

Was bleibt ist das Kino : ein Gespenst der Filmgeschichte : auf den Spuren des Paranoia-Films

Autor(en): **Taylor, Henry M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **45 (2003)**

Heft 242

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865328>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1 Warren Beatty
in THE
PARALLAX
VIEW Regie:
Alan J. Pakula

2 FANTÔMAS
Regie:
Louis Feuillade

3 Jude Law
und Jennifer
Jason Leigh
in EXISTENZ
Regie: David
Cronenberg

4 Guy Pearce
in MEMENTO
Regie: Christopher
Nolan

Was bleibt ist das Kino

Ein Gespenst der Filmgeschichte: auf den Spuren des Paranoia-Films

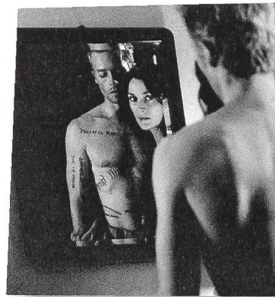
Verschwörungstheorien zielen auf ein Aha-Erlebnis ab, das die Welt neu lesbar machen soll. Wir werden eingeführt in den grossen Plan hinter den Dingen, der den Wald als ganzes trotz all seiner Bäume auf bisher unbekannte Weise sichtbar macht.

1. Theoretische Überlegungen

«Paranoia» stammt aus dem Griechischen und bedeutet wörtlich «neben dem Verstand» oder «Verrücktheit». Vom klinischen Standpunkt aus ist sie eine Form der Individualpathologie, die sich durch Projektion, Feindseligkeit, Misstrauen, Beziehungs- und Verfolgungswahn, Angst vor Autonomieverlust und Grössenwahn

auszeichnet. In einem flexiblen und kulturellen Sinne jedoch, angewandt auf die Erzeugnisse der Medien und der Populärkultur, ist Paranoia eine faszinierende und unterhaltsame Form der Vernetzung, eine Vernetzung von Welt und Gesellschaft durch das Mittel der Verschwörung: Alles ist miteinander verbunden, alles macht Sinn, ist aufeinander bezogen, nichts ist zufällig. Paranoia-Erzählungen erlauben fast unbegrenzte kommunikative Anschlussfähigkeit und zeugen von einer Lust am Fabulieren. Dem kognitiven Spass beim

4

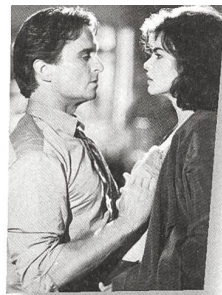


2



3





1

Lösen eines Kreuzworträtsels ähnlich, lässt sich daher sagen: «Paranoia hält fit».

Ein Merkmal der paranoiden Erklärung ist ihr Hang zur Personalisierung: An die Stelle von undurchschaubaren oder schwer konzeptualisierbaren Systemen, Prozessen und Strukturen treten klar definierte Individuen. Geschichte lässt sich von ihrer Wirkungsmacht her auf einzelne, handlungsmächtige Personen mit klarer Kausalität und Motivation zurückführen. Hier wird ein starkes anthropomorphes Begehren spürbar.

Die paranoide Hauptaktivität ist kognitiver Art: die Interpretation, die Deutung der Umwelt auf offene, vor allem aber verborgene Zeichen hin. Dementsprechend sind die Hauptakteure im paranoiden Film vor allem kognitive Arbeiter: unter anderem Journalisten, Detektive, Anwälte. Die Welt als Netz

von Bedeutungen. Hermeneutik, Tiefen-Interpretation als Berufung, nichts ist überinterpretiert, mag es noch so abwegig scheinen. Verschwörungstheorien zielen auf ein Aha-Erlebnis ab, das die Welt neu lesbar machen soll. Wir werden eingeführt in den grossen Plan hinter den Dingen, der den Wald als

ganzes trotz all seiner Bäume auf bisher unbekannte Weise sichtbar macht. Darin sehen wir nicht zuletzt auch eine Utopie: Utopie ei-

heit tritt Klarheit und Sinn.

Gute Beispiele für eine solche Ordnungsutopie liefert uns *Oliver Stones* Politthriller-Dokudrama JFK (USA 1991) über die Ermordung John F. Kennedys. In der Einleitungssequenz, die den Kennedy-Cortège beim Einbiegen in die Dealey Plaza zeigt, ist das filmische Auge in seiner Unendlichkeit darum bemüht, in einer virtuos, ja geradezu manischen Verwebung von dokumentarischem Material und fiktional nachgestellten Szenen räumlich alles lückenlos abzudecken, jeden Moment bedeutungsschwanger aufzuladen, alle Figuren am richtigen Platz stehen zu lassen und auf das zentrale Geschehen zu beziehen. Hier gibt es keinen toten Winkel, keinen nutzlosen Augenblick. Die rekonstruierte historische Wirklichkeit erscheint als theatralischer Raum, inszeniert, als ob sie schicksalhaft vorausbestimmt und jegliches Geschehen von einer eigenartigen Rationalität durchdrungen sei.

Auf dem Höhepunkt der Handlung, während der Gerichtsverhandlung gegen den der Verschwörung angeklagten Geschäftsmann Clay Shaw (Tommy Lee Jones), benutzt Jim Garrison (Kevin Costner), der in der Ermordung Kennedys ermittelnde Staatsanwalt von New Orleans, ein Modell, um das Attentat auf den Präsidenten anschaulich zu machen. Soeben hat er mit Hilfe zweier Kanzleimitarbeiter die Unwahrscheinlichkeit der *magic bullet* aufgezeigt und darlegen können, dass ohne die These dieser magischen Kugel der einzige Schluss sein könne, eine weitere, vierte Kugel sei abgefeuert worden – was auf einen zweiten Schützen und somit auf eine Verschwörung hinausläuft. Es ist ein Modell der Dealey Plaza, mit kleinen Autos und den einzelnen Figuren darauf, um den Tathergang aus Garrisons Sicht darzulegen, eine komplexe Verschwörung, an der, wie wir im Verlauf seiner weiteren Schilderung erfahren, der «militärisch-industrielle Komplex», hohe Regierungskreise unter Einschluss des Vizepräsidenten, Lyndon B. Johnson, teilhaben, um in einem Staatsstreich «König Artus» aus seinem Schloss Camelot zu entfernen. Als Mittelpunkt der gesamten Darstellung fungiert



2

Das Markenzeichen des Paranoia-Films ist eine Welt des Misstrauens, der Versicherung und der Angst. Es eröffnet sich eine Parallelwelt alternativer Bedingungen. Schwarz ist Weiss, und Weiss ist Schwarz.

jener Moment, in dem Kennedy durch den fatalen letzten Schuss getroffen, sein Kopf ruckartig nach hinten gerissen und von einem rötlichen Dunstschleier umgeben wird. Der auf dem Zapruder-Film festgehaltene Moment wird von Garrison fast zwanghaft einem angewiderten Gerichtspublikum immer wieder vorgeführt, als Beschwörung beinahe des mythischen Lochs in der symbolischen Ordnung, um welches herum sich alles andere aufbaut, ein Loch im wahrsten Sinne des Wortes, das zugleich auf schockierende Weise menschliche Verwundbarkeit aufzeigt und fetischistisch jenes unwiderlegbare Faktum, jenes faszinierende Stück physische Realität beschwört, das im Zentrum des historischen Ereignisses steht und die Zeitenwende markiert, die mit dem Attentat in der Geschichtswahrnehmung einer ganzen Generation eingetreten ist. Im Nachhinein entpuppt sich der 8mm-Amateurfilm als typisches Objekt der Unentscheidbarkeit: Man kann den Zapruder-Film zwanzig-, dreissigmal anschauen, in Realgeschwindigkeit, in Zeitlupe oder die Einzelkader auch einfrieren, man wird nie mit Sicherheit sagen können, exakt woher der tödliche Schuss fiel. Obwohl es nicht so aussieht, als sei er von hinten (vom Texas School Book Depository) abgegeben worden.

Das Loch im Präsidentenkopf entspricht homolog der ominösen Leiche in der Detektiv- und Kriminalgeschichte, die zum Anlass einer weitgreifenden Fall-Rekonstruktion und Konstruktion eines kleinen symbolischen Universums wird. Im Modell der Dealey Plaza stehen alle Figuren zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort, eine Utopie sinnvoller Historizität. Und in Stones filmischer Rekonstruktion, initiiert durch Garrisons Ausführungen, die auch als Voice-over fungieren, erfährt das gesamte Personal historische Aufwertung durch die Einordnung in ein Schema, das alle Figuren im eigentlichen Wortsinn plziert. Umfassend und totalitär im Ansatz, gerät Garrisons Argumentationslinie, zwar ausgehend von den liberalen Idealen der Kennedy-Ära, in seiner Beschwörung des ermordeten Vater-Königs bald einmal in die Nähe von faschistoidem Gedankengut. Ein Indiz dafür, wie in der Verschwörungserzählung die politischen Extreme in bedenkliche Nähe zueinander geraten und Umschläge vom einen zum anderen Pol nicht selten sind.

Von der Warte des gesunden Menschenverstandes aus gesehen vereinfacht die paranoide Erklärung, wo die Welt komplexer ist, und benutzt umgekehrt äusserst komplizierte Interpretationsmuster, wo eine einfachere Deutung den Sachverhalt ebenso gut fassen würde: die einfache Erklärung wäre, dass



3

ner Welt, in der die Dinge Sinn machen, in der sich alles und jeder am richtigen Platz befindet, eine Ordnungsutopie, die ob ihrer totalisierenden Einfachheit Erleichterung schafft. An die Stelle von Unübersichtlichkeit und Unsicher-

heit tritt Klarheit und Sinn.



4



5

1 Michael Douglas und Jeanne Tripplehorn in *BASIC INSTINCT*
Regie: Paul Verhoeven

2 Sharon Stone und Michael Douglas in *BASIC INSTINCT*

3 Kevin Costner in der Gerichtsszene in *JFK* Regie: Oliver Stone

4 Die Ermordung John F. Kennedys in *JFK*

5 Dana Wynter, King Donovan, Carolyn Jones und Kevin McCarthy in *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*
Regie: Don Siegel

6 *THE STEPFORD WIVES* Regie: Bryan Forbes

Kennedy von Lee Harvey Oswald, einem irren Täter mit einer gehörigen Portion Glück, erschossen wurde; stattdessen entwickelt JFK hier ein kompliziertes Szenario mit mehreren Schützengruppen mit grossem Aufwand in Vorbereitung, Ausführung und anschliessender Vertuschung; auf der anderen Seite arbeitet Stones Drama mit einer gewaltigen Vereinfachung: Der «militärisch-industrielle Komplex», der am Attentat schuldig sein soll, wird als quasi-homogenes Gebilde mit individual-menschlichen Zügen, beinahe wie ein «grosstes Individuum» gefasst, obwohl der auf Eisenhower zurückgehende Terminus alles andere als klar umrissen ist und in seiner Anthropomorphisierung gegenüber einem heterogenen Sachverhalt eine problematische Komplexitätsreduktion vornimmt.

Die Welt als unwohnlicher und damit heimatloser Ort: Paranoia zeichnet eine pessimistische Tendenz der Filmhistorie aus. Die Bandbreite ihrer Wirksamkeit reicht über paranoid gefärbte Strömungen und Genres wie den Expressionismus und Film Noir bis hin zu einzelnen Filmtexten, die von einer paranoiden Phantasie strukturiert sind. In ihrer reinsten Form bringt sie ein Quasi- oder Meta-Genre hervor, den sogenannten Paranoia-Film. Immer ist er auf «Hilfsgenres» angewiesen und mal im Detektivfilm, (Polit-)Thriller oder Film Noir zuhause, mal im Phantastischen Film (Science Fiction, Horror), seit neuerem auch schon mal in der Satire (Komödie) – oder in einer Kombination von diesen.

Seit er sich in den sechziger Jahren in der internationalen Kino- und Medienlandschaft etabliert hat, kommt dem Paranoia-Film heute sowohl quantitativ wie qualitativ ein zunehmend wichtiger Stellenwert zu. Denn je komplexer, rhizomischer und «schizophrener» die spätkapitalistische Welt wird und je intensiver Kommunikationstechnologien und Medien sie durchdringen, virtualisieren und komplexer machen, desto stärker das kognitive Bedürfnis nach der Art von Komplexitätsreduktion, welche kulturelle Paranoia anbietet. Der Begriff «Paranoia-Film» beginnt sich inzwischen sowohl im englisch- als auch im deutschsprachigen Raum durchzusetzen, und zwar nicht nur umgangssprachlich, sondern auch in wissenschaftlichen Publikationen. Der enorme Erfolg der amerikanischen Fernsehserie «The X-Files» («Akte X») verdeutlicht, dass kulturelle Paranoia – als postmodernes Denkmuster verstanden – salonfähig geworden und sogar in Mode gekommen ist («Only the Paranoid Will Survive»). Dies wird auch belegt durch eine in den letzten Jahren wach-

sende Anzahl von universitären Untersuchungen beidseits des Atlantiks zum Thema Verschwörungstheorien und Verschwörungskultur. Gleichwohl harrt der Paranoia-Film noch einer gründlichen Erforschung. An dieser Stelle soll daher bloss ein provisorischer Überblick über das Quasi-Genre versucht werden, wobei die Filmbeispiele als historische Symptome einer jeweils darunterliegenden gesellschaftlichen Problematik zu verstehen sind. Vielleicht sind wir nach all den Skandalen seit den sechziger Jahren so zynisch geworden, dass wir in der Politik und anderswo schnell einmal zu Verschwörungshypothesen neigen.

Das Markenzeichen des Paranoia-Films ist eine Welt des Misstrauens, der Verunsicherung und der Angst. Es eröffnet sich eine Parallelwelt alternativer Bedingungen. Schwarz ist Weiss, und Weiss ist Schwarz (denken wir an *Paul Verhoevens* Psychothriller *BASIC INSTINCT*, USA 1991: ein Mann wird zwischen einer Blondine und einer Brünetten wie ein Pingpongball hin und her gespielt, die Frau als fatales Liebesobjekt wird für ihn zur Kippfigur – in einem Moment traut man ihr, im nächsten wird sie zum Todfeind. Nur logisch daher der ambivalente, doppelte Filmschluss). Die vermeintlichen Freunde entpuppen sich als Feinde. Es blitzt in Ansätzen eine Gegengeschichte auf, eine parallele Geschichte zur vorherrschenden Historie. Häufig ist der Paranoia-Film manichäisch geprägt durch die unversöhnlichen Gegensätze von Gut und Böse, Licht und Finsternis. Manchmal zeigt er auch nur eine leicht aus dem Lot geratene Welt, arbeitet mit Verfremdungen, legt einen Filter über gewohnte filmische Wirklichkeiten, lässt die Möglichkeit des Anderen aufblitzen.

Eine kleine Gemeinschaft im Geheimen und Dunkeln, kaum erkennbar, aber doch schon erahnbar, hat sich gegen das Gute in der Welt, gegen die Gerechtigkeit, den Frieden und die Freiheit verschworen. Noch paranoider zeigt sich die Verschwörung, wenn sie als Teil der bestehenden Ordnung fungiert, ja wenn die bestehende Ordnung selbst – wie etwa in *THE MATRIX* (*Andy und Larry Wachowski*, USA 1999) – als eine gewaltige Täuschungsmaschinerie erscheint.

In ihrer narrativen Struktur zeichnen sich die Filme über einen paranoiden Stil aus, über die Formalisierung einer paranoiden Phantasie. Als Beispiel mag die Vorsequenz von *Stanley Kramers* Politthriller *THE DOMINO PRINCIPLE* (USA/GB/MEX 1977) dienen. Dokumentarische, sepia-getönte Schwarzweiss-Bilder von Massenaufmärschen und kol-

6



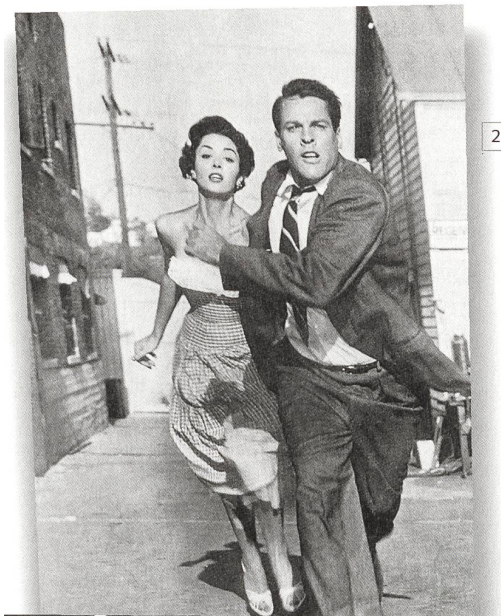
lektiven Panikszenen sind durch reisserische und wiederholte Attentats-Schlagzeilen, jeweils von Gewehrschüssen begleitet, zu einer aggressiven Montage zusammengefügt. Ein pathetischer, männlicher Voice-over-Kommentar adressiert uns als Zuschauer und stiftet in der seriellen Attraktionsmontage der Bilder kollektiven Aufruhrs eine Einheit mit übergreifender Verschwörungstheorie:

Do you believe you've decided to come to this theater today, that it was your own idea, of your own free will? Whether we know it or not, we're all manipulated. It's becoming almost impossible to think or even act for ourselves anymore. We're manipulated, programmed, brain-washed. Right from the start, right from the day we're born. By family, by press, by radio, by television. And more and more we know less and less of who THEY are. Who could THEY be? Is it the boss we work for? Who tells HIM what to do? Is it the government? Whoever is in power, it seems just the same. So, who's behind THEM? It's reached a point when THEY could take an ordinary man and so manipulate him that THEY could get him to kill the most important person in the world.

Like the hero of a book written by Franz Kafka fifty years ago, we feel ourselves powerless, unable to control anymore what really happens to us. Perhaps we're all the victim of some appalling conspiracy. What authority could THEY represent?

Hinter allem stecken hier die namen- und gesichtslosen Strippenzieher, steckt die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit, oder mit Lacan: der Andere des Anderen. Glaubt man dem Film, wird selbst unser Chef manipuliert und kontrolliert, ebenso die Regie- rung. Es ist die Unsichtbarkeit der Drahtzieher, die bedrohlich wirkt. Manche Motive erscheinen wiederholt: Opfer vermeintlich politischer Anschläge, Massen in Aufruhr, suggestive Bilder von Computer-Spulen oder Karteisystemen, die sinnbildlich unsere «Programmierung» evozieren. Die Anonymität der entindividualisierten Masse findet ihre Entsprechung in der Architektur, etwa beim Bild eines Wolkenkratzers, während auf der Tonspur die Autorität unseres Chefs in Frage gestellt wird, oder bei den symbolisch aufgeladenen Gebäuden wie Capitol in Washington oder Big Ben in London.

Über die rhetorische Figur des *pars pro toto* (Synekdoche) verweist die Montage auf die Totalität der Welt. Im Prinzip haben wir es hier mit nicht weniger als der Weltverschönerung zu tun. Zugleich ist das anthropomorphe Begehren operativ, die Tendenz der



Paranoia zur Personalisierung anonymer oder kollektiver Mächte. Denn so bedroht die Kategorie des individuellen Subjekts und seiner Handlungsmächtigkeit sein mag, in der Projektion von Personalität auf das System wird Individualität auf höherer Ebene wieder errettet. Interessanterweise ist der allwissende Voice-over, im klassischen Dokumentarfilm auch «Voice of God» genannt, selbst eine unsichtbare Instanz hinter den Bildern, über deren Leerstellen sich durch den Einsatz der Sprache ein Phantasma einnistet. Um einen Terminus von Michel Chion zu verwenden, handelt es sich beim Kommentator um einen «acousmètre», das heisst eine durch ihre visuelle Abwesenheit auratisierte Stimme: Auf einer filmischen Ebene steckt hinter allem nicht die Weltverschwörung, sondern der paranoide Diskurs des konspirationistischen Voice-over-Kommentars.

Wir sehen in diesem Ausschnitt auch den Bezug, den Verschwörungstheorien zur historischen Wirklichkeit haben. In seinen faktischen Elementen ist das Segment der Realität und dem Realismus, der politischen Wirklichkeit verhaftet. Der übergeordnete Zusammenhang aber, Montage und Kommentar, erzeugt argumentativ und narrativ eine fiktivisierende Wirkung, eine Wirkung, die eindeutig einen Zug ins Phantastische aufweist. Paranoia-Filme oszillieren zwischen Realismus und Phantastik.

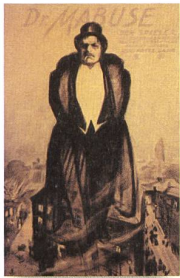
2. Symptom der Geschichte: Versuch einer historischen Skizze

Der Psychoanalytiker Michael Balint unterscheidet in seinem Buch zur Angstlust zwei psychologische Typen: den Philobaten, der die Gefahr sucht und den Nervenkitzel braucht, um sich daran zu bestätigen; und den Oknophilen, der das Risiko scheut und stattdessen Bodenhaftung sucht. Vermutlich ist das Kino schlechthin der Ort, wo es dem Oknophilen mitunter so ergeht wie dem Philobaten auf dem Rummelplatz; ein Ort, wo man sich in Sicherheit der imaginären Gefahr aussetzen kann. Und eine Form des lustvollen Nervenkitzels, der Angstlust des Thrills war im Kino schon immer die Verschwörung.

So zeigt sich der Paranoia-Film in nuce bereits in *Louis Feuillades* fünf FANTÔMAS-Serienfilmen, entstanden 1913/14 in Frankreich. Im Sinne einer schwarzen Romantik ist der Meisterverbrecher Fantômas (René Navarre) glorreicher Bösewicht und negativer Held zugleich. In immer neuen Verklei-

dungen und Rollen agierend – als Doktor, Dorftrottel, Apache, Mönch, König von Holland oder Einsiedler –, gelingt es ihm, in der von ihm heimgesuchten französischen Oberschicht Unheil und Leid zu stiften. Seine Widersacher, allen voran Polizeinspektor Juve und dessen Freund, der Journalist Fandor, repräsentieren das Gute, ziehen aber letztlich den Kürzeren: Fantômas entkommt immer wieder den Fängen der Polizei. So bleiben die Serienfilme jeweils offen für eine Fortsetzung. Zwar mit einer starren Kadranarbeitend, inszeniert Feuillade den Handlungsraum realistisch mit einer Dynamik der Tiefe, den Bewegungen seiner Schauspieler sowie mit dem Spiel von Licht und Schatten. Im Gefolge von Ahnherr Georges Méliès erweist sich Feuillade dabei als Meister der Tricks und der Täuschungen: dies gilt einerseits für die Verkleidungen und falschen Identitäten, die Fantômas oder später auch Juve annehmen, andererseits aber auch für eine generell bedrohliche Atmosphäre: Die Dinge sind nicht so, wie sie scheinen. Und dies gilt insbesondere für Räume: Falltüren, Attrappen, Vorhänge, hinter denen der Bösewicht seinem Opfer auflauert, werden von Feuillade durchaus auch als Serie kinematographischer Effekte konzipiert: zeigen, was das Kino draufhat. Vor dem Hintergrund anarchistischen Aufbruchs im seinerzeitigen Frankreich durch verschiedene Banden fand vor allem, aber nicht nur, das Unterschicht-Publikum Gefallen daran, dass in der Gestalt des idealisierten Bösen die Oberschicht ausgeraubt wurde.

1922 realisierte *Fritz Lang* seinen zweiteiligen Thriller *DR. MABUSE, DER SPIELER*. Der bei Feuillade nur latente Größenwahn der Hauptfigur wird bei Lang nunmehr manifest. Wie Fantômas agiert auch Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) als Meisterverbrecher, der immer neue Rollen spielt: als Börsenspekulant, Geldfälscher, Arzt, Hypnotiseur oder Magier. Gleich die erste Sequenz – der sorgfältig organisierte und choreographierte Diebstahl einer Aktentasche mit geheimen Handelspapieren aus einem Zug – zeigt Mabuse als international operierenden Drahtzieher; und auch auf einer textuellen Ebene erscheint er als Verbindungselement einer meisterhaften Filmmontage. Filmemacher und Zuschauer werden im Nachvollzug von Mabuses Machenschaften zu dessen Komplizen. Anders als der Einzelgänger Fantômas herrscht Mabuse über ein Netzwerk an kriminellen Beziehungen und strebt letztlich nichts weniger als die Weltherrschaft an. Der Wahnsinn, den er durch seine hypnotischen Fähigkeiten in der dekadenten Berliner Oberschicht auszulösen vermag, holt ihn schliess-



5

Latente Paranoia prägt auch den Science-Fiction-Film der fünfziger Jahre. Allerdings wirken die Bedrohungen in diesem Genre, sei es durch ausserirdische Wesen oder missglückte Experimente, aufgrund ihrer Sichtbarkeit und ihres rein phantastischen Charakters nur in eingeschränktem Masse.



3

lich selbst ein. Von der Polizei belagert und schliesslich verhaftet, landet der Irre in einer psychiatrischen Klinik.

Die Morphologie der Verwandlung lässt den schillernden Bösewicht als negative Folie der (Weimarer) Gesellschaft erscheinen, auch wenn der paranoide Effekt noch an ein sichtbares Individuum zurückgebunden bleibt. Es ist nicht schwer, im Übermenschen Mabuse und seinem Netzwerk eine Vorwegnahme des Hitlerismus zu sehen – dies gilt insbesondere für Langs Fortsetzung *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1932), wo Mabuse nur noch als Geist, als Phantom seine nicht minder wirklichen Fäden spinnt. Zur reinen Chimäre geworden, regte die Figur im westdeutschen Kino der sechziger und frühen siebziger Jahre ein Remake und sechs neue Mabuse-Produktionen an und diente zudem als erkennbares Vorbild für die megalomanen Bösewichter der James-Bond-Filme.

Zwischen der Vernetzung der innerfilmischen Verschwörung und der Vernetzung der filmischen Erzählung lässt sich ein Zusammenhang herstellen; und in der Tat scheint es auf verschiedenen Ebenen strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem Verschwörer einerseits und dem Filmemacher andererseits zu geben. Im Verlaufe der Filmgeschichte stellen wir denn auch in den Paranoia-Filmen eine Zunahme der Selbstreflexivität fest. Eine ihrer beliebten Formen ist die *mise-en-abîme* des Films-im-Film. Wiederum gibt uns Fritz Lang ein hervorragendes Beispiel dafür, und zwar in seiner ersten amerikanischen Arbeit, *FURY* (1936). Frisch verlobt, wird Joe Wilson (Spencer Tracy) unschuldig als Kidnapper festgenommen und inhaftiert. In der Stadt verbreitet sich schnell das Gerücht seiner Gefangennahme, und es kommt zu einer Massenhysterie. Ein Lynchmob setzt das Gefängnis in Brand und sprengt es mit Dynamit. Alle halten Wilson für tot; er aber konnte nach der Explosion unerkannt aus dem Gefängnis fliehen und sinnt nun auf Rache: er will sehen, wie seine "Mörder" zum Tode verurteilt werden. Die biederen Bürger, des Mordes angeklagt, erscheinen als verschworene Gemeinschaft vor Gericht; niemand weiss oder sagt etwas, ganz im Sinne einer mafiösen Omertà. Lang inszeniert hier eine sadistische *mise-en-abîme* des Wissens: Der Staatsanwalt weiss, dass die angeklagten Stadtbewohner schuldig sind; er weiss aber auch, dass er bislang keinen Beweis gegen sie hat (die Leiche fehlt), und dass auch die Angeklagten wissen, dass sie schuldig sind und dass er von ihrer Schuld weiss; dass sie aber wissen, dass er sie ohne Beweis nicht überführen kann und dass sie

wissen, dass auch er dies weiss; und wir als Zuschauer wiederum wissen, dass Wilson noch lebt, Staatsanwalt und Angeklagte jedoch nicht, et cetera. Als die Lage für den Staatsanwalt beinahe aussichtslos scheint, spielt dieser seinen Trumpf aus: Wie es sich herausstellt, hat nämlich ein Wochenschau-Team Lynchmob und Gefängnisbrand gefilmt. Den Gerichtssaal zum Kino umfunktioniert, können sich die Angeklagten einzeln im Film wiedererkennen; wobei die Wochenschauaufnahmen merkwürdig inszeniert wirken, ja geradezu gefälscht; nun, da die Täter im eingefrorenen Bild klar erkennbar sind, bricht die Mauer des Schweigens im Gerichtssaal schlagartig zusammen, der Anwalt gewinnt seinen Prozess. Die Wahrheit des Wissens muss konstruiert werden, nötigenfalls auch mit Tricks.

In den Filmen der klassischen Phase des Kinos, das heisst bis etwa 1960, ist Paranoia weitgehend ein situativer Effekt einzelner Momente, an Individuen oder klar definierte Gruppen gebunden und der Psychologie verhaftet. Die Wirkung bleibt endemisch, also örtlich und begrenzt. Ausgehend von den dunklen und abgründigen Tendenzen des deutschen Expressionismus seit *Robert Wiens DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* (1919), zeichnet sich der amerikanische Film Noir der vierziger und fünfziger Jahre durch eine pessimistische Weltanschauung und eine latent paranoide Atmosphäre aus. Doch bleibt auch hier der Effekt an Konventionen des Kriminalfilms oder des psychologischen Dramas gebunden. Latente Paranoia prägt auch den Science-Fiction-Film der fünfziger Jahre. Allerdings wirken die Bedrohungen in diesem Genre, sei es durch ausserirdische Wesen oder missglückte Experimente, aufgrund ihrer Sichtbarkeit und ihres rein phantastischen Charakters nur in eingeschränktem Masse. Eine Ausnahme bildet *Don Siegels INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (1956). Hier werden die Bewohner einer amerikanischen Kleinstadt durch das Erscheinen merkwürdiger Hülsen im Schlaf durch identische, aber absolut gefühllose Doubles ersetzt: die filmische Inszenierung des Capgras-Syndroms, einer sehr seltenen Krankheit, bei dem der Betroffene glaubt, Verwandte, Freunde und enge Bekannte seien durch Doppelgänger ersetzt worden. Die Transformation von selbstbestimmten Individuen zu seelenlosen und gefügigen Massenmenschen nimmt hier absolut paranoide Züge an. Dazu gehört auch das Markenzeichen vieler Paranoia-Filme: ein teilweise offenes, problematisches Ende. Die Verschwörung geht weiter. Das Capgras-Motiv spielt später nicht nur in den amerikanischen Remakes – *Philip Kauf-*

mans gleichnamiger Film von 1978 und *Abel Ferraras BODY SNATCHER* von 1999 – eine Rolle, sondern, im Sinne einer feministischen «Paranoia», auch in *Bryan Forbes' Thriller THE STEPFORD WIVES* (GB 1975), bis zu einem gewissen Grade in *David Cronenbergs* Erstling *SHIVERS* (CDN 1975) sowie in einem Derivat wie *THE PUPPET MASTERS* (*Stuart Orme*, USA 1994).

Die sechziger und siebziger Jahre bilden im Zuge der Nouvelle Vague und anderer Neuen Wellen die modernistische Phase des Paranoia-Films. Paranoia wird systemisch, an die Stelle der Psychologie der klassischen Phase tritt nun die Soziologie. Das Quasi-Genre beginnt sich als solches zu etablieren, die ersten Politthriller – *Francesco Rosis SALVATORE GIULIANO* (1961) oder *John Frankenheimers THE MANCHURIAN CANDIDATE* (1962) – entstehen. Der Politthriller, eine Kreuzung von politisch engagiertem Film mit der populären Form des Thrillers, wird zum wichtigsten Hilfsgenre. Kafkaesk-undurchschaubare, geheime Organisationen treten auf, denen die Hauptfigur zum Opfer fällt: sei es *Rock Hudson in Frankenheimers verstörendem Science-Fiction-Horror-Thriller SECONDS* (1966) oder *Warren Beatty in Alan J. Pakulas am Kennedy-Mord angelegten Spielfilm THE PARALLAX VIEW* (1974), neben *Oliver Stones JFK* (1991) Inbegriff des paranoiden Politthrillers. Frankenheimers Schwarzweiss-Drama operiert als moderne Reflexion über den faustischen Pakt mit dem Teufel. Ein vom Leben gelangweilter Banker (*Arthur Hamilton*) erhält durch einen tot geglaubten Freund die obskure Offerte einer geheimen Organisation zu einer zweiten Lebens-Chance mit – dank plastischer Chirurgie – neuem Gesicht und neuer Identität (*Rock Hudson als Maler*). Vom Vorspann weg mit den anamorphotisch verzerrten Aufnahmen eines Gesichts und der dräuenden Orgelmusik *Jerry Goldsmiths* wird uns schon auf einer rein filmischen Ebene mittels Weitwinkelobjektiv, enormer Langsamkeit und anderen Stilmitteln eine verfremdete, seltsam traumähnliche Welt vorgeführt. So wenig wie wir als Zuschauer den Lauf der Dinge vorhersagen können, bleibt auch dem Protagonisten nur das Reagieren, gefangen in einer Welt, in der immer schon andere die Fäden gezogen haben. Das neue Leben bringt nicht das erhoffte Glück. So entpuppt sich schliesslich die zweite Chance zu leben als zweite Chance zu sterben, wie der Werbeslogan für den Film besagt.

Einen suggestiven Subtext jenseits ihrer Oberfläche haben auch die Bilder und Töne in *Pakulas* Thriller, der auf dem Höhe-

1 *Spencer Tracy in FURY* Regie: Fritz Lang

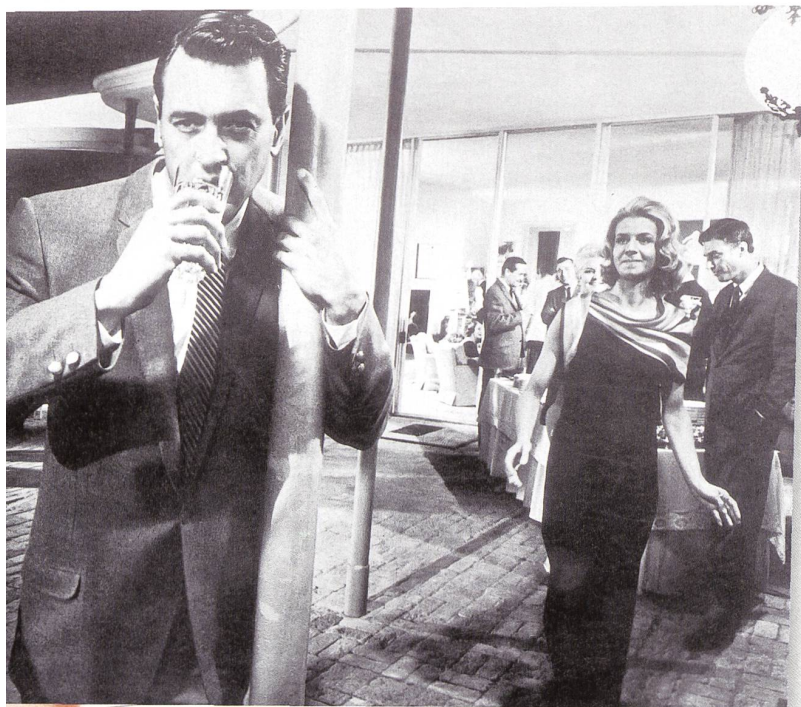
2 *Dany Wynter und Kevin McCarthy in INVASION OF THE BODY SNATCHERS* Regie: Don Siegel

3 *BODY SNATCHER* Regie: Abel Ferrara

4 *André Luguet und René Navarre in FANTÔMAS* Regie: Louis Feuillade

5 Plakat für *DR. MABUSE, DER SPIELER* Regie: Fritz Lang

1



2



3

4



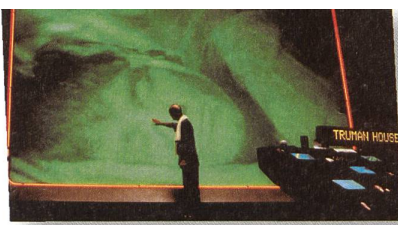
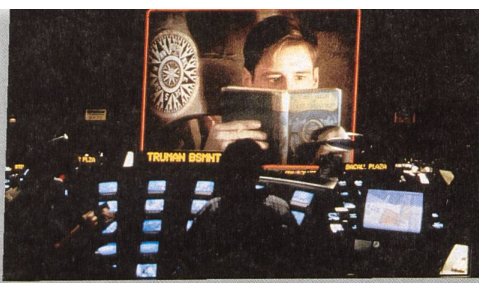
Paranoia wird bio-kosmologisch und epidemisch, wie etwa in manchen Arbeiten David Cronenbergs, wo wir angesichts von medialen Anschlüssen und Techno-Synthesen mit dem menschlichen Körper nicht mehr wissen, auf welcher Wirklichkeitsebene wir uns befinden

punkt der Watergate-Hysterie realisiert wurde. Von allem Anfang an können wir dem, was wir hier sehen und hören, nicht wirklich trauen: handle es sich dabei um Leerstellen in der Narration, die kausal eine paranoide Überbrückung suggerieren; akustische Vorenthaltungen von vertraulichen Gesprächen; visuelle Motive von Männern mit dunklen Sonnenbrillen oder um anonyme Hochhäuser aus Glas und Stahl, hinter den

ren Fassaden wir nicht sehen können. Ein zur «kreativen Verantwortungslosigkeit» neigender Lokalreporter, Joe Frady (Warren Beatty), wird auf der Space Needle in Seattle Zeuge der Ermordung eines prominenten Senators und aussichtsreichen Präsidentschaftskandidaten. Nach dem mysteriösen Tod verschiedener Augenzeugen, unter anderem einer ehemaligen Freundin, gelangt der Journalist zur Überzeugung, dass das Attentat nicht die sinnlose Tat eines verrückten Einzelgängers war, wie die offizielle Untersuchungskommission – angelehnt an die Warren-Kommission nach der Ermordung John F. Kennedys – befand. Frady erliegt der Faszination der Verschwörung. In der Hoffnung, eine weitreichende Verschwörung aufzudecken, schleust er sich unter falschem Namen in eine undurchsichtige Organisation namens Parallax Corporation ein, von der – wie er vermutet – systematisch Attentäter ausgebildet werden. Doch als Frady dann wirklich Zeuge eines weiteren Attentats wird, sitzt er bereits in der Falle: man hat ihn als Einzeltäter positioniert. Auf der Flucht vor “Sicherheitskräften” der Parallax Corporation wird er erschossen. Und einmal mehr kommt eine Untersuchungskommission zum Ergebnis, dass Frady als Attentäter allein gehandelt habe. Das Ende ist offen, die Bösen haben gewonnen, viele Fragen bleiben unbeantwortet. Pakulas Film thematisiert letztlich die Machtlosigkeit des Individuums in einer von Organisationen bestimmten Welt.

Im Gefolge der Achtundsechziger Bewegung entstanden nach z von Costa-Gavras (1969) eine Reihe wichtiger Thriller und Politthriller. Natürlich ist die Paranoia in diesen Werken eine äusserst ernste und humorlose Angelegenheit. Die Bedrohung in Form des

auratischen Abwesenden, des unsichtbaren Dritten, um den deutschen Titel von Alfred Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST (USA 1959) zu zitieren, ist hier noch durchaus real. Dies konnte sich auch auf aktuelle gesellschaftliche Themen beziehen. Ein gutes Beispiel ist etwa Michael Crichtons Thriller COMA (USA 1978). In einem Bostoner Krankenhaus werden Patienten absichtlich ins Koma versetzt, damit mit ihren Organen profitabler Handel getrieben werden kann: Als Film über eine institutionelle Verschwörung – das Krankenhaus als Vampir – gehört COMA zu einer Form der Institutionen-Kritik, die Hollywood nach Vietnam und Watergate recht zahlreich produzierte. Es findet sich hier ein Bezug zum seinerzeitigen Zyklus der Katastrophen-Filme, in denen die Technologie ausser rational-menschliche Kontrolle gerät und vorderhand in Frage gestellt wird. Melodramatische Elemente in COMA, die Bewährung der Ärztin und Protagonistin Susan Wheeler (Genevieve Bujold) als Frau in einem männlich dominierten Beruf sowie in der privaten Beziehung zu einem Arbeitskollegen in derselben Klinik (Michael Douglas) werden im Zuge von Susans Aufdeckung des Komplotts zunächst von detektivischen, dann paranoiden und schliesslich Science-Fiction-haften Zügen überlagert. Blut fungiert als Brücke zwischen diesen verschiedenen Genre-Momenten. Es findet in der Szenerie und in der visuellen Gestaltung eine Verschiebung statt: Blut kehrt als Farbe wieder, in einer ausgeprägten und wirkungsvollen Dramaturgie: mit den Schlüsselfarben Blau = venöses Blut und Rot = arterielles Blut; dem Grün der Flaschen mit giftigem Kohlenmonoxid, das den unglückseligen Patienten während der Narkose versetzt wird; sowie schliesslich dem phantastischen Violett im Jefferson Institute, farblich als Mischung von verbrauchtem Blut (blau) und frischem Blut (rot) den lebenden Toten zugerechnet. Der Mangel an realem (bedrohlich-weiblich-flüssigem) Blut fungiert als Indikator der Verschiebung der anfänglichen Geschlechterproblematik auf den Konflikt zwischen Menschen und Institutionen, die hier in einer vertauschten Beziehung zueinander stehen: Nicht mehr die Institutionen sind für die Menschen da, sondern die vergängliche Materie Mensch dient nurmehr als Treibstoff zur Perpetuierung sich verselbständigender Institutionen. Das Monster des Horrorfilms ist nunmehr das komplexe System als *body snatcher*, das die Handlungsmächtigkeit von Individuen radikal in Frage stellt. Dieser institutionelle Vampirismus erfährt in COMA seine farbliche Entsprechung, wenn etwa die schwarzen Fenster des architektonisch un-



5

heimlichen Jefferson Institutes, eines kalten und einsamen Beton-Komplexes inmitten idyllischer Landschaft, zu den untoten Augen des technologischen Monsters werden, in dessen Innern knallrote Spanntepiche vom abstrahierten Blut der selbst zu Untoten verwandelten, in violettes Licht getauchten komatösen Körper zeugen; oder aber die Menschen sind zu sportlich-kalten Gesundheits- und Verwaltungstechnikern geworden, wie die in weissem Kittel gekleidete, weisse Turnschuhe tragende Aufseherin des Jefferson Institutes (mit der Schwärze des toten Blicks). Nicht zuletzt fällt unser Augenmerk auf das Pseudo-Happyend des Films: auf den nur teilweise erfolgreichen Versuch, die Monstrosität des Systems dem menschlichen Individuum, hier Chefarzt Dr. George (Richard Widmark), zuzurechnen und "zurückzugeben". Ein paranoider Exzess bleibt bestehen: die Krise des Individuums und seiner Handlungsmächtigkeit im Zeitalter komplexer sozialer Systeme.

Seit den achtziger Jahren lässt sich eine erneute Akzentverschiebung feststellen. Wie ein Gespenst, das im Gewand verschiedener Genres durch die Filmhistorie geistert, legt der Paranoia-Film allmählich den Politthriller ab und nimmt zusehends die Form von Science Fiction und Neo-Noir an. Die dramatische Färbung macht bis zu einem gewissen Grad dem Komischen Platz. Man denke hier etwa an *Terry Gilliams BRAZIL* (USA/GB 1984), eine brillante Orwell-Satire über einen britisch angehauchten, totalitären Staat, der in seinem grotesken Nicht-Funktionieren Terror und schwarzen Humor erzeugt. Paranoia wird bio-kosmologisch und epidemisch, wie etwa in manchen Arbeiten David Cronenbergs, wo wir angesichts von medialen Anschlüssen und Techno-Synthesen mit dem menschlichen Körper nicht mehr wissen, auf welcher Wirklichkeitsebene wir uns befinden oder wo das Spiel aufhört und die Realität beginnt: *VIDEODROME* (CDN/USA 1983) oder *EXISTENZ* (CDN/GB 1998) wären etwa zu nennen. Als Zuschauer sind wir hier in

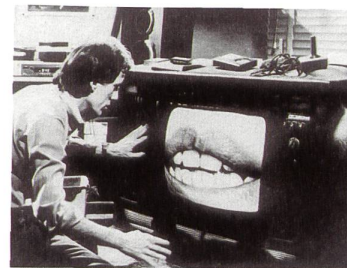
einem autistisch-geschlossenen, letztlich unergründlichen Universum gefangen, wie die bemitleidenswerten Opfer in *Vincenzo Natalis* experimentellem SF-Thriller *CUBE* (CDN 1998); jegliches Gefühl für die Offenheit der Wirklichkeit geht verloren. In *David Mamets* *HOUSE OF GAMES* (USA 1987) oder *David Finchers* *THE GAME* (USA 1997) zeigt sich der Zug zum Spiel, zur ironisch-selbstreflexiven Inszenierung, die zwischen elabourierten Gesellschaftsspielen und der filmischen *Mise-en-scène* Parallelen zieht. Die Welten der Science Fiction werden totalitär-zirkulär, wie in *James Camerons* *TERMINATOR*-Filmen (USA 1984 und 1991) oder *Paul Verhoevens* *TOTAL RECALL* (USA 1990). Nun wird selbst individuelle Identität in Frage gestellt: so etwa in *Christopher Nolans* brillantem, rückwärts erzähltem Noir-Thriller *MEMENTO* (USA 2000). Der an Gedächtnisschwund leidende Protagonist Leonard Shelby (Guy Pearce) kann nichts und niemandem trauen, gerade auch sich selbst nicht. Ja sogar nicht einmal den Polaroid-Fotos, mit denen er seine Welt dokumentiert, oder den mannigfachen Tätowierungen auf seinem Körper, die als eine Kartographie von Welt und Identität dienen. Und wir als Zuschauer können schliesslich dem Film und seinem unzuverlässigen Erzähler nicht trauen.

Was viele dieser Produktionen thematisieren, ist letztlich der postmoderne Verlust des Echten, der Authentizität. Realität ist mach- und fabrizierbar geworden, bloss ein Simulakrum, also eine Kopie ohne Original. Ein interessantes Beispiel in dieser Hinsicht ist *Peter Weirs* Science-Fiction-Komödie *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998). Jim Carrey spielt den Protagonisten Truman Burbank, der der Star einer weltweit ausgestrahlten Fernsehshow ist, ohne es zu wissen. 24 Stunden am Tag, 365 Tage im Jahr wird er immerzu von versteckten Kameras gefilmt. Doch nach und nach, auch aufgrund einer Serie von Pannen im System, beginnt Truman zu verstehen, dass sich die ganze Welt nur um ihn dreht. Vieles wäre hier zu kommentieren: die Künstlichkeit einer narzisstischen Ich-Zentrierung der Welt; die Parabel über das allmähliche Erwachsenwerden der Hauptfigur, die sich aus einer kindlich-totalitären Welt befreit, in der alles "perfekt" ist; oder auch das in Wirklichkeit repressive Regime einer durch und durch konsumorientierten Gesellschaft. Die Vorstellung einer vorhersehbaren und daher determinierten Zukunft ist hier gekoppelt mit der Erkenntnis, dass die Welt

im Film eine inszenierte und kontrollierte ist. Mit anderen Worten: dass ein Regisseur die Fäden zieht. Dieser Regisseur kann je nach Betrachtungsweise Gott sein, oder aber Christof (Ed Harris), der Erfinder der Show, oder natürlich Peter Weir, der Filmregisseur. *THE TRUMAN SHOW* reflektiert damit das Gemachte eines jeden Films, es ist ein Film über Film. Und es ist eben diese mediale Selbstreflexivität, die zu einer geschlossenen, paranoiden Form führt.

Um Fragen des Echten, der Identität und des Metafilmischen dreht sich auch *Milos Formans* paranoides Biopic *MAN ON THE MOON* (USA 1999), wiederum mit Jim Carrey in der Hauptrolle. Als exzentrischer Siebziger-Jahre-Komiker und Trickster Andy Kaufman spielt er nur verschiedene Rollen, die er nach Belieben an- und ablegt. Ein wirkliches Ich scheint er nicht zu haben. Nachdem Kaufman gegen Ende der Geschichte an Lungenkrebs gestorben ist, versammeln sich seine Freunde in einer Kapelle, während er aus einem projizierten Film zum diegetischen und zum Kinopublikum spricht. Die lustvolle *mise-en-abime* wird dann aber noch ausgeweitet: Wenn ein Jahr später Andy Kaufmans selbst erfundenes Alter Ego «Tony Clifton» vor versammeltem Club-Publikum eine schräge Cover-Version von Gloria Gaynors «I Will Survive» singt, spielt Forman nun auch mit dem Filmpublikum. Wir wissen nicht, wer diesmal den Part verkörpert – Kaufmans Freund Bob Zmuda, der die Rolle schon zuvor spielte, jedenfalls nicht, denn der befindet sich im Publikum. So wird schliesslich sogar der Tod verulkt, der eine Zeit lang das einzige Reale in diesem illusionären Spiel zu sein schien. Der Film endet in einer parodistischen Form von Transzendenz: was bleibt, ist das Imaginäre, kurz: Kino.

Henry M. Taylor



7



1 *Rock Hudson in SECONDS* Regie: John Frankenheimer

2 *MEMENTO* Regie: Christopher Nolan

3 *Jim Carrey in MAN ON THE MOON* Regie: Milos Forman

4 *Genevieve Bujold in COMA* Regie: Michael Crichton

5 *THE TRUMAN SHOW* Regie: Peter Weir

6 *Ed Harris in THE TRUMAN SHOW*

7 *James Woods in VIDEODROME* Regie: David Cronenberg

6