



Filmische Verschwörungen im medialen Wandel

Aspekte der Genrebildung am Beispiel des *conspiracy thriller*

Henry M. Taylor, Zürich

1. Einleitung

Beim *conspiracy thriller*, der meist umfassende Verschwörungen aus einer subjektiven Innensicht inszeniert, handelt es sich hauptsächlich um eine Unterform von Detektivfilm, Thriller und politischem Film, oftmals mit Anleihen bei der Science Fiction. Im Sinne Tzvetan Todorovs ist er ein ‚theoretisches‘, nicht historisch fest etabliertes Genre (vgl. Todorov 1972). Anfänglich in Kritik, Fandiskurs und Filmwissenschaft informell benannt, ist der Begriff inzwischen zu einem quasi-offiziellen Terminus geworden. Allerdings existieren im Englischen für den Verschwörungsthiller eine Reihe unterschiedlicher Bezeichnungen, die nicht alle deckungsgleich sind und somit bereits auf die grundsätzliche Problematik von Genredefinitionen verweisen, namentlich *conspiracy film*, *conspiracy thriller*, *conspiration film*, *paranoid thriller*, *political conspiracy film*, *political paranoid thriller*, oder *political thriller* (Lopez 1993: 63). Diskurshistorisch wird der Ausdruck *paranoid thriller* erstmals 1971 erwähnt, *conspiracy film* 1975 und *conspiracy thriller* 1976. Ihre Verwendung nimmt jedoch seit den 1990er Jahren rasant zu.¹

In der Filmpublizistik wird der Verschwörungsfilm als eigene Kategorie also erst in den 1970er Jahren explizit erkannt und bezeichnet, zu einer Zeit, als Werke wie *THE PARALLAX VIEW*, *NIGHT MOVES* oder *THE CONVERSATION* „cinema’s golden age of paranoia“ einläuteten (Romney 1998: 39). Für den renommierten Filmkritiker Jonathan Rosenbaum jedoch – und daran möchte ich anschließen – ist schon in den Kriminalserien Louis Feuillades in den 1910er Jahren sowie in Fritz Langs Kriminal- und Spionagefilmen der 1920er Jahre, *DR. MABUSE*, *DER SPIELER* und *SPIONE*, das motivische und thematische Arsenal des Verschwörungsthillers praktisch vollständig präsent:

¹ Vgl. die Analyse der jeweiligen Begriffe mit dem *Google Ngram Viewer*.

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)

Das ist die generelle Semantik des Verschwörungsfilms. Syntaktisch hat er sich in vier historischen Reihen oder Phänotypen manifestiert:²

1. im *Meisterverbrecherfilm* der 1910er bis 1930er Jahre
2. im *klassischen Film Noir* der 1940er und 1950er Jahre, insbesondere im paranoiden Cornell-Woolrich-Storytyp
3. im *modernen Verschwörungsthiller*, der, nach frühen Beispielen in den 1960ern (wie *THE MANCHURIAN CANDIDATE* und *SALVATORE GIULIANO*), primär in den 1970er Jahren aufblühte
4. sowie im *puzzle film*, *mindgame* oder auch *mindfuck* genannten Filmtypus, der sich vor allem seit den 1990er Jahren herausgebildet hat und hinsichtlich des letzten 'Terminus' zunächst von der Fankultur bezeichnet wurde, bevor auch Filmkritik und -wissenschaft diesen Begriff aufnahmen (vgl. Elsaesser 2009; Buckland 2009).

Nachfolgend soll pars pro toto aufgezeigt werden, dass der Verschwörungsfilm in seiner gesamten Evolution über alle vier syntaktischen Reihen eine durch Brüche markierte Entwicklung von personifizierten und sichtbaren Konspirationen zu zunehmend systemischen und unsichtbaren Verschwörungen durchmacht, die sich 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 Sozialimaginäre – die kollektive gesellschaftliche Einbildungskraft (Castoriadis 1990) –, adäquat zu 'irritieren' und führt zu einem grundsätzlichen Wandel des Phänotyps.

Zugleich wird sich zeigen, dass die Verlagerung der vier Reihen einerseits 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. Die zunehmend größere Reichweite konspirativer Szenarien von einer personifizierten über eine soziologische hin zur kosmologisch-ontologischen Verschwörung verweist andererseits ebenso auf medienspezifische Bedingungen.

² Zur semantischen/syntaktischen Genretheorie vgl. Altman (1999).

2. Fantômas und das Kino der Meisterverbrecher

Im Unterschied zu vormaligen filmischen Kriminalserien mit ihren Meisterdetektiven stand mit Louis Feuillades fünfteiliger, fünfeinhalbstündiger Kriminalserie FANTÔMAS von 1913 bis 1914 nicht mehr der Detektiv, sondern der charismatische Bösewicht als Meisterverbrecher im Zentrum des Geschehens. Feuillade hatte die gleichnamige Romanserie (1911–1914) von Marcel Allain und Pierre Souvestre verfilmt, als sie ihren Zenit an Popularität bereits überschritten hatte. Zwar hatte Feuillade den dunklen Kinohelden, zu dessen literarischen Vorgängern Professor Moriarty gehört (als Sherlock Holmes' Gegenspieler), nicht erfunden; der *master criminal of the modern city* war bereits in Victorin Jassets französischer Serie um den Banditen Zigomar auf den Plan getreten (1910–1913) und hatte als Wiederbelebung des älteren literarischen Motivs einen neuen Trend ausgelöst (Callahan 2005: 46). Die besondere Faszination der FANTÔMAS-Serie bestand jedoch genau darin, dass jeweils am Ende einer Episode entgegen der Konvention Recht und Ordnung durch das Entkommen des Bösewichts *nicht* wiederhergestellt werden. So wurde die Titelfigur Fantômas als *Genie des Bösen* zu einem internationalen Erfolg:

[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)

Die einzelnen Episoden von FANTÔMAS sind prototypische, surrealistische *pulp fiction* und subgenerische Mischungen von Detektivgeschichte, Horror, Melodrama, dem reißerischen Sensationalismus des *grand guignol* mit seinen grausam schockierenden Geschichten sowie von nichtfiktionalen *faits divers*, einer „Mischung aus Aktualität, Sensation, Interesse und Spekulation“ (Gerhold 1989: 13f.); und sie sind damit auch durch den Kontrast zwischen alltäglichem Realismus und dem Einschlag des Fantastischen charakterisiert (Callahan 2005: 19). Diese Spannung zeigt sich auch im transmedialen Verweis der Serie auf die Sensationspresse sowie darin, dass die unermüdlich ermittelnden Protagonisten, Inspektor Juve von der Pariser Sûreté und sein Journalisten-Freund Fandor, wiederholt Berichte über Verbrechen aus der Zeitung entnehmen. Die für den Verschwörungsthiller so wichtige investigative Journalisten-Figur ist damit in nuce schon angelegt.

Im Verlauf der Serie mit ihren unzähligen Wendepunkten schlüpft Fantômas (René Navarre) in eine Vielzahl von Rollen; so tritt er als Arzt, Hotelpage, Geschäftsmann, Ganove, Bankier, Liegenschaftsverwalter, amerikanischer Stardetektiv, Handwerker, Kommissar, Priester, Richter und nicht zuletzt als schwarz verkleideter ‚Kapuzenmann‘ auf, der damit zugleich die Maskierung der Bande in der Folgeserie LES VAMPIRES vorwegnimmt. Natürlich dienen Fantômas' Rollenwechsel auch der Figurenmultiplizierung und damit als

sprichwörtliche ‚Verkleidung‘ der Wiederholung des basalen Handlungsschemas von Jagd und Verfolgung, das letztlich wie das Freudsche ‚Fort-da-Spiel‘ funktioniert.

Feuillades Kino der kollektiven urbanen Verunsicherung beruht einerseits darauf, dass der Anti-Held Fantômas ganz plötzlich, wie aus dem Nichts, erscheinen kann und, in Beherrschung aller gesellschaftlichen Verhaltenskodes, in wechselnden Identitäten zuschlägt, die Oberschicht heimsucht und ausraubt, skrupellos mordet, Chaos und Terror stiftet, auf raffinierte Weise alle düpiert und immer wieder den Fängen der Polizei entkommt. Andererseits wird die scheinbare Sicherheit von Räumen in Feuillades Tableau-Stil – mit meist unbewegten *establishing shots* und einer hochpräzisen Figurenchoreografie als „innere Montage“ (Brandlmeier 2007: 24; Bordwell 2005: 44) – durch seine überraschenden Doppelbödigkeiten ständig aus den Angeln gehoben: durch Schränke, Türen im Hintergrund, Vorhänge, Falltüren, geheime Durchgänge und Kammern, durch die sich der Raum als verschachtelt entpuppt. Immerzu wird hier mit dem sechsten *Off*-Raum des Verdeckens durch Ausstattungsobjekte und Figuren innerhalb des Bildfeldes gespielt (vgl. Burch 1973). Die von Fantômas galant verkörperte Anarchie kann überall versteckt lauern, repräsentiert er doch das apriorische Böse schlechthin. Als Prinzip der Seriellen ist Fantômas unzerstörbar, der Auslöser der nachfolgenden Handlungen, das *primum movens* der Geschichte.

Als Negativfolie von Lacans ‚Großem Anderen‘ und damit gleichsam diabolischem Garant gesellschaftlicher Totalität repräsentiert Fantômas also die paranoide Idee, dass hinter einer Reihe disparater Untaten aller Art in Wirklichkeit immerzu ein und dieselbe Entität steckt. Als Personifizierung des Verbrechens, ohne bürgerlichen Doppelnamen, ist er eine sich immerzu entziehende Figur der kollektiven Imagination. Durch die Evokation von Schrecken und Panik ließen sich am phantasmagorischen Meisterverbrecher gesellschaftliche Modernisierungsdynamik und zeitgenössische Ängste fokussieren, dramatisieren und in kompensatorischer Weise verarbeiten.

Das dramaturgische Prinzip der Serie beruht dabei nicht nur auf dem manichäischen Gegensatz von Gut und Böse und der Verfolgung, wie dies in den frühen *chase films* paradigmatisch der Fall ist. Mit den Gegenmaßnahmen des Bösewichts kommt es nun auch zu Inversionen und Variationen, welche zunehmende narrative Komplexität erlauben. Während Fantômas zu Beginn des ersten Films, FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE), noch als einzelner Protagonist mit hypnotischem *mind control* und modernsten Technologien (etwa in Form unsichtbarer Tinte) Prinzessin Danidoff in ihrer Hotelsuite um 120.000 Francs und ihren Schmuck erleichtert, hat er ab der zweiten Episode nicht nur Helfershelfer, sondern eine eigene Bande; sodann treten einzelne Ganoven auch selbständig in Aktion und werden, wie in der letzten Episode, LE FAUX MAGISTRAT, selbst zu Erpressungs- oder Mordopfern des Meisterverbrechers, der sich letztlich eben nur für sich selbst interessiert und auch seine Gang der ‚Apachen‘ hintergeht.

Jäger (Juve und Fandor) werden hier folglich auch zu Gejagten und aus Verfolgten (Fantômas) ebenso Verfolger, so dass schließlich nicht nur der Meisterverbrecher Erscheinungsweisen wechselt, sondern auch der Inspektor zu Verkleidungswechseln und letztlich auch zur Anverwandlung an Fantômas gezwungen wird. Die Überlistungsmanöver gehen so weit, dass im fünften Film, *LE FAUX MAGISTRAT*, 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.

Feuillade bricht dadurch mit den bis dato gültigen Formen des Kriminalgenres. So beginnt der zweite Teil, *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 mit dem Simplon-Express zur Zugkatastrophe kommt; danach lockt Fantômas seine Verfolger im Weinlager von Bercy in einen Hinterhalt, bei dem es zu einem Feuergefecht kommt, dem Juve und Fandor gemeinsam in einem in den Fluss rollenden Weinfass entkommen; und nicht zuletzt lässt der Bösewicht, in Lady Belthams Villa beschattet, seinen ‚stummen Exekutor‘, der sich überraschend als exotische Boa-Schlange erweist, nächstens in Juves Schlafzimmer eindringen. Derart lebt die Serie weniger von übergreifenden Spannungsbögen und Kausalketten, als vielmehr von einem stark situativ-szenischen, dem Zufall und der Traumlogik verpflichteten Einfallsreichtum, der sich in seiner Fantastik vor realistischem Hintergrund umso wirkungsvoller entfalten kann.

3. Mabuse als Prinzip der narrativen Integration

Fantômas sollte zu Beginn der 1920er Jahre durch Fritz Langs kinematografischen ‚Übermenschen‘ Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) übertroffen werden, einen egomanen Großverschwörer, der in Berlin als Arzt, Psychoanalytiker, Hypnotiseur, Geldfälscher, Börsenspekulant und Manipulator des Glücksspiels in Gestalt einer sich immer wieder verwandelnden Zentralfigur eines kriminellen Netzwerks die Herrschaft des organisierten Chaos anstrebt. Gleichzeitig wird die Macht des Bösewichts als ‚Herrscher der Medien‘ ausgeweitet. Damit korrespondierend, findet durch einen übergreifenden Handlungsbogen eine narrative Integration der Episoden statt, die bei Feuillade noch bloß seriell angelegt sind.

Wie schon *FANTÔMAS*, benutzt auch der zweiteilige, vierstündige ‚Sensationsfilm‘ – so die seinerzeitige Werbung für Filme mit spektakulären Szenen und Schauwerten – *DR. MABUSE, DER SPIELER* als Einleitung das Motiv des Identitäten und Masken wechselnden Meisterverbrechers; hier allerdings nicht als vorgelagerten emblematischen Prolog (vgl. Schweinitz 2003), sondern als integralen Teil der Diegese, in der 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, das heißt als ein funktionaler, die Handlung vorantreibender ‚Mangel‘, entpuppt.

Mabuse operiert dabei einerseits auch als ein alter ego des oft als autoritär beschriebenen Filmregisseurs Fritz Lang (vgl. McGilligan 1997), andererseits als integratives Prinzip, das nicht nur verschiedene Plotlinien miteinander verknüpft, sondern auch die heterogenen Bilder selbst. Somit stellt Mabuse letztlich auch eine Art selbstreflexive Verkörperung des filmischen Prinzips der Montage dar. Der im Meisterverbrecher gespiegelte Kontrollwahn des Filmemachers drückt sich in der Diegese zum einen durch das immer wiederkehrende Motiv von Mabuses Blick auf die Uhr zur Synchronisierung der Ausführung seiner Pläne aus, zum andern durch die fast durchgängig geschlossenen, fensterlosen Räume des hauptsächlich Nachts stattfindenden Geschehens (wobei die Geschlossenheit noch durch Kreiskaschierungen visuell verstärkt wird).

Schon in der ersten Sequenz, beim Raub eines wichtigen internationalen Handelsvertrages zwecks Manipulation der Börsenkurse, zeigt sich Mabuse als Meister der Medien. Die Kommunikationsmittel Telefon und Horn werden mit den Transportmitteln des Zuges und des Autos mittels Uhren miteinander synchronisiert und kurzgeschlossen:

[Wir sehen] eine in Raum- und Zeitsegmenten organisierte Handlung mit synchron laufenden Uhren, die den Mord im Zug skandieren, dem Wagen, der das gestohlene Dokument davonträgt und dem Telefon, über das Mabuse benachrichtigt wird. 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)

Damit ist auch das Genre des *Heist*-Films angelegt, der aus der Perspektive der Kriminellen einen arbeitsteilig ausgeführten, raffinierten Diebstahl zeigt. Entscheidend ist bei Lang jedoch, dass uns die Planung nicht gezeigt wird, sondern wir direkt die Ausführung zu sehen bekommen, deren Sinn wir nachvollziehend erschließen. Derart erhält die Handlung den Charakter einer immer schon vorgängigen Determiniertheit, gleich einem opaken, geschlossenen System.

Die erste Sequenz von DR. MABUSE, DER SPIELER illustriert diese Aspekte paradigmatisch. Es ist dabei bezeichnend, dass die Titelfigur, frontal gefilmt, an einem Tisch sitzt. Je weiter fortgeschritten die Medientechnologie ist, desto mehr erlauben diese ‚Körpererweiterungen‘ (McLuhan 2010) ihre Bedienung von einem zentralen Platz aus: „Menschen werden umgekehrt proportional zur Beschleunigung der Technologie immer weiter immobilisiert und finden zu einer in sich ruhenden, sitzenden Position“ (Weber 2008: 71).

Noch deutlicher als im vorliegenden Beispiel wird in Langs Thriller SPIONE der Antagonist, der Mabuse-ähnliche Bankier Haghi (wiederum von Klein-Rogge gespielt), als ‚Prothesengott‘ inszeniert.³ In symmetrisch und zumeist frontal komponierten, geschlossenen Bildern sitzt nun der Meisterverbrecher, Herr über ein weitverzweigtes Spionagenetz, in einem Rollstuhl an seinem Tisch inmitten eines ebenso symmetrisch verschachtelten

³ Zum Begriff des „Prothesengotts“ vgl. Freud (1994: 222).

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. Durch eine Reihe von äußerlichen Objekten – Telefon, Filmspule, Fotografien, Vergrößerungsglas, eine Gegensprechanlage sowie eine auf Industriezeit ausgerichtete Uhr – wird Haghis mediale Macht signalisiert, deren Ausmaß umgekehrt proportional ist zu seiner Behinderung und Immobilisierung.

Basiert in DR. MABUSE, DER SPIELER 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 ungreifbarer.

Diesbezüglich folgt Langs zweiter Tonfilm (nach M, 1931) der Sequel-Logik von gleichzeitiger Abschwächung und Überbietung gegenüber dem ersten Film. Mabuses ‚Testament‘ besteht aus einem in der Irrenanstalt verfassten Manuskript mit detaillierten Anweisungen zur Etablierung einer ‚Herrschaft des Verbrechens‘, eines kriminellen Netzwerks, das ihn nur als den ‚Chef‘ kennt und das durch terroristische 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 nunmehr im Körper anderer Personen am Leben erhält. Mabuse wird zum abwesenden Zentrum und *acousmètre* (vgl. Chion 1999: 18ff.), 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 sowohl auf der Ebene des filmischen Diskurses als auch auf der Ebene der Diegese.

Der Meisterverbrecher wird, wie dies schon in Feuillades Fantômas-Serie angelegt ist, zunächst zu einem performativen Namen und einer Idee, und schließlich zu einem reinen Indexzeichen, 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, oder anders gesagt, zur Allegorie des Mediums im Zeichen der neuen Tonfilmtechnik.

4. Film Noir: vom kleinräumigen Komplott zur extensiven Korruption

„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“ (2009: 1). Bleibt das komplexe Phänomen des Film Noir auch im heutigen Kino noch sehr präsent, so erscheint der klassische amerikanische Noir der 1940er und 1950er Jahre aus nachträglicher Sicht als Zwischenglied zwischen dem soziologischen,

weitgehend amerikanischen Verschwörungskino und dem vorgängigen, hauptsächlich europäischen Kino der Meisterverbrecher.

In den 1940er Jahren überwiegen drei Erzähltypen, die eine Art logische Abfolge bilden (Walker 1992: 8ff.). In den auf Vorlagen von Dashiell Hammett und Raymond Chandler basierenden Filmen, etwa *THE MALTESE FALCON* (Hammett) oder *THE BIG SLEEP* (Chandler), dominiert der handlungsmächtige, selbstbestimmte Hardboiled-Privatdetektiv, mustergültig von Humphrey Bogart verkörpert. Hier tauchen zwar *femmes fatales* auf, doch der Protagonist widersteht ihren fatalen Reizen. Vor allem Chandlers Geschichten weisen dabei komplizierte, verwirrende Plotstrukturen auf. Demgegenüber tritt in den Vorlagen von James M. Cain – prototypisch in *DOUBLE INDEMNITY* – das gefährliche Beziehungsdreieck mit einer destruktiven *femme fatale* in den Vordergrund: „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“ (ebd.: 12).

Im dritten, explizit paranoiden Erzähltyp, in dem die *femme fatale* eine eher zurückgebundene Rolle spielt, nehmen die Filme eine stärkere Wendung hin zum Albtraumhaften, mit einem angstvollen, oft unter Gedächtnis- und Identitätsverlust leidenden Protagonisten auf der Flucht in einer trügerischen, von diffusen Bedrohungen durchsetzten Umwelt oder auf der Suche nach seiner wahren Identität. Die Amnesie, die als Film-Noir-Motiv erstmals 1942 im B-Picture *STREET OF CHANCE* figuriert, hat hier die Funktion, die Aufdeckung eines zweiten Ichs, einer ‚gespaltenen Persönlichkeit‘ zu ermöglichen. Der typische Blick des verängstigten Protagonisten in den Spiegel entspricht dabei exakt Rimbauds Diktum: *je est un autre.* Formal sind lyrisch-traumähnliche Strukturen stark ausgeprägt, und an die Stelle des abgebrüht berichtenden Voice Over bei Hammett und Chandler tritt nunmehr der fragende, verunsicherte und von Vorahnungen geplagte innere Monolog: Die Subjektivität selbst erscheint als Lokus des Verbrechens. Vor allem die auf Vorlagen 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.: 14ff.).

Die kriminelle Konspiration wird auf ein – wie auch immer begrenztes – dezentrales Handlungspersonal verteilt, das als Zwischenstufe bereits den Übergang von einer personell-sichtbaren zu einer systemisch-unsichtbaren Verschwörung markiert. Entstanden im Schlüsseljahr 1947, dem Beginn der antikommunistischen Investigation Hollywoods, zeichnet hier der Thriller *DARK PASSAGE* durch seine zugespitzte subjektive Kamera- und Erzählperspektive, die jede Begegnung des Protagonisten auf der Flucht mit anderen Figuren unmittelbar bedrohlich erscheinen lässt, ein Bild der USA als Gestapo-ähnlichem Polizeistaat.

Der paranoide Effekt vieler Noir-Filme ist dabei weniger von der oftmals als kleinräumige Dreiecksaffäre angelegten Konspiration bestimmt, als vielmehr von jener formalen Textur,

die für Stimmung und Atmosphäre sorgt und die genau als jener stilistische Exzess zu begreifen ist, der von der filmischen Narration nicht gebändigt werden kann. Basierend auf mehrdeutigen Indexzeichen und dunklen, instabilen Situationen und Kippfiguren, schlägt sich dieser Überschuss typischerweise in einer – mitunter unüberschaubar verwirrenden – Fülle von Wendepunkten und Umschlägen nieder, wie dies geradezu idealtypisch *OUT OF THE PAST* in seiner Kombination der Chandler- und Cain-Narrative vorführt.

Mit den ab 1947 zunehmend an realen Schauplätzen gedrehten Noir-Filmen, insbesondere den semidokumentarischen, auf realen polizeilichen Fallgeschichten beruhenden *Film Gris* ab 1948, in denen oft Journalisten als investigative Protagonisten auf den Plan treten, darunter *CALL NORTHSIDE 777* und *THE NAKED CITY*, beginnt sich der expressive Stil auch unter dem Einfluss der Fernsehästhetik tendenziell zu verflachen und die Narration zu vereinfachen. Mit der zunehmenden Verlagerung der Schauplätze vom zentripetalen urbanen zum zentrifugal-peripheren Stadt- und suburbanen Setting (Spicer 2002: 67f.) geht auch eine thematische Verschiebung von psychologischen zu sozialen Themen einher, zum organisierten Verbrechen und zur Korruption:

The gritty realism of *THE ASPHALT JUNGLE* 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)

Das Verbrechen nimmt kollektiv-organisatorische Formen an und erscheint als solches zugleich objektiv und als Netzwerk. Es ersetzt faktisch die Rolle der *femme fatale* in den Filmen der 1940er Jahre. Eines der interessantesten Beispiele hierfür ist der späte Film Noir *THE BROTHERS RICO* von Phil Karlson. Trotz Happy End lebt Karlsons Film von einer diffusen, alles durchdringenden Furcht vor dem langen Arm des Syndikats. Hier erscheint die Bedrohung durch die gleichsam landesweit wirksame Mafia, deren Einflussbereich sich über Spitzel und Handlanger aller Art auch auf Behörden und Polizei erstreckt, zunehmend allgegenwärtig. Die Gefahr scheint überall zu lauern, und die Mafia selbst wird zur Metapher für systemweite Korruption und Verfilzung. Doch noch immer handelt es sich um eine aus der Unterwelt aufsteigende, personalisierte Gefahr, die sich mit den staatlichen Institutionen bekämpfen lässt.

Effektiv vorbereitet wird der moderne Verschwörungsfilm, in dem die Konspiration endgültig systemisch geworden ist, durch einen zunächst als Film Noir daherkommenden Thriller, der sich dann jedoch als Science-Fiction- und Horrorfilm entpuppt: Don Siegels B-Picture *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*. Die in Rückblende erzählte Geschichte eines Arztes in einer kalifornischen Kleinstadt, deren Bewohner im Schlaf durch identische, aber absolut gefühllose Doubles ersetzt werden, dramatisiert das klinische Capgras-

Syndrom (ein Wahn, der Betroffene glauben macht, Bezugspersonen seien durch Doppelgänger ausgetauscht worden). Die Transformation selbstbestimmter Individuen zu seelenlos-gefügigen Massenmenschen nimmt hier paranoide Züge an, weil die Doppelgänger, die sogenannten *Pods*, rein äußerlich nichts von normalen Menschen unterscheidet. Was als *alien invasion* beginnt endet mit der Erkenntnis, dass man selbst seinem Nachbarn nicht mehr trauen kann. Die Gesellschaft an sich wird zum Problem:

[W]hile 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*. (Dorfman 1980: 435f.)

So markiert *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* jenen Moment, in dem das untergründige Noir-Thema der Angst und des Misstrauens als kulturelle ‚psychotische Fantasie‘ an die Oberfläche hervorbricht und einen Genrewechsel auslöst (ebd.: 434). Durch die veränderte Erzählperspektive werden Protagonist und Filmpublikum nun mit einer Verschwörung konfrontiert, deren wirkliche Natur und Ausmaße sie nicht kennen.

5. Systeminterne Bedrohungen im modernen Verschwörungsfilm

Was den Verschwörungsfilm der 1970er Jahre von seinen Vorläufern unterscheidet ist zweierlei: erstens die nun weitgehend unsichtbar gewordene, anonyme, systemische Verschwörung, und zweitens – im Zeichen der Gegenkultur – ein linkspolitischer Fokus auf Gefahren und Bedrohungen, die von den eigenen Institutionen ausgehen und auf eine Krise innerhalb des eigenen Systems hindeuten. Während also die Bedrohung des Mittelstands im Film Noir eher implizit ausfällt, weil das Verbrechen im Rahmen einer Subkultur angesiedelt ist, wird die Gefahr im modernen Verschwörungsfilm explizit, da das kriminelle Element nun die Gesellschaft zunehmend von oben her bestimmt, in Form von Regierungsbehörden, geheimen Schattenregierungen oder durch das Big Business, das anstelle der offiziellen Regierung die Fäden zieht (ebd.). In diesem neuen Narrativ stolpert ein investigativer Protagonist von niedrigem sozialem Rang in einer David-gegen-Goliath-Situation über eine sich ausweitende Konspiration, die schließlich bis zu den Schalthebeln der Macht führt. Hier geht es also um *Schattenverschwörungen*:

In these, the conspirators remain shrouded, disguised, or off-stage for much of the movie. [...] most of these films unfold as conspiracies by figures in power against good or ordinary people. This is the set of films that scholars excoriate as propagations of conspiracy theory. (Nelson 2003: 501)

Jedoch besteht der Fehler der Kritiker dieser Filme, so der Politologe John S. Nelson, genau darin, dass sie an der wörtlichen Oberfläche der erzählten Geschichten verblieben,

ohne deren Evokation und kritische Auslotung politischer und sozialer Systeme zu erfassen. Denn im Hollywoodkino operiere das Motiv der Verschwörung als Tropus für System, weil Systeme mit ihrem strukturellen Charakter vergleichsweise abstrakt und schwer darstellbar seien. Daher figuriere die Konspiration als nützliches repräsentatives Hilfsmittel:

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)

Einen Meilenstein in der Genese des modernen Verschwörungsfilms markiert Michelangelo Antonionis philosophischer Thriller BLOW-UP von 1966. Die Evolution dieser Reihe lässt sich stellvertretend an der dialektischen Trilogie aufzeigen, die mit BLOW-UP beginnt, sich mit Francis Ford Coppolas Überwachungsthiller THE CONVERSATION von 1974 fortsetzt und schließlich mit Brian De Palmas Polit- und Psychothriller BLOW OUT von 1981 in der Zirkulation von Klischees erfüllt (vgl. Deleuze 1997: 279ff.).

Im berühmten Mittelteil von BLOW-UP entwickelt der Fotograf Thomas eine Reihe von Fotos, die er insgeheim von einem Pärchen – einer jungen Frau und ihrem älteren Liebhaber – in einem Londoner Park gemacht hat. Der verzweifelte Versuch der Frau, in den Besitz der Fotos zu gelangen, scheint auf ein in den Bildern verborgenes Geheimnis zu verweisen und setzt beim Protagonisten ein hermeneutisches Begehren in Gang. Beim Betrachten der Abzüge, die er gemäß des filmischen *continuity editing* nebeneinander arrangiert, fällt ihm auf, dass der Blick der Frau von ihrem Liebhaber weg auf einen bestimmten Ort des Gebüsches gerichtet ist, das den Park eingrenzt. Dies veranlasst den Fotografen, den betreffenden Ausschnitt zu vergrößern.

Nach drei Durchgängen und in einer mentalen Re-Animation der Fotos als Film-im-Film zeigen die resultierenden Abzüge schließlich einen Mann, der, im Gebüsch versteckt, mit einer Pistole auf den nichtsahnenden älteren Liebhaber zu zielen scheint. Diese Schlüsselbilder prägen die gesamte Handlungslogik des Films. Auf einem weiteren vergrößerten Abzug entdeckt der Protagonist einige Zeit später eine Leiche hinter einem Baum im Park, neben der die junge Frau steht. Der Fotograf gelangt so zur Überzeugung, ein Mordkomplott aufgedeckt zu haben. Als er nachts an besagter Stelle im Park die Leiche entdeckt, hat er jedoch keine Kamera dabei, und das Setting mit dem reglosen Körper am Boden erscheint seltsam gestellt und unwirklich.

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 Medialität manifestieren. Der in der ersten Filmhälfte durch Vergrößerung aufgebaute Sinn wird in der zweiten Hälfte aufgelöst, mit einem einzigen verbleibenden fotografischen

Abzug, der, aus dem Kontext gerissen, nunmehr lediglich einem abstrakten Gemälde gleicht.

Es ist am Ende des Films unklar, ob es jemals einen Mord gegeben hat. Aus einer jetzt nicht mehr realistischen, sondern konstruktivistischen Perspektive scheint es vielmehr, als sei der Fotograf seinem eigenen ödipalen Begehren zum Opfer gefallen, den Bildern eine letztlich willkürliche narrative Sinnkonstruktion auferlegt zu haben. Als selbstreflexive, philosophische Abhandlung über die Ontologie des fotografischen Mediums und dessen Beziehung zur Wirklichkeit endet BLOW-UP im Zweifel. In einem Film über Bilder, in dem alles zum Bild wird, lassen sich innere und äußere Bilder, Sein und Schein, letztlich nicht mehr mit Sicherheit unterscheiden.

An die Stelle des einsam-unheimlichen Londoner Parks als 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 paradigmatisch durch die JFK-Ermordung verankert wurde.

Das junge Paar hat sich an diesen Platz begeben, um diskret ein Gespräch zu führen, und genau diese Unterhaltung gilt es für die Lauscher möglichst deutlich aufzuzeichnen. Der Überwachungsauftrag eines weitgehend anonym bleibenden Konzerns ist für Caul lediglich ein möglichst 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 der Distanz zum Observierten.

Diesbezüglich ist Coppolas Film nicht nur ein Thriller, sondern auch die Charakterstudie eines einsamen, beziehungsunfähigen Protagonisten, der selbst ihm nahestehenden Menschen misstraut, der Wert darauf legt, dass die Privatsphäre seiner Wohnung unangetastet bleibt. Die Charakterstudie überschneidet sich dann jedoch mit dem Thrillerplot. Denn die Membran von Cauls persönlichem Bereich wird sich im Verlauf der Handlung als unzulänglicher Schutz 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 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 herauszulesen. In Erinnerung der fatalen 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 fantasmagorische Szene, bei der Caul in einem anonymen Hotel das Nebenzimmer, in dem der Mord stattfindet, abhört und anschließend am Tatort beim Spülen des WCs die Toilette 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, in einem ödipalen Übernahmekampf um die Firma.

Coppolas Film endet mit der Isolation und Ohnmacht der paranoiden Hauptfigur, die 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 ein präödi-pales 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 selbst realisiert sich, wie dies grundsätzlich für alle 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, angesiedelt im Milieu des Big Business.

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 als Tönler für billige Horrorfilme, womit bereits erhöhte mediale Selbstreferentialität 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. Die Nachstellung der berühmten Duschkamdszene aus PSYCHO 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, und 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-Screen-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 parallaxtischen 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 ein. Bereits 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 nicht im Bildfeld erscheint und 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 – die Präsenz des Auftragskillers, wie sich später herausstellt, 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 eine 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 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, der Kennedys Ermordung festhält. 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 konspirativen Spekulationen führte.

Es ist dann auch bezeichnend, dass das emotionale Zentrum der Handlung 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 filmischen Duschmordszene ganz zu Beginn seine nützliche Verwendung findet. So hat die komplette Handlung letztlich nur dazu gedient, für einen billigen Horrorstreifen einen realistisch klingenden Schrei zu finden. Die Wirklichkeit ist zu einem schlechten Film geworden.

6. Von politischen zu ontologischen Verschwörungen

Im Zuge der postmodernen Phase im Kino vor allem seit den 1990er Jahren beginnen sich Perspektive und Tonfall des Verschwörungsfilm zu verändern. Waren die Werke der 1970er Jahre als Folge des Aufbruchs von 1968 sowie des Vietnamkriegs und des Watergate-Skandals durch eine systemische, linkspolitische Sicht motiviert und von der Frage getrieben, wem überhaupt zu trauen ist, wobei vor allem die eigenen Institutionen ins Visier genommen wurden, so folgte nach dem Ende des Kalten Kriegs eine vordergründige Entideologisierung bei gleichzeitiger Individualisierung der Perspektive.

Die Paranoia-Filme dieser Jahre bis etwa 2004, als im Gefolge des umstrittenen Irakkriegs das Genre des Politthrillers ein Revival erleben sollte, nehmen in wachsender Zahl eine Intensivierung der pathologischen Innenperspektive in Richtung ‚Schizophrenie‘ vor. Angesichts der Virtualisierung und Simulation von computergenerierten, manipulierbaren Bild- und Medienwelten stellt sich nunmehr weniger die Frage, wem man trauen kann, sondern vielmehr die Frage, ob es überhaupt noch eine verlässliche, vertrauenswürdige Realität als solche gibt (Romney 1998). Hier scheint im philosophischen Sinne eine Verschiebung vom Realismus der Filme der 1970er Jahre hin zum Konstruktivismus der 1990er Jahre stattgefunden zu haben. Die Epistemologie, das Wissen über die Welt, wird von der Konstruktion instabiler Welten überlagert. Michel Foucaults festgefügte Einschließungsmilieus der Überwachung transformieren und verflüchtigen sich in Deleuzes gasför-

mige Kontrollgesellschaften. An die Stelle politischer Verschwörungen treten nun ontologische.⁴

Es kommt daher auch zu einem Genrewechsel. Der Politthriller und die politische Kritik an den eigenen Institutionen werden tendenziell durch Science-Fiction, Psychothriller und Film Noir ersetzt, der in den 1980er und 1990er Jahren als Neo-Noir 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. In manchen Werken zeigt sich ein Zug zum Spiel und zur ironisch-selbstreflexiven Inszenierung, so etwa in David Mamets HOUSE OF GAMES. Im Science-Fiction-Genre tauchen totalitär-zirkuläre Welten auf, wie in den TERMINATOR-Filmen James Camerons oder in Terry Gilliams TWELVE MONKEYS; und auch im südkoreanischen Kino findet sich mit 2009: LOST MEMORIES ein entsprechendes Beispiel.

Im selben Zuge wird auch ersichtlich, dass wir es zunehmend mit Erzählstrukturen zu tun haben, die den konstruktivistischen Charakter ihrer subjektivistischen Welten zum verstärkten Aufbau innerer Komplexität benutzen. Dies scheint, wie Thomas Elsaesser schreibt, einem aktuellen Trend in Film und Fernsehen zu entsprechen, dessen Apotheose er den *mind-game-film* nennt:

There is clear evidence that cinematic storytelling has in general become more intricate, complex, unsettling [...]. 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). (2009: 19)

Slavoj Žižek bringt die zu Grunde liegende Verschiebung in unserer Wirklichkeit folgendermaßen auf den Punkt:

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. (2008: 132)

Wie dieses Zitat nahelegt, bewegen wir uns in diesem neuen monadologischen Kino gewissermaßen in den Kopf des Paranoikers hinein, ohne freie Sicht auf eine Wirklichkeit ‚dort draußen‘. Eines der bekanntesten und am meisten gefeierten Beispiele hierfür ist

⁴ Siehe hierzu auch den Beitrag von Oliver Schmidt in dieser Ausgabe, der auch im Genre des Liebesfilms Ende der 1990er Jahre einen Wandel hin zu ontologisch-ambivalenten Happy Ends aufzeigt.

Christopher Nolans moderner Film Noir und Gedächtnisthriller MEMENTO. Seine zwischen Rückwärts- und Vorwärtserzählung alternierende Narration entzieht durch ihre radikale Subjektivierung jeder stabilen Wirklichkeitshypothese die Grundlage und transformiert die Außenwelt in eine Quelle permanenter, potenzieller Bedrohung.

Gibt es also im Zeitalter individueller Ohnmacht angesichts des die Vorstellungskraft übersteigenden kapitalistischen Weltsystems einerseits (Jameson 1992: 9–10) und der sich ausweitenden Simulation andererseits überhaupt noch eine verlässliche Wirklichkeit, die nicht als Konstrukt erscheint? Gerade der Eindruck einer von Menschen konstruierten Welt schürt den paranoiden Verdacht.

Wirkungsvoll in Szene gesetzt wird dies in David Finchers konspirativem Psychothriller THE GAME, der in Form von Zitaten und Anspielungen auf Klassiker des Paranoia-Kinos wie SECONDS, THE PARALLAX VIEW, AFTER HOURS oder HOUSE OF GAMES zurückgreift, aber auch von virtuellen bzw. illusionistischen Welten à la Philip K. Dick und anderen Science-Fiction-Motiven geprägt ist (wie etwa dem Fernsehsprecher, der sich mitten in seiner Moderation direkt an die zusehende Hauptfigur 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 bzw. 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.

Über den Autor

Henry M. Taylor (*1965, GB), Dr. phil. Studium der Filmwissenschaft, Geschichte und Verlagswissenschaft, Promotion in Filmwissenschaft. Dozent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und im Lehrgang Drehbuchschreiben an der SAL Höhere Fachschule für Sprachberufe in Zürich. Daneben freier Übersetzer (D/E). Vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) unterstützte Forschungsprojekte zum biographischen Spielfilm (*Rolle des Lebens: die Filmbiographie als narratives System*, Schüren Verlag, 2002) und zur Theorie und Geschichte des Paranoia- und Verschwörungsfilms (Buchpublikation in Vorbereitung). Forschungsschwerpunkte: Narratologie, Dramaturgie und Drehbuchtheo-

rie, Genretheorie, Film- und Medienästhetik, Populärkultur, Filmgeschichte und Neue Medien.

Filme

- AFTER HOURS (DIE ZEIT NACH MITTERNACHT, USA 1985, Martin Scorsese)
 THE ASPHALT JUNGLE (ASPHALT-DSCHUNGEL, USA 1950, John Huston)
 THE BIG SLEEP (TOTE SCHLAFEN FEST, USA 1946, Howard Hawks)
 BLOW OUT (BLOW OUT – DER TOD LÖSCHT ALLE SPUREN, USA 1981, Brian De Palma)
 BLOW-UP (BLOW UP, Italien/Großbritannien 1966, Michelangelo Antonioni)
 BRAZIL (Großbritannien 1985, Terry Gilliam)
 THE BROTHERS RICO (HYÄNEN DER STRABE, USA 1957, Phil Karlson)
 DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1920, Robert Wiene)
 CALL NORTHSIDE 777 (KENNWORT 777, USA 1948, Henry Hathaway)
 THE CONVERSATION (DER DIALOG, USA 1974, Francis Ford Coppola)
 DARK PASSAGE (DIE SCHWARZE NATTER, USA 1947, Delmer Daves)
 DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944, Billy Wilder)
 DR. MABUSE, DER SPIELER (Deutschland 1922, Fritz Lang)
 FANTÔMAS (À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE) (Frankreich 1913, Louis Feuillade)
 LE FAUX MAGISTRAT (Frankreich 1914, Louis Feuillade)
 THE GAME (THE GAME – DAS GESCHENK SEINES LEBENS, USA 1997, David Fincher)
 HALLOWEEN (HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS, USA 1978, John Carpenter)
 HOUSE OF GAMES (HAUS DER SPIELE, USA 1987, David Mamet)
 INVASION OF THE BODY SNATCHERS (DIE DÄMONISCHEN, USA 1956, Don Siegel)
 JUVE CONTRE FANTÔMAS (Frankreich 1913, Louis Feuillade)
 M (Deutschland 1931, Fritz Lang)
 THE MALTESE FALCON (DIE SPUR DES FALKEN, USA 1941, John Huston)
 THE MANCHURIAN CANDIDATE (BOTSCHAFTER DER ANGST, USA 1962, John Frankenheimer)
 MEMENTO (USA 2000, Christopher Nolan)
 THE NAKED CITY (STADT OHNE MASKE, USA 1948, Jules Dassin)
 NIGHT MOVES (DIE HEISSE SPUR, USA 1975, Arthur Penn)
 OUT OF THE PAST (GOLDENES GIFT, USA 1947, Jacques Tourneur)
 THE PARALLAX VIEW (ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG, USA 1974, Alan J. Pakula)
 PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock)

SALVATORE GIULIANO (WER ERSCHOS SALVATORE G.?, Italien 1962, Francesco Rosi)
 SECONDS (DER MANN, DER ZWEIMAL LEBTE, USA 1966, John Frankenheimer)
 SPIONE (Deutschland 1928, Fritz Lang)
 STREET OF CHANCE (USA 1942, Jack Hively)
 THE TERMINATOR (DER TERMINATOR, USA 1984, James Cameron)
 TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG, USA 1991, James Cameron)
 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Deutschland 1933, Fritz Lang)
 TWELVE MONKEYS (12 MONKEYS, USA 1995, Terry Gilliam)
 2009: LOST MEMORIES (Südkorea 2002, Si-myung Lee)
 LES VAMPIRES (DIE VAMPIRE, Frankreich 1915, Louis Feuillade)
 ZIGOMAR (Frankreich 1911–13, Victorin-Hippolyte Jasset)

Literatur

- Altman, Rick (1999): „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.“ In: ders.: *Film/Genre*. London: BFI, S. 216–226. [Erstveröffentlichung in: *Cinema Journal* 23, 3, 1984, S. 6–18].
- Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley u.a.: Univ. of California Press.
- Brandmeier, Thomas (2007): *Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Buckland, Warren (Hg., 2009): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA u.a.: Wiley-Blackwell.
- Burch, Noël (1973): „Nana, or the Two Kinds of Space.“ In: ders.: *Theory of Film Practice*. Transl. by Helen R. Lane. London: Secker and Warburg. [Originalausgabe: *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969].
- Callahan, Vicki (2005): *Zones of Anxiety. Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade*. Detroit: Wayne State Univ. Press.
- Castoriadis, Cornelius (1990): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie..* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Originalausgabe: *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975].
- Chion, Michel (1999): *The Voice in Cinema*. New York u.a.: Columbia Univ. Press. [Originalausgabe: *La voix au cinéma*. Paris: L'Étoile, 1982].
- Deleuze, Gilles (1993): „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften.“ In: ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 254–262. [Originalausgabe: *Pourparlers: 1972–1990*. Paris: Minuit, 1990].
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Originalausgabe: *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983].
- Dixon, Wheeler Winston (2009): *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dorfman, Richard (1980): „Conspiracy City.“ In: *Journal of Popular Film & Television*, 7, 4, S. 434–456.

- Elsaesser, Thomas (2009): „The Mind-Game Film.“ In: Warren Buckland (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden (MA) u.a.: Wiley-Blackwell, S. 13–41.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Originalausgabe: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975].
- Freud, Sigmund (1994): „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, S. 191–270. [Erstveröffentlichung: 1930].
- Gerhold, Hans (1989): *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm. Eine Sozialgeschichte*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Jameson, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press.
- Lopez, Daniel (1993): *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*. Jefferson, North Carolina u.a.: McFarland.
- McGilligan, Patrick (1997): *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. London u.a.: Faber & Faber.
- McLuhan, Marshall (2010): *Understanding Media. The Extensions of Man*. London u.a.: Routledge. [Erstausgabe: New York: McGraw-Hill, 1964].
- Naremore, James (1998): *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley u.a.: Univ. of California Press.
- Nelson, John S. (2003): „Conspiracy as a Hollywood Trope for System.“ In: *Political Communication* 20, S. 499–503.
- Romney, Jonathan (1998): „The New Paranoia. Games Pixels Play.“ In: *Film Comment* 34, S. 39–43.
- Rosenbaum, Jonathan (1999): „Paranoia Rising. Origins and Legacy of the Conspiracy Thriller.“ In: *Scenario* 5, 1, S. 8–9 u. S. 191–192.
- Schweinitz, Jörg (2003): „Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm.“ In: *montage/av*, 12, 2, S. 88–102.
- Spicer, Andrew (2002): *Film Noir*. Harlow u.a.: Longman.
- Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser. [Originalausgabe: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970].
- Walker, Michael (1992): „Film Noir. Introduction.“ In: Ian Cameron (Hg.): *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, S. 8–38.
- Walz, Robin/Smith, Elliott (2013): „Fantômas. The First Pulp Fiction.“ In: *The Fantômas Website*. URL: <http://www.fantomas-lives.com/fanto21.htm>, Zugriff: 31.08.2013.
- Weber, Thomas (2008): *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- Žižek, Slavoj (2008): *Lacan. Eine Einführung*. Frankfurt a. M.: Fischer. [Originalausgabe: *How to Read Lacan*. London: Granta, 2006].