



John Wayne geht – die Hochstapler kommen

Männlichkeitspolitik und *confidence games* in Ben Afflecks ARGO

Wieland Schwanebeck, Dresden

Einleitung

Der *confidence man*, der vor allem in der kulturellen Topographie der Vereinigten Staaten einen angestammten Platz besitzt, die Geschichte des Landes und seinen Aufstieg zur führenden Industrienation begleitet hat und längst im kollektiven Gedächtnis als schlitzohriger, eloquenter Gentleman-Verbrecher etabliert ist, hatte seine große Blütezeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹ Dass er vielen heute als ein Phänomen der prädigitalen Ära gilt und grundsätzlich mit einem nostalgischen Blick zurück einhergeht, bedeutet jedoch nicht, dass er seine mediale Präsenz gänzlich eingestellt hat – im Gegenteil. Wer jemals in den zweifelhaften Genuss einer Spam-Mail kam, in der ihm ein dubioser Anwalt ein Vermögen in Gestalt einer immensen Erbschaft in Afrika in Aussicht stellte („Your assistance is needed!“), der hat es mit einem der ältesten *confidence tricks* überhaupt in modernem Gewand zu tun: dem *Spanish Prisoner*.² Die große Zeit des *con man* mag passé sein, aber zugleich ist er unter veränderten Vorzeichen zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder ins Rampenlicht getreten und hat besonders das Kino zu seiner neuen Heimat gemacht. Die Wahl des Mediums ist, wie es noch zu zeigen gilt, folgerichtig, allerdings nicht selbstverständlich, zumal der *con man*, den man in einem Atemzug mit seinem europäischen Vetter, dem Hochstapler, nennen muss – ohne dass beide freilich gleichzusetzen wären (vgl. Schwanebeck 2014a: 29f.) –, ein hochgradig flexibler Virtuose auf der medialen Klaviatur ist. Dass in der Kulturgeschichte beinahe ausschließlich männliche Hochstapler und *con men* prominent in Erscheinung treten, mag systemische Gründe haben (vgl. Schwanebeck 2014a: 106f.), vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Aufstiegsnarrative ist es nur folgerichtig. R. W. Connell verortet das sich entwickelnde Leitbild des selbstbestimmten männlichen

¹ Um 1900 prosperieren die Hochstaplernarrative, allerdings kommt es im 20. Jahrhundert immer wieder zu einem Revival des Stoffs, beispielsweise in den 1950er Jahren (vgl. Schwanebeck 2014b: 163).

² Der *Spanish Prisoner* hat auch einen gleichnamigen Film von David Mamet inspiriert, der sich in seinem Werk immer wieder mit *con men* auseinandersetzt (vgl. Kriesch 2014: 150-193).

Individuums allgemein historisch im Schatten des Kapitalismus, schließlich erfolgt die Herausbildung hegemonialer Männlichkeit historisch seit dem 18. Jahrhundert auf der Basis von Besitz, Vererbungsrecht und *family lines* (1993: 607f.). Dass Hochstapler Ausgeburten gesellschaftlicher Distinktionsmechanismen sind, verbindet sie mit hegemonialen Männlichkeitsformen, die sich ebenfalls in sozial differenzierten Gesellschaften entlang einer vertikalen Achse ausbilden, wobei „zumindest minimale Durchlässigkeit zwischen den sozialen Strata“ herrschen muss, damit die Männlichkeiten in ein Verhältnis zueinander treten können (Meuser/Scholz 2005: 214). Der Kapitalismus war dabei von Beginn an *gendered*, nicht nur in Bezug auf seine Produktionsbedingungen und räumlichen Separierungsmechanismen, sondern auch hinsichtlich der ideologischen Grundierung. Einerseits schreibt diese althergebrachte feudalistische Strukturen in neuem Gewand fort (*a man's home is his castle*), andererseits bereichert sie diese um die trügerischen Freiheitsversprechen einer durchlässigen Gesellschaft und des vermeintlich unbegrenzten Potenzials männlicher Individuen.

Dieses Potenzial zu entfesseln und diesem Entfesselungsprozess zugleich eine Bühne zu bieten, ist traditionell das Privileg der Kunst (zunächst v. a. der Literatur, später immer mehr des Kinos) gewesen. Deshalb enthalten Hochstaplernarrative auch immer wieder eine Art gattungsobligatorische (Ur-)Szene, die sich vor der Leinwand abspielt: Leonardo DiCaprio nimmt sich als Frank Abagnale, jr., (in *CATCH ME IF YOU CAN*) zuerst *den* hegemonialen Über-Mann des Kinos überhaupt – James Bond – und später Fernsehärzte zum Vorbild für seine Selbstinszenierung; ähnliche Szenen finden sich in etlichen Hochstapler- und *con man*-Filmen. Auch auf der Metaebene besteht eine regelrecht symbiotische, gar sprichwörtlich gewordene Beziehung zwischen Hochstapelei und Filmproduktion. Zahlreiche Darstellungen überhöhen die Tätigkeit des Hochstaplers zur Inszenierungsleistung eines Kulissen bauenden, Skripte schreibenden und Rollen spielenden *auteurs*, und es ist sicher kein Zufall, dass Autorenfilmer wie Alfred Hitchcock, Orson Welles oder Woody Allen in ihren Filmen wie auch in paratextueller Form mit der Persona des Illusionskünstlers und Taschenspielers kokettieren.

In der amerikanischen Kulturlandschaft gilt das *confidence game* als identitätsstiftendes Paradigma (vgl. Nash 1976: 1; Lindberg 1982: 3; Specktor 2011: 10) und der *con man* selbst als notwendige Begleiterscheinung zum nationalen Aufsteigermythos und zum florierenden Kapitalismus (vgl. Mihm 2007: 14); eine erfolgreiche Integration ins gesellschaftliche Gefüge und die akzeptierte Ideologie – denn um nichts anderes geht es beim gelungenen Hochstapeln – setzt dabei auch die Produktion einer kohärenten Männlichkeitserzählung voraus. Todd Reeser bemerkt, dass zwischen den akzeptierten Männlichkeitsbildern einer Gesellschaft und dem kapitalistischen System zahlreiche Parallelen ins Auge fallen: So seien an der Produktion und Fortschreibung beider zahlreiche Institutionen, Mythen und Diskurspraktiken beteiligt (vgl. Reeser 2010: 20f.). Längst wird wie selbstverständlich von einer Korrelation zwischen dem nahezu allgegenwärtigen maskulinen Krisendiskurs und den Systemkrisen des Kapitalismus gesprochen (vgl. Brittan 1989: 25); am nachhaltigsten illus-

triert dies in der amerikanischen Kulturlandschaft der *Wizard of Oz*-Stoff, der sich wie nur wenige als Beleg für die besondere Beziehung zwischen Hochstapelei und der kulturellen Imagination der Vereinigten Staaten im kollektiven Gedächtnis festgesetzt hat und nahezu alle Tropen einschließt, die das Motiv bis heute begleiten. Michael Kimmel liest bereits die Romanvorlage von L. Frank Baum als Allegorie auf beschädigte Männlichkeiten, denn mit der Vogelscheuche, dem Holzfäller und dem Löwen sind es obsolet gewordene Arbeiterfiguren des prä-industriellen Zeitalters, die auf der Yellow Brick Road (einer sinnfälligen Allegorie für die ‚goldenen Versprechen‘ des Kapitalismus) nach Oz (im Englischen die Abkürzung für ‚ounces‘, mit der unter anderem Gold gemessen wird) wandern (vgl. Kimmel 1996: 109). Statt des allmächtigen Zauberers, der ihnen eine Heilung ihrer defizitären Körper und eine erfolgreiche Reintegration in den Arbeitsmarkt angedeihen lässt, erwartet sie jedoch ein (wie der Zauberer selbst eingesteht) „humbug“ (Baum 1984: 154), also ein Scharlatan, der seine Untertanen mit Spezialeffekten und Kunstnebel einschüchtert – in der Verfilmung des Stoffs durch Victor Fleming wird dies folgerichtig als metareflexiver Moment inszeniert, in dem sich das Kino als solches zu erkennen gibt. Stutzt dieses getrübe Happy End den überlebensgroßen Wizard bereits auf ein menschliches Maß zurecht und illustriert dabei geradezu paradigmatisch Derridas Diktum, wonach wir nur eine Leerstelle (beziehungsweise ein dezentriertes Zentrum) finden, wenn wir transzendente Signifikanten um Beistand anflehen (vgl. Derrida 1972: 424), geht Sam Raimis Prequel *OZ: THE GREAT AND POWERFUL* in dieser Hinsicht noch einen Schritt weiter. In Raimis Film, der 1905 spielt (als das Medium Film gerade allmählich von den Jahrmarktsbuden in die ersten Kinos umzieht), verirrt sich der Schaubudenmagier Oscar Diggs (James Franco) nach Oz, wo man ihn einer Prophezeiung gemäß für einen echten Zauberer hält. Als sich der Schwerenöter schließlich im Kampf gegen die tyrannischen Hexen bewähren soll,³ wird er in der Inszenierung zu einem Filmregisseur, der seine Vasallen (die Einwohner von Oz) nicht nur Kostüme nähen, Storyboards zeichnen und Spezialeffekte proben lässt, sondern der auch sein Gesicht mit einem (1905 eigentlich bereits obsoleten) Praxinoskop in den Nachthimmel projiziert. Der Hochstapler wird hier zu einem jeden Aspekt der Produktion überwachenden *auteur*, der einen aufwendigen Spielfilm mit sich selbst in der Hauptrolle inszeniert.

Da verwundert es nicht, dass prominente Hochstapler (wie der bereits genannte Abagnale oder Clifford Irving) immer wieder die Nähe des Filmgeschäfts gesucht und entweder wichtigen Studios die Rechte an ihren pikaresken Lebenserinnerungen übertragen oder sich kurzerhand selbst als Filmproduzenten ausgegeben haben. Überliefert sind wahre Fälle wie der von Mel Greenberg, der in die amerikanische Provinz in Virginia vordrang, sich dort als Hollywood-Tycoon ausgab und die gutgläubigen Einheimischen übers Ohr haute (vgl. Nash 1976: 273f.); in jüngerer Vergangenheit hat der in den USA wegen Mordes verurteilte Hochstapler Christian Gerhartsreiter, der unter anderem als Erbe des Rockefeller-

³ Der Gender-Subtext dieser Konstellation ist überdeutlich. Er zeigt zugleich an, dass das elaborierte Illusionsspiel traditionell als exklusive Domäne von Männlichkeit gilt, während Frauen dämonisiert und tatsächlich, das heißt nicht-fingierter schwarzer Magie verdächtigt werden.

Imperiums auftrat, in all seinen Maskeraden enge Freundschaften zu Filmemachern wie George Lucas behauptet (vgl. Kirn 2014: 65). Diese Legenden werden dann natürlich selbst wieder zum Filmstoff und bspw. in Komödien wie *CACCIA ALLA VOLPE*, *HOLLYWOOD ENDING* oder *THE LAST SHOT* aufgegriffen, in denen ein doppeltes Illusionsspiel stattfindet, die Filmarbeit selbst nur Staffage ist, die ein anderes Projekt camoufliert. Einige dieser Filme sind im Zuge des filmischen *con man*-Revivals im Kino seit der Jahrtausendwende entstanden, das sogar die Formation eines eigenen Subgenres, das des ‚Hochstaplerfilms‘, begünstigt hat (vgl. Schwanebeck 2014b und 2015), zu dem Regisseure wie Steven Soderbergh oder das Duo Glenn Ficarra und John Requa gleich mehrere Titel beigesteuert haben und das mittlerweile im Zuge seiner Ausdifferenzierung auch queere Hochstaplerfiguren (beispielsweise in *I LOVE YOU PHILLIP MORRIS*) produziert hat.

Der vorliegende Artikel wird sich anhand von Ben Afflecks Erfolgsfilm *ARGO* dem *con man*-Film als distinktem Genre nähern und dabei besonders seine flexible Inszenierung von Geschlechtern in den Blick nehmen, die für den *con man*-Film charakteristisch ist. Im Vordergrund wird dabei die hochstaplerische Leistung stehen, die der Film selbst vollbringt, indem er sich in eine respektable Genretradition einschreibt, unter der Oberfläche aber eine gänzlich andere Agenda verfolgt.

ARGOS nostalgische Hochstapeleien

ARGO steht an der Schnittstelle zwischen den beiden eingangs skizzierten Entwicklungen – dem aktuellen Revival des nostalgischen Hochstaplerfilms und dem wiederholt behaupteten Konnex zwischen Hochstapelei und Filmgeschäft, bspöttelt der Film doch auf sanfte, letztlich affirmative Art die Filmindustrie als natürliches Territorium für *confidence trickster* und Schaumschläger jeder Couleur. Hier, so suggeriert *ARGO* in zahlreichen Szenen, triumphiert derjenige, der eine gute Geschichte zu erzählen, die besten Luftschlösser zu bauen und mit seinem Charisma die Geldgeber zu begeistern versteht. Der von Regisseur Affleck selbst dargestellte CIA-Agent Tony Mendez erfährt bei seinem ersten Besuch in Hollywood, wenn er zum Zweck seiner Mission großspurig auftreten wolle, ohne de facto einen Finger krummzumachen, sei er in Hollywood genau an der richtigen Adresse; später zieht der Produzent Lester Siegel (Alan Arkin) Parallelen zwischen ihrer beider Branchen, in der die Lüge an der Tagesordnung ist: „The bullshit business. It’s like coal-mining. [...] You can’t wash it off.“

Bei *ARGO*, der nicht nur zum Überraschungserfolg an der Kinokasse wurde, sondern 2013 sogar mit dem Oscar als bester Film ausgezeichnet wurde, handelt es sich um die fiktionale Aufarbeitung einer berühmten außenpolitischen Episode aus dem Jahr 1979, als der Ayatollah Chomeini und seine Anhänger die Regierung des Schahs von Persien stürzten und im Zuge dessen auch die amerikanische Botschaft in Teheran besetzten. Sechs von deren Mitarbeitern gelang die Flucht ins Wohnhaus des kanadischen Botschafters, woraufhin sich die CIA in einer *covert operation* ihrer annahm, um sie außer Landes zu schleusen. Der Plot,

den Mendez ersann, um seinen Landsleuten zur Flucht in die Heimat zu verhelfen, ist tatsächlich derart abenteuerlich, dass es schon zahlreicher paratextueller Authentizitätsbeteuerungen bedarf, um das Publikum von seinem Wahrheitsgehalt zu überzeugen, wiewohl zahlreiche dramaturgische Freiheiten, die sich Drehbuchautor Chris Terrio im Zuge seiner fiktionalisierenden Adaption der Quellen nahm, für Verstimmungen sorgten (vgl. Bunch 2013, Mousavi 2013 und Romberger 2013). Mit Hilfe zweier erfahrener Hollywood-Veteranen gibt sich der CIA-Mann als Produzent aus, der sich angeblich inmitten der Planung eines epischen, auf der Welle des STAR WARS-Erfolgs reitenden Science-Fiction-Films befindet und in Teheran Drehorte erkunden will, um so die als Mitglieder seiner Filmcrew getarnten Diplomaten außer Landes zu schmuggeln, was nach einigen ausweglos scheinenden, suspense-reich aufbereiteten Szenen auch tatsächlich gelingt.

Die Grundstruktur des Films entspricht dem des klassischen *heist movie*, das seinerseits der Dramaturgie des unter anderem in *long-con-films* wie *THE STING* oder *OCEAN'S ELEVEN* erprobten *confidence trick* verpflichtet ist (vgl. Kriesch 2014: 14-17): Eine disparate, mit Robin-Hood-Romantik gezeichnete Gruppe sympathischer Anti-Helden, die über einen flexiblen moralischen Kodex verfügt (allerdings niemals so rücksichtslos agiert, dass das Publikum vor einer Identifikation mit ihr zurückschrecken würde), plant gemeinsam einen großen Coup, um einen übermächtigen Gegner in die Knie zu zwingen.⁴ Häufig gibt es dabei Überschneidungen mit dem *bromance*- beziehungsweise Buddy-Film – charakteristisch für den *con man*-Film ist das Genderidyll der hermetisch abgeschlossenen, homosozialen Gruppe, in der Frauen allenfalls geduldet, aber niemals akzeptiert, häufiger sogar als intrusive Gefahrenquellen charakterisiert werden; man denke an die bereits erwähnten Hexen von Oz, die Auftragskillerin in *THE STING* oder die eindimensionalen Schönheiten in *THE TALENTED MR. RIPLEY*, die eher Teil der pittoresk gefilmten Landschaft als wirkliche Handlungsträgerinnen sind. „It's not their fight“, entgegnet der Anführer der Bande in *OCEAN'S THIRTEEN* lapidar auf die Frage seines Freundes, ob man denn auch die Frauen mit ins Abenteuer einbeziehen solle.

Der minutiös geplante *confidence trick* selbst ist als derartig virtuose Inszenierungsleistung angelegt, dass hier nicht nur ein Verbrechen verübt, sondern zugleich immer auch ein Kunstwerk errichtet wird (vgl. Kriesch 2014: 55). Für den Zuschauer besteht der Reiz nicht zuletzt darin, dass er über die Details des Plans nicht informiert wird und die zahlreichen Enthüllungen im Zuge des Twist-Endes als angenehme Überraschungen empfindet: Auch der von einem verschworenen Männernetzwerk aus Geheimagenten und Filmkünstlern genial entworfene Plan in *ARGO* entwickelt diesen Sog, wenn er Mendez und seine Helfer

⁴ Der typische Ablauf des *con game* lässt sich wie folgt darstellen: Ein Opfer wird ausgesucht, sein Vertrauen gewonnen, der *inside man* (d.h. der Partner des *con man*) wird vorgestellt, ein Anreiz ins Spiel gebracht (meist Geld), das Opfer mit einem Kleingewinn zunächst geködert, bevor das Risiko erhöht, das Vertrauen auf den *inside man* als Strohhalm umgeleitet und das Opfer schließlich geprellt wird (Haag 1977: 57). Diese Struktur (die u.a. auch in Nettler 1982: 69f. beschrieben wird) wird in vielen *con man*-Filmen abgebildet; Rian Johnsons *THE BROTHERS BLOOM* benennt sogar seine einzelnen Kapitel nach den Stadien des Tricks.

die Stadien der *pre-production* abarbeiten lässt: Castings und Pressekonferenzen werden abgehalten, Kostüme entworfen, Storyboards gezeichnet, damit ARGO mediale Resonanz findet und damit die iranischen Kontrollbehörden, die sich von einem gefälschten Ausweis nicht täuschen lassen, mit den in Hochglanzmagazinen wie *Variety* publizierten Berichten von der Realität des Filmdrehs überzeugt werden. Dabei verschieben sowohl der teils improvisatorische Charakter des Unterfangens wie auch die Höhe der *stakes* (für die gesuchten Diplomaten und ihre Helfer geht es um Leben und Tod) den generischen Schwerpunkt vom klassischen Ganovenfilm in Richtung eines mit komödiantischen Elementen aufgelockerten Thrillers, für den die permanente Todesgefahr gattungsobligatorisch ist (vgl. Schwanebeck 2017).

Ein Hochstaplerfilm ist ARGO dennoch – nicht nur in Bezug auf seinen Plot, sondern auch auf der *discourse*-Ebene der filmischen Inszenierung, die letztlich auch dem Publikum die Rolle des *suckers* aufzwingt. Zu einem gewissen Grad leisten dies alle filmischen Auseinandersetzungen mit dem Hochstapler, sobald sie ihr Publikum temporär aufs Glatteis führen. Nicht selten spielen stereotype Erwartungshaltungen und intertextuelles Wissen dabei eine Rolle, gerade auch was die Ebene des Geschlechts angeht. Ohne ihren souveränen Flirt mit etablierten Geschlechterbildern gelänge es erfolgreichen Hochstaplern kaum, in Sekundenschnelle als Angehörige einer Berufsgruppe durchzugehen, für die sie in Wahrheit über keinerlei fachliche Qualifikation verfügen. Da Berufe mit entsprechendem gesellschaftlichen Prestige immer noch in erster Linie Männern offen stehen, genügen einem erfolgreichen *con man* wie Frank Abagnale (neben einem Grundkurs im erforderlichen Soziolekt) der ärztliche Kittel und die Pilotenuniform, um sich den entsprechenden Habitus anzueignen, während Frauen an gleicher Stelle mit einem kontrollierenden (*male gaze*) zu rechnen hätten – kein Wunder, dass sie seltener hochstapeln, aber dafür am Hochstaplersyndrom laborieren, das heißt dem irrigen Glauben, man werde sie als *fakes* entlarven. Es ereilt vor allem erfolgreiche Akademikerinnen in legitim erarbeiteter Position (vgl. Klinkhammer/Saul-Soprun 2009).

Eine etablierte Star-Persona oder eine klischierte Genreformel gestatten es auch dem Hochstaplerfilm, sich zeitweise zu camouflieren und – in der Art des *con man*-typischen Verfahrens – Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt in der Diegese zu lenken, bevor es zu einer verblüffenden Enthüllung kommt: I LOVE YOU PHILLIP MORRIS verleitet sein Publikum zu der (aus dem Melodrama herrührenden und gründlich gegenderten) Annahme, der schwule Protagonist sterbe im Gefängnis einen qualvollen AIDS-Tod (eben weil dies jahrelang in Filmen wie PHILADELPHIA oder ONE NIGHT STAND das unvermeidliche Schicksal des schwulen lebensfrohen Mannes war), bevor diese Wendung als elaborierter *fake* entlarvt wird und der Film wieder zurück zum *modus operandi* der pikaresken Komödie findet. ARGO verzichtet zwar darauf, seine größte Gaunerei in Form einer überraschenden Wendung zu enthüllen und favorisiert den geteilten Suspense gegenüber dem häufig von Hitchcock favorisierten Stellvertreter-Suspense zum Zweck einer vollkommenen Identifi-

kation mit der prekären Lage der Protagonisten (vgl. Smith 2000: 20-22), jedoch ist ARGO selbst ein *fake* mit äußerst dubioser Abstammungsurkunde. Von seiner ersten Einstellung an flirtet der Film nämlich mit einem der respektabelsten Paradigmen des amerikanischen Kinos – dem regierungskritischen Verschwörungsthiller, wie er im stark politisierten New Hollywood in den 1970er Jahren an der Tagesordnung war. Dafür greift ARGO sogar auf das von 1972 bis 1984 verwendete Warner-Brothers-Logo zurück, das an eine Ära erinnert, in der Warner zur Speerspitze des New Hollywood zählte und unter anderem mit ALL THE PRESIDENT'S MEN Filme ins Kino brachte,⁵ die zum desillusionierten „post-traumatic cycle“ (Keathley 2004) zählen, der unter dem Eindruck des Vietnam-Traumas sowie von Watergate entstand und „ein in vielfacher Hinsicht gestörtes Vertrauen des Kinozuschauers (in staatliche Institutionen, historische Zusammenhänge sowie die Handlungsmacht des autonomen Filmprotagonisten)“ sowie „in die Darstellungsform selbst“ reflektiert (Schwanebeck 2017). Mit dieser Agenda geht im Verschwörungsthiller stets auch eine ausgiebige Dekonstruktion hegemonialer Filmmännlichkeit einher, die den Aufstieg neuer Stars ohne klassisches *matinee idol*-Äußeres (beispielsweise Dustin Hoffman) begünstigte und die Protagonisten auf der Ebene der Diegese sukzessive jeder Form von *agency* beraubt. Hier gibt es keine geglückte *closure* im Sinne von David Bordwells doppelter Kausalstruktur aus offizieller Mission und heterosexueller Romanze mehr (vgl. Bordwell 1995: 157f.), und hier regieren auch nicht länger die Alphantiere. Stattdessen steht am Schluss ein traumatisierter beziehungsweise körperlich geschundener, seiner Virilität beraubter Verlierer vor den Trümmern seiner Existenz und kann allenfalls sein nacktes Leben in die Isolation retten – am sinnfälligsten wohl im Schlussbild von Coppolas THE CONVERSATION.

Von Beginn an behauptet ARGO einen Schulterschluss mit dieser bis heute als am gesellschaftskritischsten und künstlerisch produktivsten geltenden Dekade des amerikanischen Films – in den Worten von David Thomson nicht nur „the decade when movies mattered“, sondern auch die einzige Phase, „when movies spoke to us with unaccustomed candour“ (2004: 73 und 82). Neben der anachronistischen Verwendung des Warner-Logos, das als Paratext ja niemals nur phatisch kommuniziert, sondern immer auch einen emotionalen Appell beinhaltet (vgl. Levaco/Glass 2006: 144), tragen auch das Zeitkolorit sowie einige zum Zwecke der Authentifizierung dienende Gestaltungselemente dazu bei: die Verwendung körnigen Archivmaterials, Montagesequenzen und rastlose Kamerafahrten durch behördliche Gänge, die an die Büroszenen aus ALL THE PRESIDENT'S MEN erinnern und später in der „walk and talk“-Rhythmik von Aaron Sorkins dialoglastigen Politserien und -filmen ein Nachleben fanden.

Während der Post-Vietnam-Film Zeugnis ablegt vom Zusammenbruch jeglichen Vertrauens in amerikanische Institutionen und Werte (vgl. Keathley 2004: 297) und von der Angst, das gesamte Land könne im Kern verdorben und all seine Regierungsorgane Teil einer gi-

⁵ Als Verleiher der meisten Paranoia-Thriller fungierte zwar Paramount, doch Warner hatte in den 1970er Jahren ebenfalls mit wichtigen New-Hollywood-Filmen wie KLUTE und BADLANDS aufhorchen lassen.

gantischen Verschwörung sein (vgl. Patzig 2007: 33), ist ARGO eher von jenem restaurativen Geist der Folgedekade unter Reagan beseelt, suggeriert er doch auf sehr unzweideutige Art, dass die Institution im Kern gesund und die Handlungsmacht starker Einzelpersonen im Stande ist, behördliches Versagen (das kein Versagen des gesamten Staatsapparates, sondern eher ein reparables Knirschen im Getriebe indiziert) zu kompensieren, unter starkem Rekurs auf ein Narrativ der Sehnsucht nach ‚starken‘, noch nicht verweichlichten Männern, wie es fürs Genrekino der 1980er Jahre typisch ist.⁶ ARGO verzichtet auf eine detaillierte Kritik an amerikanischer Außenpolitik, sondern karikiert lediglich einen Beamtenapparat, der vom Zwang des vorschriftsgemäßen Dienstwegs gelegentlich in die Irre geführt beziehungsweise arretiert wird. Stärker wiegen der ganz im Gegensatz zum 1970er-Jahre-Kino stehende, zur Schau gestellte Kulturchauvinismus des Films (etwa seine eindimensionale Sicht auf die iranische Bevölkerung als bedrohliche Wilde⁷ und die willkürliche Handhabung von Untertiteln mit dem Effekt des *Othering*), der in einem seltsamen Missverhältnis zu den Momenten doppelbödigter Satire steht: etwa, wenn der Film einen Vertreter des iranischen Regimes den stereotypen Orientalismus von Hollywood kritisieren lässt („Snake charmers, flying carpets!“), wenn Groucho Marx für den Urheber des bekannten Marx-Diktums von der als Farce wiederholten geschichtlichen Tragödie⁸ gehalten wird oder Parallelen zwischen der filmischen Inszenierung und der medialen Repräsentation politischer Gremien und Aggressoren gezogen werden.⁹ Dieser letztlich restaurative Gestus wird auch auf der Ebene von Geschlecht, vor allem in ARGOs Bemühen um eine Resouvenanzierung seines Protagonisten deutlich.

Auf der Suche nach John Wayne

ARGO ist durchsetzt von jenem nostalgischen Grundgestus, ohne den es wahrscheinlich gar keine Hochstapler gäbe, insofern unser Vertrauen in diese anpassungsfähigen Gauner immer auf überholten, stereotypen Skripten beruht. Jemand, der uns auf dem Flur eines Krankenhauses in weißem Kittel, mit Klemmbrett und Stethoskop entgegenkommt, muss wohl ein Arzt sein – und bezogen auf den *con man*-Film gilt: Was über ein gattungstypisches Erscheinungsbild verfügt und Elemente beinhaltet, die wir mit dieser Gattung assoziieren, wird wohl ein Vertreter dieser Gattung sein. Dies impliziert natürlich mindestens zwei Kurzschlüsse, denn einerseits entfällt damit die kritische Überprüfung des konkreten

⁶ Deutlich bspw. in den mit Bruce Willis oder Chuck Norris besetzten Actionfilmen, die den zuverlässigen Einzelkämpfer nicht nur im Widerstreit mit seinen fremdländischen Gegnern, sondern auch im permanenten Clinch mit einem unfähigen Beamtenapparat im eigenen Lager zeigen.

⁷ „[E]very Iranian character in the film is either a yelling indigenous nuisance, a suspicious bureaucratic stooge, or an absolute moron“ (Mousavi 2013: 81).

⁸ „Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce.“ (Marx 2007: 9)

⁹ Bereits in den Credits wird die iranische Vorgeschichte in märchenhaften Storyboards geschildert; die erste öffentliche Lesung des Drehbuchs von ARGO wird gegen fingierte Geislerschießungen aus dem Botschaftsgebäude geschnitten, die für Propagandazwecke gefilmt werden.

Exemplars (bezogen auf das Beispiel des Arztes: „Sieht er nur so aus wie ein Arzt, oder verfügt er tatsächlich über die erforderlichen Qualifikationen?“), andererseits zementiert die Applikation des entsprechenden Skripts auch die zugrundeliegende, möglicherweise gar nicht mehr gültige Form („Sind Ärzte tatsächlich immer männlich, und müssen sie immer Kittel und Stethoskop tragen?“). Man denke nur an den vielzitierten Fall Guttenberg: Was da mit Adelstitel, Doktordiplom, Pomade im Haar und strammer Gesinnung vor die Mikrofone trat, war eigentlich bereits ein Felix-Krull-Zitat mit deutlichem Fin-de-Siècle-Anstrich. Stephan Porombka weist zurecht darauf hin, dass es sich beim Fall Guttenberg um „etwas geradezu verstörend Altbackenes“ handelt und beispielsweise das berühmte Times-Square-Foto des Ministers „nur [noch] zum Zitat eines Zitats eines Zitats taugt“ (Porombka 2014: 218), und Ähnliches lässt sich auch für die aus der Zeit gefallenen Männlichkeitsskripte behaupten, die in *con man*-Narrativen immer noch aufgewärmt werden und die charakteristisch für den Diskurs kriselnder Männlichkeit sind. Letzterer schöpft sein idealisiertes Früher (das heißt die Ära der vermeintlich intakten, funktionierenden Geschlechterrollen) eigentlich immer aus der Fiktion. Für den Genderkontext gilt damit wie auch für den filmischen Genrekontext, dass das Auftauchen von Hochstaplern ein deutliches Signal für die Erosion einer Gattung ist. Wenn das zugrundeliegende Skript längst erodiert ist, wird es also nur noch mit einer Hülle beziehungsweise einer epigonalen Schwundstufe zu tun haben, dann tauchen die Hochstapler auf – beispielhaft legt das etwa Clint Eastwoods Spätwestern UNFORGIVEN offen, wo der letzte selbstbehauptete Revolverheld, „English“ Bob (Richard Harris), ein bloßer Aufschneider ist, der mit seinem persönlichen Biographen unterwegs ist, um seinen erlogenen Mythos als *Duke of Death* festzuschreiben zu lassen. Die Wahrheit hinter den Legenden um den vermeintlich hypervirilen und treffsicheren „English“ Bob wird vom Sheriff als Burleske um abgehalfterte, versoffene Revolverhelden entzaubert; die Schilderung des legendären Duells, in dem die Colts versehentlich losgingen, enthüllt deutliche Parallelen zur vorzeitigen Ejakulation, zumal in einem Film, dessen gesamter Racheplot überhaupt erst durch den Jähzorn eines wegen seines schwächtigen Glieds verspotteten Cowboys in Gang gesetzt wird.

Ein Hochstapler, der trotz der Abgeschmacktheit der zugrundeliegenden, stereotypen Skripte dennoch weiter auf die Vertrautheit seines Publikums mit diesen Skripten sowie mit hegemonialen, vermeintlich intakten Männlichkeitsbildern setzt, muss im Darwin'schen Sinn *adaptable*, also sowohl anpassungs- als auch überlebensfähig sein, muss – wie beispielsweise Patricia Highsmiths talentierter Mr. Ripley, der in rund einem halben Dutzend Filmadaptionen so unterschiedliche Verkörperungen wie den postmodernen Cowboy, den Nerd oder den Gigolo erfahren hat (vgl. Schwanebeck 2014a: 322-337) – auch einander durchaus widersprechende Männlichkeiten darbieten und als Mann ohne Eigenschaften *jede* situativ erforderliche Eigenschaft im Repertoire führen; er muss mithin – frei nach *Felix Krull* – mehr geben und zeigen, als er hat.¹⁰ Darin liegt auch das eigentliche *skandalon* vieler

¹⁰ „Ein Schelm gibt mehr, als er hat“, weiß Felix Krull (Mann 1957: 322).

Hochstaplerstoffe, in denen spielerisch suggeriert wird, Geschlecht selbst fuße auf einem Akt der Hochstapelei, indem es erzählerisch konstruiert wird und auf unausgesprochenen und dabei unverhandelbar scheinenden Übereinkünften gründet. Besonders im Fall von Männlichkeit, an die kulturell der Nimbus des Monolithischen, Unverrückbaren geknüpft ist – eine an sich unerhörte Proposition, gilt doch der ‚echte‘ Mann als Verkörperung von „primitive, unadorned, self-evident, natural truths of the world“ (Brod 1995: 13) und das Unmännliche, Dandy- oder *sissy*-hafte als das, was der Verstellung bedarf: „What we call masculinity is often a hedge against being revealed as a fraud, an exaggerated set of activities that keep others from seeing through us, and a frenzied effort to keep at bay those fears within ourselves.“ (Kimmel 1994: 130f.) Im Subtext durchzieht dieser Gedanke einen Großteil der Forschungsliteratur innerhalb der *masculinity studies*, rekuriert man doch dort wiederholt auf den Gedanken, der habituelle Aspekt der heterosexuellen Matrix¹¹ ziehe ein rigides Anpassungsregime nach sich, um jeden Verdacht der Unmännlichkeit im Keim zu ersticken. Freuds Ausführungen zur Repression der Analerotik, die im Regelfall Charaktereigenschaften produziere, die gemeinhin mit dem männlichen Arbeitsethos assoziiert werden, haben hier stilbildend gewirkt (vgl. Freud 1999); nicht nur Kimmel sieht eine enge Korrelation zwischen der Performance als Mann und der ab der Adoleszenz dominanten Angst, von der Genderpolizei als effeminiert entlarvt zu werden. Das Originalitätsgebot führt freilich im Verbund mit hegemonialer Männlichkeit in ein unlösbares Paradox, denn jedem hegemonialen System wohnt der Imperativ zur Mimikry inne (vgl. Brandt 2007: 30): Das bereits von Frank Abagnale angehimmelte, überlebensgroße Vorbild James Bond ist in der Realität nicht einholbar und regt doch zur Nachahmung an (vermittels Requisiten, Kostümierung und Zitation); zugleich lautet das Gebot Authentizität, Originalität, Unverwechselbarkeit. Kein Wunder, dass die erfolgreichsten *con men* – diejenigen mit den besten Geschichten und den vermeintlich besten Referenzen – eigentlich nur fleischgewordene Leerstellen beziehungsweise *free-floating signifiers* sind.

Eine solche Leerstelle ist auch ARGOs Protagonist, Tony Mendez, der vordergründig aus demselben Holz geschnitzt zu sein scheint wie die Anti-Helden des New-Hollywood-Kinos, als deren Nachfahre sich der Film ausgibt: ein resoluter Jedermann, der sich nicht ans offizielle Protokoll hält, was ihn in Konflikt mit seinen Vorgesetzten bringt. Als jedoch die CIA die Mission aufgeben will und Tony – *a man's gotta do what a man's gotta do*, oder wie es im Film heißt: „Somebody is responsible when things happen, Jack. I'm responsible.“ – sich entschließt, die Diplomaten auf eigene Faust zu befreien, erweist sich nicht nur die Mission als durchführbar, sondern auch die Institution als noch nicht vollständig korrumpiert. Mendez' persönlicher Einsatz löst im heimischen CIA-Büro, wo sich domestizierte

¹¹ Unter diesem Begriff versteht Butler (2008: 208) das hegemonial-epistemische Modell der Geschlechterdifferenzierung, das zum Zwecke seiner Stabilität einer verbindlichen Heterosexualität bedarf.

Bürohengste tummeln und auf ihre Entfesselung warten,¹² frenetische Betriebsamkeit aus, und in den von amerikanischen Flaggen flankierten Gängen der Zentrale beweist der Beamtenapparat plötzlich seine Effizienz („Do your fucking job!“). Diese Schlussvolte verkompliziert die zeitliche Situierung des Films, der – vom Jahr 2012 aus – im Kostüm des kritischen 1970er-Jahre-Kinos zugleich vor- wie auch zurückgreift, nämlich in das restaurative Kino der Reagan-Ära. Die *Variety*-Ausgabe, mit der sich die ARGO-Filmcrew gegenüber iranischen Beamten ausweist, illustriert dies mit zahlreichen Anzeigen für die Kinoerfolge der späten 1970er Jahre – es ist das Jahr von ‚Verdrängungsblockbustern‘ (vgl. Keathley 2004: 305) wie *KRAMER VS. KRAMER* und *ROCKY II*, Wegbereitern des „decrepit, xenophobic and belligerent Cold War America of 1980“, das nicht nur auf den „abyss of Reaganism“ (O’Hehir 2013),¹³ sondern auch auf ein Revival reaktionärer Männlichkeitsbilder zutaumelte.

ARGO artikuliert diesen Subtext durchaus offensiv, indem der Film mehrfach betont, Hollywood im Augenblick einer historischen Zäsur abzubilden – unterschieden wird hier die Ära vor und nach dem Ableben John Waynes. Rund ein halbes Jahr nach Waynes Tod im Juni 1979, als die Spielfilmhandlung von ARGO einsetzt, wird dieser Verlust von Angehörigen des in seiner Selbstwahrnehmung geschwächten Landes derartig betrauert („John Wayne’s in the ground six months and this is what’s left of America“, sagt Siegel an einer Stelle), dass der Film die Konstruktion seines selbstsicheren, zuverlässigen Helden als alternativlose Kompensationsleistung aufführt. Der Abgesang auf den virilen Cowboy-Helden geht mit einem symbolischen Verlust von Privilegien einher, die gerade aus der zeitlichen Distanz betrauert werden – ARGO blickt vom Jahr 2012 aus um mehr als eine Generation Hollywood-Geschichte zurück. So ringt Mendez als getrennt von seiner Ehefrau lebender Vater eines Sohnes um die Anerkennung seiner Familie. Der Film selbst sehnt sich offensiv nach einer Ära zurück, als ‚echte‘ Männer im Film noch (wie Wayne) fluchen, rauchen und trinken durften, und setzt Alkoholkonsum sogar als Beleg westlicher Überlegenheit und als Indiz der Freiheit in Szene: Im Flugzeug ertönt das erlösende akustische Signal, als die Maschine den iranischen Luftraum hinter sich gelassen hat und das Ausschenken alkoholischer Getränke an Bord wieder gestattet ist. Mendez’ Alkoholkonsum stellt ihn in eine Reihe mit dem Marlboro-Cowboy – er ist ein Mann, nicht *obwohl*, sondern *weil* er gesundheitli-

¹² Als rechte Hand von Mendez im CIA-Hauptquartier ist Bryan Cranston zu sehen, der als Walter White in *BREAKING BAD* im wohl erfolgreichsten Remaskulinisierungsnarrativ der zeitgenössischen Populärkultur zu sehen war.

¹³ Auch *STAR WARS*, an dessen Erfolg sich die fiktive Produktion von ARGO andockt, gehört unbedingt in diese Reihe: „a huge ideological sigh of relief in preparation for an era of recuperation and reaction.“ (Wood 2003: 144). Innerhalb der Diegese kann der an *STAR WARS* anschließende Film-im-Film, wie Phillip Freeman in seiner freudschen Lesart von ARGO überzeugend darlegt, ähnlich wie die Theateraufführung in *Hamlet* als direkte Artikulation einer verdrängten Wunschfantase verstanden werden, nämlich als die ins Science-Fiction-Genre ausgelagerte Utopie einer Revolution gegen faschistische Technokraten (vgl. Freeman 2013: 180) – ein Narrativ, das ironischerweise sogar die Agenda der iranischen Revolution paraphrasiert (vgl. St. Clair 2013: 17f.).

che Risiken eingeht.¹⁴ Übertragen auf die erzählerische Logik des Films ist Männlichkeit nur um den Preis des Risikos und des David-gegen-Goliath-Kampfes zu haben.

Während der Verschwörungsthiller seinen Anti-Helden auf diesem Weg aber lediglich in die Katastrophe führt, erwartet Mendez am Schluss von *ARGO* ein lupenreines Happy End. Dieser restaurative Schluss entpuppt sich nun als das glatte Gegenteil des Paranoia-Kinos, nämlich als beruhigendes Sicherheitsversprechen: Die CIA-Mitarbeiter fallen einander in die Arme, und eine Heilung des amerikanischen *body politic*, wie sie für das Kino der Reagan-Ära typisch ist, wird im Epilog angedeutet, als Mendez seine Familie in die Arme schließt: „an image of the stoical American hero (or the Mexican-American hero played by a white guy, anyway) framed in a doorway with a blonde in his arms and the flag flapping behind him“ (O’Hehir 2013). Hier ist die Suche nach John Wayne an ihr Ende gelangt, der *con man* im Herzen der Gesellschaft angekommen, wo er – ähnlich dem legendären Hochstapler Tom Ripley aus der Feder von Patricia Highsmith – ein Leben als wenig subversiver Komplize der heteronormativen Geschlechterordnung, R.W. Connells „complicit masculinity“ in Reinkultur (vgl. Connell 1996: 76-81), führen wird.

Fazit

Die Reparatur der Familie (als kleinster Zelle eines kriselnden Staats) leitet in die Credits von *ARGO* über, die noch einmal einen regelrecht misstrauisch machenden Authentifizierungsdiskurs aufbieten, um Mendez’ Aussöhnung mit dem Staatsapparat zu belegen: Da werden die Darsteller des Films den historischen Charakteren im Bild direkt gegenübergestellt; der im *voice-over* gesprochene Kommentar des damaligen US-Präsidenten Jimmy Carter (der zudem im Making-of auf der *ARGO*-DVD versichern darf, jedes Wort der Geschichte entspreche der Wahrheit) autorisiert ebenfalls die Fiktion als kanonische Repräsentation der Ereignisse. Da war es nur folgerichtig, dass niemand geringeres als Michelle Obama bei der Oscar-Verleihung 2013 *ARGO* als Gewinner des Preises für den Besten Film verkündete und damit symbolisch auch das Einverständnis des Weißen Hauses mit dieser Geschichtsdarstellung übermittelte (vgl. Bani-Sadr 2013). Für John Pilger fügt sich *ARGO* vollkommen in den von der Obama-Administration vollzogenen außenpolitischen Paradigmenwechsel ein und erfüllt die Rolle eines Propagandafilms im Kalten Krieg (2013: 38), eine unzweideutige Wunscherfüllungsphantasie, politische Krisen mit dem Bravado des aufrechten Cowboys lösen zu können: „the dream of one day standing up to a nuclear Iran just as we *know* that John Wayne once stood up to the Apaches.“ (Freeman 2013: 179)

So bestätigt die extradiegetische Resolution eine Form von *closure*, die ganz charakteristisch für Hochstapler-Narrative ist – schließlich wird der *con man* hier in die bestehende Ordnung

¹⁴ Im größeren Zusammenhang hat Ben Affleck seine Rollenpersona mit der Darstellung des zuverlässigen *all-American hero* Tony Mendez für virile Actionhelden geöffnet – sechs Monate nach dem Oscar-Gewinn von *ARGO* wurde er im August 2013 als neuer Batman-Darsteller für den aus der Feder des *ARGO*-Autors Chris Terrio stammenden *BATMAN V. SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE* (2016) gecastet.

aufgenommen, wodurch er sich endgültig als *nicht*-subversive Figur ausweist. Was im Fall von ARGOs prestigeträchtiger Ehrung mit dem bedeutendsten Filmpreis der Vereinigten Staaten als ein symbolischer Schulterklopper durch die Machtzentrale des amerikanischen *body politic* ausgewiesen wird, nimmt in den meisten Hochstaplerstoffen die Form einer Aussöhnung mit dem patriarchalen Machtapparat an; nach einer obligatorischen Bußperiode im Gefängnis werden Hochstapler für gewöhnlich wieder in der Gesellschaft willkommen geheißen, die sie zuvor an der Nase herumgeführt haben, und tragen dann zu deren Erhalt bei. Das einzige charakteristische Stadium, das ARGO dabei ausspart, ist das der Demaskierung – aber auch das verbindet es mit seinem symbolischen Übertäter John Wayne, der seit Beginn der akademischen Auseinandersetzung mit Männlichkeit in der Filmwissenschaft im Hollywood-Kontext das Maß aller Dinge gewesen ist, ungeachtet der wiederholten Beschwörung, wie viel klassische Filmmännlichkeit letztlich fingiert ist: James Dean trug falsche Zähne, die schwächlichen Stars Alan Ladd und Humphrey Bogart mussten mit Kameratricks ihre tatsächliche Körpergröße verhehlen; der stramm konservative John Wayne verbarg vor der Öffentlichkeit nicht nur seine Toupierungen und Details über sein Patchwork-Familienleben, sondern auch seinen wirklichen, feminin klingenden Vornamen Marion: „no less than women have men been snipped and chiseled, remade according to an image Hollywood as an industry has found it desirable to invent.“ (Mellen 1978: 4)

Die nicht überführten Hochstapler sind die Meister ihrer Zunft – notwendigerweise muss ihr subversives Potential in ihrer vollkommen realisierten Adaptabilität aufgehen, solange sie darauf verzichten, sich vor ihrem intra- wie auch extradiegetischen Publikum zu demaskieren. ARGO ist ein solches Exemplar – indem sie sich als Abkömmling eines filmgeschichtlich immens respektablen Gattungsparadigmas ausweist und zugleich auf der Ebene von Geschlecht ganz der Restauration verschreibt, spielt Ben Afflecks kleine ‚Propagandafabel‘ (vgl. O’Hehir 2013) ihrem Publikum einen virtuosen *confidence trick*. Um das eingangszitierte Beispiel noch einmal aufzugreifen: „Your assistance is needed“ – besonders wenn es um die korrekte Entschlüsselung von Spam-Mails geht, so verlockend ihre Versprechungen auch klingen.

Über den Autor

Wieland Schwanebeck, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Professur für Englische Literaturwissenschaft an der TU Dresden, Promotion 2013 mit einer Arbeit über das Hochstapler-Motiv im Werk von Patricia Highsmith. Er lehrt und forscht unter anderem zu den Themen Gender Studies, Männlichkeit, britische Filmgeschichte, Alfred Hitchcock und Hochstapler-Erzählungen. Aktuelle Publikationen: *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (hg. mit Stefan Horlacher und Bettina Jansen, 2016); *Der weiße Hai revisited. Steven*

Spielbergs ‚Jams‘ und die Geburt eines amerikanischen Albtraums (hg., 2015); *Der flexible Mr. Ripley. Hochstapelei und Männlichkeit in Literatur und Film* (2014); *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis* (hg., 2014).

Filme

ALL THE PRESIDENT’S MEN (DIE UNBESTECHLICHEN, USA 1976, Alan J. Pakula)
 ARGO (USA 2012, Ben Affleck)
 BADLANDS (BADLANDS – ZERSCHOSSENE TRÄUME, USA 1973, Terrence Malick)
 BATMAN V. SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE (USA 2016, Zack Snyder)
 BREAKING BAD (TV-Serie, USA 2008-2013, Idee: Vince Gilligan)
 THE BROTHERS BLOOM (USA 2008, Rian Johnson)
 CACCIA ALLA VOLPE (JAGT DEN FUCHS!, Italien/USA/Großbritannien 1965, Vittorio de Sica)
 CATCH ME IF YOU CAN (USA 2002, Steven Spielberg)
 THE CONVERSATION (DER DIALOG, USA 1974, Francis Ford Coppola)
 HOLLYWOOD ENDING (USA 2002, Woody Allen)
 I LOVE YOU PHILLIP MORRIS (USA/Frankreich 2009, Glenn Ficarra / John Requa)
 KLUTE (USA 1971, Alan J. Pakula)
 KRAMER VS. KRAMER (KRAMER GEGEN KRAMER, USA 1979, Robert Benton)
 THE LAST SHOT (THE LAST SHOT – DIE LETZTE KLAPPE, USA 2004, Jeff Nathanson)
 OCEAN’S ELEVEN (USA 2001, Steven Soderbergh)
 OCEAN’S THIRTEEN (USA 2007, Steven Soderbergh)
 ONE NIGHT STAND (USA 1997, Mike Figgis)
 OZ: THE GREAT AND POWERFUL (DIE FANTASTISCHE WELT VON OZ, USA 2013, Sam Raimi)
 PHILADELPHIA (USA 1993, Jonathan Demme)
 ROCKY II (USA 1979, Sylvester Stallone)
 STAR WARS (KRIEG DER STERNE, USA 1977, George Lucas)
 THE STING (DER CLOU, USA 1973, George Roy Hill)
 UNFORGIVEN (ERBARMUNGSLOS, USA 1992, Clint Eastwood)
 THE WIZARD OF OZ (DER ZAUBERER VON OZ, USA 1939, Victor Fleming)

Literatur

Baum, L. Frank (1984): *The Wonderful Wizard of Oz*. New York: Penguin.

- Bani-Sadr, Abolhassan (2013): ARGO Helped the Ayatollahs. In: NPQ: New Perspectives Quarterly 30.2, S. 27-29.
- Bordwell, David (1995): Narration in the Fiction Film. London: Routledge.
- Brandt, Stefan L. (2007): Inszenierte Männlichkeit. Körperkult und ‚Krise der Männlichkeit‘ im spätviktorianischen Amerika. Berlin: WVB.
- Brod, Harry (1995): Masculinity as Masquerade. In: Andrew Perchuk/Helaine Posner (Hg.): The Masculine Masquerade. Masculinity and Its Representation. London: MIT Press, S. 13-19.
- Bunch, Sonny (2013): Hollywood’s New Finger-Waggers. In: Commentary 135.3, S. 57-59.
- Butler, Judith (2008): Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York, London: Routledge.
- Connell, R.W. (1993): The Big Picture. Masculinities in Recent World History. In: Theory & Society 22, S. 597-623.
- Connell, R.W. (1996): Masculinities. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, Jacques (1972): Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freeman, Phillip (2013): ARGO. Actuality in Cinema. In: International Journal of Applied Psychoanalytic Studies 10.2, S. 178-180.
- Freud, Sigmund (1999): Charakter und Analerotik. In: Ders.: Werke aus den Jahren 1906-1909. Frankfurt am Main: Fischer, S. 203-209.
- Haag, Detlev (1977): Betrügerische Hochstapelei und Schwindel. Tat, Täter und Opfer. Freiburg: Univ. Diss.
- Keathley, Christian (2004): Trapped in the Affection Image. Hollywood’s Post-Traumatic Cycle (1970-1976). In: Thomas Elsaesser et al. (Hg.): The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 293-308.
- Kimmel, Michael (1994): Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity. In: Harry Bord/Michael Kaufman (Hg.): Theorizing Masculinities. Thousand Oaks, London, New Delhi: SAGE, S. 119-141.
- Kimmel, Michael (1996): Manhood in America. A Cultural History. New York: Free Press.
- Kirn, Walter (2014): Blood Will Out. The True Story of a Murder, a Mystery, and a Masquerade. London: Corsair.
- Klinkhammer, Monika/Saul-Soprún, Gunta (2009): Das ‚Hochstaplersyndrom‘ in der Wissenschaft. In: Organisationsberatung, Supervision, Coaching 16.2, S. 165–182.
- Kriesch, Désirée (2014): Ausgetrickst! Zuschauertäuschung im zeitgenössischen US-amerikanischen *long con*-Film. Trier: WVT.
- Levaco, Ronald/Glass, Fred (2006): Quia Ego Nominor Leo. In: Alexander Böhneke et al. (Hg.): Das Buch zum Vorspann. ‚The Title Is a Shot‘. Berlin: Vorwerk 8, S. 137-158.
- Lindberg, Gary (1982): The Confidence Man in American Literature. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Mann, Thomas (1957): Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Marx, Karl (2007): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mellen, Joan (1978): Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film. London: Elm Tree.
- Meuser, Michael/Scholz, Sylka (2005): Hegemoniale Männlichkeit. Versuch einer Begriffsklärung aus soziologischer Perspektive. In: Martin Dinges (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 211-228.

- Mihm, Stephen (2007): *A Nation of Counterfeiters. Capitalists, Con Men, and the Making of the United States*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Mousavi, Narges Sadat (2013): Neo-Orientalist Perspective on Iran, India, and East. Case Study of Oscar Winners ARGO, SLUMDOG MILLIONAIRE and AVATAR. In: *Iranian Review of Foreign Affairs* 4.1, S. 77-104.
- Nash, Jay Robert (1976): *Hustlers and Con Men. An Anecdotal History of the Confidence Man and His Games*. New York: Evans.
- Nettler, Gwynn (1982): *Lying, Cheating, Stealing*. Cincinnati: Anderson.
- O'Hehir, Andrew (2013): ARGO Doesn't Deserve the Oscar. In: Salon, veröffentlicht: 18.2.2013, URL: http://www.salon.com/2013/02/18/why_argo_doesnt_deserve_the_oscar/, Zugriff: 23.2.2016.
- Patzig, Johannes (2007): Crisis of Americanism in Hollywood's Paranoia Films of the 1970s. THE CONVERSATION, CHINATOWN and THREE DAYS OF THE CONDOR. In: *Philologie im Netz* 40, S. 32-66.
- Pilger, John (2013): The New Propaganda Is Liberal. The New Slavery Is Digital. In: *New Statesman*, veröffentlicht: 14.3.2013, URL: <http://www.newstatesman.com/politics/politics/2013/03/new-propaganda-liberal-new-slavery-digital>, Zugriff: 23.2.2016.
- Porombka, Stephan (2014): Über die Notwendigkeit, die Hochstapelei auf höchstem Niveau flach zu legen (Epilog). In: Wieland Schwanebeck (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, S. 205-221.
- Reeser, Todd (2010): *Masculinities in Theory: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Romberger, James (2013): The Deceptions of ARGO. In: Jack Kirby Museum & Research Center, veröffentlicht: 9.9.2013, URL: <http://kirbymuseum.org/blogs/effect/tag/ben-affleck/>, Zugriff: 23.2.2016.
- Schwanebeck, Wieland (2014a): *Der flexible Mr. Ripley. Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film*. Weimar, Köln, Wien: Böhlau.
- Schwanebeck, Wieland (2014b): Watch Me If You Can. The Return of the Impostor in Contemporary Film. In: Caroline Rosenthal/Stefanie Schäfer (Hg.): *Fake Identity? The Impostor Narrative in North American Culture*. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 162-177.
- Schwanebeck, Wieland (2015): Hochstaplerfilm. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, veröffentlicht: 3.9.2015, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8879>, Zugriff: 2.2.2016.
- Schwanebeck, Wieland (2017): *Thriller*. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden: Springer VS (in Vorbereitung).
- Smith, Susan (2000): *Hitchcock. Suspense, Humour and Tone*. London: BFI.
- Specktor, Matthew (2011): *The Sting*. Berkeley: Soft Skull Press.
- St. Clair, Robert (2013): The Bomb in (and the Right to) the City. BATMAN, ARGO and Hollywood's Revolutionary Crowds. In: *International Journal of Žižek Studies* 7.3, S. 1-20.
- Thomson, David (2004): The Decade when Movies Mattered. In: Thomas Elsaesser et al. (Hg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 73-82.
- Wood, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan – and Beyond*. New York: Columbia University Press.