wahre Treibstoff dieser kollektiven *rewind and erase*-Imagination fungieren.

Von dieser Fantasie ist auch die von Jonathan Nolan kreierte und produzierte Science-Fiction-Kriminalserie PERSON OF INTEREST (USA 2011–2016) geprägt, gewissermaßen der Kulminationspunkt der hier erwähnten Topoi. Hier dreht sich alles um die Art von Kontrolle, die wir seit den Enthüllungen Edward Snowdens mit den grandiosen Überwachungsplänen des NSA assoziieren, allerdings in noch umfassenderer Form. Der Schauplatz ist New York. Harold Finch (Michael Emerson), ein zurückgezogen lebender Milliardär, Programmierer und ehemaliger Hacker, hat nach den Anschlägen vom 11. September 2001 das totale Überwachungssystem entworfen – *die Maschine*, wie er sie nennt –, eine Künstliche Intelligenz, die nicht nur zur gesamten Telekommunikation inklusive Internet, sondern auch zu allen Überwachungskameras Zugang hat. Alle Mediensysteme sind miteinander vernetzt und laufen in der einen hochgeheimen Zentrale zusammen. Sämtliche Bürger sind praktisch vollkommen transparent und werden rund um die Uhr von der gottähnlichen Maschine erfasst und überwacht (auch wenn die Überwachung Lücken hat und die Protagonisten selbst herausfinden müssen, ob hinter der jeweils von ihrem Megacomputer gelieferten *social security number* Täter oder Opfer eines Verbrechens stecken). So werden von der Maschine nicht nur geplante terroristische Anschläge erkannt, sondern auch alle übrigen bevorstehenden Morde und schwere Verbrechen. Hier sehen wir die Parallele zu dem präemptiven *precrime*-System aus Steven Spielbergs Dick-Adaption MINORITY REPORT, wo Leute verhaftet werden, noch bevor sie ein (vorhergesagtes) Verbrechen begangen haben. Während in PERSON OF INTEREST eine Terrorliste von der Regierung genutzt wird, liefert die Maschine als Wunschmedium im Dienste der Protagonisten eine sogenannte irrelevant-

te Liste der Täter oder Opfer von nicht-terroristischen Verbrechen ausschließlich an den Programmierer Finch, der es sich zusammen mit dem mysteriösen ehemaligen CIA-Agenten John Reese (Jim Caviezel) zur Aufgabe gemacht hat, auch diese prospektiven Opfer zu beschützen und Täter an der Ausführung ihrer Absichten zu hindern. Beide initiale Hauptfiguren sind durch den Verlust einer großen Liebe als *walking wounded* gezeichnet. Die eine von ihnen repräsentiert das Gehirn der Operation (und ist bezeichnenderweise körperlich behindert), die andere ist gewissermaßen mit Superhelden-Eigenschaften ausgestattet. Gegenüber den skrupellosen Machenschaften der Regierung agieren sie als Freidenker und Außenseiter im Untergrund als die wahren, durch und durch paranoiden Helden.

Das Interessante ist nun, dass nicht nur die zahlreichen eingespielten, mathematisch berechneten und überschriebenen digitalen Bilder von Überwachungskameras, deren Medialität durch dysfunktionale Bildqualität erkenntlich wird, immer wieder *surveillance*-Aufnahmen liefern, sondern dass auch die meisten anderen Bilder von Figuren im Alltag intern fokalisiert zu sein scheinen, auch wenn kein blickendes Subjekt vorhanden ist. Es ist mitunter unklar, ob ein Bild fokalisiert oder unfokalisiert ist. Man bekommt den Eindruck einer allgegenwärtigen Kontrolle sowohl technischer Art als auch durch Beobachtung von Figuren in der Diegese.

So sehr uns diese und andere Serien in einer lustvollen Form von ›Gehirnwäsche‹ zur Verinnerlichung zeitgenössischer Überwachungspotenziale im Alltag bringen möchten, mit der Illusion einer Zentralsteuerungsinstanz, die an einen Cyber-Gott erinnert, so sehr sollten wir uns dessen bewusst sein, dass es hier schließlich auch um das weltumspannende Internet geht, das in einer gottlosen Welt die Form eines säkularen Himmels annimmt. Und als am World Wide Web ambivalent Partizipierende sind wir daher alle letztlich *persons of interest*. Oder wie Reese zu seiner Detektiv-Partnerin sagt: «You're getting paranoid, Carter. That's a step in the right direction.»

Literaturverzeichnis

- ADACHI-RABE, Kajo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.
- ALTHUSSER, Louis (1977): «Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkung für eine Untersuchung». In: ders., *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: VSA, 108–153.
- ALTMAN, Rick (1999a): «A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre». In: Altman (1999b), 216–226. Erstveröffentlichung in: *Cinema Journal* 23, 3, 1984, 6–18.
- (1999b): *Film/Genre*. London: BFI.
- ANDRIOPOULOS, Stefan (2008): *Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*. Übers. von Peter Jansen und Stefan Andriopoulos. Chicago [et al.]: University of Chicago Press. Originalausgabe: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München: Fink, 2000.
- ARENZ, D. (2000): «Psychiatrische Doppelgängerphänomene unter besonderer Berücksichtigung des Capgras-Syndroms». In: *Fortschritte der Neurologie & Psychiatrie* 68, 2000, 516–522.
- ARISTOTELES (1994): *Poetik*. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- ARMSTRONG, Karen (2004): *The Battle for God. Fundamentalism in Judaism, Christianity and Islam*. London: Harper Perennial. Erstausgabe: 2000.
- ARNOLD, Gordon B. (2008): *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*. Westport, Connecticut [et al.]: Praeger.
- (2013): *Projecting the End of the American Dream. Hollywood's Visions of U. S. Decline*. Santa Barbara [et al.]: Praeger.
- BALINT, Michael (1999): *Angstlust und Regression. Mit einer Studie von Enid Balint*. Aus d. Engl. von Konrad Wolff unter Mitarb. von Alexander Mitscherlich und Michael Balint. Stuttgart: Klett-Cotta. Originalausgabe: *Thrills and Regressions*. London: Hogarth Press, 1959.
- BARKUN, Michael (2003): *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley, California [et al.]: University of California Press.
- BARTHES, Roland (1976): *S/Z*. Aus d. Franz. von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: Paris: Seuil, 1970.
- (1988): «Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen». In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Aus d. Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 102–143. Erstveröffentlichung in: *Communications*, 8, 1966.
- (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus d. Franz. von Dietrich Laube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean (2007): «Simulacra and Simulations». In: ders., *Selected Writings*. 2., überarb. u. erw. Ausg. Mit einer Einführung hg. von Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 166–184.
- BAUDRY, Jean-Louis (1985): «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». Übers. von Alan Williams. In: NICHOLS, Bill (Hg.): *Movies and Methods. Vol. II. An Anthology*. Berkeley [et al.]: University of California Press, 531–542. Erstveröffentlichung in: *Cinéthique*, 7–8, 1970.

- BAUER, Matthias (2011): «Mythopoetik der Verschwörung». In: ders./JÄGER, Marren (Hg.): *Mythopoetik in Film und Literatur*. München: Edition Text + Kritik, 225–254.
- BAUMAN, Zygmunt (1999): *Unbehagen in der Postmoderne*. Aus d. Engl. von Wiebke Schmaltz. Hamburger Edition. Originalausgabe: *Postmodernity and Its Discontents*. London: Polity Press, 1997.
- (2002): *Society Under Siege*. Cambridge [et al.]: Polity [et al.].
- BAUMAN, Zygmunt / LYON, David (2013): *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus d. Engl. von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp. Originalausgabe: *Liquid Surveillance. A Conversation*. Cambridge [et al.]: Polity Press.
- BAZIN, André (2009): *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Aus d. Franz. von Robert Fischer und Anna Düpee. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag. Erstauflage: 2004. Originalausgabe: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1958–62.
- (2009a): «Ontologie des photographischen Bildes». In: Bazin (2009), 33–42.
- (2009b): «Der Mythos vom totalen Film». In: Bazin (2009), 43–49, hier 46–47.
- (2009c): «Die Entwicklung der Filmsprache». In: Bazin (2009), 90–109.
- BECK, Ulrich (2001): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Erstausgabe: 1986.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Erstausgabe: 1955.
- BENKE, Dagmar (2002): *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.
- BENTON, Robert J. (1995): «Return of the Projected. Some Thoughts on Paranoia and a Recent Trend in Horror Films». In: *Psychoanalytic Review*, 82.6, Dezember 1995, 903–931.
- BERG, Charles Ramírez (2006): «A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films. Classifying the 'Tarantino Effect'». In: *Film Criticism* 31.1–2, 2006, 5–60.
- BERGER, Peter L./LUCKMANN, Thomas (1991): *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Reprint. London [et al.]: Penguin. Erstausgabe: Garden City, NY: Anchor Books, 1966.
- BERGMANN, Jörg R. (1987): *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*. Berlin [et al.]: de Gruyter.
- BERKE, Joseph H./PIERIDES, Stella / SABBADINI, Andrea / SCHNEIDER, Stanley (Hg.) (1998): *Even Paranoids Have Enemies. New Perspectives on Paranoia and Persecution*. London [et al.]: Routledge.
- BIEBERSTEIN, Johannes Rogalla von (2002): «Zur Geschichte der Verschwörungstheorien». In: REINALTER, Helmut (Hg.): *Verschwörungstheorien. Theorie – Geschichte – Wirkung*. Innsbruck [et al.]: StudienVerlag, 15–29.
- BIERBRAUER, Günter (2005): *Sozialpsychologie*. 2., vollständig überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer. Erstausgabe: 1996.
- BINOTTO, Johannes (2016): «Bilder geben. Übertragungen zwischen Film und Psychiatrie». In: *Filmbulletin*, 2, 2016, 46–55.
- BIRCHALL, Clare (2006): *Knowledge Goes Pop. From Conspiracy Theory to Gossip*. Oxford [et al.]: Berg.
- BISCHOF, Norbert (1998): *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München [et al.]: Piper. Erstausgabe: 1996.
- BISKIND, Peter (2000): *Seeing Is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worry-*

- ing and Love the Fifties*. New York: Henry Holt. Erstausgabe: New York [et al.]: Random House, 1983.
- BLEULER, Eugen (1911): *Dementia praecox oder die Gruppe der Schizophrenien*. Leipzig [et al.]: Deuticke.
- BLOCH, Ernst (1998): «Philosophische Ansicht des Detektivromans». In: VOGT, Jochen (Hg): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, 38–51. Erstveröffentlichung als: «Die Form der Detektivgeschichte und die Philosophie». In: *Die Neue Rundschau*, 71.4, 1960, 665–683.
- BÖHME, Hartmut (1997): «Das Geheimnis». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20./21. Dezember 1997, 65–66.
- BOORSTIN, Daniel J. (1992): *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage Books. Erstausgabe: *The Image; or, What Happened to the American Dream*. New York: Atheneum, 1962.
- BORDWELL, David (1993): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge. Erstausgabe: 1985.
- (2001): *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- (2002): «Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film». In: *Film Quarterly*, 55.3, 16–28.
- (2005): *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley [et al.]: University of California Press.
- (2012a): «Constructive Editing in Robert Bresson's PICKPOCKET». Video-Vorlesung auf *David Bordwell's Website on Cinema. Observations on Film Art*. Url: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/28/news-a-video-essay-on-constructive-editing/> (abgerufen am 21.8.2013).
- (2012b): «How Motion Pictures Became the Movies, 1908–1920». Video-Vorlesung auf *David Bordwell's Website on Cinema. Observations on Film Art. Kristin Thompson and David Bordwell*. Url: <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/01/12/what-next-a-video-lecture-i-suppose-well-actually-yeah/> (abgerufen am 18.8.2013).
- BORDWELL, David / STAIGER, Janet / THOMPSON, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- BOULD, Mark (2005): *Film Noir. From Berlin to Sin City*. London [et al.]: Wallflower Press.
- BRANDLMEIER, Thomas (2007): *Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London [et al.]: Routledge.
- (2007): «Die Point-of-View-Struktur». In: *montage/av*, 16/1/2007, 45–70. Erstveröffentlichung in: ders., *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin [et al.]: Mouton, 1984.
- BRATICH, Jack Z. (2008): *Conspiracy Panics. Political Rationality and Popular Culture*. Albany, NY: State University of New York Press.
- BRAUDY, Leo (1984): *The World in a Frame. What We See in Films*. Chicago [et al.]: University of Chicago Press.
- BRECHT, Bertolt (1988): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21: Schriften I, 1914–1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BREDNICH, Rolf Wilhelm (2007): *Die Spinne in der Yucca-Palme. Sagenhafte Geschichten von heute*. München: Beck. Erstausgabe: 1990.

- BRINCKMANN, Christine N. (1997a): «Ichfilm und Ichroman». In: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, 82–112. Erstveröffentlichung: 1988.
- (1997b): «Der Voice-Over als subjektivierende Erzählstruktur des Film Noir». In: Brinckmann (1997a), 114–129. Erstveröffentlichung: 1986.
- (1997c): «Das Gesicht hinter der Scheibe». In: Brinckmann (1997a), 200–213. Erstveröffentlichung: 1996.
- BRÖCKERS, Mathias (2003): *Verschwörungen, Verschwörungstheorien und die Geheimnisse des 11.9.* 33. Aufl. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins. Erstausgabe: 2002.
- BROWN, Dan (2004): *The Da Vinci Code*. London [et al.]: Corgi. Erstausgabe: New York [et al.]: Bantam, 2003.
- BROWN, Jared (2005): *Alan J. Pakula. His Films and His Life*. New York: Back Stage.
- BRÜGGEMANN, Bernd Rüdiger (2010): «Capgras-Syndrom». In: GARLIPP, Petra / HALTENHOF, Horst (Hg.): *Seltene Wahnstörungen. Psychopathologie, Diagnostik, Therapie*. Heidelberg: Steinkopff, 102–111.
- BRUNVAND, Jan Harold (2003): *The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and Their Meanings*. New York: Norton. Erstausgabe: 1981.
- BUCHHORN, Vivien (2013): «BLOW-UP und THE CONVERSATION». Unveröffentlichtes Referat im Rahmen des Bachelor-Seminars «Remakes: noch einmal dasselbe, aber anders» unter der Leitung von Henry M. Taylor im Herbstsemester 2013 am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, gehalten am 4. Dezember 2013.
- BUCHKA, Peter (1988): «Louis Feuillade, 1873–1925». In: ders., *Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in zehn Porträts*. München [et al.]: Hanser, 17–28.
- BUCHSBAUM, Jonathan (1992): «Tame Wolves and Phoney Claims. Paranoia and Film Noir». In: CAMERON, Ian (Hg.): *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 88–97. Erstveröffentlichung in: *Persistence of Vision*, 3–4, Summer 1986, 35–47.
- BUCKLAND, Warren (Hg.) (2009): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA [et al.]: Wiley-Blackwell.
- BURCH, Noël (1973a): «NANA, or the Two Kinds of Space». In: Burch (1973b), 17–31.
- (1973b): *Theory of Film Practice*. Übers. von Helen R. Lane. Einl. von Annette Michelson. London: Secker and Warburg. Originalausgabe: *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.
- (1979): «Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response». In: *October*, Bd. 11, Winter 1979, 77–96.
- BÜRGER, Peter (2005): *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart: Schmetterling.
- CALLAHAN, Vicki (2005): *Zones of Anxiety. Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade*. Detroit: Wayne State University Press.
- CAMPBELL, Joseph (1978): *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Bollingen Foundation, 1949.
- CAMPION-VINCENT, Veronique (1997): «Organ Theft Narratives». In: *Western Folklore*, 56.1, Winter 1997, 1–37.
- CARROLL, Noël (1987): «The Nature of Horror». In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46.1, Herbst 1987, 51–59.
- CARRUTHERS, Susan L. (1998): «THE MANCHURIAN CANDIDATE (1962) and the

- Cold War Brainwashing Scare». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18.1, 75–94.
- (2009): *Cold War Captives. Imprisonment, Escape, and Brainwashing*. Berkeley [et al.]: University of California Press.
- CASETTI, Francesco (1986): *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
- CASTORIADIS, Cornelius (1990): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Aus d. Franz. von Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *L'Institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.
- CASU, Giuliano / CASCELLA, Nicola / MAGGINI, Carlo (1994): «Homicide in Cagras' Syndrome». In: *Psychopathology*, 1994.27, 281–284.
- CAUMANNNS, Ute / NIENDORF, Mathias (Hg.) (2001): *Verschörungstheorien. Anthropologische Konstanten – Historische Varianten*. Osnabrück: Fibre.
- CAUMANNNS, Ute [et al.] (Hg.) (2012): *«Wer zog die Drähte?» Verschörungstheorien im Bild*. Düsseldorf: Düsseldorf University Press.
- CAVANAGH, P.J. (2000): «Delusional Misidentification Secondary to Perceptual Abnormality. An Unusual Case of Capgras Syndrome». In: *International Journal of Psychiatry in Clinical Practice*, 2000.4, 245–247.
- CHATMAN, Seymour / DUNCAN, Paul (Hg.) (2004): *Michelangelo Antonioni. The Investigation*. Köln [et al.]: Taschen.
- CHION, Michel (1982): *La voix au cinéma*. Paris: L'Étoile.
- (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York [et al.]: Columbia University Press. Originalausgabe: *L'Audio-vision*. Paris: Nathan, 1990.
- (1999): *The Voice in Cinema*. Hg. und übers. von Claudia Gorbman. New York [et al.]: Columbia University Press. Originalausgabe: *La voix au cinéma*. Paris: L'Étoile, 1982.
- (2001): *Techniken des Drehbuchschreibens*. Aus d. Franz. von Silvia Berutti-Ronelt. Berlin: Alexander. Übersetzung von: *Écrire un scénario*. 7. Aufl. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991. Originalausgabe: 1985.
- CIALDINI, Robert B. (2007): «Commitment und Konsistenz». In: ders., *Die Psychologie des Überzeugens. Ein Lehrbuch für alle, die ihren Mitmenschen und sich selbst auf die Schliche kommen wollen*. 5., überarb. Aufl. Bern: Huber, 89–150. Vormalige amerikanische Ausgabe: *Influence. Science and Practice*. 4. Aufl. Boston: Allyn and Bacon, 2001.
- CLARKE, Steve (2002): «Conspiracy Theories and Conspiracy Theorizing». In: *Philosophy of the Social Sciences*, 32.2, Juni 2002, 131–150.
- COADY, David (2003): «Conspiracy Theories and Official Stories». In: *International Journal of Applied Philosophy*, 17.2, 197–209.
- COBLEY, Paul (2000): *The American Thriller. Generic Innovation and Social Change in the 1970s*. Basingstoke, Hampshire [et al.]: Palgrave.
- (2010): «The Paranoid Style in Narrative. The Anxiety of Storytelling After 9/11». In: GRISHAKOVA, Marina / RYAN, Marie-Laure (Hg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin: de Gruyter, 2010, 99–122.
- COOK, David A. (2002): *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. Berkeley [et al.]: University of California Press. Erstaussage: New York: Scribner, 2000.
- COOK, Robin (1977): *Coma*. New York [et al.]: Signet. Erstaussage: Boston: Little, Brown, 1977.
- COWIE, Elizabeth (1979): «The Popular Film as Progressive Text – a Discussion of COMA», Teil 1, in: *m/f* 3, 1979, 59–82.

- (1980): «The Popular Film as Progressive Text – a Discussion of COMA», Teil 2, in: *m/f* 4, 1980, 57–69.
- COZARINSKY, Edgardo (1980): «American Film Noir». In: ROUD, Richard (Hg.): *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-Makers*, Bd. 1. London: Secker & Warburg, 57–64.
- CUMBOW, Robert C. (2009): «13 Ways of Looking at THE PARALLAX VIEW». In: *Parallax View*, 14. August 2009. Url: <http://parallax-view.org/2009/08/14/13-ways-of-looking-at-the-parallax-view/> (abgerufen am 23.7.2016). Erstveröffentlichung: 1974.
- DAYAN, Daniel / KATZ, Elihu (1992): *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge, Massachusetts [et al.]: Harvard University Press.
- DEAN, Jodi (1998): *Aliens in America. Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*. Ithaca: Cornell University Press.
- DELEUZE, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Aus d. Franz. von Klaus Englert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985.
- (1993): «Postsriptum über die Kontrollgesellschaften». Aus d. Franz. von Gustav Rossler. In: ders., *Unterhandlungen: 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 254–262. Originalausgabe: *Pourparlers: 1972–1990*. Paris: Minuit, 1990.
- (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Aus d. Franz. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DELILLO, Don (1989): *Libra*. London [et al.]: Penguin. Erstausgabe: 1988.
- DEMAUSE, Lloyd (1984): *Reagan's America*. New York: Creative Roots.
- (1989): *Grundlagen der Psychohistorie. Psychohistorische Schriften von Lloyd deMause*. Hg. von Aurel Ende. Aus d. Amerik. von Aurel Ende, Eva Lohner-Horn und Peter Orban. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Foundations of Psychohistory*. New York: Creative Roots, 1982.
- DERRY, Charles (2001): *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. 2. Aufl. Jefferson, North Carolina: McFarland. Erstausgabe: 1988.
- DIETERLE, Bernhard (1998): «Traumreflexion in Literatur und Film. Zu Arthur Schnitzler und Karin Brandauer: *Der Weg ins Freie*». In: ders. (Hg.): *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. St. Augustin: Gardez!, 1998, 183–202.
- DIMENDBERG, Edward (2004): *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Massachusetts [et al.]: Harvard University Press.
- DIXON, Wheeler Winston (2009): *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- DODDS, Klaus (2010): «Jason Bourne. Gender, Geopolitics, and Contemporary Representations of National Security». In: *Journal of Popular Film and Television*, 38.1, 21–33.
- DOLAR, Mladen (2002): «Hitchcocks Objekte» (hier zu STRANGERS ON A TRAIN [USA 1951]). In: Žižek [et al.] (2002), 27–44.
- DORFMAN, Richard (1980): «Conspiracy City». In: *Journal of Popular Film & Television*, 7.4, 434–456.
- DOYLE, Arthur Conan (2001): *The Sign of Four*. Introduction by Peter Ackroyd. Notes by Ed Glinert. London [et al.]: Penguin. Erstausgabe: 1890.
- DSM-IV TR (2000): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, hg. von der American Psychiatric Association, 4. Ausgabe, Text Revision.
- DWORSCHAK, Manfred (2016): «Das eingebildete Leben». In: *Der Spiegel*, 1,2. Januar 2016, 14–21.

- ECO, Umberto (1984): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Übers. von Max Looser. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984. Originalausgabe: *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964.
- (1988): «Die Welten der Science Fiction». In: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*. München [et al.]: Hanser, 214–222. Erstveröffentlichung in: *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.
- EISENSTEIN, Paul (2004): «Visions and Numbers. Aronofsky's π and the Primordial Signifier.» In: MCGOWAN, Todd / KUNKLE, Sheila (Hg.): *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, 1–28.
- EKMAN, Paul (2011): *Ich weiß, dass du lügst. Was Gesichter verraten*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Originalausgabe: *Telling Lies. Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*. New York: Norton.
- ELLIS, John (2000): *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Reprint. London [et al.]: Routledge. Erstausgabe: London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- ELLROY, James (1995): *American Tabloid*. London [et al.]: Arrow [et al.].
- ELSAESSER, Thomas (2000): «Caligari's Family. Expressionism, Frame Tales and Master-Narratives». In: ders., *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London [et al.]: Routledge, 61–105.
- (2003): «Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males. Kracauer and Eisner Revisited.» In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.): *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester, NY [et al.]: Camden House, 33–71.
- (2009): «The Mind-Game Film». In: BUCKLAND, Warren (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA [et al.]: Wiley-Blackwell, 13–41.
- ELY, David (1963): *Seconds. A Novel*. New York: Pantheon Books.
- ERMANN, Michael (2010): «Projektion». In: JORDAN, Stefan / WENDT, Gunna (Hg.): *Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, 235–238. Erstausgabe: 2005.
- EUGENI, Ruggero (2003): «The Phantom of the Relationship, the Poverty of Cinema and the Excesses of Hypnosis». In: *Cinema & Cie*, 2, Spring 2003, 47–53.
- FARHI, Paul / ROSENFELD, Megan (1998): «American Pop Penetrates Worldwide». In: *The Washington Post*, 25. Oktober 1998, A1.
- FARRELL, John (1996): *Freud's Paranoid Quest. Psychoanalysis and Modern Suspicion*. New York [et al.]: New York University Press.
- (2006): *Paranoia and Modernity. Cervantes to Rousseau*. Ithaca [et al.]: Cornell University Press.
- FAUST, Volker (2009): *Psychosoziale Gesundheit, «Was ist ein Wahn?»* <http://www.psychosoziale-gesundheit.net/seele/wahn.html> (abgerufen am 20.8.2009).
- FENSTER, Mark (1999): *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*. Minneapolis [et al.]: University of Minnesota Press.
- FESTINGER, Leon (1957): *A Theory of Cognitive Dissonance*. Evanston, Illinois: Row, Peterson.
- FIELD, Syd (1982): *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Dell. Erstausgabe: 1979.
- (1984): *The Screenwriter's Workbook*. New York: Dell.
- FINCKH, Eckhard (Hg.) (2002): *Theorie des Kriminalromans*. Durchgesehene Ausgabe 1998. Stuttgart: Reclam. Erstausgabe: 1974.
- FISKE, John (2001): *Understanding Popular Culture*. London [et al.]: Routledge. Erstausgabe: 1989.

- FLIEGER, Jerry Aline (1997): «Postmodern Perspective. The Paranoid Eye». In: *New Literary History*, 28.1, 87–109.
- FLUSSER, Vilém (1993): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München [et al.]: Hanser.
- FOERSTER, Heinz von (2007): «Das Konstruieren einer Wirklichkeit». In: WATZ-LAWICK, Paul (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München [et al.]: Piper, 39–60.
- FORSTER, E. M. (1985): *Aspects of the Novel*. San Diego [et al.]: Harcourt Brace. Erstausgabe: 1927.
- FOUCAULT, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- FREEMAN, Daniel / FREEMAN, Jason (2008): *Paranoia. The Twenty-First Century Fear*. Oxford [et al.]: Oxford University Press.
- FRENSCHKOWSKI, Marco (2009): *Die Geheimbünde. Eine kulturgeschichtliche Analyse*. 3., durchgesehene Aufl. Wiesbaden: Marix. Erstauflage: 2007.
- FREYBERGER, Harald J. [et al.] (Hg.) (2002): *Kompendium Psychiatrie, Psychotherapie, psychosomatische Medizin*. 11., vollst. erneuerte und erw. Aufl. Basel: Karger. Erstausgabe: 1996.
- FREYTAG, Gustav (2003): *Die Technik des Dramas*. Neubearbeitung von Manfred Plinke. Berlin: Autorenhaus. Erstausgabe: 1863.
- FREUD, Sigmund (1994a): «Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)». In: ders., *Zwang, Paranoia und Perversion*. Studienausgabe, Bd. VII. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 133–203. Erstveröffentlichung: 1911.
- (1994b): «Totem und Tabu (Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker)». In: ders., *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion*. Studienausgabe, Bd. IX. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, 287–444. Erstveröffentlichung: 1913.
- (1994c): «Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia». In: ders., *Zwang, Paranoia und Perversion*. Studienausgabe, Bd. VII. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 205–216. Erstveröffentlichung: 1915.
- (1994d): «Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität». In: ders., *Zwang, Paranoia und Perversion*. Studienausgabe, Bd. VII. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 217–228. Erstveröffentlichung: 1922.
- (1994e): «Das Unbehagen in der Kultur». In: ders., *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion*. Studienausgabe, Bd. IX. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 191–270. Erstveröffentlichung: 1930.
- FRÖLICH, Margrit / MIDDEL, Reinhard / VISARIUS, Karsten (Hg.) (2002): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren.
- GARLIPP, Petra / HALTENHOF, Horst (Hg.) (2010): *Seltene Wahnstörungen. Psychopathologie, Diagnostik, Therapie*. Heidelberg: Steinkopff.

- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus d. Franz. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. [Übers. nach der erg. 2. Aufl.] Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- (1994): *Die Erzählung*. Mit einem Vorw. übers. und hg. von Jürgen Vogt. München: Fink. Originalausgabe: «Discours du récit», in: *Figures III*, Paris: 1972.
- GERHOLD, Hans (1989): *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm. Eine Sozialgeschichte*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- (1996): «Der Zufallslyrismus der Serie und die Vorläufer des Kriminalfilms: Von DOLLYS ABENTEUER (THE ADVENTURES OF DOLLY, 1908) bis DIE VAMPIRE (LES VAMPIRES, 1915–1916)». In: FAULSTICH, Werner / KORTE, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium, 1895–1924*. Frankfurt a. M.: Fischer, 182–200. Erstauflage: 1994.
- GIBB, John (2005): *Who's Watching You?* London: Collins & Brown.
- GIRARD, René (1998): *Der Sündenbock*. Aus d. Franz. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich [et al.]: Benziger. Originalausgabe: *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982.
- GLADSTONE, Brooke (2011): «The Influencing Machine. Brooke Gladstone on the Media. An animated short film». In: *Vimeo*, vgl. <http://vimeo.com/23867276> (abgerufen am 10.11.2013).
- VON GLASERSFELD, Ernst (1997): *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Übers. von Wolfram K. Köck. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*. London: Falmer Press, 1995.
- GLASSNER, Barry (2000): *The Culture of Fear. Why Americans Are Afraid of the Wrong Things*. New York: Perseus.
- GOFFMAN, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York [et al.]: Anchor Books – Doubleday.
- (1980): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York [et al.]: Harper & Row, 1974.
- (1981): *Strategische Interaktion*. Aus d. Amerik. von Hermann Vetter. München: Hanser. Originalausgabe: *Strategic Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.
- (1986): *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Reprint. New York [et al.]: Simon & Schuster. Erstausgabe: 1963.
- (2006): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Aus d. Amerik. von Peter Weber-Schäfer. 4. Aufl. München [et al.]: Piper. Originalausgabe: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York [et al.]: Anchor Books – Doubleday, 1959.
- GOLDBERG, Robert Alan (2001): *Enemies Within. The Culture of Conspiracy in Modern America*. New Haven [et al.]: Yale University Press.
- GREENFIELD, Susan (2012): «Mind Change. The New Climate Change?» YouTube-Video ihrer Vorlesung vom 25. April 2012 an der University of St Andrews. Url: <http://www.youtube.com/watch?v=xjS-OjMxS7Y> (abgerufen am 1.4.2014).
- GROB, Norbert (2008): «Einleitung. Kino der Verdammnis». In: ders. (Hg.): *Filmgenres. Film noir*. Stuttgart: Reclam, 9–54.
- (2017): «Die drei Tage des Condor. Three Days of the Condor». In: GROB, Norbert / KIEFER, Bernd (Hg.)/RITZER, Ivo (Mitarb.): *New Hollywood*. Stuttgart: Reclam, 278–285.

- GRODAL, Torben (2002): *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Reprint. Oxford [et al.]: Clarendon Press. Erstausgabe: 1997.
- GROH, Dieter (1992): «Die verschwörungstheoretische Versuchung oder: Why do bad things happen to good people?». In: ders. (Hg.): *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 267–304. Erstveröffentlichung: «The Temptation of Conspiracy Theory, or: Why Do Bad Things Happen to Good People?». In: GRAUMANN, Carl F./MOSCOVICI, Serge (Hg.): *Changing Conceptions of Conspiracy*. New York [et al.]: Springer, 1987, 1–37.
- (1996): «Verschwörungen und kein Ende». In: MICHEL, Karl Markus / SPENGLER, Tilman (Hg.): *Verschwörungen (Kursbuch 124)*. Berlin: Rowohlt Berlin, 12–26.
- (2001): «Verschwörungstheorien revisited». In: CAUMANN, Ute / NIENDORF, Mathias (Hg.): *Verschwörungstheorien. Anthropologische Konstanten – historische Varianten*. Osnabrück: Fibre, 187–196.
- GROH, Ruth (2001): «Verschwörungstheorien und Weltdeutungsmuster. Eine anthropologische Perspektive». In: CAUMANN, Ute / NIENDORF, Mathias (Hg.): *Verschwörungstheorien. Anthropologische Konstanten – historische Varianten*. Osnabrück: Fibre, 37–45.
- GROVE, Andrew S. (2002): *Nur die Paranoiden überleben. Strategische Wendepunkte vorzeitig erkennen*. Aus d. Engl. von Jürgen Ulrich Lorenz. München: Heyne. Originalausgabe: *Only the Paranoid Survive. How to Exploit the Crisis Points that Challenge Every Company*. New York: Currency, 1996.
- GROYS, Boris (2000): *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München [et al.]: Hanser.
- GRÜTER, Thomas (2008): *Freimaurer, Illuminaten und andere Verschwörer. Wie Verschwörungstheorien funktionieren*. Frankfurt a. M.: Fischer. Erstausgabe: 2006.
- GUNNING, Tom (1991): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana [et al.]: University of Illinois Press.
- (1996): «Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde». In: *Meteor*, Heft 4, 1996, 25–34. Erstveröffentlichung: «The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». In: *Wide Angle* 8 (1986), 3–4, 63–70.
- (2001): *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI.
- HAHN, Torsten, PERSON, Jutta / PETHES, Nicolas (Hg.) (2002): *Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia 1850–1910*. Frankfurt a. M. [et al.]: Campus.
- HAMBURGER, Käte (1968): *Die Logik der Dichtung*. 2., stark veränderte Aufl. Stuttgart: Klett. Erstausgabe: 1957.
- HANICH, Julian (2011): *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. [Paperback ed.] New York [et al.]: Routledge. Erstausgabe: 2010.
- HANTKE, Steffen (1994): *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction. The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy*. Frankfurt a. M. [et al.]: Peter Lang.
- HARDT, Michael / NEGRI, Antonio (2000): *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- HARRIS, Robert (2007): *The Ghost*. London: Hutchinson.
- HARZHEIM, Harald (2004): «Das Cabinet des Dr. Caligari». In: VOSSSEN, Ursula (Hg.): *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam, 29–36.
- HEATH, STEPHEN (1981): *Questions of Cinema*. London [et al.]: Macmillan.
- HEDIGER, Vinzenz (2013): «Einübung in paranoides Denken. ‹The Wire›, ‹Home-

- land» und die filmische Ästhetik des Überwachungsstaats». In: DEUTSCHER HOCHSCHULVERBAND (Hg.): *Glanzlichter der Wissenschaft 2013. Ein Almanach*. Gänseheide: Lucius & Lucius, 67–70.
- HEIDEGGER, Martin (1979): *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer. Erstausgabe: 1927.
- HEMPEL, Leon / METELMANN, Jörg (Hg.) (2005): *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HENDERSHOT, Cyndy (1998): «The Invaded Body. Paranoia and Radiation Anxiety in INVADERS FROM MARS, IT CAME FROM OUTER SPACE, and INVASION OF THE BODY SNATCHERS». In: *Extrapolation*, 39.1, 26–39.
- (1999): *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Film*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- HERMAN, Edward S./CHOMSKY, Noam (1988): *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- HICKETHIER, Knut (2004): «Das Genre des Kriminalfilms». In: ders./SCHUMANN, Katja (Hg.): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, 11–41.
- HICKETHIER, Knut / SCHUMANN, Katja (Hg.) (2004): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam.
- HICKS, Neill D. (2002): *Writing the Thriller Film. The Terror Within*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- HIGHSMITH, Patricia (1955): *The Talented Mr. Ripley*. New York: Coward-McCann.
- HILLMAN, James (2009): *The Dream and the Underworld*. New York: HarperPerennial. Erstausgabe: Harper & Row, 1979.
- HIRSCH, Foster (1999): *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York: Limelight.
- HOFSTADTER, Richard (1996): «The Paranoid Style in American Politics». In: ders., *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, 3–40. Erstausgabe: 1965.
- HOGREBE, Wolfram (1996): *Ahnung und Erkenntnis. Brouillon zu einer Theorie des natürlichen Erkennens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HONDRICH, Karl Otto (2002): *Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W. (1998): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer. Erstausgabe: New York, 1944.
- HORN, Eva (2006): «Abwege der Forschung. Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau)». In: HORN, Eva / MENKE, Bettine / MENKE, Christoph (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Paderborn: Fink, 153–171.
- (2007): *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- HORSLEY, Lee (2001): *The Noir Thriller*. Houndmills, Basingstoke [et al.]: Palgrave.
- HOWARD, David / MABLEY, Edward (1995): *The Tools of Screenwriting. A Writer's Guide to the Craft and Elements of Screenwriting*. New York: St Martin's Press. Erstausgabe: 1993.
- HUNTER, Edward (1951): *Brain-Washing in Red China. The Calculated Destruction of Men's Minds*. New York: Vanguard Press.
- HÜRLIMANN, Katja / TAYLOR, Henry M. / VOLK, Andreas (Hg.) (2004): *Traverse 2004/3 «Verschwörung! = Conspiracy!»* Zürich: Chronos.
- ICD-10 (1992): *International Classification of Diseases*, hg. von der World Health Organization (WHO), 10. Ausgabe.

- IRWIN, William (Hg.) (2002): *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*. Chicago [et al.]: Open Court.
- ISER, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Erstausgabe: 1991.
- JAHRAUS, Oliver / NEUHAUS, Stefan (Hg.): *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- JAMESON, Fredric (1988): «Cognitive Mapping». In: NELSON, Cary / GROSSBERG, Lawrence (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan.
- (1992a): «Reification and Utopia in Mass Culture». In: ders., *Signatures of the Visible*. New York [et al.]: Routledge, 1992, 9–34.
- (1992b): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington [et al.]: Indiana University Press [et al.]. Erstausgabe: 1992.
- (2005): «Philip K. Dick, In Memoriam». In: ders., *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London [et al.]: Verso, 345–348.
- JASPERS, Karl (1913): *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin: J. Springer.
- JEHNE, Martin (1998): «Die Ermordung des Dictators Caesar und das Ende der römischen Republik». In: SCHULTZ, Uwe (Hg.): *Große Verschwörungen. Staatsstreich und Tyrannensturz von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck, 33–47.
- JENKINS, Henry (2008): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York [et al.]: New York University Press.
- JENSEN, Derrick / DRAFFAN, George (2004): *Welcome to the Machine. Science, Surveillance, and the Culture of Control*. White River Junction, Vermont: Chelsea Green.
- JENSEN, Paul (1971): «The Return of Dr. Caligari. Paranoia in Hollywood». In: *Film Comment*, 7.4, 36–45.
- JOLLES, André (1958): *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer. Erstausgabe: Halle a. d. Saale: Sächsisches Forschungsinstitut Leipzig, 1930.
- JORDAN, Stefan / WENDT, Gunna (Hg.) (2010): *Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam. Erstausgabe: 2005.
- JUNG, C. G. (2009): *Archetypen*. Hg. von Lorenz Jung. 15. Aufl. München: dtv. Erstausgabe: 2001.
- KAFKA, Franz (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente 2*. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer.
- KALAT, David (2001): *The Strange Case of Dr. Mabuse. A Study of the Twelve Films and Five Novels*. Jefferson, North Carolina [et al.]: McFarland.
- KAMMERER, Dietmar (2008): *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KAMMERER, Dietmar / WAITZ, Thomas (2015): «Überwachung und Kontrolle. Einleitung in den Schwerpunkt». In: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 13, 2/2015, 10–20.
- KANG, Yunju (2003): *Politische Filme in der Postmoderne. Filmanalyse und alternative Filmproduktionsweise in der Dritten Welt*. Univ. Münster (Westfalen), Diss., 211 S.
- KANT, Immanuel (1780): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hg. und erläutert von J. H. von Kirchmann. 3. Aufl. Leipzig: Koschny (Heimann). Erstausgabe: 1798.
- (2011): *Kritik der reinen Vernunft*. Vollständige Ausgabe nach der 2., verbesserten Aufl. 1787, vermehrt um die Vorrede zur ersten Auflage 1781. Hg. von der Kö-

- niglich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. III, Berlin 1904/11. Köln: Anaconda. Vormalige dt. Ausgabe: Berlin: de Gruyter, 1968.
- KANTOROWICZ, Ernst H. (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- KAPLAN, Fred (1974): «Parallax View. Political Paranoia». In: *Jump Cut*, 3, 1974, 4–5.
- KAST, Verena (2010): *Der Schatten in uns. Die subversive Lebenskraft*. 6. Aufl. München: dtv. Erstausgabe: Düsseldorf [et al.]: Patmos [et al.], 1999.
- KATYAL, Neal Kumar (2003): «Conspiracy Theory». In: *The Yale Law Journal*, Bd. 112 (2003), 1307–1398.
- KAWIN, Bruce: *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- KEATING, Patrick (2010): *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York: Columbia University Press.
- KELLNER, Douglas (2010): *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Malden, MA [et al.]: Wiley-Blackwell.
- KERMODE, Mark (2003): «Reality Check. Mark Kermode on a Sci-Fi Adaptation of a Story Philip K. Dick Never Got Round to Writing.» In: *New Statesman*, 25. August 2003. Vgl. <http://www.newstatesman.com/node/146135> (abgerufen am 26.9.2013).
- KERNBERG, Otto F. [et al.] (Hg.) (2008): «Paranoide Persönlichkeitsstörung, paranoide Psychose, alltägliche Paranoia. Persönlichkeitsstörungen». In: *Persönlichkeitsstörungen: Theorie und Therapie*, 12.2. Stuttgart: Schattauer.
- KEUTZER, Oliver (2002): «Projekt Zweifel. Verdachtsmomente im Paranoia-Thriller». In: STIGLEGGER, Marcus (Hg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez!, 292–316.
- KIESEWETTER, Martin (2007): ««Wenn wir ehrlich sind, wollen wir keine gewaltfreie Gesellschaft»». In: *Neue Zürcher Zeitung*, http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/wenn_wir_ehrlich_sind_wollen_wir_keine_gewaltfreie_gesellschaft_1.642377.html (abgerufen am 31.12. 2007).
- KIRSHNER, Jonathan (2001): «Subverting the Cold War in the 1960s. *Dr. Strangelove, The Manchurian Candidate*, and *Planet of the Apes*». In: *Film and History*, 31.2, 40–44.
- KLAUSNITZER, Ralf (2004): ««...unter allen möglichen Gestalten und Konnexionen». Die Geburt des modernen Konspirationismus aus dem Geist der Aufklärung». In: *Traverse*, 2004/3, «Verschwörung! = Conspiracy!» Hg. von Katja Hürlimann / Henry M. Taylor / Andreas Volk. Zürich: Chronos, 13–35.
- KLEIN, Melanie (1995–96): *Gesammelte Schriften. Schriften 1920–1945* (hg. von Ruth Cycon, unter Mitarbeit von Hermann Erb; mit Übers. aus d. Engl. von Elisabeth Vorspohl). Stuttgart–Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog. Originalausgabe: *The Writings of Melanie Klein*, hg. von Roger Money-Kyrle [et al.]. London: Hogarth Press, 1975.
- KNIGHT, Peter (2000): *Conspiracy Culture. From the Kennedy Assassination to THE X-FILES*. London [et al.]: Routledge.
- (2001): «I LOVE YOU. Viruses, Paranoia, and the Environment of Risk». In: PARRISH, Jane / PARKER, Martin (Hg.): *The Age of Anxiety. Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford [et al.]: Blackwell, 17–30.
- (Hg.) (2002): *Conspiracy Nation. The Politics of Paranoia in Postwar America*. New York [et al.]: New York University Press.
- (2007): *The Kennedy Assassination*. Jackson, Mississippi [et al.]: University Press of Mississippi [et al.].

- KOCH, Markus (2002): *Alien-Invasionsfilme. Die Renaissance eines Science-Fiction-Motivs nach dem Ende des Kalten Kriegs*. München: Diskurs Film.
- KOEBNER, Thomas (2003): «Von Caligari führt kein Weg zu Hitler. Zweifel an Siegfried Kracauers ‹Master›-Analyse». In: ders., GROB, Norbert / KIEFER, Bernd (Hg.): *Diesseits der ‹Dämonischen Leinwand›. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: Edition Text + Kritik, 15–38.
- KOEBNER, Thomas / WULFF, Hans Jürgen (2013): «Einleitung». In: dies. (Hg.): *Filmgenres. Thriller*. Stuttgart: Reclam, 9–17.
- KOERTH-BAKER, Maggie (2013): «Why Rational People Buy Into Conspiracy Theories». In: *The New York Times*, 21. Mai 2013, http://www.nytimes.com/2013/05/26/magazine/why-rational-people-buy-into-conspiracy-theories.html?smid=fb-nytimes&WT.z_sma=MG_WRP_20130521&r=0 (abgerufen am 22.5.2013).
- KOLKER, Robert (2000): *A Cinema of Loneliness*. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. Oxford [et al.]: Oxford University Press. Erstausgabe: 1980.
- KOSCHNITZKI, Rüdiger [et al.] (1983): *Francesco Rosi*. München: Hanser.
- KRAEMER, Horst (2003): *Das Trauma der Gewalt. Wie Gewalt entsteht und sich auswirkt. Psychotraumata und ihre Behandlung*. München: Kösel.
- KRACAUER, Siegfried (1979): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- (1993): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- (2006): «Der Detektiv-Roman. Eine Deutung». In: ders., *Soziologie als Wissenschaft – Der Detektiv-Roman – Die Angestellten*. Werke, Bd. 1. [1922–25] Hg. v. Inka Mülder-Bach, unter Mitarb. v. Mirjam Wenzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 103–209.
- KRAEPELIN, Emil (1899): *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Aerzte*. 6. Aufl. Leipzig: Barth. Erstausgabe: *Compendium der Psychiatrie. Zum Gebrauche für Studierende und Aerzte*. Leipzig: Abel, 1883.
- KRAMER, Roderick M. (1998): «Paranoid Cognition in Social Systems. Thinking and Acting in the Shadow of Doubt». In: *Personality and Social Psychology Review*, 2,4, 251–275.
- (2002): «When Paranoia Makes Sense». In: *Harvard Business Review*, 80,7, Juli 2002, 62–71.
- KRATOCHWILL, Kerstin / STEINLEIN, Almut (Hg.) (2004): *Kino der Lüge*. Bielefeld: Transcript.
- KRAUSE, Marcus / PETHES, Nicolas (Hg.) (2007): *Mr. Münsterberg und Dr Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperimentes*. Bielefeld: Transcript.
- KRIEGER, Wolfgang (Hg.) (2003): *Geheimdienste in der Weltgeschichte. Spionage und verdeckte Aktionen von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- (2009): *Geschichte der Geheimdienste. Von den Pharaonen bis zur CIA*. München: Beck.
- KRISHNAN, Armin (2013): «Robots, Soldiers, & Cyborgs. The Future of Warfare.» In: *Footnote*, 24. Oktober 2013, <http://footnote1.com/robots-soldiers-cyborgs-the-future-of-warfare/> (abgerufen am 19.7.2016).
- KRÜTZEN, Michaela (2004): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M.: Fischer.

- KUHS, Hermann (2010): «Wahn». In: JORDAN, Stefan / WENDT, Gunna (Hg.): *Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, 352–355. Erstausgabe: 2005.
- LACAN, Jacques (1978): *Freuds technische Schriften. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch I (1953–1954)*. Hg. von Norbert Haas. Übers. von Werner Hamacher. Olten [et al.]: Walter. Originalausgabe: *Le Séminaire, 1. Les Écrits techniques de Freud: 1953–1954*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1975.
- (1987): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964)*. Textherstellung von Jacques-Alain Miller. Übers. von Norbert Haas. Weinheim [et al.]: Quadriga, 1987. Originalausgabe: *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.
- (1997): *Die Psychosen. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch III (1955–1956)*. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. von Michael Turnheim. Weinheim [et al.]: Quadriga. Originalausgabe: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. Les psychoses (1955–1956)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1981.
- (2002): Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia. Hg. von Peter Engelmann. Aus d. Franz. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen. Originalausgabe: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité suivi de Premiers écrits sur la paranoïa*. Paris: Seuil, 1975. Veröffentlichung des ersten Teils (Diss.): Paris: Le François, 1932.
- LAWRENCE, John Shelton / JEWETT, Robert (2002): *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids, Michigan [et al.]: Eerdmans.
- LAWSON, Mark (2011): «Conspiracy thrillers are back in fashion». In: *Radio Times*, 30. April 2011, <http://www.radiotimes.com/news/2011-04-30/conspiracy-thrillers-are-back-in-fashion> (abgerufen am 17.02.2012).
- LEFAIT, Sébastien (2013): *Surveillance on Screen. Monitoring Contemporary Films and Television Programs*. London [et al.]: Scarecrow Press.
- LEGAULT, Michael R. (2006): *Th!nk. Why Crucial Decisions Can't Be Made in the Blink of an Eye*. New York [et al.]: Threshold Editions.
- LEGGEWIE, Claus (1996): «Fed up with the Feds. Neues über die amerikanische Paranoia». In: MICHEL, Karl Markus / SPENGLER, Tilman (Hg.): *Verschwörungstheorien (Kursbuch 124)*. Berlin: Rowohlt Berlin, 115–128.
- LEM, Stanisław (1984): «Philip K. Dick oder die unfreiwillige Phantomatik». In: ders., *Phantastik und Futurologie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 197–220. Erstveröffentlichung in: *Fantastyka i futurologia*, 1964.
- LEVENTHAL, Todd (1994): *The Child Organ Trafficking Rumor. A Modern «Urban Legend»*. Washington, D. C.: United States Information Agency.
- LEVIN, Thomas Y. (2000): «Die Rhetorik der Überwachung. Angst vor Beobachtung in den zeitgenössischen Medien». In: SIEVERNICH, Gereon / MEDICUS, Thomas (Hg.): *Zivilisation. Städte – Bürger – Cybercities. Die Zukunft unserer Lebenswelt*. Berlin: Henschel, 49–63.
- (2004): «Die Rhetorik der Zeitansage. Erzählen und Überwachen im Kino der «Echtzeit»». In: HAGENER, Malte / SCHMIDT, Johann N./WEDEL, Michael (Hg.): *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin: Bertz, 349–366.
- LIE, Sulgi (2011): «Die konspirative Enunziation oder der Un-Ort des Films. Zur Akusmatik der Verschwörung». In: KRAUSE, Marcus / METELING, Arno /

- STAUFF, Markus (Hg.): *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*. München: Fink, 201–216.
- LIEBSCH, Dimitri (Hg.) (2010): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. 3., aktualisierte Aufl. Paderborn: Mentis. Erstaufgabe: 2005.
- LILLEY, Simon (2001): «Conspiracy, What Conspiracy? Social Science, Funding, and the Politics of Accusation». In: PARISH, Jane/ PARKER, Martin (Hg.): *The Age of Anxiety. Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford [et al.]: Blackwell, 166–190.
- LIPSET, Seymour Martin / SCHNEIDER, William (1983): *The Confidence Gap. Business, Labor and Government in the Public Mind*, New York: Free Press.
- LIPTAY, Fabienne / WOLF, Yvonne (Hg.) (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Edition Text + Kritik.
- LODGE, David (1984): *Small World. An Academic Romance*. London: Secker & Warburg.
- LOHMANN, Michael (2006): ««Wer nichts zu verbergen hat, hat auch nichts zu befürchten». Eine Analyse der Formel, mit der im «Kampf gegen den Terror» immer wieder der Ausbau der Überwachung gerechtfertigt wird». In: *Telepolis*, 27. September 2006, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/23/23625/1.html> (abgerufen am 14.6.2010).
- LOPEZ, Daniel (1993): *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*. Jefferson, North Carolina [et al.]: McFarland.
- LOTHANE, Zvi (1992): *In Defense of Schreber. Soul Murder and Psychiatry*. Hillsdale, NJ [et al.]: Analytic Press.
- LUHMANN, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Erstaufgabe: 1984.
- (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2004): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. Erstaufgabe: Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- LÜCKERATH, Thomas (2013): «Binge-Watching. Ein Trend, der linearem TV schadet?» In: *DWDL.de*, 25. September 2013, http://www.dwld.de/magazin/42720/bingewatching_ein_trend_der_linearem_tv_schadet/ (abgerufen am 28.6.2014).
- LYON, David (2011): «Surveillance Cultures». Video vom September 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=kWd-IRlvJU4> (abgerufen am 20.2.2014).
- (2012): *Surveillance Studies. An Overview*. Reprint. Cambridge [et al.]: Polity Press. Erstaufgabe: 2007.
- LYOTARD, François (1999): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen. Originalausgabe: *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- MACCABE, Colin (1985): «Realism and the Cinema. Notes on Some Brechtian Theses». In: BENNETT, Tony [et al.] (Hg.): *Popular Television and Film. A Reader*. London: BFI, 1985, 216–235. Erstveröffentlichung in: *Screen*, 15.2, 1974, 7–27.
- MAMET, David (2009): *Die Kunst der Filmregie*. Aus d. Amerik. von Petra Schreyer. 5. Aufl. Berlin: Alexander Verlag. Originalausgabe: *On Directing Film*. New York: Viking, 1991.
- (2011): *Richtig & Falsch. Kleines Ketzerbrevier samt Common Sense für Schauspieler*. Deutsch von Bernd Samland. 4. Aufl. Berlin: Alexander Verlag. Originalausgabe: *True and False. Heresy and Common Sense for the Actor*. New York: Pantheon Books, 1997.
- MANOVICH, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- MARCUS, Greil (2002): *THE MANCHURIAN CANDIDATE*. London: BFI.
- MARKS, John (1979): *The Search for the «Manchurian Candidate»*. New York [et al.]: Norton.
- MARVIN, Carolyn / INGLE, David W. (1999): *Blood Sacrifice and the Nation. Totem Rituals and the American Flag*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press.
- MARX, Karl / ENGELS, Friedrich (2011): «Marx über Feuerbach (niedergeschrieben in Brüssel im Frühjahr 1845)». In: dies., *Gesamtausgabe. Abteilung I, Bd. 30*. Hg. von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam. Akademie-Verlag, 792–794.
- VON MATT, Peter (2006): *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München: Hanser.
- MAYER, Jane (2007): «Letter from Hollywood. Whatever It Takes. The Politics of the Man Behind <24>». In: *The New Yorker*, 19. Februar 2007, http://www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer?currentPage=all (abgerufen am 28.6.2014).
- McGILLIGAN, Patrick (1997): *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. London [et al.]: Faber [et al.].
- McGOWAN, Todd / KUNKLE, Sheila (Hg.) (2004): *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press.
- McHALE, Brian (2003): *Postmodernist Fiction*. London [et al.]: Routledge. Erstausgabe: 1987.
- McLUHAN, Marshall (2010): *Understanding Media. The Extensions of Man*. Reprint. London [et al.]: Routledge. Erstausgabe: New York: McGraw-Hill, 1964.
- McLUHAN, Marshall / FIORE, Quentin (2008): *The Medium is the Massage. Co-ordinated by Jerome Agel*. London [et al.]: Penguin. Erstausgabe: New York: Bantam Books, 1967.
- MELLEY, Timothy (2000): *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca [et al.]: Cornell University Press.
- (2012): *The Covert Sphere. Secrecy, Fiction, and the National Security State*. Ithaca [et al.]: Cornell University Press.
- MENTZOS, Stavros / MÜNCH, Alois (2006): «Editorial». In: dies. (Hg.): *Psychose im Film*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 7–10.
- METELING, Arno (2007): «Mind Control und Montage. THE IPRESS FILE – A CLOCKWORK ORANGE – THE PARALLAX VIEW». In: KRAUSE, Marcus / PETHES, Nicolas (Hg.): *Mr. Münsterberg und Dr Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Bielefeld: Transcript, 231–252.
- METZ, Christian (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Aus d. Franz. von Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller. Münster: Nodus. Originalausgabe: *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck, 1991.
- MEYER, Martin (2014): «Das Ende der Lesbarkeit. Die Welt entgleitet ihren Deutern». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 26. Juli 2014, <http://www.nzz.ch/feuilleton/das-ende-der-lesbarkeit-1.18350972> (abgerufen am 26.7.2014).
- MICHAUD, Marilyn (2005): «The Double as Failed Masculinity in David Ely's *Seconds*». In: *eSharp*, 6.1, Herbst 2005, http://www.gla.ac.uk/media/media_41179_en.pdf (abgerufen am 26.10.2008).
- MICHEL, Karl Markus / SPENGLER, Tilman (Hg.) (1996): *Verschwörungstheorien (Kursbuch 124)*. Berlin: Rowohlt Berlin.
- MILLS, C. Wright (2000): *The Power Elite. With a New Afterword by Alan Wolfe*. Oxford [et al.]: Oxford University Press. Erstausgabe: 1956.

- MITCHELL, Peter R./SCHOEFFEL, John (Hg.) (2002): *Understanding Power. The Indispensable Chomsky*. New York: New Press.
- MITCHELL, W.J.T. (2008): *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. Mit einem Vorwort von Hans Belting*. Aus d. Engl. von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach und Mark Halawa. München: Beck. Originalausgabe: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- (2011): *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*. Berlin: Suhrkamp. Originalausgabe: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2012): *Seeing Madness. Insanity, Media, and Visual Culture = Den Wahnsinn sehen. Psychische Störung, Medien und visuelle Kultur*. Ostfildern [et al.]: Hatje Cantz [et al.].
- MOEBIUS, Stephan (2009): *Kultur*. Bielefeld: Transcript.
- MULVEY, Laura (1999): «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: BRAUDY, Leo / COHEN, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. 5. Aufl. New York [et al.]: Oxford University Press, 833–844. Erstveröffentlichung in: *Screen*, 16.3, Autumn 1975.
- MUNRO, Alistair (1999): *Delusional Disorder. Paranoia and Related Illnesses*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MÜNSTERBERG, Hugo (2011): *The Photoplay. A Psychological Study*. Hamburg: Tredition. Erstausgabe: New York: Appleton, 1916.
- NAREMORE, James (1998): *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley [et al.]: University of California Press.
- NAVARRO, Santiago Juan (2003): «Conspiracy Theory. Chronic Psychoses in Contemporary Metafiction». In: MANUEL, Carme / DERRICK, Paul Scott (Hg.): *Nor Shall Diamond Die. American Studies in Honour of Javier Coy*. València: Universitat de València, 247–252.
- NAZIRI, Gérard (2003): *Paranoia im amerikanischen Kino. Die 70er Jahre und die Folgen*. St. Augustin: Gardez!
- NEALE, Steve (1993): «Melo Talk. On the Meaning and Use of the Term «Melodrama» in the American Trade Press». In: *Velvet Light Trap* 32, 1993, 66–89.
- (2000): *Genre and Hollywood*. London [et al.]: Routledge.
- (Hg.) (2002): *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI.
- NEITZEL, Britta / NOHR, Rolf F. (Hg.) (2006): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Marburg: Schüren.
- NELSON, John S. (2003): «Conspiracy as a Hollywood Trope for System». In: *Political Communication*, 20, 2003, 499–503.
- NEUBAUER, Hans-Joachim (1996): «Wildes Erzählen. Von der Magie der Gerüchte». In: *Neue Rundschau*, 107, 1996, Heft 2, 64–76.
- (1998): *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Berlin: Berlin Verlag.
- NEWTON, Michael (2014): «Paranoid Celluloid. Conspiracy on Film». In: *The Guardian*, 7. Februar 2014, <http://www.theguardian.com/film/2014/feb/07/paranoid-celluloid-conspiracy-film-rosemarys-baby> (abgerufen am 23.3.2014).
- NICOL, Bran (1999): «Reading Paranoia. Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation». In: *Literature and Psychology*, 45.4, 1999, 44–62.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2004): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart [et al.]: Metzler.

- OBERLERCHNER, Herwig (2001): *Propheten. Begegnungen mit paranoid schizophrenen Menschen*. Sternenfels: Wissenschaft & Praxis.
- O'CONNOR, John D. (2005): «I'm the Guy They Called Deep Throat». In: *Vanity Fair*, Juli 2005, <http://www.vanityfair.com/politics/features/2005/07/deepthroat200507.print> (abgerufen am 8.7.2014).
- O'DONNELL, Patrick (2000): *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U. S. Narrative*. Durham [et al.]: Duke University Press.
- OLMSTED, Kathryn S. (2010): *Real Enemies. Conspiracy Theories and American Democracy, World War I to 9/11*. Oxford [et al.]: Oxford University Press. Erstaussgabe: 2009.
- OLTMANN, Katrin (2008): *Remake, Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: Transcript.
- ORR, John (1993): *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- (1998): *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ORR, John / TAXIDOU, Olga (Hg.) (2001): *Post-War Cinema and Modernity. A Film Reader*. New York: New York University Press.
- PAGÁN, Victoria E. (2008): «Toward a Model of Conspiracy Theory for Ancient Rome». In: *New German Critique*, 103, 35.1, 27–49.
- PALERMO, George B./SCOTT, Edward M. (1997): *The Paranoid. In and Out of Prison*. Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- PALMER, Jerry (1978): *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. London: Edward Arnold.
- PARISH, Jane (2001): «The Age of Anxiety». In: PARISH, Jane / PARKER, Martin (Hg.): *The Age of Anxiety. Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford [et al.]: Blackwell, 1–16.
- PARISH, Jane / PARKER, Martin (Hg.) (2001): *The Age of Anxiety. Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford [et al.]: Blackwell.
- PARKER, Martin (2001): «Human Science as Conspiracy Theory». In: PARISH, Jane / PARKER, Martin (Hg.): *The Age of Anxiety. Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford [et al.]: Blackwell, 191–207.
- PARKER, Philip (2005): *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. Aus d. Engl. von Rüdger Hillmer. Konstanz: UVK. Originalausgabe: *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter: Intellect, 1999.
- PASLEY, Jeffrey L. (2000): «Conspiracy Theory and American Exceptionalism from the Revolution to Roswell. Konferenzpaper: «Sometimes an Art». A Symposium in Celebration of Bernard Bailyn's Fifty Years of Teaching and Beyond», Harvard University, Cambridge, MA, 13. Mai 2000. http://conspiracy.pasleybrothers.com/readings/Web_Reading_Center.htm (abgerufen am 17.2.2005).
- PATTERSON, John (2013): «Hollywood Has Inured Us to NSA-Style Surveillance». In: *The Guardian*, 14. Juni 2013, <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jun/14/hollywood-nsa-surveillance-us-government> (abgerufen am 17.2.2014).
- PAULITSCH, Klaus / KARWAUTZ, Andreas (2008): *Grundlagen der Psychiatrie*. Wien: Facultas.
- PAUSE, Johannes (2013): «ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG. THE PARALLAX VIEW». In: KOEBNER, Thomas / WULFF, Hans Jürgen: *Filmgenres. Thriller*. Stuttgart: Reclam, 195–199.
- PFAHL-TRAUGHBER, Armin (2002): «Bausteine» zu einer Theorie über «Verschwörungstheorien»: Definitionen, Erscheinungsformen, Funktionen und Ur-

- sachen». In: REINALTER, Helmut (Hg.): *Verschwörungstheorien. Theorie – Geschichte – Wirkung*. Innsbruck [et al.]: StudienVerlag, 30–44.
- PISTERS, Patricia (2012): *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- PLACE, Janey (2003): «Women in Film Noir». In: KAPLAN, E. Ann (Hg.): *Women in Film Noir*. London: BFI, 47–68. Erstausgabe: 1978.
- POLAN, Dana (1986): *Power and Paranoia. History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press.
- POLTI, Georges (1917): *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Übers. von Lucille Ray. Ridgewood, NJ: Editor Company. Originalausgabe: *Les 36 situations dramatiques*, Paris: Mercure de France, 1895.
- POMERANCE, Murray (2003): «Neither Here Nor There. EXISTENZ as «Elevator Film»». In: *Quarterly Review of Film & Video*, 20.1, 1–14.
- POPPER, Karl (2004): *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*. London [et al.]: Routledge. Erstausgabe: London: Routledge & Kegan Paul, 1963.
- (2006): «The Conspiracy Theory of Society». In: COADY, David (Hg.): *Conspiracy Theories. The Philosophical Debate*. Aldershot, Hampshire [et al.]: Ashgate, 13–15. Erstveröffentlichung in: Karl R. Popper: *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*. New York: Basic Books, 1962.
- POPPLE, Simon / KEMBER, Joe (2004): *Early Cinema. From Factory Gate to Dream Factory*. London [et al.]: Wallflower.
- PORFIRIO, Robert (1992): «STREET OF CHANCE». In: SILVER, Alain / WARD, Elizabeth (Hg.): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. 3., überarbeitete, erweiterte Ausg. Woodstock, New York: Overlook Press, 270–271. Erstausgabe: 1979.
- PORTWICH, Ph./BAROCKA, A. (1998): «Das Capgras-Syndrom und andere Syndrome wahnhafter Verkennung (DMS)». In: *Nervenheilkunde*, 1998.17, 296–300.
- POWERS, John (1994): «Twice-Told Stale». In: *New York Magazine*, 21. Februar 1994, 48.
- PRATLEY, Gerald (1969): *The Cinema of John Frankenheimer*. London [et al.]: Zwemmer [et al.].
- PRATT, Ray (2001): *Projecting Paranoia. Conspiratorial Visions in American Film*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas.
- PRAWER, Siegbert S./JUNG, Uli / SCHATZBERG, Walter (1995): *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. München: Edition Text + Kritik.
- PRENDERGAST, Christopher (2003): *For the People by the People? Eugène Sue's LES MYSTÈRES DE PARIS. A Hypothesis in the Sociology of Literature*. Oxford: European Humanities Research Centre.
- PROKOP, Dieter (1985): «Die Bewusstseinsfixierung». In: ders. (Hg.): *Medienforschung. Band 1: Konzerne, Macher, Kontrolleure*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1985, 504–539.
- (2008): «Tauschabstraktion und Rezeptivität». In: HELMES, Günter / KÖSTER, Werner (Hg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 281–285. Textauszug aus der Erstveröffentlichung: «Massenkommunikation und Tauschabstraktion». In: ders., *Massenkommunikationsforschung 1: Produktion*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1972.
- PROPP, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens*. Hg. und aus d. Russ. von Karl Eiermacher. München: Hanser. Originalausgabe: *Morfologija skazki*. Leningrad: Akademija, 1928.
- PYE, Michael (1999): *Taking Lives*. New York [et al.]: Knopf [et al.].

- RAUSCHER, Josef (2017): «ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG. THE PARALLAX VIEW». In: GROB, Norbert / KIEFER, Bernd (Hg.)/RITZER, Ivo (Mitarb.): *New Hollywood*. Stuttgart: Reclam, 248–255.
- REDFERN, Nick (2008): «Emotion, Genre, and the Hollywood Paranoid Film», <http://nickredfern.wordpress.com/category/paranoia/> (abgerufen am 11.7.2013).
- (2009): «Conspiracy and Disaster in Hollywood», <http://nickredfern.wordpress.com/2009/10/22/conspiracy-and-disaster-in-hollywood/> (abgerufen am 16.8.2013).
- REDMOND, Sean (Hg.) (2004): *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. London [et al.]: Wallflower Press.
- REINALTER, Helmut (Hg.) (2002): *Verschwörungstheorien. Theorie – Geschichte – Wirkung*. Innsbruck [et al.]: StudienVerlag.
- RESNIK, Salomon (1998): «Being in a Persecutory World. The Construction of a World Model and Its Distortions». In: Berke [et al.] (1998), 16–35.
- RICCEUR, Paul (1988): *Zeit und Erzählung. Band I. Zeit und historische Erzählung*. Aus d. Franz. von Rainer von Rochlitz. München: Fink. Originalausgabe: *Temps et récit. Tome I. L'Intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.
- RIEPE, Manfred (2002): *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: Transcript.
- RIESMAN, David (1950): *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale University Press.
- ROBB, Brian J. (2006): *Counterfeit Worlds. Philip K. Dick on Film*. London: Titan Books.
- ROBISON, John (1797): *Proofs of a Conspiracy Against All the Religions and Governments of Europe, Carried on in the Secret Meetings of Free Masons, Illuminati, and Reading Societies*. Edinburgh [et al.]: William Creech [et al.].
- ROBNIK, Drehtli (2004): «Allegories of Post-Fordism in 1970s New Hollywood. Countercultural Combat Films, Conspiracy Thrillers as Genre Recycling». In: ELSAESSER, Thomas / HORWATH, Alexander / KING, Noel (Hg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 333–358.
- ROBNIK, Drehtli / PALM, Michael (Hg.) (1992): *Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filme von David Cronenberg*. Wien: PVS.
- RODLEY, Chris (Hg.) (2007): *Cronenberg on Cronenberg*. London [et al.]: Faber.
- ROMNEY, Jonathan (1998): «The New Paranoia. Games Pixels Play». In: *Film Comment* 34, 39–43.
- ROSA, Hartmut / STRECKER, David / KOTTMANN, Andrea (2007): *Soziologische Theorien*. Konstanz: UVK.
- RÖSCH, Stefanie (2010): «Trauma». In: JORDAN, Stefan / WENDT, Gunna (Hg.): *Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, 326–328. Erstaussgabe: 2005.
- ROSCOE, Jane / HIGHT, Craig (2001): *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- ROSE, Jacqueline (1988): «Paranoia and the Film System». In: PENLEY, Constance (Hg.): *Feminism and Film Theory*. New York [et al.]: Routledge [et al.], 141–158.
- ROSENBAUM, Jonathan (1999): «Paranoia Rising. Origins and Legacy of the Conspiracy Thriller». In: *Scenario* 5.1, 8–9 u. 191–192.
- ROSS, Colin (2012): «The CIA and Military Mind Control». Toronto: Conspiracy Culture. Video-Vortrag vom 10. November 2012, veröffentlicht auf YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=29TZSBm-ggA> (abgerufen am 16.11.2013).

- ROTH, Jürgen / SOKOLOWSKY, Kay (1999): *Der Dolch im Gewande. Komplotte und Wahnvorstellungen aus zweitausend Jahren*. Hamburg: Konkret.
- RÖWEKAMP, Burkhard (2003): *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren.
- ROYAL, Shanel (2013): «Binge Watching is the New Way to Watch TV». In: *The State Hornet*, 20. Februar 2013, http://www.statehornet.com/entertainment/binge-watching-is-the-new-way-to-watch-tv/article_41011dc4-7afa-11e2-bd48-0019bb30f31a.html (abgerufen am 28.6.2014).
- RUBIN, Martin (1999): *Thrillers*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press.
- RÜFFERT, Christine [et al.] (Hg.) (2005): *Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*. Berlin: Bertz + Fischer.
- RYAN, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- RYAN, Michael / KELLNER, Douglas (1990): *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press. Erstausgabe: 1988.
- SACHSE, Rainer (2009): *Persönlichkeitsstörungen verstehen. Zum Umgang mit schwierigen Klienten*. 5. Aufl. Bonn: Psychiatrie-Verlag. Erstausgabe: 2006.
- SALT, Barry (1992): *Film Style and Technology. History and Analysis*. 2. Aufl. London: Starword. Erstausgabe: 1983.
- SARASIN, Philipp (2003): «Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und ‹mad scientists›». In: ders.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 231–257.
- (2004): «Anthrax». Bioterror als Phantasma. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SARGANT, William (1957): *Battle for the Mind*. London: Heinemann.
- SCHÄFER, Horst / SCHWARZER, Wolfgang (1991): *Von CHE bis Z. Polit-Thriller im Kino*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- SCHECHTER, Danny (1997): *The More You Watch, the Less You Know. News Wars/ (Sub)Merged Hopes / Media Adventures*. New York: Seven Stories Press.
- SCHNEUNEMANN, Dietrich (Hg.) (2003a): *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester, NY [et al.]: Camden House.
- (2003b): «The Double, the Décor, and the Frame Device. Once More on Robert Wiene's THE CABINET OF DR. CALIGARI». In: ders. (Hg.): *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester, NY [et al.]: Camden House, 125–156.
- SCHICKEL, Richard (1974): «Paranoid Thriller». In: *Time*, 8. Juli 1974, 60–61.
- (1977): «Derailed». In: *Time*, 14. März 1977, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,947284,00.html> (abgerufen am 24.9.2007).
- SCHLAUGAT, Kerstin (1999): *Mobbing am Arbeitsplatz. Eine theoretische und empirische Analyse*. München [et al.]: Hampp.
- SCHMIDT, Gunnar (2005): «Beeinflussungsapparate. Eine paradiskursive Montage». In: PAZZINI, Karl-Josef / SCHULLER, Marianne / WIMMER, Michael (Hg.): *Wahn – Wissen – Institution. Undisziplinierbare Näherungen*. Bielefeld: Transcript, 195–219.
- SCHNEIDER, Christoph (2011): «Lauter Verschwörungen im Kino». In: *Tages-Anzeiger*, 9. März 2011, <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Lauter-Verschwörungen-im-Kino/story/26332010> (abgerufen am 14. 2. 2012).
- SCHNEIDER, Manfred (2009): «Das paranoische Ding». Vortrag im Rahmen der IKKM Lectures der Bauhaus-Universität Weimar, 20. Mai 2009, Palais Dürckheim. Ankündigungstext unter <http://www.uni-weimar.de/en/media/news/>

- news/titel/manfred-schneider-bochum-das-paranoische-ding/ (abgerufen am 12.8.2014).
- (2010): *Das Attentat. Kritik der paranoiden Vernunft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- SCHREBER, Daniel Paul (1995): *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken. Mit einem Nachwort von Martin Burckhardt*. Berlin: Kadmos. Erstausgabe: 1903.
- SCHULMAN, Bruce J. (2001): *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. New York [et al.]: Free Press.
- SCHULTE, Heinrich (1924): «Versuch einer Theorie der paranoiden Eigenbeziehung und Wahnbildung». In: *Psychologische Forschung*, 5.1, 1–23.
- SCHULTZ, Uwe (Hg.) (1998): *Große Verschwörungen. Staatsstreich und Tyrannensturz von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- SCHWANITZ, Dietrich (2003): «Fürchtet Euch immer.» *NZZ Folio*, Januar 2003, 46–50.
- SCHWARZ, Eva (2011): *Visual Paranoia in REAR WINDOW, BLOW-UP, THE TRUMAN SHOW*. Stuttgart: Ibidem.
- SCHWARZ, Hans-Peter (2006): *Phantastische Wirklichkeit. Das 20. Jahrhundert im Spiegel des Polit-Thrillers*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- SCHWEINITZ, Jörg (1994): ««Genre» und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft». In: *montage/av*, 3/2/1994, 99–118.
- (2003): «Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm». In: *montage/av*, 12/2/2003, 88–102.
- (2006a): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag.
- (2006b): «Der hypnotisierende Blick. Etablierung und Anverwandlung eines konventionellen Bildes im Stummfilm». In: KOEBNER, Thomas / LIPTAY, Fabienne / MEDER, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: Edition Text + Kritik, 422–438.
- (2006c): «Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel». In: NEITZEL, Britta / NOHR, Rolf F. (Hg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Marburg: Schüren, 136–153.
- (2009): «Serialität und die Zirkulation von Stereotypen». Vortrag, gehalten am 5. Juni 2009 anlässlich der Konferenz «Serial Forms / Serielle Formen», Universität Zürich, 4.–6. Juni 2009.
- (2010): «Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema». In: QUARESIMA, Leonardo / RE, Valentina (Hg.): *In the Very Beginning, At the Very End. On the History of Film Theories*. Udine: Forum, 39–44.
- SEED, David (2004): *Brainwashing. The Fictions of Mind Control. A Study of Novels and Films Since World War II*. Kent [et al.]: Kent State University Press.
- SEESSLEN, Georg (1995): *Thriller. Kino der Angst*. Überarb. und aktualisierte Neuaufl. Marburg: Schüren. Erstausgabe: *Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
- (1998): *Detektive. Mord im Kino*. Marburg: Schüren, 1998.
- SELLMANN, Michael (2001): *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SENNETT, Richard (1998): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin Verlag. Originalausgabe: *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: Norton, 1998.
- SHADOIAN, Jack (1977): *Dreams and Dead Ends. The American Gangster / Crime Film*. Cambridge, MA: MIT Press.

- SHAPIRO, Michael J. (2009): *Cinematic Geopolitics*. London [et al.]: Routledge.
- SHAVIRO, Steven (2010): *Post-Cinematic Affect*. Winchester [et al.]: Zero Books.
- SIEGEL, Ronald K. (1994): *Whispers. The Voices of Paranoia*. New York: Crown.
- SILVER, Alain / WARD, Elizabeth (Hg.) (1992): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. 3. Aufl. Woodstock, NY: Overlook Press. Erstaussgabe: 1979.
- SILVER, Alain / URSINI, James (Hg.) (2006): *Film Noir Reader*. 8. Aufl. New York: Limelight Editions. Erstaussgabe: 1996.
- SIMMEL, Georg (1908): «Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft». In: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot, 256–304.
- SIMON, Art (1996): *Dangerous Knowledge. The JFK Assassination in Art and Film*. Philadelphia: Temple University Press.
- SINGER, Loren (2002): *The Parallax View*. Philadelphia: Xlibris. Erstaussgabe: Garden City, New York: Doubleday, 1970.
- SKULME, Ansgar (2014): «Die Kehrseite der schwarzen Serie – und wie der Film Noir das Fernsehen eroberte». In: *35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin*, 19. Juli 2014, <http://35mm-retrofilmmagazin.de/2014/07/film-noir-die-kehrseite-der-schwarzen-serie/> (abgerufen am 21.7.2014).
- SLAWNEY, James (2002): «Die Illusion der Metamorphose. Zu David Cronenbergs EXISTENZ». In: FRÖLICH, Margrit / MIDDEL, Reinhard / VISARIUS, Karsten (Hg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren, 155–169.
- SMID, Tereza (2006): «Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung. Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung». In: KOEBNER, Thomas / MEDER, Thomas / LIPTAY, Fabienne (Hg.) (2006): *Bildtheorie und Film*. München: Edition Text + Kritik, 282–296.
- SMITH, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press.
- SMITH, Warren (2001): «Conspiracy, Corporate Culture and Criticism». In: PARISH, Jane / PARKER, Martin (Hg.): *The Age of Anxiety. Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford [et al.]: Blackwell, 153–165.
- SOBCHACK, Vivian (1991): *Screening Space. The American Science Fiction Film*. 2., erw. Ausg. New York: Ungar. Vormalige Veröffentlichung: 1987. Originalausgabe: *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film, 1950–1975*. South Brunswick, NJ: Barnes, 1980.
- SOPHOKLES (2008): *König Ödipus*. Übers. und Nachwort von Kurt Steinmann. Durchgesehene Ausg. 2002. Stuttgart: Reclam. Erstaussgabe: 1989.
- SOUVESTRE, Pierre / ALLAIN, Marcel (1911): *Fantômas*. Paris: Fayard.
- SPICER, Andrew (2002): *Film Noir*. Harlow [et al.]: Longman.
- STANZEL, Franz Karl (1955): *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien: Braumüller.
- (1995): *Theorie des Erzählens*. 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Erstaussgabe: 1979.
- STEVENSON, Robert Louis (2003): *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*. Hg. von Robert Mighall. London [et al.]: Penguin. Erstaussgabe: 1886.
- STEWART, Garrett (2015): *Closed Circuits. Screening Narrative Surveillance*. Chicago [et al.]: University of Chicago Press.
- STIEGLER, Bernd (2010): *Theoriegeschichte der Photographie*. 2. Aufl. München: Fink. Erstaussgabe: 2006.
- STIGLEGGER, Marcus (Hg.) (2002a): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez!

- (2002b): «Zwischen Konstruktion und Transparenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers». In: FRÖLICH, Margrit / MIDDEL, Reinhard / VISARIUS, Karsten (Hg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren.
- STÖLTING, Erhard (1983): *Mafia als Methode*. Erlangen: Palm & Enke.
- (1996): «Das Geheimnis, die Macht und die soziologische Neugier». Unveröffentlichtes Manuskript der Antrittsvorlesung in Allgemeiner Soziologie an der Universität Potsdam vom 24. April 1996.
- STREATFEILD, Dominic (2007): *Brainwash. [The Secret History of Mind Control]*. London: Hodder & Stoughton. Erstausgabe: 2006.
- SUTIN, Lawrence (2006): *Divine Invasions. A Life of Philip K. Dick*. London: Gollancz. Erstausgabe: New York: Harmony Books, 1989.
- SWANSON, David W./BOHNERT, Philip J./ SMITH, Jackson A. (1970): *The Paranoid*. Boston: Little, Brown and Company.
- TAIT, R. Colin (2007): *Assassin Nation. Theorizing the Conspiracy Film in the Early 21st Century*. Diss., University of British Columbia.
- TAN, Ed S. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ.: L. Erlbaum Associates.
- TANNER, Jakob (2008): «The Conspiracy of the Invisible Hand. Anonymous Market Mechanisms and Dark Powers». In: *New German Critique* 103, 35.1, Spring 2008, 51–64.
- (2009): «Standards and Modernity». In: BONAHA, Christian [et al.] (Hg.): *Harmonizing Drugs. Standards in 20th-Century Pharmaceutical History*. Paris: Glyphe, 45–60.
- TAUSK, Viktor (1919): «Über die Entstehung des <Beeinflussungsapparates> in der Schizophrenie». In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 5, 1–33.
- TAYLOR, Henry M. (1992): «Tirez sur la star». In: *Cinema 38* – «Filmschauspielerei». Basel [et al.]: Stroemfeld [et al.], 80–89.
- (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- (2003a): «Was bleibt ist das Kino. Ein Gespenst der Filmgeschichte: auf den Spuren des Paranoia-Films». In: *Filmbulletin* 45.242, Februar 2003, 45–51.
- (2003b): «Die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit. Aspekte des paranoiden Film-Thrillers». In: *Navigationen* 3.2, November 2003, 55–75.
- (2004): «Fantastische Filmkörper. Von Cyborgs, Superhelden und der vermeintlichen Verfügbarkeit über den Körper = Corps filmiques, corps fantastiques. Des cyborgs et autres super-héros ou de la prétendue faculté de disposer du corps». In: PANTELLINI, Claudia / STOHLER, Peter (Hg.): *Body Extensions. Art, Photography, Film, Comic, Fashion*. Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt, 110–123.
- (2005): «The Capgras Syndrome in Film. Don Siegel's INVASION OF THE BODY SNATCHERS and Its Legacy». In: *Cinemascope – Independent Film Journal* 2 (Mai–August 2005).
- (2006b): «Memories of the Future. Vincenzo Natali's *Cypher* (2002) and the Return of the Cartesian Subject». In: *Cinemascope – Independent Film Journal* 5 (Cinema and the Puzzle of Memory), Mai–August 2006.
- (2007a): «Das Goldene Zeitalter der Paranoia. Bedrohungsszenarien im Verschwörungsthiller der Siebzigerjahre». In: *Cinema* 52. Marburg: Schüren, 106–116.
- (2007b): «More than a Hoax. William Karel's Critical Mockumentary DARK SIDE OF THE MOON». In: *Post Script*, 26.3, Summer 2007, 88–101.
- (2009): «Frames, Cons, and Double-Crosses. The Theatrical Cinema of David

- Mamet». In: *Cinetext — Film & Philosophy*, Juli 2009, vgl. auch <http://cinetext.philo.at/magazine/taylor/taylor-frames-cons-double-crosses.pdf> (abgerufen am 16.12.2016).
- (2011): «Bilder des Konspirativen. Alan J. Pakulas THE PARALLAX VIEW und die Ästhetik der Verschwörung». In: KRAUSE, Marcus / METELING, Arno / STAUFF, Markus (Hg.): *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*. München: Fink, 217–234.
- (2014): «Filmische Verschwörungen im medialen Wandel. Aspekte der Genrebildung am Beispiel des *conspiracy thriller*». In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 6, 2014, 84–103. http://www.rabbiteye.de/2014/6/taylor_conspiracy.pdf (abgerufen am 20.5.2014).
- TAYLOR, Henry M./TRÖHLER, Margrit (1999): «Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm». In: HELLER, Heinz B. / PRÜMM, Karl / PEULINGS, Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, 137–151.
- TELOTTE, J. P. (1989): *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana [et al.]: University of Illinois Press.
- TISCHLEDER, Bärbel (2001): ««They Are Called Boobs». Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino». In: FRÖLICH, Margrit / MIDDEL, Reinhard / VISARIUS, Karsten (Hg.): *No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren, 55–70.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus d. Franz. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München: Hanser. Originalausgabe: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- (1998): «Typologie des Kriminalromans». In: VOGT, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, 208–215. Erstveröffentlichung: «Typologie du roman policier.» *Paragone* 202 (1966), 3–14.
- TRÖHLER, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- TRÖHLER, Margrit / HEDIGER, Vinzenz (2005): «Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung». In: BRÜTSCH, Matthias [et al.] (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- TROTTER, David (2001): *Paranoid Modernism. Literary Experiment, Psychosis, and the Professionalization of English Society*. Oxford [et al.]: Oxford University Press.
- TRUBY, John (2008): *The Anatomy of Story. 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New York: Faber. Erstaussage: 2007.
- TUDOR, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford [et al.]: Blackwell.
- (2002): «From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society». In: NEALE, Steve (Hg.): *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 105–116.
- TYNJANOW, Juri (1971): «Das literarische Faktum». In: STRIEDTER, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. München: Fink, 392–430. Russ. Originalausgabe: 1927.
- VAIL, John (1999): «Insecure Times. Conceptualizing Insecurity and Security». In: ders./WHEELOCK, Jane / HILL, Michael (Hg.): *Insecure Times. Living with Insecurity in Contemporary Society*. London [et al.]: Routledge, 1–20.
- VAIL, John / WHEELOCK, Jane / HILL, Michael (Hg.) (1999): *Insecure Times. Living with Insecurity in Contemporary Society*. London [et al.]: Routledge.
- VALE, Eugene (1988): *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. 2.

- Aufl. München: TR-Verlagsunion. Originalausgabe: *The Technique of Screenplay Writing. A Book About the Dramatic Structure of Motion Pictures*. New York, 1944.
- VEST, Jason P. (2009): *Future Imperfect. Philip K. Dick at the Movies*. Lincoln [et al.]: University of Nebraska Press. Erstaussage: Westport, CT: Praeger, 2007.
- VIDLER, Anthony (1999): *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA [et al.]: MIT Press. Erstaussage: 1992.
- VOGT, Jochen (Hg.) (1998): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink.
- (2007): «Einführung in den radikalen Konstruktivismus». In: WATZLAWICK, Paul (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München [et al.]: Piper, 16–38. Erstaussage: 1981.
- VORAUER, Markus (1997): «Kafkaeskes im Film – Film als kafkaeskes Zeichensystem». In: AICHMAYR, Michael / BUCHMAYR, Friedrich (Hg.): *Im Labyrinth. Texte zu Kafka*. Stuttgart: Hans Dieter Heinz–Akademischer Verlag Stuttgart, 185–247.
- VOSS, Christiane (2006): «Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos.» In: KOCH, Gertrud / VOSS, Christiane (Hg.): *... kraft der Illusion*. München: Fink, 71–86.
- WAGNER, Elke (2014): *Mediensoziologie*. Konstanz [et al.]: UVK.
- WALKER, Michael (1992): «Film Noir. Introduction». In: CAMERON, Ian (Hg.): *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 8–38.
- WALSH, Michael (1996): «Jameson and Global Aesthetics». In: BORDWELL, David / CARROLL, Noël (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 481–500.
- WALZ, Robin (1996): «Serial Killings. Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism». In: *The Velvet Light Trap* 37, März 1996, 51–57.
- WALZ, Robin / SMITH, Elliott (2013): «Fantômas. The First Pulp Fiction». In: *The Fantômas Website*. <http://www.fantomas-lives.com/fanto21.htm> (abgerufen am 31.8.2013).
- WAQUET, Jean-Claude (2004): «Conspiration. Histoire exemplaire et phantasme politique dans les plus anciens dictionnaires du français (1539–1787)». In: HÜR-LIMANN, Katja / TAYLOR, Henry M. / VOLK, Andreas (Hg.): *Traverse* 2004/3, «Verschwörung! – Conspiration!». Zürich: Chronos, 37–46.
- WATZLAWICK, Paul (Hg.) (2007): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München [et al.]: Piper. Erstaussage: 1981.
- WEBER, Max (1968): «Wissenschaft als Beruf». In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 3. Aufl. Tübingen: Mohr, 582–613. Erstaussage: 1922.
- (2005): *Schriften zur Soziologie*. Hg. und eingel. von Michael Sukale. Stuttgart: Reclam. Erstaussage: 1995.
- WEBER, Thomas (2008): *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- WEDDING, Danny / BOYD, Mary Ann / NIEMIEC, Ryan M. (2010): *Movies and Mental Illness. Using Films to Understand Psychopathology*. 3. Aufl. Cambridge, MA [et al.]: Hogrefe. Erstaussage: Boston: McGraw-Hill, 1999.
- WEINBERGER, Sharon (2010): «Intent to Deceive? Can the Science of Deception Detection Help to Catch Terrorists?» In: *Nature*, Bd. 465, 27. Mai 2010, 412–415.
- WENDT, Gunna (2010): «Paranoia». In: JORDAN, Stefan/dies. (Hg.): *Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, 219–223. Erstaussage: 2005.

- WHEEN, Francis (2004): *How Mumbo-Jumbo Conquered the World. A Short History of Modern Delusions*. London: Harper Perennial.
- (2009): *Strange Days Indeed. The Golden Age of Paranoia*. London: Fourth Estate.
- WHITE, Hayden (1996): «The Modernist Event». In: SOBCHACK, Vivian (Hg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York [et al.]: Routledge, 17–38.
- WHYTE, William H. (2002): *The Organization Man*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Erstausgabe: New York: Simon and Schuster, 1956.
- WILLEMEN, Paul (1994): *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London [et al.]: BFI [et al.].
- WILLIAMS, Linda (1991): «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess». In: BRAUDY, Leo / COHEN, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. 5. Aufl. New York [et al.]: Oxford University Press, 701–715. Erstveröffentlichung: 1991.
- WILLIAMS, Raymond (1958): *Culture and Society, 1780–1950*. London: Chatto and Windus.
- (1977): *Marxism and Literature*. Oxford [et al.]: Oxford University Press.
- WILSHIRE, Peter (2001): «A Key Unturned: SECONDS». In: *Senses of Cinema*, Oktober 2001, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/seconds.html> (abgerufen am 30.11.2008).
- WOLFE, Gary K. (1976): «Dr. Strangelove, Red Alert, and Patterns of Paranoia in the 1950's». In: *Journal of Popular Film* 5.1, 57–67.
- WRIGHT, Elizabeth / WRIGHT, Edmond (Hg.) (1999): *The Žižek Reader*. Oxford [et al.]: Blackwell.
- WRIGHT, Richard (2000): «The Matrix Rules». In: *Film-Philosophy*, 4.3, Januar 2000. <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/551/464> (abgerufen am 23.7.2016).
- WULFF, Hans Jürgen (1994): «Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse». In: *montage/av*, 3/1/1994, 97–114.
- (1995): *Psychiatrie im Film* (Nachdruck). Münster: MAKS. Erstausgabe: *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur «strukturalen Lerngeschichte»*. Münster: MAKS, 1985.
- (2003–) (Hg.): *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php> (abgerufen am 1.9.2013).
- WUSS, Peter (1993a): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Sigma.
- (1993b): «Grundformen filmischer Spannung». In: *montage/av*, 2/2/1993, 101–116.
- YORIO, Kara (2013): «Armchair Marathons. Binge Viewing is the Way Many Watch TV Today». In: *NorthJersey.com*, 25. März 2013, <http://www.northjersey.com/arts-and-entertainment/tv/binge-viewing-is-the-way-many-watch-tv-today-1.556009> (abgerufen am 28.6.2014).
- ZIMMER, Catherine (2015): *Surveillance Cinema*. New York [et al.]: New York University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992): *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Aus d. Engl. von Lydia Marinelli. Wien: Turia & Kant.
- (1997): «The Big Other Doesn't Exist.» *Journal of European Psychoanalysis*, 5, 1997. <http://www.psychomedia.it/jep/number5/zizek.htm> (abgerufen am 24.11.2005).

- (2000): *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia + Kant.
- (2001): *Die Tücke des Subjekts*. Aus d. Engl. von Eva Gilmer, Anne von der Heiden, Hans Hildesbrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London [et al.]: Verso, 1999.
- (2002): «THE MATRIX: Or, the Two Sides of Perversion». In: IRWIN, William (Hg.): *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*. Chicago [et al.]: Open Court, 240–266.
- (2006): «The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood». In: *The Guardian*, 10. Januar 2006. <http://www.guardian.co.uk/media/2006/jan/10/usnews.comment> (abgerufen am 30.11.2008).
- (2008): *Lacan. Eine Einführung*. Aus d. Engl. von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt a. M.: Fischer. Originalausgabe: *How to Read Lacan*. London: Granta, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj [et al.] (2002): *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Aus d. Engl. von Isolde Charim [et al.]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Dt. Erstausgabe: *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Wien: Turia + Kant, 1992. Originalausgabe: *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Navarin, 1988.
- ZWEIMÜLLER, Stephan (1993): «Der Film als Waffe in den Kämpfen des sozialen Raumes. Zur geschichtlichen Verstrickung des Politthrillers – Henri Verneuil: I COMME ICARE.» In: MÜLLER, Jürgen E./VORAUER, Markus (Hg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster: Nodus, 125–139.

Personenregister

A

Achbar, Mark 110
Adachi-Rabe, Kajo 36
Adorno, Theodor W. 102
Aldrich, Robert 287, 298
Alfredson, Tomas 9, 582
Allain, Marcel 178, 181, 186, 200
Allen, Lewis 402
Allen, Nancy 394
Allende, Salvador 405
Althusser, Louis 44, 427
Altman, Rick 31, 60
Amenábar, Alejandro 491
Amram, David 354
Anchia, Juan Ruiz 364
Anderson, Brad 158
Anderson, Michael 399
Andreoli, Fabienne 372
Andriopoulos, Stefan 222, 228, 230, 535
Antonioni, Michelangelo 26, 368, 370,
372–373, 376–378, 380, 384–385, 390–
392, 415
Apted, Michael 495
Arenz, D. 78
Aristoteles 57, 67, 118, 159, 162, 282–
283, 456
Armstrong, Karen 98–99
Arnold, Gordon B. 96
Arnold, Jack 23
Aronofsky, Darren 24, 485, 487, 499,
541, 581
Ashley, Elizabeth 417
Assayas, Olivier 183
August, Bille 32, 581
Austen, Jane 495
Auster, Paul 114
Avery, Dylan 99

B

Bacall, Lauren 307
Balint, Michael 30, 507–510
Balzac, Honoré de 215–216
Bana, Eric 478
Barkun, Michael 93, 117
Barnet, Boris 182

Barocka, A. 78
Barruel, Abbé Augustin 101
Barthes, Roland 39–40, 145, 373–374, 461
Bass, Saul 430, 497
Baudrillard, Jean 36, 41, 111
Baudry, Jean-Louis 55
Bauer, Matthias 57
Bauman, Zygmunt 115, 446–447, 507–
508
Baumbach, Noah 56
Bay, Michael 9, 399, 473
Bazin, André 53–54, 56, 204, 221, 303,
460
Beatty, Warren 151
Béart, Emmanuelle 80
Beck, Ulrich 115, 395, 405, 479
Benjamin, Walter 201, 210
Bennett, Joan 301
Bennett, Nigel 495
Bentham, Jeremy 103, 116
Beregi, Oscar 261, 298
Berg, Charles Ramirez 36
Berg, Peter 10
Berger, Helmut 182
Bergman, Ingmar 431
Bergman, Ingrid 276
Bergmann, Jörg R. 67
Berke, Joseph H. 73, 536
Bernstein, Carl 403
Bierbrauer, Günter 87
Bigelow, Kathryn 10
Birchall, Clare 51, 99
Bischof, Norbert 126–128, 167, 450
Bitzer, G. W. «Billy» 277
Blair, Tony 96, 99, 144
Bleuler, Eugen 73
Bloch, Ernst 146–148
Bogart, Humphrey 278, 287, 307, 311,
313, 316, 319
Böhme, Hartmut 49
Bohnert, Philip J. 73, 78–79, 415
Boorman, John 31
Boorstin, Daniel J. 111
Bordwell, David 40, 56, 146, 169, 177,
202, 204–205, 246, 409, 449, 453, 462

- Boulting, John 402
 Boulting, Roy 402
 Bourdieu, Pierre 401
 Boyd, Mary Ann 74, 76
 Boyer, Charles 276
 Braeden, Eric 398
 Brandlmeier, Thomas 181, 202
 Branigan, Edward 138, 167–169, 248, 411, 453
 Braudy, Leo 29, 56, 58
 Brecht, Bertolt 300
 Brednich, Rolf Wilhelm 94
 Bréon, Edmond (Edmund Breon) 190–191
 Bress, Eric 453
 Bridges, James 19, 403
 Brinckmann, Christine N. 293, 418–419
 Bröckers, Mathias 66, 525
 Bronson, Charles 17
 Brosnan, Pierce 141
 Brown, Dan 49
 Brunette, Peter 381
 Brunvand, Jan Harold 95
 Brynner, Yul 399
 Buchhorn, Vivien 391
 Buckland, Warren 60
 Bujold, Geneviève 406
 Buñuel, Juan-Luis 182
 Buñuel, Luis 130, 133, 182, 414
 Burch, Noël 205–206
 Bürger, Peter 10
 Burke, William 406
 Burroughs, William 114
 Bush, George W. 96, 99–100, 109, 114, 144, 346, 517, 523, 525, 527, 532
- C**
- Caesar, Julius 63
 Cagney, James 281
 Cain, James M. 275, 284, 287–288
 Caine, Michael 367
 Callahan, Vicki 178, 183, 197, 200
 Cameron, James 452, 473–474
 Campbell, Joseph 162
 Campbell, Martin 22, 577
 Campion-Vincent, Veronique 94–95
 Capgras, Jean Marie Joseph 78–79, 332, 346
 Carlino, Lewis John 423
 Carné, Marcel 275
 Carpenter, John 346, 393
 Carroll, Noël 333
 Carruth, Shane 453
 Carruthers, Susan L. 361
 Caruso, D.J. 9, 192, 397
 Cascella, Nicola 78
 Casetti, Francesco 129, 434
 Castoriadis, Cornelius 54, 71
 Casu, Giuliano 78
 Catilina, Lucius Sergius 63
 Cavalcanti, Alberto 165
 Cavanagh, P.J. 78
 Caviezel, Jim 533
 Cazale, John 391
 Chabrol, Claude 9, 80, 182–183, 414
 Champreux, Jacques 181
 Chandler, Raymond 274–275, 286–287, 298, 308
 Chartier, Jean-Pierre 274
 Chatman, Seymour 377
 Chenal, Pierre 288
 Chiles, Lois 407
 Chion, Michel 37, 122–123, 155, 161–162, 260, 264
 Chomsky, Noam 110, 144, 344
 Christen, Thomas 381
 Christine, Virginia 327
 Cialdini, Robert B. 349
 Clarke, Steve 117
 Clément, René 192
 Clooney, George 9
 Cluzet, François 80
 Coady, David 91
 Cocteau, Jean 182
 Collet-Serra, Jaume 9
 Collins, Wilkie 418
 Colombani, Laetitia 414
 Conan Doyle, Arthur *siehe* Doyle, Arthur Conan
 Condon, Richard 32, 238, 351–352
 Connally, John 387
 Connolly, Jennifer 478
 Conrad, Joseph 215
 Conte, Richard 321
 Cook, David A. 19, 25, 539
 Cook, Robin (Autor) 406
 Cook, Robin (Politiker) 144
 Cooper, Gary
 Coppola, Francis Ford 17, 22, 26, 123, 169, 390–392, 506

Cordóva, Arturo de 130
Cosmatos, George P. 32
Costa-Gavras 401–402, 404
Costner, Kevin 388
Cowie, Elizabeth 411
Cozarinsky, Edgardo 279
Cregar, Laird 285
Crichton, Michael 19, 149, 399, 403, 406, 420, 426
Cronenberg, David 9, 170, 474, 479, 481–482, 484
Crouse, Lindsay 462, 464
Crowe, Cameron 491
Cukor, George 276
Curtiz, Michael 288

D

Dafoe, Willem 477
Dagover, Lil 226
Dammbeck, Lutz 351
D'Andrea, Tom 310
Dassin, Jules 286
Daves, Delmer 306–308
Dean, Jodi 109
Decaë, Henri 314, 316
Deleuze, Gilles 12, 36, 38–39, 41–42, 45–47, 61, 103–104, 130, 169, 171, 195, 223, 252, 354, 390, 446, 462
DeLillo, Don 114
Delon, Alain 26, 315, 320
Del Ruth, Roy 278
deMause, Lloyd 109
Demme, Jonathan 33
De Niro, Robert 10
De Palma, Brian 26, 56, 390, 393–394, 455, 500
Derry, Charles 31, 161, 281, 401, 510
Deville, Michel 145, 404
DeVito, Danny 468
Dhiegh, Khigh 360
Diana, Princess of Wales 96
Dick, Philip K. 347, 454, 487–492, 531–532
Dickens, Charles 175
Dickinson, Thorold 276
Dieterle, Bernhard 230
Dieterle, William 278
Di Palma, Carlo 373
Dixon, Wheeler Winston 271–272
Dmytryk, Edward 274

Dodds, Klaus 10
Dorfman, Richard 342
Douglas, Michael 160, 406, 455
Doyle, Arthur Conan 175, 178, 199, 215, 238
Dubini, Donatello 351
Dubini, Fosco 351
Duguay, Christian 490
Dullea, Keir 397
Dumas, Alexandre 175
Duncan, Paul 377
Dunst, Kirsten 476
Duryea, Dan 305
Duvall, Robert 392, 399
Duvivier, Julien 275
Dworschak, Manfred 491

E

Eastwood, Clint 17, 414
Eco, Umberto 114, 224
Eisenstein, Paul 485
Eisenstein, Sergei 202, 246, 460–461
Ekman, Paul 448–449
Elias, Norbert 103
Ellis, John 187
Ellroy, James 114
Elsaesser, Thomas 12, 36, 60, 228, 453
Ely, David 423, 429
Emerson, Michael 532
Engels, Friedrich 45
Ermann, Michael 74
Eugeni, Ruggero 226, 234, 236

F

Fadden, Tom 327
Fargo, James 17
Farhi, Paul 449
Farrell, John C. 73, 80, 82
Faust, Volker 85
Feher, Friedrich 226
Fejos, Paul 182
Felt, Mark 49
Fenster, Mark 50, 114
Ferrara, Abel 345
Festinger, Leon 87
Feuillade, Louis 27, 35, 150, 163, 177–178, 181–183, 188, 190, 192, 197, 199–200, 202, 204–206, 212, 215–216, 219, 221, 225, 237–238, 241, 244, 255, 263
Féval, Paul 198

- Field, Syd 159, 460
 Fiennes, Sophie 425
 Fincher, David 12, 452, 454–455
 Finney, Jack 325
 Fiske, John 59, 118, 165
 Fiveson, Robert S. 399
 Flaherty, Robert 38
 Fleder, Gary 347, 490
 Fleischer, Richard 399
 Fleming, Victor 473
 Flusser, Vilém 13
 Foerster, Heinz von 13, 491
 Foley, James 298
 Fonda, Henry 298
 Forbes, Bryan 34, 145, 346, 403
 Ford, John 38
 Forster, E. M. 410
 Forster, Marc 9, 444
 Forsyth, Frederick 32
 Foucault, Michel 46, 61, 101, 103–105,
 116, 124, 169, 216, 223, 446
 Fowler, Gene 347
 Franju, Georges 183
 Frank, Nino 274
 Frankenheimer, John 23, 37, 124–125,
 149, 158, 351–353, 356, 360, 367–368,
 396, 422, 424–425, 430–431, 439, 484,
 493, 500
 Frazer, James G. 100
 Frears, Stephen 396
 Freeman, Daniel 73, 77–78, 89
 Freeman, Jason 73, 77–78, 89
 Frenschkowski, Marco 96–97, 101, 108
 Freud, Sigmund 73, 80–82, 85, 100, 102,
 181, 189, 255–256, 265, 281, 304, 306,
 478, 495
 Freyberger, Harald J. 77
 Freytag, Gustav 150, 511
 Friedkin, William 9
 Funès, Louis de 182
 Furie, Sidney J. 367
- G**
- Gabin, Jean 275
 Gaghan, Stephen 9
 Galison, Peter 113
 Gans, Christophe 182
 Garcés, Delia 132
 Garlipp, Petra 73, 76
 Garnett, Tay 288
 Garrison, Jim 388
 Gates, Larry 321
 Gelmis, Joseph 31
 Genette, Gérard 47, 60, 305
 Gerhold, Hans 175, 177, 178, 189, 200
 Gibb, John 116
 Gierke, Otto von 222
 Gilliam, Terry 452, 493
 Gilroy, Tony 9
 Girard, René 91, 476
 Giuliano, Salvatore 112
 Gladstone, Brooke 164
 Glasersfeld, Ernst von 13, 376, 492
 Glassner, Barry 109
 Godard, Jean-Luc 42, 183, 401
 Goffman, Erving 86, 87, 88, 89, 187, 390,
 420, 455, 471
 Goldberg, Robert Alan 109, 113
 Goldsmith, Jerry 428
 Goldstein, Allan A. 17
 Gondry, Michel 166, 491
 Goodis, David 306, 307
 Gossaerts, Jan 239
 Grant, Cary 482, 511
 Greene, David 306, 307
 Greene, Graham 300
 Greenfield, Susan 449, 450
 Greengrass, Paul 9, 10, 112, 518
 Gregory, James 356
 Griffith, David Wark (D.W.) 252, 277
 Grimm, Jacob 65
 Grimm, Wilhelm 65
 Grob, Norbert 134, 135, 139, 274
 Grodal, Torben 39, 146
 Groden, Robert 385
 Groh, Dieter 72, 91, 95, 102, 408
 Groh, Ruth 90
 Grove, Andrew S. 51, 115, 521
 Groys, Boris 58, 104, 135
 Gruber, Mackye 453
 Grüter, Thomas 79, 92, 93
 Guild, Nancy 307
 Guillermin, John 395
 Gullette, Sean 484
 Gunning, Tom 175, 176
 Guy, Alice 177
- H**
- Hackman, Gene 390, 468
 Haggis, Paul 10

Hahn, Torsten 105
Haltenhof, Horst 73, 76
Hamburger, Käte 333
Hammett, Dashiell 274, 275, 278, 286,
287, 290
Haneke, Michael 9
Harbou, Thea von 240
Hardt, Michael 11
Hardy, Thomas 176
Hare, William 406
Harrich, Daniel 9, 47
Harris, Robert 140
Harry, Deborah 481
Harvey, Laurence 126, 353, 354
Harzheim, Harald 228, 229
Hathaway, Henry 286, 395
Hawks, Howard 23, 281, 287, 307, 482
Hayden, Sterling 397
Haynes, Todd 454
Hediger, Vinzenz 11, 447
Heffron, Richard T. 399
Heidegger, Martin 135, 167
Heijningen, Matthijs van 9
Heinroth, Johann Christian August 73
Heisler, Stuart 287, 290
Hemmings, David 369, 382
Hendershot, Cyndy 110
Hepworth, Cecil 153
Herman, Edward 344
Heston, Charlton 396, 399
Hewlett, David 504
Heydrich, Reinhard 300
Hickethier, Knut 149, 214
Hicks, Neill D. 148, 156
Highsmith, Patricia 192
Hillman, James 174
Hippokrates 72
Hirschbiegel, Oliver 9, 346
Hitchcock, Alfred 30, 41–42, 56, 168,
183, 270, 276, 305, 315, 361, 393, 402,
418, 497, 511, 540, 563, 575, 578–583
Hively, Jack 289
Hofstadter, Richard 15, 19, 91, 105, 106,
107, 109, 115
Hogrebe, Wolfram 88, 89, 173
Holbein, Hans d. J. 126, 334
Hood, Gavin 10
Horkheimer, Max 102
Horn, Eva 92, 158
Hou, Hsiao-Hsien 204

Household, Geoffrey 300
Howard, David 137, 157, 194, 460
Howe, James Wong 423, 434
Hudson, Rock 423, 425, 430
Hughes, Dorothy B. 306
Humberstone, H. Bruce 273
Hunebelle, André 182
Hunte, Otto 242
Hunter, Edward 348
Huston, John 274, 278, 287

I

Irish, William *siehe* Woolrich, Cornell
Irvin, John 32

J

Jacques, Norbert 239–240, 250
Jameson, Fredric 20–22, 35, 36, 46, 47,
48, 117, 124, 341, 399, 400, 489, 503,
504
Janowitz, Hans 227, 228, 229
Jaspers, Karl 75
Jasset, Victorin(-Hippolyte) 177, 178
Jay, Ricky 467, 468
Jenkins, Henry 12, 54
Jensen, Paul 27, 341
Jewett, Robert 107, 476
Jewison, Norman 399
John, Georg 269
Johnson, Lyndon B. 112, 388, 399
Johnson, Nunnally 305, 306
Johnson, Ryan 453
Jolles, André 153, 154, 156, 158
Jones, Duncan 453, 532
Jones, Tommy Lee 388
Jung, Carl Gustav (C. G.) 81
Jung, Uli 228

K

Kafka, Franz 222, 404, 426, 435, 496, 561
Kalat, David 182, 183, 200, 237, 239, 259,
260, 262, 264
Kammerer, Dietmar 43, 104, 116
Kant, Immanuel 15, 85
Kantorowicz, Ernst 69
Karlson, Phil 17, 321, 323
Karwautz, Andreas 75, 77, 78, 79
Kast, Verena 81, 86
Katyal, Neal Kumar 66
Kaufman, Philip 345, 346

- Kawin, Bruce 166–167
 Keating, Patrick 273, 277
 Kellner, Douglas 19
 Kember, Joe 153
 Kennedy, Edward 26, 394
 Kennedy, John F. 17, 26, 31, 47, 96, 111–114, 118, 143, 384–388, 391, 402–404
 Kennedy, Robert F. 113, 118
 Kermode, Mark 492
 Keutzer, Oliver 24, 26, 27
 Kidman, Nicole 346
 Kierkegaard, Søren 507
 Kiesewetter, Martin 84
 King, Martin Luther 113
 Klausnitzer, Ralf 102
 Klee, Paul 230, 236
 Klein, Melanie 73, 81, 82, 256
 Klein-Rogge, Rudolf 240, 241, 244, 261
 Kline, Milton 352
 Knight, Peter 12, 55, 114, 385, 386
 Koebner, Thomas 29, 30, 34, 148, 228
 Koerth-Baker, Maggie 16
 Kolker, Robert Phillip 17, 18, 19
 Kopechne, Mary Jo 26
 Kottmann, Andrea 429
 Kracauer, Siegfried 53, 54, 55, 57, 58, 227, 228, 376
 Kraepelin, Emil 14, 73
 Kramer, Roderick M. 14, 115
 Kramer, Stanley 18, 346
 Krauß, Werner 226
 Krieger, Wolfgang 64–65
 Krishnan, Armin 473
 Krützen, Michaela 162, 179
 Kubrick, Stanley 69, 122, 258, 287, 367, 396, 397, 398, 415, 501
 Kuhs, Hermann 75
 Kuleschow, Lew 265, 435–536, 483, 500
- L**
- Lacan, Jacques 12, 13, 42, 73, 82–83, 104, 109, 115, 118, 172, 188–189, 223, 263, 265, 270, 292, 301, 303, 308, 374, 426, 464, 481, 483, 485–486, 492
 Laden, Osama bin 99
 Lambrakis, Grigoris 402
 Landesman, Peter 112
 Lang, Fritz 27, 35–37, 56, 123, 141, 150, 155–156, 161, 163, 165, 168, 182–184, 222, 224–225, 228, 240–242, 244, 246, 248, 250, 254–259, 262, 264, 269, 274–275, 287–288, 298, 300–301, 303–306, 325, 343
 Lansbury, Angela 125–126, 355
 Larsen, Viggo 176
 Law, Jude 481
 Lawrence, John Shelton 107, 476
 Lawson, Mark 9
 Leary, Timothy 425, 458
 Lee, Ang 478
 Lee, Si-myung 452
 Lefait, Sébastien 123–124
 LeGault, Michael R. 117
 Leggewie, Claus 109
 Leigh, Janet 354–355
 Leigh, Jennifer Jason 481
 Lem, Stanisław 488
 LeRoy, Mervyn 281
 Levin, Thomas Y. 11, 43, 46, 116, 123, 172, 446
 Levinson, Barry 455
 Lhomme, Pierre 316
 Lie, Sulgi 7, 122
 Lilley, Simon 115
 Lincoln, Abraham 402
 Lindo, Delroy 468
 Linklater, Richard 490
 Lipset, Seymour Martin 407
 Liu, Lucy 498, 505
 Lohmann, Michael 71
 Loos, Theodor 261
 Lopez, Daniel 34
 Lorre, Peter 298–299
 Losey, Joseph 400
 Lothane, Zvi 80
 Lubitsch, Ernst 17
 Lucas, George 398
 Luciano, Charles «Lucky» 404
 Lückcrath, Thomas 11
 Luhmann, Niklas 46, 58, 85, 86, 206, 469
 Lumet, Sidney 19, 42, 286, 396, 403, 455
 Lumière, Auguste 53, 205
 Lumière, Louis 53, 205
 Lyne, Adrian 414
 Lyon, David 43, 44, 45, 446
 Lyotard, Jean-François 20, 58, 98, 451, 525
- M**
- Mabley, Edward 137, 157, 194, 460
 Machiavelli, Niccolò 21

Macdonald, Kevin 9
MacMurray, Fred 284
Maercker, Andreas 72
Maggini, Carlo 78
Maguire, Tobey 476
Maltin, Leonard 32
Mamet, David 454–466, 468, 470–471
Mankiewicz, Joseph L. 276, 298, 307
Mann, Anthony 402
Manovich, Lev 54, 59
Mantegna, Joe 465
Mao Zedong 360
Marais, Jean 182
Marcks, Greg 9
Marcus, Greil 352–353
Marker, Chris 452
Marks, John 114, 350, 351, 352
Martin, Troy Kennedy 22
Marx, Karl 45, 108, 528, 535, 546
Marx, Renato 230
Mason, James 512
Matt, Peter von 102, 146, 189, 191, 215, 219, 238
Mattei, Enrico 145, 404
Maurier, George du 352
May, Karl 175
Maybury, John 9
Mayer, Carl 227
Mayer, Jane 10, 517–518
Mayo, Archie 287
McCarthy, Joseph 23, 105, 110, 342, 345, 352, 354, 356, 358, 402
McCarthy, Kevin 326, 345
McDowell, Malcolm 400
McGilligan, Patrick 242
McGregor, Ewan 141
McHale, Brian 404, 443, 471
McLuhan, Marshall 13, 44, 47, 50, 164, 221, 230, 255, 383, 472–473, 479
Meirelles, Fernando 9
Méliès, Georges 53
Melley, Timothy 80
Melville, Jean-Pierre 25, 313–316, 318–319
Mengele, Josef 403
Mentzos, Stavros 49
Meredith, Burgess 289
Messerli, Alfred 153, 161
Meteling, Arno 37, 367
Metz, Christian 128, 129, 434

Michaud, Marilyn 424
Miller, Claude 415
Miller, David 19, 32, 403
Mills, C. Wright 280, 343, 344
Minghella, Anthony 192
Minnelli, Vincente 276
Mitchell, W. J. T. 12, 13, 59, 110, 302, 479
Mitchum, Robert 313, 318
Montgomery, Robert 287, 308
Moorehead, Agnes 307
Morneau, Louis 452
Moss, Robb 113
Mostow, Jonathan 9, 452
Motyl, H. D. 385
Mulvey, Laura 277, 333
Münch, Alois 49
Munch, Edvard 128, 129
Muni, Paul 281
Munro, Alistair 73, 80
Münsterberg, Hugo 53, 170–171, 234
Murnau, Friedrich Wilhelm 475

N

Nalder, Reggie 361, 452
Naremore, James 271, 272, 274, 275, 452
Natali, Vincenzo 24, 434, 491, 492, 493
Navarre, René 182–184, 186, 190 ff., 244
Navarro, Santiago Juan 51
Naziri, Gérard 23–24, 27
Neale, Steve 160–161, 274, 276, 277
Neame, Ronald 395
Negri, Antonio 11
Neill, Roy William 289
Nelson, John S. 22, 35
Neubauer, Hans-Joachim 94
Newton, Michael 17, 20–22, 118
Nichols, Dudley 305
Nichols, Jeff 9
Nichols, Mike 19, 403
Niemic, Ryan M. 74, 76
Nixon, Richard M. 18, 107, 113
Nolan, Christopher 12, 259, 298, 492
Nolan, Jonathan 532
Nolfi, George 9, 490
Nolte, Nick 478
Northam, Jeremy 434, 493, 495, 498, 505
Nutter, David 347
Nyby, Christian 23

O

Obama, Barack 118, 518
 Oberlerchner, Herwig 73
 Olivier, Laurence 403
 Oltmann, Katrin 47
 Orr, John 25, 26, 27, 167, 282
 Orwell, George 42, 43, 116, 493
 O'Sullivan, John L. 18
 Oswald, Lee Harvey 112, 113, 386, 402
 Otsep, Fyodor 182
 Oz, Frank 28, 346

P

Pagán, Victoria Emma 63, 72
 Pakula, Alan J. 17, 23, 26, 31, 145, 150, 275, 403, 422
 Palermo, George B. 73
 Palmer, Jerry 163, 214
 Parish, Jane 114, 115, 405
 Park, Chan-wook 33, 453
 Parker, Martin 114
 Parker, Philip 34
 Parsons, Talcott 429
 Pasolini, Pier Paolo 167
 Patterson, John 11, 553
 Paulitsch, Klaus 75, 77, 78, 79
 Peace, Charles 199
 Peckinpah, Sam 17
 Peele, Jordan 346
 Périer, François 316
 Pfahl-Traughber, Armin 91–92
 Pidgeon, Rebecca 468
 Pinochet, Augusto 405
 Pisters, Patricia 38, 445
 Place, Janey 290, 283
 Platt, Louise 290
 Poe, Edgar Allan 178, 181, 201, 216
 Polanski, Roman 140, 141, 142, 144, 275, 347
 Pollack, Sydney 9, 17, 134, 403
 Polti, Georges 154
 Popper, Karl 102, 103, 528
 Poppo, Simon 153
 Porfirio, Robert 297
 Portwich, Ph. 78
 Post, Ted 17, 396
 Powers, John 345
 Pratley, Gerald 425, 430
 Praver, Siegbert S. 228
 Preminger, Otto 274, 288

Price, Adam 21
 Prokop, Dieter 165
 Propp, Vladimir 162
 Pudowkin, Wsewolod 460
 Pugh, Robert 142
 Pye, Michael 192
 Pynchon, Thomas 114, 351

R

Rafelson, Bob 288
 Raimi, Sam 475, 476
 Rajs kub, Mary Lynn 521
 Ramati, Alexander 64
 Ramis, Harold 28, 443
 Randolph, John 124, 423
 Range, Gabriel 9, 109
 Ravich, Rand 347
 Ray, Nicholas 306
 Redfern, Nick 41, 395
 Redford, Robert 10, 134, 138
 Redgrave, Vanessa 369, 371, 375, 377–380
 Reimann, Walter 229
 Reiner, Rob 153
 Renoir, Jean 56, 275, 288, 290, 303
 Resnais, Alain 183
 Richter, Paul 250
 Ricœur, Paul 15, 84–85
 Richert, William 32
 Riepe, Manfred 483
 Riesman, David 280, 343, 450
 Rimbaud, Arthur 293, 424
 Ripley, Arthur 289
 Rivera, Geraldo 385
 Rivette, Jacques 183
 Robinson, Edward G. 281, 284, 298, 301, 302–305
 Robison, John 101, 106
 Robson, Mark 395
 Rockwell, Sam 468
 Rodley, Chris 484
 Rodriguez, Robert 347
 Rohmer, Sax 237, 238
 Röhrig, Walter 229
 Romanek, Mark 28, 121
 Romney, Jonathan 9, 25
 Rosa, Hartmut 429
 Rösch, Stefanie 96
 Rose, Jacqueline 55
 Rosenbaum, Jonathan 27

Rosenfeld, Megan 449
Rosi, Francesco 28, 35, 112, 145, 152,
403, 404
Ross, Colin 350
Ross, Gary 452
Roth, Tim 448
Röwekamp, Burkhard 275
Royal, Shanel 11
Rubin, Martin 29, 200, 326
Rusnak, Josef 452
Russell, Chuck 474
Russell, Rosalind 482
Ruzowitzky, Stefan 406
Ryan, Marie-Laure 52, 59
Ryan, Michael 19

S

Sacha, Jean 182
Sachse, Rainer 84
Sagal, Boris 396
Saint, Eva Marie 511
Salt, Barry 246, 308
Sargant, William 348
Sargent, Joseph 398
Schäfer, Horst 401
Schaffner, Franklin J. 396
Schatzberg, Walter 228
Schechter, Danny 98
Scherer, Roy *siehe* Hudson, Rock
Scheunemann, Dietrich 228
Schickel, Richard 31, 32, 33
Schlaugat, Kerstin 67
Schlesinger, John 403
Schneider, Manfred 13, 14, 15
Schneider, William 407
Schoeffel, John 110
Schrader, Paul 18
Schreber, Daniel Paul 73, 80
Schulman, Bruce J. 405
Schulte, Heinrich 73
Schumacher, Joel 9
Schwanitz, Dietrich 114
Schwarz, Eva 42
Schwarzenegger, Arnold 474
Schwarzer, Wolfgang 401
Schweinitz, Jörg 37, 54, 176, 186, 188,
200, 224, 226, 228, 234, 236, 279, 352,
454
Scorsese, Martin 9, 28, 275, 324, 454
Scott, Edward M. 73

Scott, Ridley 10, 22, 487, 494
Scott, Tony 9, 453
Seaton, George 395
Sedgwick, Edward 182
Semprún, Jorge 401
Sennett, Richard 405
Shadoian, Jack 324
Shane, Maxwell 289, 298
Shapiro, Fred 31, 33
Shaviro, Steven 449
Shaw, Clay 387
Shaw, Robert 400
Shelley, Mary 397
Siegel, Don 17, 23, 307, 325, 341, 342,
343, 344, 345, 346, 367, 479
Siegel, Ronald K. 73, 77
Silkwood, Karen 403
Silva, Henry 353
Silver, Alain 273
Simenon, Georges 321
Simon, John Alan 490
Sinatra, Frank 361–366, 353, 354, 402
Singer, Bryan 35, 200, 259, 475
Singer, Loren 368
Siodmak, Robert 287, 289
Sirk, Douglas 160, 276, 425, 454
Skala, Lilia 470
Skulme, Ansgar 287
Smith, Adam 49, 69
Smith, Jackson A. 73, 78, 79, 415
Smith, Elliott 179
Smith, Murray 170, 285, 293, 409
Smith, Warren 114
Snorri, Brüder (Eidur und Einar) 124,
487
Snowden, Edward 114, 532
Sobchack, Vivian 340, 341, 396
Soderbergh, Steven 9
Souvestre, Pierre 178, 181, 186, 200
Sparkuhl, Theodor 290
Spencer-Brown, George 469
Spicer, Andrew 272, 273, 276, 287
Spielberg, Steven 9, 399, 400, 490, 531–
532
Spillane, Mickey 298
Stahl-Urach, Carl 242
Staiger, Janet 453
Stalin, Josef 348, 360
Stanislawski, Konstantin 457, 459
Stanwyck, Barbara 284

Stanzel, Franz Karl 285, 409
 Starace, Gino 199
 Stauffenberg, Claus von 64, 65
 Stephen, Andrew 144
 Sternberg, Josef von 275
 Stevenson, Houseley 310
 Stevenson, Robert 276
 Stevenson, Robert Louis 215, 406
 Stiglegger, Marcus 472
 Stolley, Richard 387
 Stölting, Erhard 68, 69, 70, 72
 Stölzl, Philipp 9
 Stone, Oliver 23, 47, 387
 Stone, Sharon 160
 Streatfeild, Dominic 114, 348, 351, 352
 Strecker, David 429
 Streep, Meryl 403
 Sue, Eugène 200
 Sutherland, Kiefer 86, 517
 Swanson, David W. 73, 78, 79, 415
 Sydow, Max von 135
 Szwarc, Jeannot 32

T

Tait, R. Colin 20
 Tamahori, Lee 9, 490
 Tanner, Jakob 8, 46, 176
 Tausk, Viktor 164, 559
 Taylor, Don 396
 Taylor, Henry M. 112, 133, 145, 346, 405–
 406, 455, 472
 Tetzlaff, Ted 289
 Thompson, Jim 9
 Thompson, J. Lee 17, 396
 Thompson, Kristin 537
 Tischleder, Bärbel 472, 473, 476
 Tocqueville, Alexis de 107
 Todorov, Tzvetan 165, 214, 236, 466
 Toland, Gregg 461
 Tönz, Patrick 87, 173
 Torn, Rip 407
 Toro, Guillermo del 473
 Tourneur, Jacques 276, 306, 318
 Tracy, Spencer 298, 473
 Travis, Pete 9
 Travolta, John 392
 Trevor, Claire 292
 Tripplehorn, Jeanne 160
 Tröhler, Margrit 36, 447
 Trotter, David 73

Truby, John 156
 Turner, Lana 288
 Turner, Nigel 385
 Twardowski, Hans Heinrich von 227
 Tykwer, Tom 9, 531
 Tylor, Edward B. 100
 Tynjanow, Juri 443

U

Ulmer, Edgar G. 274

V

Vail, John 114, 117
 Vale, Eugene 460
 Van Horn, Buddy 17
 Veidt, Conrad 227
 Verhoeven, Paul 160, 444, 473, 490
 Vernet, Marc 277
 Verneuil, Henri 404
 Vidler, Anthony 422
 Vidocq, Eugène François 215, 216
 Vidor, King 38
 Visconti, Luchino 288
 Volk, Andreas 89
 Voss, Christiane 55

W

Wachowski, Lana & Lilly 452, 473
 Walker, Michael 287, 288, 306
 Wallace, Randall 22
 Walz, Robin 179
 Wanger, Walter 325
 Waquet, Jean-Claude 64
 Ward, Elizabeth 273
 Warm, Hermann 229
 Warren, Earl 113, 386
 Watzlawick, Paul 13
 Weaver, Dennis 399
 Weaver, Sigourney 473
 Webber, Timothy 503
 Weber, Max 48, 68, 69, 102, 108, 280
 Weber, Thomas 165, 255
 Wedding, Danny 74, 76
 Weinberger, Sharon 449
 Weir, Peter 42, 444, 490
 Weisberg, Joe 11
 Weishaupt, Adam 93
 Welles, Orson 276, 285, 287, 288, 505
 Wellman, William 281
 Wendt, Gunna 90

- Wheen, Francis 117
White, Hayden 97, 98
White, Pearl 177
Whyte, William H. 280, 343, 429, 447
Widmark, Richard 406
Wiene, Robert 27, 165, 173, 225, 226,
228, 230–231, 240, 277
Wild, Jonathan 199
Wilde, Oscar 175, 495
Wilder, Billy 274, 278, 288
Wilkinson, Tom 143
Williams, Olivia 141
Williams, Raymond 447, 508
Williams, Robin 121
Williamson, James 153
Wilshire, Peter 126, 426, 433
Wilson, Henry 425
Winner, Michael 17
Wintonick, Peter 110
Wise, Robert 396, 406
Wiseman, Len 9, 490
Wolfe, Gary K. 342
Wollheim, Richard 293
Wong, Kar-Wai 452
Woo, John 490
Woods, James 481
Woodward, Bob 49, 403
Woolrich, Cornell 60, 289, 293, 297–298,
306
Worth, Adam 199
Wottitz, Walter 316
Wray, Fay 479
Wright, Edmond 113
Wright, Elizabeth 113
Wright, Richard 452, 462
Wulff, Hans Jürgen 30, 34, 148, 515
Wuss, Peter 13, 31
Wyder, Romed 33
Wyler, William 46
Wynter, Dana 326
- Y**
- Yorio, Kara 11
Young, Clifton 309
Young, Terence 326
- Z**
- Zapruder, Abraham 112, 385, 387–388,
394
Žižek, Slavoj 10, 83, 104, 113, 115–117,
149, 223, 265, 425, 451–452, 488, 507,
518
Zola, Émile 275
Zweimüller, Stephan 401

Filmregister

Bei Spielfilmen ist in Klammern die Regie angegeben, bei Fernseh- und Internetserien sind es die *creators*.

#

- 24 (Robert Cochran, Joel Surnow, USA 2001–2010, 2014) 9, 10, 86, 517–519, 523
39 STEPS, THE (Alfred Hitchcock, GB 1935) 22, 183, 402
1000 AUGEN DES DR. MABUSE, DIE (Fritz Lang, BRD/I/F 1960) 36, 123, 141
2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB/USA 1968) 122
2009: LOST MEMORIES (Si-myung Lee, COR 2002) 33, 452
2046 (Wong Kar-Wai, CHN/F/D/HK 2004) 452

A

- ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, E/F 1997) 491
ABSOLUT (LÜCKE IM SYSTEM, Romed Wyder, CH 2004) 33
ADJUSTMENT BUREAU, THE (George Nolfi, USA 2011) 9, 490
AFTER HOURS (Martin Scorsese, USA 1985) 454
AIRPORT (George Seaton, Henry Hathaway, USA 1970) 395
AIRPORT 1975 (Jack Smight, USA 1974) 395
AIRPORT '77 (Jerry Jameson, USA 1977) 395
À LA FOLIE ... PAS DU TOUT (Laetitia Colombani, F 2002) 414
ALIEN (Ridley Scott, GB/USA 1979) 494
ALIENS (James Cameron, USA 1986) 473
ALL THE PRESIDENT'S MEN (Alan J. Pakula, USA 1976) 10, 18, 19, 22, 23, 28, 49, 403
AMERICANS, THE (Joe Weisberg, USA 2013–) 11, 87

- AMONG THE LIVING (Stuart Heisler, USA 1941) 290
ANATOMIE (Stefan Ruzowitzky, D 2000) 406
ANATOMIE 2 (Stefan Ruzowitzky, D 2003) 406
ANDERSON TAPES, THE (Sidney Lumet, USA 1971) 42
ANDROMEDA STRAIN, THE (Robert Wise, USA 1971) 10, 396
ANDROMEDA STRAIN, THE (Mikael Salomon, USA 2008) 10
ANGEL FACE (Otto Preminger, USA 1952) 288
APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, USA 1979) 506
ARMÉE DES OMBRES, L' (Jean-Pierre Melville, F/I 1969) 316
ARROSEUR ARROSÉ, L' (Louis Lumière, F 1895) 205
ARSÈNE LUPIN CONTRA SHERLOCK HOLMES (Viggo Larsen, D 1910–1911) 176
ASPHALT JUNGLE, THE (John Huston, USA 1950) 287
ASSISI UNDERGROUND, THE (Alexander Ramati, USA 1985) 64
ASTRONAUT'S WIFE, THE (Rand Ravich, USA 1999) 347, 414
AVEU, L' (Costa-Gavras, F/I 1970) 404
AVVENTURA, L' (Michelangelo Antonioni, I/F 1960) 370

B

- BASIC INSTINCT (Paul Verhoeven, USA 1992) 160
BATTLE FOR THE PLANET OF THE APES (J. Lee Thompson, USA 1973) 396
BELLE ÉQUIPE, LA (Julien Duvivier, F 1936) 275
BELLE ET LA BÊTE, LA (Christophe Gans, F/D 2014) 182
BENEATH THE PLANET OF THE APES (Ted Post, USA 1970) 396
BEST YEARS OF OUR LIVES, THE (William Wyler, USA 1946) 461

- BÊTE HUMAINE, LA (Jean Renoir, F 1938) 275, 288
- BIG HEAT, THE (Fritz Lang, USA 1953) 287
- BIG SLEEP, THE (Howard Hawks, USA 1946) 287, 307
- BLACK ANGEL, THE (Roy William Neill, USA 1946) 289
- BLADE RUNNER (Ridley Scott, USA 1982) 487, 490, 494
- BLINDE FLECK, DER (Daniel Harrich, D 2013) 9, 47
- BLOODY SUNDAY (Paul Greengrass, GB/IR 2002) 518
- BLOW OUT (Brian De Palma, USA 1981) 26, 56, 390, 392–393
- BLOW-UP (Michelangelo Antonioni, GB/I 1966) 26, 33, 42, 156, 368–384, 389, 390, 391, 393, 394, 415
- BLUE COLLAR (Paul Schrader, USA 1978) 18
- BOB LE FLAMBEUR (Jean-Pierre Melville, F 1956) 313
- BODY OF LIES (Ridley Scott, USA/GB 2008) 10
- BODY SNATCHER, THE (Robert Wise, USA 1945) 406
- BODY SNATCHERS (Abel Ferrara, USA 1993) 345–346
- BORGEN (Adam Price, DK 2010–2013) 9, 21
- BOURNE SUPREMACY, THE (Paul Greengrass, USA/D 2004) 518
- BOURNE ULTIMATUM, THE (Paul Greengrass, USA/D 2007) 9, 518
- BOWFINGER (Frank Oz, USA 1999) 28
- BRAZIL (Terry Gilliam, GB 1985) 452, 493
- BROTHERS RICO, THE (Phil Karlson, USA 1957) 321, 323, 324
- BUG (William Friedkin, USA 2006) 9
- BUTTERFLY EFFECT, THE (Eric Bress, J. Mackye Gruber, USA 2004) 453
- C**
- CABINET DES DR. CALIGARI, DAS (Robert Wiene, D 1920) 27, 173, 224, 225, 226–237, 240, 277, 445, 453, 504
- CACHÉ (Michael Haneke, F/A/D/I 2005) 9
- CADAVERI ECCELLENTI (Francesco Rosi, I/F 1976) 35, 404
- CALL NORTHSIDE 777 (Henry Hathaway, USA 1948) 286
- CAPRICORN ONE (Peter Hyams, USA/GB 1977) 22
- CASO MATTEI, IL (Francesco Rosi, I 1972) 145, 404
- CASSANDRA CROSSING, THE (George P. Cosmatos, BRD/I/GB 1976) 32
- CERCLE ROUGE, LE (Jean-Pierre Melville, F/I 1970) 313, 316
- CHASE, THE (Arthur Ripley, USA 1946) 289
- CHIENNE, LA (Jean Renoir, F 1931) 275, 290
- CHINA SYNDROME, THE (James Bridges, USA 1979) 19, 403
- CHINATOWN (Roman Polanski, USA 1974) 275
- CITIZEN KANE (Orson Welles, USA 1941) 276, 461
- CLOAK AND DAGGER (Fritz Lang, USA 1946) 305
- CLOCKWORK ORANGE, A (Stanley Kubrick, GB/ USA 1971) 122, 367, 501, 551
- COLOSSUS: THE FORBIN PROJECT (Joseph Sargent, USA 1970) 398
- COMA (Michael Crichton, USA 1978) 10, 19, 149, 156–157, 403, 406–422, 426–428, 434, 439–441, 502
- COMA (Mikael Salomon, USA 2012) 10
- CONCORDE – AIRPORT '79, THE (David Lowell Rich, USA 1979) 395
- CONQUEST OF THE PLANET OF THE APES (J. Lee Thompson, USA 1972) 396
- CONSTANT GARDENER, THE (Fernando Meirelles, GB/D/USA 2005) 9
- CONVERSATION, THE (Francis Ford Coppola, USA 1974) 17, 22, 23, 26, 32, 123, 156, 169, 390, 391
- COURSE AUX MILLIONS, LA (Louis Feuillade, F 1912) 183
- CRASH (David Cronenberg, CAN 1996) 480
- CRIMES OF DR. MABUSE, THE *siehe* TESTAMENT DES DR. MABUSE, DAS
- CUBE (Vincenzo Natali, CAN 1997) 24, 493

- CYPHER (Vincenzo Natali, USA/CAN 2002) 434, 491–507
- D**
- DARKMAN (Sam Raimi, USA 1990) 475
- DARK PASSAGE (Delmer Daves, USA 1947) 306–313, 431
- DAY OF THE DOLPHIN, THE (Mike Nichols, USA 1973) 403
- DEAD OF NIGHT (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, GB 1945) 164
- DEAD POOL, THE (Buddy Van Horn, USA 1988) 17
- DEATH OF A PRESIDENT (Gabriel Range, GB 2006) 9, 109
- DEATH WISH (Michael Winner, USA 1974) 17
- DEATH WISH II (Michael Winner, USA 1982) 17
- DEATH WISH 3 (Michael Winner, USA/GB 1985) 17
- DEATH WISH 4: THE CRACKDOWN (J. Lee Thompson, USA 1987) 17
- DEATH WISH V: THE FACE OF DEATH (Allan A. Goldstein, USA/CAN 1994) 17
- DÉJÀ VU (Tony Scott, USA/GB 2006) 9, 453, 531 f.
- DELIVERANCE (John Boorman, USA 1972) 31
- DERNIER TOURNANT, LE (Pierre Chenal, F 1939) 288
- DESERTO ROSSO, IL (Michelangelo Antonioni, I/F 1964) 370
- DETOUR (Edgar G. Ulmer, USA 1945) 274
- DEUXIÈME SOUFFLE, LE (Jean-Pierre Melville, F 1966) 313, 316
- DIRTY HARRY (Don Siegel, USA 1971) 17
- DISTURBING BEHAVIOR (David Nutter, USA/AU 1998) 347
- DITES-LUI QUE JE L'AIME (Claude Miller, F 1977) 415
- DOGS OF WAR, THE (John Irvin, GB/USA 1980) 32
- DOMINO PRINCIPLE, THE (Stanley Kramer, USA/GB/MEX 1977) 18
- DOSSIER 51, LE (Michel Deville, F/BRD 1978) 145, 404
- DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, USA 1944) 274, 278, 284, 285, 287–288, 297
- DOULOS, LE (Jean-Pierre Melville, F/I 1963) 313
- DRAGONWYCK (Joseph L. Mankiewicz, USA 1946) 276
- DR JEKYLL AND MR HYDE (Victor Fleming, USA 1941) 473
- DR. MABUSE, DER SPIELER (Fritz Lang, D 1922): Teil 1: EIN BILD DER ZEIT; Teil 2: INFERNO 27, 28, 36, 37, 156, 163, 182, 183, 222, 224, 225, 236, 240–255, 258, 264, 266, 298, 304
- DR. NO (Terence Young, GB/JAM 1962) 198
- DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Stanley Kubrick, GB/USA 1964) 258, 396, 397
- DUEL (Steven Spielberg, USA 1971) 399, 400
- DUPLICITY (Tony Gilroy, USA/D 2009) 9
- E**
- EAGLE EYE (D.J. Caruso, USA 2008) 9, 397–398
- EARTHQUAKE (Mark Robson, USA 1974) 395
- ECHELON CONSPIRACY (Greg Marcks, USA 2009) 9
- L'ECLISSE (Michelangelo Antonioni, I/F 1962) 370
- ÉCRIN DU RAJAH, L' (Louis Feuillade, F 1913) 183
- EDGE OF DARKNESS (Martin Campbell, Troy Kennedy Martin, GB 1985) 22, 35
- EDGE OF DARKNESS (Martin Campbell, GB/USA 2010) 22
- ÉL (Luis Buñuel, MEX 1952) 130, 140, 414
- ENFANTS DU PARADIS, LES (Marcel Carné, F 1945) 275
- ENFER, L' (Claude Chabrol, F 1994) 80, 415
- ENFORCER, THE (James Fargo, USA 1976) 17
- ENIGMA (Michael Apted, GB/USA/D/NL 2001) 495
- ERASED (Philipp Stölzl, USA/CAN/B 2012) 9

- ESCAPE FROM THE PLANET OF THE APES (Don Taylor, USA 1971) 396
- ÉTAT DE SIÈGE (Costa-Gavras, F/BRD/I 1972) 404
- ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (Michel Gondry, USA 2004) 166, 453, 491, 532
- EXECUTIVE ACTION (David Miller, USA 1973) 19, 32, 403
- eXISTENZ (David Cronenberg, CAN/GB 1999) 480–481
- EXPERIMENT PERILOUS (Jacques Tourneur, USA 1945) 276
- EYES WIDE SHUT (Stanley Kubrick, GB/USA 1999) 69, 415
- F**
- FACULTY, THE (Robert Rodriguez, USA 1998) 347
- FAIL-SAFE (Sidney Lumet, USA 1964) 396
- FAIL SAFE (Stephen Frears, USA 2000) 396
- FANTÔMAS (Louis Feuillade, F 1913–1914): FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE) (1913), JUVE CONTRE FANTÔMAS (1913), LE MORT QUI TUE (1913), FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS (1914), LE FAUX MAGISTRAT (1914) 16, 163, 177, 178, 179–183, 190–192, 196–197, 199–201, 208, 215–218, 220, 224, 225, 241, 242, 246, 250, 254, 255, 263, 522
- FANTOMAS (Edward Sedgwick, USA 1920–1921) 182
- FANTÔMAS (Paul Fejos, F 1932) 182
- FANTÔMAS (Jean Sacha, F 1947) 182
- FANTÔMAS (André Hunebelle, F/I 1964) 182
- FANTÔMAS (Juan-Luis Buñuel, Claude Chabrol, F/BRD 1980) 183
- FANTÔMAS CONTRE SCOTLAND YARD (André Hunebelle, F/I 1967) 182
- FANTÔMAS SE DÉCHAÎNE (André Hunebelle, F/I 1965) 182
- FATAL ATTRACTION (Adrian Lyne, USA 1987) 414
- FEAR IN THE NIGHT (Maxwell Shane, USA 1947) 289, 298
- FIGHT CLUB (David Fincher, USA/D 1999) 12, 24, 445
- FIGURES IN A LANDSCAPE (Joseph Losey, GB 1970) 400
- FLIC, UN (Jean-Pierre Melville, F/I 1972) 316
- FLY, THE (David Cronenberg, USA 1986) 480
- FOREIGN CORRESPONDENT (Alfred Hitchcock, USA 1940) 402
- FULL METAL JACKET (Stanley Kubrick, GB/USA 1987) 122
- FURY (Fritz Lang, USA 1936) 298–300
- FUTUREWORLD (Richard T. Heffron, USA 1976) 399
- G**
- GAME, THE (David Fincher, USA 1997) 12, 452, 454–455
- GASLIGHT (Thorold Dickinson, GB 1940) 276
- GASLIGHT (George Cukor, USA 1944) 276
- GET OUT (Jordan Peele, USA 2017) 10, 346
- GHOST WRITER, THE (Roman Polanski, F/GB/D 2010) 140, 144
- GLADIATOR (Ridley Scott, USA/GB 2000) 22
- GLASS KEY, THE (Stuart Heisler, USA 1942) 287, 290
- GLENGARRY GLEN ROSS (James Foley, USA 1992) 467
- GOOD SHEPHERD, THE (Robert De Niro, USA 2006) 10
- GRANDE ILLUSION, LA (Jean Renoir, F 1937) 275
- GRAY LADY DOWN (David Greene, USA 1978) 395
- GREEN ZONE (Paul Greengrass, GB/USA/F/E 2010) 10, 518
- GROUNDHOG DAY (Harold Ramis, USA 1993) 28, 443, 491, 531
- GUET-APENS, LE (Louis Feuillade, F 1913) 183
- H**
- HANGMEN ALSO DIE! (Fritz Lang, USA 1943) 300
- HALLOWEEN (John Carpenter, USA 1978) 393
- HEIST (David Mamet, CAN/USA 2001) 456, 468

- HIS GIRL FRIDAY (Howard Hawks, USA 1940) 482
- HISTORY OF VIOLENCE, A (David Cronenberg, USA/D 2005) 9
- HOMELAND (Howard Gordon, Alex Gansa, USA 2011–) 11
- HOMICIDE (David Mamet, USA 1991) 456
- HOURLY, THE (Abi Morgan, GB 2011–2012) 9
- HOUSE OF CARDS (Beau Willimon, USA 2013–) 9, 16
- HOUSE OF GAMES (David Mamet, USA 1987) 454, 455, 462, 466, 468, 469, 471
- HULK (Ang Lee, USA 2003) 478 f.
- HUMAN DESIRE (Fritz Lang, USA 1954) 275, 288
- HURT LOCKER, THE (Kathryn Bigelow, USA 2008) 10
- I**
- I...COMME ICARE (Henri Verneuil, F 1979) 404
- IDES OF MARCH, THE (George Clooney, USA 2011) 9
- IMAGE OF AN ASSASSINATION: A NEW LOOK AT THE ZAPRUDER FILM (H.D. Motyl, USA 1998) 385–387
- I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE (Gene Fowler, USA 1958) 347
- IMPOSTOR (Gary Fleder, USA 2002) 347, 490
- IN A LONELY PLACE (Nicholas Ray, USA 1950) 306
- INCEPTION (Christopher Nolan, GB/USA 2010) 12
- INFORMANT!, THE (Steven Soderbergh, USA 2009) 9
- INTERNATIONAL, THE (Tom Tykwer, USA/D/GB 2009) 9
- INTERPRETER, THE (Sydney Pollack, USA/GB/F 2005) 9
- IN THE VALLEY OF ELAH (Paul Haggis, USA 2007) 10
- INVASION, THE (Oliver Hirschbiegel, USA/AU 2007) 9, 346
- INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Don Siegel, USA 1956) 23, 307, 325–347, 352, 479
- INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Philip Kaufman, USA 1978) 345
- IPRESS FILE, THE (Sidney J. Furie, GB 1965) 367
- ISLAND, THE (Michael Bay, USA 2005) 9, 399
- IT CAME FROM OUTER SPACE (Jack Arnold, USA 1953) 23
- L'IVRESSE DU POUVOIR (Claude Chabrol, F/D 2006) 9
- I WAKE UP SCREAMING (H. Bruceumberstone, USA 1941) 273, 285
- I WAS A MALE WAR BRIDE (Howard Hawks, USA 1949) 482
- J**
- JACKET, THE (John Maybury, USA/GB 2005) 9
- JANE EYRE (Robert Stevenson, USA 1943) 276
- JAWS (Steven Spielberg, USA 1975) 399
- JETÉE, LA (Chris Marker, F 1962) 452
- JFK (Oliver Stone, USA 1991) 23, 47, 157, 386
- JOUR SE LÈVE, LE (Marcel Carné, F 1939) 275
- JUDEX (Louis Feuillade, F 1916–1917) 178
- JURASSIC PARK (Steven Spielberg, USA 1993) 399
- K**
- KANSAS CITY CONFIDENTIAL (Phil Karlson, USA 1952) 321
- KILLERS, THE (Robert Siodmak, USA 1946) 287
- KILLING, THE (Stanley Kubrick, USA 1956) 287
- KINGDOM, THE (Peter Berg, USA/D 2007) 10
- KISS ME DEADLY (Robert Aldrich, USA 1955) 287, 298
- KLUTE (Alan J. Pakula, USA 1971) 23, 275, 403
- L**
- LADY FROM SHANGHAI, THE (Orson Welles, USA 1948) 288, 505
- LADY IN THE LAKE (Robert Montgomery, USA 1947) 287, 308

- LADY VANISHES, THE (Alfred Hitchcock, GB 1938) 402
- LAST WILL OF DR. MABUSE, THE *siehe* TESTAMENT DES DR. MABUSE, DAS
- LAURA (Otto Preminger, USA 1944) 274, 288
- LIE TO ME (Samuel Baum, USA 2009–2011) 448
- LIONS FOR LAMBS (Robert Redford, USA 2007) 10
- LITTLE CAESAR (Mervyn LeRoy, USA 1931) 281, 302
- LOCATAIRE, LE (aka THE TENANT, Roman Polanski, F 1976) 140, 142
- LOGAN'S RUN (Michael Anderson, USA 1976) 399
- LOLA RENNT (Tom Tykwer, D 1998) 531
- LOOPER (Ryan Johnson, USA/CHN 2012) 453
- LOOSE CHANGE: SECOND EDITION (Dylan Avery, USA 2006) 99
- LOOSE CHANGE: FINAL CUT (Dylan Avery, USA 2007) 99
- LOOSE CHANGE 9/11: AN AMERICAN COUP (Dylan Avery, USA 2009) 99
- LOST WEEKEND, THE (Billy Wilder, USA 1945) 274
- LUCKY LUCIANO (Francesco Rosi, I/F 1973) 404
- M**
- M (Fritz Lang, D 1931) 240, 258, 298–300
- MAQUINISTA, EL/ (aka THE MACHINIST, Brad Anderson, E 2004) 158
- MAGNUM FORCE (Ted Post, USA 1973) 17
- MALTESE FALCON, THE (Roy Del Ruth, USA 1931) 278
- MALTESE FALCON, THE (John Huston, USA 1941) 274, 278, 287
- MANCHURIAN CANDIDATE, THE (John Frankenheimer, USA 1962) 10, 22–23, 37, 125, 166–167, 351–368, 396, 402, 422, 493
- MANCHURIAN CANDIDATE, THE (Jonathan Demme, USA 2004) 33
- MAN HUNT (Fritz Lang, USA 1941) 300
- MAN IN THE HIGH CASTLE, THE (Frank Spotnitz, USA 2015–) 489, 490
- MAN IN THE IRON MASK, THE (Randall Wallace, USA/F 1998) 22
- MANI SULLA CITTÀ, LE (Francesco Rosi, I/F 1963) 404
- MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA (Mark Achbar, Peter Wintonick, CAN 1992) 110, 344
- MAN WHO KNEW TOO MUCH, THE (Alfred Hitchcock, GB 1934) 402
- MAN WHO KNEW TOO MUCH, THE (Alfred Hitchcock, USA 1956) 361
- MARATHON MAN (John Schlesinger, USA 1976) 403
- MASK, THE (Chuck Russell, USA 1994) 474
- MATRIX, THE (Lana & Lilly Wachowski, USA/AU 1999) 452, 453, 490, 500
- MATRIX REVOLUTIONS, THE (Lana & Lilly Wachowski, USA/AU 2003) 473
- MEMENTO (Christopher Nolan, USA 2000) 12, 156, 157, 259, 298, 445, 453, 492
- MEN WHO KILLED KENNEDY, THE (Nigel Turner, GB/USA 1988/1995) 384–385
- MICHAEL CLAYTON (Tony Gilroy, USA 2007) 9
- MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, USA 1945) 288
- MILLE MILLIARDS DE DOLLARS (Henri Verneuil, F 1981) 404
- MINISTRY OF FEAR (Fritz Lang, USA 1944) 183, 300
- MINORITY REPORT (Steven Spielberg, USA 2002) 490, 532
- MISSION: IMPOSSIBLE (Brian De Palma, USA 1996) 500
- MISS MEND (Boris Barnet, Fyodor Otsep, UdSSR 1926) 182
- MR. ROBOT (Sam Esmail, USA 2015–) 9, 170
- MUNICH (STEVEN SPIELBERG, USA 2005) 9
- MURDER, MY SWEET (aka FAREWELL, MY LOVELY, Edward Dmytryk, USA 1944) 274, 287
- N**
- NAKED CITY, THE (Jules Dassin, USA 1948) 286

- NETWORK (Sidney Lumet, USA 1976) 19, 42, 403
 NETZ, DAS (Lutz Dammbeck, D2003) 351
 NEXT (Lee Tamahori, USA 2007) 9, 490
 NICK CARTER, LE ROI DES DÉTECTIVES (Victorin Jasset, F 1908) 177
 NIGHTFALL (Jacques Tourneur, USA 1956) 306
 NIGHTMARE (Maxwell Shane, USA 1956) 289
 NIGHTMARE ON ELM STREET, A (Sam Raimi, USA 1984) 475
 NIGHT OF TERROR (Jeannot Szwarc, USA 1972) 32
 NORTH BY NORTHWEST (Alfred Hitchcock, USA 1959) 497, 504, 511–516
 NOSFERATU (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1922) 475
 NOTHING (Vincenzo Natali, CAN 2003)
 NOTTE, LA (Michelangelo Antonioni, I/F 1961) 493
 NÓZ W WODZIE (DAS MESSER IM WASSER, Roman Polanski, PL 1962) 140
 NUMBER 23, THE (Joel Schumacher, USA 2007) 9
- O**
- OLDBOY (OLDEUBOI, Chan-wook Park, COR 2003) 33, 453
 OMEGA MAN, THE (Boris Sagal, USA 1971) 396
 ONE HOUR PHOTO (Mark Romanek, USA 2002) 28, 121–122
 ORLACS HÄNDE (Robert Wiene, A 1924) 165
 OSSESSIONE (Luchino Visconti, I 1943) 288
 L'OUBLIETTE (Louis Feuillade, F 1912) 183
 OUT OF THE PAST (Jacques Tourneur, USA 1947) 318
- P**
- PACIFIC RIM (Guillermo del Toro, USA 2013) 473
 PARALLAX VIEW, THE (Alan J. Pakula, USA 1974) 17, 19, 22–23, 32, 35, 145, 150–151, 156, 343, 367, 403, 454, 501
 PARKLAND (Peter Landesman, USA 2013) 112
 PARTS: THE CLONUS HORROR (Robert S. Fiveson, USA 1979) 399
 PATHS OF GLORY (Stanley Kubrick, USA 1957) 122
 PAYCHECK (John Woo, USA/CAN 2003) 490
 PÉPÉ LE MOKO (Julien Duvivier, F 1937) 275
 PERILS OF PAULINE, THE (Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie, USA 1914) 177
 PERSON OF INTEREST (Jonathan Nolan, USA 2011–2016) 398, 532
 PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY, THE (Sophie Fiennes, GB/IR 2012) 425
 PETRIFIED FOREST, THE (Archie Mayo, USA 1936) 287
 PHANTOM LADY (Robert Siodmak, USA 1944) 289
 PHENIX CITY STORY, THE (Phil Karlson, USA 1955) 321
 Pi (Darren Aronofsky, USA 1998) 24, 484–487, 499
 PLANET OF THE APES (Franklin J. Schaffner, 1968) 396
 PLAY MISTY FOR ME (Clint Eastwood, USA 1971) 414
 PLEASANTVILLE (Gary Ross, USA 1998) 452
 PLEIN SOLEIL (René Clément, F/I 1960) 192
 POSEIDON ADVENTURE, THE (Ronald Neame, USA 1972) 395
 POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, THE (Tay Garnett, USA 1946) 288
 POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, THE (Bob Rafelson, USA/BRD 1981) 288
 PRIMER (Shane Carruth, USA 2004) 453
 PRINCE OF THE CITY (Sidney Lumet, USA 1981) 42, 286
 PROSCRIT, LE (Louis Feuillade, F 1912) 183
 PSYCHO (Alfred Hitchcock, USA 1960) 168, 305, 393
 PUBLIC ENEMY, THE (William Wellman, USA 1931) 281
- Q**
- QUAI DES BRÛMES, LE (Marcel Carné, F 1938) 275

R

RABID (David Cronenberg, CAN 1977) 480
 RADIO FREE ALBEMUTH (John Alan Simon, USA 2010/2014) 490
 REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954) 42
 REBECCA (Alfred Hitchcock, USA 1940) 276, 418
 REDBELT (David Mamet, USA 2008) 456
 RÈGLEDU JEU, LA (Jean Renoir, F 1939) 275
 RENDITION (Gavin Hood, USA 2007) 10
 REPULSION (Roman Polanski, GB 1965) 140
 RESCUED BY ROVER (Lewin Fitzhamon, Cecil M. Hepworth., GB 1905) 153
 RETROACTIVE (Louis Morneau, USA 1997) 452
 ROBOCOP (Paul Verhoeven, USA 1987) 473
 ROLLERBALL (Norman Jewison, USA 1975) 399
 ROSEMARY'S BABY (Roman Polanski, USA 1968) 22, 140, 347

S

SABOTAGE (Alfred Hitchcock, GB 1936) 402
 [SAFE] (Todd Haynes, GB/USA 1995) 454
 SALVATORE GIULIANO (FRANCESCO ROSI, I 1962) 28, 112, 152, 404
 SAMOURAÏ, LE (Jean-Pierre Melville, F/I 1967) 25–26, 313–320
 SATAN MET A LADY (William Dieterle, USA 1936) 278
 SCANNER DARKLY, A (Richard Linklater, USA 2006) 9, 490
 SCARFACE (Howard Hawks, USA 1932) 281
 SCARLET STREET (Fritz Lang, USA 1945) 288, 298, 305, 275, 299
 SCREAMERS (Christian Duguay, CAN/USA 1995) 490
 SECONDS (John Frankenheimer, USA 1966) 124, 126, 128, 140, 149, 158, 396, 422–441, 454, 484, 493, 500, 502
 SECRECY (Peter Galison, Robb Moss, USA 2008) 113
 SECRET AGENT (Alfred Hitchcock, GB 1936) 402

SERPICO (Sidney Lumet, USA/I 1973) 286
 SEVEN DAYS IN MAY (John Frankenheimer, USA 1964) 396, 423
 SEVEN DAYS TO NOON (John Boulting, Roy Boulting, GB 1950) 402
 SHINING, THE (Stanley Kubrick, USA/GB 1980) 122
 SHIVERS (David Cronenberg, CAN 1975) 479
 SHUTTER ISLAND (Martin Scorsese, USA 2010) 9
 SILKWOOD (Mike Nichols, USA 1983) 19, 413
 SIXTH SENSE, THE (M. Night Shyamalan, USA 1999) 445
 SLEEP, MY LOVE (Douglas Sirk, USA 1948) 276
 SMILLA'S SENSE OF SNOW aka FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE (Bille August, D/DK/S 1997) 32
 SOMEWHERE IN THE NIGHT (Joseph L. Mankiewicz, USA 1946) 298, 307
 SOURCE CODE (Duncan Jones, USA 2011) 453, 532
 SOYLENT GREEN (Richard Fleischer, USA 1973) 399
 SPANISH PRISONER, THE (David Mamet, USA 1997) 456
 SPARTAN (David Mamet, USA/D 2004) 456
 SPIDER-MAN (Sam Raimi, USA 2002) 476, 477, 478
 SPINNEN, DIE (Fritz Lang, D 1919/1920) 240
 SPIONE (Fritz Lang, D 1928) 27, 150, 183, 241, 257, 264
 SPOTLIGHT (Tom McCarthy, USA/CAN 2015) 10
 STATE AND MAIN (David Mamet, USA 2000) 456
 STATE OF PLAY (Kevin Macdonald, USA/GB/F 2009) 9–10
 STAY (Marc Forster, USA 2005) 9
 STEPFORD WIVES, THE (Bryan Forbes, USA 1975) 10, 34, 346, 403, 145
 STEPFORD WIVES, THE (Frank Oz, USA 2004) 10, 346
 STOP THIEF! (James Williamson, GB 1901) 153

- STRANGER THAN FICTION (Marc Forster, USA 2006) 444
- STRAW DOGS (Sam Peckinpah, GB/USA 1971) 17
- STREET OF CHANCE (Jack Hively, USA 1942) 289–298
- SUDDEN IMPACT (Clint Eastwood, USA 1983) 17
- SUDDENLY (Lewis Allen, USA 1954) 402
- SUNSET BOULEVARD (Billy Wilder, USA 1950) 288
- SURROGATES (Jonathan Mostow, USA 2009) 9
- SYNECDOCHE, NEW YORK (Charlie Kaufman, USA 2008) 491
- SYRIANA (Stephen Gaghan, USA 2005) 9
- T**
- TAKE SHELTER (Jeff Nichols, USA 2011) 9
- TAKING LIVES (D.J. Caruso, USA/AU 2004) 192
- TALENTED MR. RIPLEY, THE (Anthony Minghella, USA 1999) 192
- TALL TARGET, THE (Anthony Mann, USA 1951) 402
- TAXI DRIVER (Martin Scorsese, USA 1976) 28, 275
- TELEFON (Don Siegel, USA 1977) 367
- TENANT, THE *siehe* LE LOCATAIRE
- TERMINATOR, THE (James Cameron, USA 1984) 452, 473, 474
- TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (James Cameron, USA 1991) 452, 474, 505
- TERMINATOR 3: RISE OF THE MACHINES (Jonathan Mostow, USA 2003) 452
- TESTAMENT DES DR. MABUSE, DAS (Fritz Lang, D 1933) 36, 141, 155, 161, 165, 171, 184, 224, 225, 241, 248, 258–270, 298, 299
- TESTAMENT DU DR. MABUSE, LE (Fritz Lang, René Sti, D/F 1933) 259
- THEY LIVE (John Carpenter, USA 1988) 346–347
- THING, THE (Matthijs van Heijningen jr., USA 2011) 9
- THING FROM ANOTHER WORLD, THE (Christian Nyby, Howard Hawks, USA 1951) 23
- THINGS CHANGE (David Mamet, USA 1988) 456
- THIRTEENTH FLOOR, THE (Josef Rusnak, USA/D 1999) 452
- THOMAS PYNCHON: A JOURNEY INTO THE MIND OF P. (Donatello Dubini, Fosco Dubini, D/CH 2001) 351
- THREE DAYS OF THE CONDOR (Sydney Pollack, USA 1975) 17, 19, 22, 23, 35, 134–140, 149, 152, 157, 403
- THX-1138 (George Lucas, USA 1970) 398–399
- TINKER TAILOR SOLDIER SPY (John Irvin, GB 1979) 35
- TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY (Tomas Alfredson, GB/F/D 2011) 9
- TO HAVE AND HAVE NOT (Howard Hawks, USA 1945) 307
- TORN CURTAIN (Alfred Hitchcock, USA 1966) 305
- TOTAL RECALL (Paul Verhoeven, USA 1990) 444, 490, 500
- TOTAL RECALL (Len Wiseman, USA 2012) 9, 490
- TOUCH OF EVIL (Orson Welles, USA 1958) 285 f., 287, 288
- TOWERING INFERNO, THE (John Guillermin, USA 1974) 395
- TRANSFORMERS (Michael Bay, USA 2007) 473
- TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION (Michael Bay, USA/CHN 2014) 473
- TRANSFORMERS: DARK OF THE MOON (Michael Bay, USA 2011) 473
- TRANSFORMERS: REVENGE OF THE FALLEN (Michael Bay, USA 2009) 473
- TRANSFORMERS: THE LAST KNIGHT (Michael Bay, USA 2017) 473
- TRUMAN SHOW, THE (Peter Weir, USA 1998) 42, 444, 490
- TWELVE MONKEYS (Terry Gilliam, USA 1995) 452, 491
- U**
- UNDERCURRENT (Vincente Minnelli, USA 1946) 276
- UNDERWORLD (Josef von Sternberg, USA 1927) 275
- UNITED 93 (Paul Greengrass, GB/USA/F 2006) 518
- UNKNOWN (Jaume Collet-Serra, USA/GB/D/F 2011) 9

UNTOUCHABLES, THE (Brian De Palma, USA 1987) 455

USUAL SUSPECTS, THE (Bryan Singer, USA 1995) 35, 200, 259, 445, 530

V

VAMPIRES, LES (Louis Feuillade, F 1915–1916) 27, 178, 182–183, 189

VANILLA SKY (Cameron Crowe, USA 2001) 491

VANTAGE POINT (Pete Travis, USA 2008) 9

VERDICT, THE (Sidney Lumet, USA 1982) 455

VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958) 315

VIDEODROME (David Cronenberg, CAN 1983) 170, 481, 483–484

W

WAG THE DOG (Barry Levinson, USA 1997) 455

WALKING TALL (Phil Karlson, USA 1973) 17

WAR OF THE WORLDS (Steven Spielberg, USA 2005) 531

WESTWORLD (Michael Crichton, USA 1973) 399

WESTWORLD (Jonathan Nolan, USA 2016–) 9

WHEN HARRY MET SALLY (Rob Reiner, USA 1989) 153

WINDOW, THE (Ted Tetzlaff, USA 1949) 289

WINTER KILLS (William Richert, USA 1979) 32

WIRE, THE (David Simon, USA 2002–2008) 10

WOMAN IN THE WINDOW, THE (Fritz Lang, USA 1944) 168, 274–275, 288, 298–306

X

X-FILES, THE (Chris Carter, USA 1993–2002, 2016) 105

X-MEN (Bryan Singer, USA 2000) 475, 478

Y

YOU ONLY LIVE ONCE (Fritz Lang, USA 1937) 298–299

Z

Z (Costa-Gavras, F/AL 1969) 402, 404

ZERO DARK THIRTY (Kathryn Bigelow, USA 2012) 10

ZIGOMAR (Victorin Jasset, F 1911–1913) 178