

Das Argus-Prinzip

Beobachtung und mediale Latenz im amerikanischen Verschwörungsfilm

Arno Meteling

1. Der Verschwörungsfilm

Das Politische, »auf welche[s] sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen«¹, wird durch die Unterscheidung von Freund und Feind konstituiert. So bekanntermaßen Carl Schmitt. So aber auch der Hollywood-Spionagefilm nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Aufteilung der Welt in zwei Blöcke. Der Kalte Krieg, dessen Gebot einer unbedingten Kräftebalance im Schatten einer wechselseitigen nuklearen Bedrohung auch die Schlacht über die entscheidende Information im Kino bestimmt, liefert dabei die Folie für ein Format des Spionagefilms, das die Fronten zwischen zwei Staaten oder der Ersten und Zweiten Welt klar markiert. Die Information, das Geheimnis oder der feindliche Spion sind in diesem Zwei-Fronten-Spionagefilm zugänglich, können verraten, ergriffen und weitergegeben werden. ¹ Schmitt 1932, 14

Dann wachsen vor allem in den USA der 1960-er und 1970-er Jahre Misstrauen und Verdacht gegenüber der eigenen Regierung und den eigenen Institutionen. Wer der Feind ist und wo, wird weniger und weniger deutlich. Der Vietnamkrieg, die Unruhen um das *Civil Rights Movement*, der Watergate-Skandal und Attentate auf Martin Luther King, Malcolm X, John F. und Robert Kennedy heizen die Verschwörungstheorien an. Zugleich verändert sich auch der Spielfilm um Geheimnisse und Spionage. Im Verschwörungsfilm der 1970-er Jahre geht es nicht mehr primär um die immer schwieriger zu bewältigende Markierung von Freund und Feind, von Kommunist und Nichtkommunist oder um die Ikonogra-

phie von Agenten und Doppelagenten. Die Protagonisten sind keine integren Repräsentanten ihrer Nachrichtenorganisationen oder Staaten mehr, sondern es sind isolierte Figuren, die nicht wissen, von welcher Seite sie bedroht und ausgespäht werden und deswegen – im Verfahren paranoid – alle Seiten verdächtigen. Der Vorsprung im Wissen um die entscheidende Information wird dabei zum lebenswichtigen Maßstab für die Figuren. Spionage und Verschwörung sind zwar keine neuen Themen in Hollywood, aber in Filmen wie Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974), Sydney Pollacks *Three Days of the Condor* (1975) und Alan J. Pakulas *The Parallax View* (1974) sowie *All the President's Men* (1976), die mit ihrem Vorläufer, John Frankenheimers *The Manchurian Candidate* (1962), sowie mit Nachzüglern wie David Cronenbergs *Videodrome* (1982) und Sam Peckinpahs *The Osterman Weekend* (1983) so etwas wie ein eigenes neues Genre formieren, werden sie erstens zu persönlichen und existenziellen Techniken des Überlebens und zweitens zusehends abhängig von den Techniken und Medien der Beobachtung.

Diese Entwicklung wird in einer zweiten Welle des Verschwörungsfilms, die in den 1990-er Jahren einsetzt, fortgesetzt und verstärkt. Sie verfolgt dabei drei distinkte Richtungen: Zum einen wird das Genre des Spionage- und Politthrillers fortgesetzt: in Oliver Stones *JFK* (1991), Phil Alden Robinsons *Sneakers* (1992), Brian de Palmas *Mission Impossible* (1996), Richard Donners *Conspiracy Theory* (1997) oder Tony Scotts *Enemy of the State* (1998) und *Spy Game* (2001). Dann geht es zweitens um die Invasion von Überwachungstechnologie in die häusliche Privatsphäre: in Philip Noyces *Sliver* (1993) (ein Echo auf Fritz Langs *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960), David Finchers *The Game* (1996), David Lynchs *Lost Highway* (1996) oder Brian de Palmas *Snake Eyes* (1998). In der dritten Variante zeigen sich Gedankenmodelle von Philip K. Dick und Hilary Putnam in Filmen um den Generalverdacht, die ganze Welt sei eine Simulation.² Wir seien nicht nur einer vollständigen Beobachtung ausgesetzt, sondern unsere ganze Umwelt sei eine Täuschung: in Peter Weirs *The Truman Show* (1998), David Cronenbergs *eXistenZ* (1998), *The Matrix* (1999) von Andy und Larry Wachowski, Josef Rusnaks *The 13th Floor* (1999), eine Verfilmung von Daniel F. Galouyes Roman *Counterfeit World (Simulacron-3)* (1964), die schon Rainer Werner Fassbinder 1973 unter dem Titel *Welt am Draht* für das Fernsehen verfilmt hat, Robert Lepages *Possible Worlds* (2000) und Mamoru Oshiiis *Avalon* (2001).

² vgl. Dick 2002, Dick 2003, Dick 2003a, Putnam 1990

Alle drei Versionen verbindet zwei szenographische Grundelemente: Zum einen die Unsichtbarkeit des Feindes, der identisch mit der Rolle des Beobachters ist. Nur wenn der Beobachtete den Spieß umdreht und selbst zum Beobachter wird, wird er auch handlungsmächtig. Die Position des Souveräns ist die Perspektive des Beobachters. Komplementär dazu sind neben der persönlichen Beschattung die Präsenz von Technologien der Überwachung und ihre Implementierung in die Narration des Films zu bemerken. Bilder, die als Überwachungsbilder gekennzeichnet sind, gelangen seit den 1990-er Jahren vermehrt in die Diegese des Films.

Zu beobachten ist letztlich auch eine Verstärkung der bis in die Unsichtbarkeit gedrängten Verteilung der Handlungsmacht (*agency*). Der Verschwörungsfilm zeigt in der komplexen Weiterentwicklung des Freund-Feind-Schemas ein Akteur-Netzwerk³ zwischen (1) den Protagonisten, Agenten, Journalisten oder *Surveillance*-Spezialisten, (2) den dezentralen und bürokratisch nichts mehr repräsentierenden geheimen Agenturen der Regierung sowie (3) der Dingwelt, den Instrumenten, Medien und Techniken, mit denen kommuniziert, beobachtet und aufgezeichnet wird. In der Auflösung der Grenze von Subjekt- und Dingwelt entwickelt sich dabei in Fortsetzung phantastischer Motive häufig ein filmisches Eigenleben von Computern, Abhörgeräten, Monitoren, Satellitenbildern, Kameras und Telefonen. Die Beobachtung der Beobachter wird durch technische Medien aber nicht nur verstärkt oder verdoppelt: Mit den Medien treten auch neue Quellen der Fehlbeobachtung und Störung auf, die zur Katastrophe führen, wie der Mord in *The Conversation*, den der Abhörspezialist gerade durch die Hartnäckigkeit seines Verdachts nicht verhindern kann, oder zu einem unverhofften Happy Ending, wie die Kombination der Verwechslung zweier Videobänder mit der Überwachung der NSA-Schergen durch das FBI in *Enemy of the State*.

³ vgl. Gell 1998, Latour 1996

2. Zur Verschwörungstheorie: Öffentlichkeit und Privates

Den Medien werden hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Politik traditionell zwei widersprüchliche Wirkungen zugesprochen:⁴ Zum einen befördern sie die politische Transparenz. Zum anderen, so der Verdacht, steht das System der Massenmedien in einem deutlichen Widerspruch zu einem politischen System demokratischen Zuschnitts und hat deswegen

⁴ vgl. Maye/Meteling 2006

einen korrumpierenden Einfluss. Außer Frage steht aber in beiden Versionen die Notwendigkeit der medialen Vermittlung für das Politische. Gerade Demokratien, die konstitutiv von der Repräsentation von Herrschaft auf die unsichtbaren Operationen eines bürokratischen Apparates umgestellt haben, sind auf die öffentliche Darstellung ihrer Entscheidungsprozesse angewiesen und deshalb vom System der Massenmedien abhängig. Es gibt somit einen Widerspruch zwischen Öffentlichkeit und Transparenz: Zum einen muss das »transzendente[...] Prinzip der Publizität«⁵ gewahrt bleiben, das letztlich der Utopie einer radikalen Transparenz politischer Entscheidungsprozesse Geltung verschafft. Zum anderen gibt es militär- und sicherheitspolitische Bedenken, die dazu führen, eben diese Prozesse geheim zu halten und damit zu modernen *arcana imperii* zu erklären. Genau an dieser Option setzt die politische Verschwörungstheorie an und erweitert den Verdacht auf das gesamte System der Medien, das immer einen »submedialen Raum«⁶ zu beherbergen scheint, der allein dazu dient, die Mechanismen einer kalten *ratio status* oder noch Schlimmeres zu verbergen. Die Logik des Verdachts geht dabei immer von der Unterstellung aus, dass sich unter der Oberfläche des Politischen, den Masken der Diplomatie, etwas ganz anderes verbirgt, das die Oberfläche zu seinen Gunsten manipuliert, und das dieses »etwas« mit Hilfe der Medien die Wahrheit verstellt (*dissimulatio*) oder falsche Informationen konstruiert (*simulatio*).

Eine der ersten systematischen Formulierungen, die Massenmedien brächten die rasonierende und kritische Öffentlichkeit zum Verschwinden, stammt aus dem Umfeld der Frankfurter Schule und hat in der Studie von Jürgen Habermas zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* 1962 ihre Programmschrift gefunden. Diese Öffentlichkeit verdankt sowohl ihre Existenz als auch ihre Verzerrung zwei verschiedenen Medienrevolutionen: der Etablierung einer neuen Buch- und Zeitschriftenproduktion im 18. Jahrhundert und dem Aufstieg der elektronischen Massenmedien im 20. Jahrhundert. Die elektronische Medienmacht transformiert nach Habermas die Öffentlichkeit in eine »vermachtete Arena«, in der um die »verborgene Steuerung verhaltenswirksamer Kommunikationsflüsse«⁷ gekämpft wird. Aber gerade die »öffentliche Meinung«, so gibt Niklas Luhmann zu bedenken, ist seit ihrer Inthronisation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine »unsichtbare [...] Gewalt«, in der die Differenzbegriffe »manifest« und »latent« zusammenfallen, allein, »dass

⁵ Kant 1992, 97

⁶ vgl. Groys
2000

⁷ Habermas
1990, 27f

dies geschieht, bleibt latent«. ⁸ Ohne Geheimnis also weder Öffentlichkeit noch Demokratie. Aus dieser Perspektive lässt sich zwar die übliche These zur medialen Öffentlichkeit bestätigen, dass die transzendente Legitimation des sichtbaren Souveräns am Ende des Barockzeitalters in die Krise gerät. Abgelöst wird sie aber um 1800 allenfalls von einer *Dialektik* der Transparenz.

⁸ Luhmann
1996, 466f

Weiterhin definiert Habermas »Öffentlichkeit« in Abgrenzung und Ergänzung zum Privaten: »Die Öffentlichkeit verhält sich komplementär zu dieser Privatsphäre, aus der sich das Publikum als Träger der Öffentlichkeit rekrutiert.« ⁹ Er bezieht sich bei dieser Grenzziehung auf Immanuel Kants Studie *Zum ewigen Frieden* (1795) und übersieht dabei, dass Kant zwar in der Publizität von Entscheidungen die Wasserscheide zwischen Entscheidungen für das allgemeine Wohl und Entscheidungen von moralischer Bedenklichkeit sieht. Während Habermas darin aber das Gegensatzpaar »öffentlich« und »privat« zu erkennen glaubt, das er letztlich in Aufgaben für unterschiedliche Bereiche der Gesellschaft auflöst, ist es für Kant das Gegensatzpaar von »öffentlich« und »geheim«, das für jede politische Äußerung von zentraler Bedeutung ist. ¹⁰ Publizität ist für Kant deshalb nicht allein eine ethische, sondern vor allem eine juristische Größe und damit eine »transzendente Formel des öffentlichen Rechts«:

⁹ Habermas
1992, 429

¹⁰ vgl. Werber
1996

Alle auf das Recht anderer Menschen bezogenen Handlungen, deren Maxime sich nicht mit der Publizität verträgt, sind unrecht. [...] Denn eine Maxime, die ich nicht darf laut werden lassen, ohne dadurch meine eigene Absicht zugleich zu vereiteln, die durchaus verheimlicht werden muss, wenn sie gelingen soll, und zu der ich mich nicht öffentlich bekennen kann, ohne dass dadurch unausbleiblich der Widerstand aller gegen meinen Vorsatz gereizt werde, kann diese notwendige und allgemeine, mithin a priori einzusehende Gegenbearbeitung aller gegen mich nirgend wovon anders als von der Ungerechtigkeit her haben, womit sie jedermann bedroht. ¹¹

¹¹ Kant 1992,
97

Eine Maxime, zu der man sich nicht öffentlich bekennen kann, muss bei Kant unter allen Umständen geheim bleiben. Der Begriff des »Privaten«, den Habermas in der Funktion eines Komplements zum Öffentlichen als Prüfstand von Glaubwürdigkeit und Konsistenz bei Kant aufruft ¹², ist bei diesem selbst schon das Objekt von Ambivalenz und wortspielerischer Rhetorik. Denn, wie Lucian Hölscher einleuchtend aufzeigt ¹³, ist das, was Kant »privat« nennt, »bislang stets »öffentlich« genannt worden;

¹² vgl. Habermas
1992, 413f

¹³ Hölscher
1979, 101

¹⁴ Hölscher 1979, 101 der öffentliche Gebrauch der Vernunft dagegen ›privat‹ im Hinblick auf die politische Stellung desjenigen, der sie gebrauchte.«¹⁴ Das Adjektiv

›öffentlich‹ besitzt im 18. Jahrhundert noch zwei Verwendungsweisen. Es kann einmal dasjenige bedeuten, das jedem offen zugänglich und verständlich ist, und genauso auch das, was auf Staat und Gesellschaft Bezug

¹⁵ Hölscher 1979, 102 nimmt.¹⁵ So kann Kant den Begriff des Öffentlichen sichtlich provokant invertieren. Er teilt jedem Bürger zwei Gebrauchsweisen seiner Vernunft zu: einmal zu ›öffentlichen Zwecken‹, in einem öffentlichen Raum und damit als Funktionsträger einer Regierung, und zum anderen als Privatmann, dessen Rede (im heutigen Verständnis: öffentliche Rede) außerhalb eines Raums staatlichen Gehorsams stattfindet: ›Der Gebrauch also, den ein angestellter Lehrer von seiner Vernunft vor seiner Gemeinde

¹⁶ Kant 1996, 57 macht, ist bloß ein Privatgebrauch; weil diese immer nur eine häusliche, ob zwar noch so große, Versammlung ist.«¹⁶

Historisch lässt sich die durch strikte Unterscheidung von ›öffentlich‹ und ›geheim‹ geprägte Spannung in der Kantischen Öffentlichkeitskonzeption in Reinhart Kosellecks Analysen zum krisenhaften Übergang vom Absolutismus zur Aufklärung verfolgen. Koselleck setzt in *Kritik und Krise* (1954) nicht auf die Durchsetzungskraft einer Öffentlichkeit im Sinne von Habermas, sondern auf die Verfasstheit des Politischen im Staat selbst. Entscheidend für seinen Argumentationsgang ist Carl Schmitts Lektüre des *Leviathan* von Thomas Hobbes. Schmitt vertritt

¹⁷ Koselleck 1973, 30; vgl. Missfelder 2006 die These, der moderne Staat sei notwendig durch die Ausgrenzung eines ›moralische[n] Innenraum[es]‹¹⁷ entstanden. Für Schmitt ist es exakt die

¹⁸ Schmitt 1982, 80 ›Unterscheidung von Außen und Innen‹¹⁸, also von Öffentlichkeit und privater Moral, die Hobbes in das politische System einführt und die den

¹⁹ vgl. Groh 1998 Staat auseinander brechen lässt.¹⁹ Es fehlt dem Hobbes'schen Staat, der sich nur für das Lippenbekenntnis interessiert, an Macht und letztlich auch an Techniken der Überwachung über die Gedanken und Gewissensinhalte seiner Subjekte. Exakt diese historische, man könnte ergänzen:

²⁰ Schmitt 1982, 84-86 überwachungstechnische, »Bruchstelle«²⁰ formuliert Koselleck als These vom Ursprung der aufklärerischen Kritik aus:

Der Aufbruch der bürgerlichen Intelligenz erfolgt aus dem privaten Innenraum, auf den der Staat seine Untertanen beschränkt hatte. [...] Die Aufklärung nimmt ihren Siegeszug im gleichen Maße als sie den privaten Innenraum zur Öffentlichkeit ausweitet.²¹

²¹ Koselleck 1973, 41

Also nur im Geheimen, nur durch die Verschwörung der »Stillen im Lande«, wird die Transformation vom Absolutismus zur bürgerlichen Aufklärung erreicht. Stillschweigend und geheim muss sich die Moral versammeln. Akteure dieser neuen kritischen Vernunft im 18. Jahrhundert sind Gesprächskreise, Lesegesellschaften, Zirkel, Logen und auch Geheimbünde wie die Freimaurer oder Bayerischen Illuminaten. Eine neue bürgerliche Moral rückt gegen die nach einer *ratio status* ausgerichtete und deswegen dezidiert nicht-moralische Staatsgewalt in den »Raum der Öffentlichkeit«²² vor. Den geheimen Machenschaften der *arcana imperii* wird auf diesem Weg ein ganz neues bürgerliches *arcantum* gegenübergestellt. Seit dem Ende der Französischen Revolution gehen deshalb untrennbar zwei komplementäre, wenn auch asymmetrische Verschwörungstheorien zusammen: der Verdacht auf Seiten der Staatsräson und der Verdacht auf Seiten der kritischen Vernunft und Moral. Logisch verfolgt die Verschwörungstheorie auf beiden Seiten letztlich den Gang des infiniten Regresses. Sie beobachtet sowohl die staatlichen Akteure als auch die Opposition aus Kritik, Philosophie und Revolution mit der rhetorischen Figur der Puppe oder Maske (*prosopopoiia*), hinter der in einer potenziell unendlichen Kette von Akteuren immer weitere unsichtbare Mächte an den Steuerungsfäden ziehen.²³ Wie die »CIA within the CIA« in *Three Days of the Condor*, die verschlungene Organisation der »Parallax Corporation« in *The Parallax View* oder auch die namenlosen Hintermänner einer namenlosen Firma, die den Abhörspezialisten in *The Conversation* beauftragen.

²² Koselleck
1973, 43

²³ vgl. Pipes
1998

3. Medien in Medien: Beobachten und Überwachen

Eine »Parallaxe« bezeichnet die Verschiebung eines Objekts, wenn der Beobachter seine Position wechselt. Sie bezieht sich auch auf den Winkel der Verschiebung, der durch den Augenabstand hervorgerufen wird. Nur auf diese Weise wird das räumliche Sehen möglich. Dieses Verfahren beschreibt treffend und Titel gebend die Grundidee des Verschwörungsfilms *The Parallax View*. Der Film ist ein Echo auf das John F. Kennedy-Attentat und die schon früh umstrittene Theorie der Warren Commission von einem Einzelschützen. Er verhandelt überdies die Themen der Augenzeugenschaft und der *mind control* durch optische Medien.

The Parallax View beginnt mit dem Attentat auf einen Senator und Präsidentschaftskandidaten in Seattle. Eine inszenatorisch vom Rest des Films abgetrennte Szene zeigt danach frontal einen Gerichtsstand mit einer Jury, die den Anschlag als die Tat eines Einzelschützen erklärt. Als danach sieben Augenzeugen auf ungeklärte Weise umkommen, wendet sich die Journalistin Lee Carter verängstigt an ihren ehemaligen Freund, den skeptischen Reporter Joe Frady. Beide sind die letzten lebenden Zeugen des Attentats. Nachdem auch Carter ermordet wird, nimmt Frady die Untersuchung auf. Seine Nachforschungen weisen auf die Existenz der geheimen Parallax Corporation hin, die öffentlich als Therapiezentrum operiert, verdeckt aber Soziopathen rekrutiert, die zu Attentätern ausgebildet werden. Frady infiltriert die Organisation und erfährt dabei von einem weiteren Mordkomplott. Zunächst scheint er zu diesem Termin zu spät gekommen zu sein und beobachtet vom Dachgebälk eines Saales aus ein weiteres Attentat während der Sprechprobe eines Politikers. Als er dann versucht, den Mörder zu ergreifen, der ganz in der Nähe von ihm geschossen hat, findet er nur das Gewehr, und die Aufmerksamkeit der Menschen unter ihm richtet sich auf ihn. Erst jetzt wird Frady klar, dass er von Anfang an ein unwissender Teil des Plans war und als Sündenbock dienen sollte. Der Film nimmt dabei auf subjektive Weise ausschließlich Fradys *point of view* ein. Aus diesem Grund erfährt auch der Zuschauer nichts über die Hintergründe und wird überrascht. Bei seiner Flucht wird Frady dann erschossen. Im Abspann wird noch einmal die Jury gezeigt, die wiederum die Theorie eines Einzelschützen bestätigt. Diesmal lautet der Name des Täters »Joe Frady«.

Neben den beiden Gerichtsszenen fällt vor allem die Gehirnwäsche Fradys inszenatorisch aus dem Rahmen. Als letzte Prüfung, um von der Parallax Corporation rekrutiert zu werden, wird Frady in einem dunklen Raum vor einer Leinwand auf einen Stuhl gesetzt und verkabelt. Gezeigt wird eine sich beschleunigende Montage von Bildern und Texttafeln, die ikonische Darstellungen des *American Dream* mit seinem dunklen und gewaltdurchsetzten Unbewussten verbindet: Liebende Eltern, Apfelkuchen, der Mount Rushmore, die Statue von Abraham Lincoln, die Statue of Liberty, die Stars and Stripes, der nordische Gott Thor in seinem Marvel Comic-Superhelden-Format, Adolf Hitler, ein Mao-Gemälde, Fidel Castro, Geld, Alkohol, Sex, verwaahlte Kinder, ärmliche Verhältnisse, Gefängnis, Gewaltscenen aus verschiedenen Kriegen, der Ku-Klux-Klan

sowie ein Comic-Teufel. Die Textinserts zeigen jeweils verschoben zugeordnet die Begriffe »Love«, »Mother«, »Father«, »Home«, »Country«, »God«, »Enemy«, »Happiness« und »Me«. Ähnliche Verfahren der Gehirnwäsche durch optische Konditionierung werden schon in Sidney J. Furies Spionagefilm *The Ipcress File* (1965) und in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) gezeigt. Auffällig werden aber allein in *The Parallax View* die Montagen gänzlich ohne Rahmen dem Betrachter des Kinofilms direkt gezeigt und dieser damit als programmierter Rezipient einer kinematographischen Gehirnwäsche offenbart.

Schon in der Literatur um 1800 gibt es eine Krise des auktorialen Erzählens und die Hinwendung zu einer subjektiven Perspektive, wie in Friedrichs Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* (1787-89), dessen Verschwörungsgeschichte unter anderem deshalb funktioniert, weil dem Leser verschiedene personale und damit nicht mehr allwissende Erzähler präsentiert werden. Ebenso gibt es vor allem in der romantischen Literatur Vorarbeiten zu einem filmischen Blick, der nicht zufällig ein großstädtischer ist und der strukturell schon die Asymmetrie des Überwachungsblicks vorwegnimmt. Aktiviert wird dieser Blick häufig durch optische Medien, die fokussieren, verstärken und nicht selten den Betrachtern etwas vorgaukeln: Ludwig Tiecks *Liebeszauber* (1812), E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) und *Das öde Haus* (1817) sowie Achim von Arnims *Die Majoratsherren* (1819).²⁴ Walter Benjamin stellt in seinen *Charles Baudelaire-Studien* zwei paradigmatische Vertreter der protofilmischen Betrachtung von Großstadt gegenüber.²⁵ In Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster* (1822) wird eine Vogelperspektive aus dem Eckfenster eines romantischen Oberstübchens inszeniert, die einen erhabenen Panoramablick der beiden Vettern mit Leinwand und »Perspektiv«²⁶ über den Berliner Gendarmenmarkt etabliert, der zunächst nur die amorphe »Volksmasse« und das Marktgewühl erkennt. Erst der zum Zoom verstärkte und begrenzte Blick durch das »Glas« erlaubt die physiognomische Ausdifferenzierung einzelner Figuren, die kunsthistorisch und mit viel Phantasie kontextualisiert werden. Die beiden Vettern benutzen die Stadt als Kulisse, als »Theaterwand«, um Vignetten über die farbig gekennzeichneten Personen zu erfinden.

Diesem souveränen Überwachungsdispositiv stellt Benjamin das London in Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd* (1840) gegenüber. In dieser Erzählung taxiert der Protagonist zunächst von einem Straßencafé

²⁴ vgl. Lieb 2002

²⁵ vgl. Benjamin 1992, Kittler 2002

²⁶ Ein Teleskop

aus und geschützt durch eine rahmende Fensterscheibe physiognomisch die Masse auf den Straßen, um dann einem nicht kategorisierbaren Menschen in das Gaslicht des Londoner Straßenlabyrinths zu folgen und in die Menge einzutauchen. Der nicht zu rationalisierende und damit unheimliche Fremde kann letztlich aber nicht identifiziert werden und wird darum als der »Mann der Menge« gedeutet. Gegenüber dieser gehetzten und aus der Figur des Flaneurs entwickelten Perspektive auf Straßenhöhe wertet Benjamin den erhabenen Blick Hoffmanns als den des distanzier- ten »Opernbesuchers« ab. Gegen die hermeneutisch kreative Phantasie der Vettern bei Hoffmann kann überdies die identische Anfangs- und Schlussformel bei Poe für die Aporie eines verstehenden Beobachtens gel- ten: »Er lasst [sic!] sich nicht lesen.«²⁷

²⁷ Im Original
deutsch

Neben den individuellen Beschattungen und Beobachtungsmaßnah- men, wie sie noch in der Detektivliteratur in Nachfolge Hoffmanns und Poes und auch im Detektiv-, Kriminal- und klassischem Spionagefilm stattfinden, ist im jüngeren Verschwörungsfilm verstärkt die Einbindung der Technik des *Closed-Circuit-Television* (CCTV) üblich. Dies Dispo- sitiv besteht aus teilweise beweglichen Videokameras zur Überwachung meist öffentlicher Plätze oder einzelner Gebäude, die direkt mit Moni- toren zusammenschaltet sind.²⁸ Im Spielfilm dienen diese Anlagen häufig zur Verdopplung oder technischen Manipulation von Bildern (Zeitlupe, Vergrößerung) sowie zur Beweisführung von aufgezeichneten Aktionen. Zuweilen fungieren sie auch als Plotpoints: zum Beispiel als Hindernisse für Einbrecher wie in *Caper-* oder *Heist-*Filmen, die, wie jüngst in Steven Soderberghs *Ocean's Eleven* (2001), diese Technik durch falsche Bilder überlisten müssen, die mit Spiegeln oder Filmloops erzeugt werden.

²⁸ vgl. Hempel/
Metelmann
2005

Technische Bilder wie die von Überwachungskameras dienen im Spielfilm neben der phänomenalen Ebene der Sichtbarmachung auch der gleichzeitigen Herstellung oder besser der Rhetorik der Evidenz, des einleuchtenden Vor-Augen-Stellens, sowie der Logik des Verdachts. Denn im Gegensatz zur Malerei oder Literatur haben technische Bilder zunächst eine rein mimetische Funktion und referieren indexikalisch al- lein auf die Realität. So wird zum Beispiel in David Finchers *Fight Club* (1999) auf der Monitorüberwachung unmissverständlich klar, dass der namenlose Protagonist gegen sich selbst kämpft. Spätestens seit der Exis- tenz und der Normalisierung computertechnischer Manipulation (wie dem »Photoshopping«) fällt die authentifizierende Funktion filmischer

Überwachungsbilder weg und weicht einem Verdacht der totalen Simulation.

Die rhetorische *evidentia* (oder *hypotyposis*) gehört als Teil des Redeschmucks (*ornatus*) zur Steigerung des Ausdrucks. Wichtige Mittel zur Erreichung von Evidenz sind die *translatio temporum*, die Versetzung von Zeiten, und in einem geringeren Maße auch die *topographia*, die vergegenwärtigende Ortsbeschreibung. Doch gerade die Manipulation von Zeit und Ort durch die Mittel der Montage sind entscheidend für den Spielfilm, vor allem, wenn er durch heterogene diegetische Beobachtungsebenen, wie beispielsweise der Implementierung optischer Medien, Asymmetrien des Wissens etabliert. Thomas Y. Levins Begriff von einer kulturellen »Rhetorik der Überwachung«²⁹ kann deshalb durchaus für den Spielfilm gelten. Allerdings muss gerade am Verschwörungsfilm das leitende rhetorische Prinzip der *perspicuitas* oder Transparenz in vielen Fällen einer *obscuritas* weichen, um die Unüberschaubarkeit der Verschwörung zu inszenieren. 29 Levin 2006

4. Das geopolitische Unbewusste

Der Adressat solcher Rhetorik ist für Fredric Jameson das »politische Unbewusste«, das er in einem marxistisch-semiotischen Sinne als die »unterschlagnene und verschüttete Wirklichkeit« einer »ununterbrochenen Erzählung« der »grundlegenden Geschichte« begreift.³⁰ Kulturelle Produktion muss für Jameson auch die Produktion von Allegorien beinhalten, die Repräsentation der Gesamtheit der Wünsche, Träume und Programme des »Weltsystems«. Der »conspirational text« ist ein integraler Bestandteil jeder Erzählung über politische und ökonomische Zusammenhänge und damit die entscheidende Allegorie eines »geopolitical unconscious«³¹. 30 Jameson 1988, 15f
31 Jameson 1995, 3

Die heutigen Technologien aber, wie Fernsehen oder Computer, haben keine emblematische visuelle Kraft mehr. Ihr Äußeres repräsentiert nicht mehr eine bestimmte Epoche oder Technik, sondern verweist nur noch auf eine nicht mehr fassbare und deswegen unheimlich gewordene Totalität. Elektronische Informationsaufzeichnung und -distribution sind unsichtbar, und die Kanäle der Kommunikation entziehen sich der Wahrnehmung des Betrachters. Ein Informations- oder

Kommunikationsnetz wird für Jameson im Verschwörungsfilm deshalb zu einem unübersichtlichen und totalen Labyrinth von Informationsagencuren und geheimen Regierungsstellen. Das alte Motiv der Verschwörung gewinnt eine neue Bedeutung als narrative Struktur in der Darstellung eines potenziell unendlichen Netzwerks.³² Sowohl geographische Motive als auch elektronische Medien sind Zeichen einer nicht mehr darstellbaren Totalität, wie beispielsweise in der Gegenüberstellung des Straßennetzes mit dem unterirdischen Telefonnetz in *Three Days of the Condor*.

³² Jameson
1995, 9

Während es in *All the President's Men* vor allem die Repräsentation bürokratischer Techniken ist, die man als Zusammenschluss der Medien im Großraumbüro der Washington Post sieht, den die Journalisten Bob Woodward und Carl Bernstein benutzen, um die Watergate-Affäre aufzudecken, beginnt in *Three Days of the Condor* schon mit dem Computer-Telex-Vorspann das Eindringen der Medien in die Welt der ahnungslos gesteuerten Menschen. Zugleich wird damit eine Verbindung der Informationstechnologie mit einer Ökonomie des Todes etabliert. Denn nach dem blutigen Massaker in dem getarnten CIA-Büro erfassen und verarbeiten die Computer und Plotter über dem Schweigen der Leichen ungerührt weiter Texte. Die undurchsichtige Objektwelt hat die Informationsproduktion übernommen. Und nur durch seine Kenntnisse über Fernmeldetechnik kann Joe Turner, ein Berufsleser von fiktionalen Kriminal- und Verschwörungplots für die CIA, der als einziger dem Anschlag entkommen ist, die Identität der geheimen Zelle innerhalb der CIA ermitteln, die für die Ausschaltung des Büros verantwortlich ist. Turner schaltet dazu das unterirdische Telefonsystem der Stadt zusammen, hört es ab und setzt sich nach langer Flucht mit dieser Mediengeste der Ermächtigung wieder in die Position des souveränen Beobachters bzw. Lauschers zurück. Die Unsichtbarkeit der neuen Technologien rückt den Verschwörungsfilm dabei in die Nähe des Schauerromans und, so könnte man Jameson ergänzen, funktioniert wie die »invisible hand«, die sowohl Adam Smiths nationale Ökonomie befördert als auch den Familienflüchen von *Gothic Novels* zur Geltung verhilft.³³

³³ vgl.
Andriopoulos
1999

5. Der Generalverdacht

Den vorläufigen Endpunkt in der Darstellung der Omnipräsenz von Überwachungstechnologie liefert 1998 *Enemy of the State*. Der Film zeigt ein gewaltiges Archiv der verschiedenen technischen Möglichkeiten, Menschen zu belauschen und zu beobachten, und ein großer Teil der Bilder im Film ist deutlich als Ergebnis von Überwachungstechnologie sichtbar. Mit der Figur des ehemaligen NSA-Spezialisten »Brill«, gespielt von Gene Hackman, schließt der Film auch direkt an *The Conversation* an. In diesem Film spielt Hackman ebenfalls einen Abhörspezialisten, Harry Caul, der wie Brill auf paranoide Weise keine privaten Informationen preisgibt und deshalb ein Leben in völliger Isolation lebt. Überdies wird Caul von Schuldgefühlen geplagt, da sein letzter Auftrag zu einem Mord geführt hat. Im Bemühen, die Aufnahme seines aktuellen Auftrags dazu einzusetzen, einen Mord zu verhindern, lassen ihn allerdings gerade seine Schuldgefühle und sein Verdacht bezüglich seines namenlosen Auftraggebers, des Direktors einer ebenso anonym bleibenden Firma, Freund und Feind verwechseln, so dass er mit Hilfe seiner Abhörgeräte einen weiteren Mord live miterleben muss.

Das Ende von *The Conversation* zeigt danach nicht nur die absolute Unverfügbarkeit der unsichtbaren Macht hinter der Verschwörung, sondern weist auch auf die Unsichtbarkeit der Überwachungstechnologie selbst hin: In der Schlussequenz bekommt der frustrierte Caul, der bislang peinlich auf die Abschottung seiner Privatsphäre geachtet hat, in seiner Privatwohnung einen Anruf, der ein Band mit Musik abspielt, das er wenige Sekunden zuvor mit seinem Saxophon gespielt hat. Daraufhin nimmt er seine Wohnung auseinander. Er zieht alle Oberflächen wie Wände, Möbel und Böden ab, kann das Abhörgerät aber nicht finden. Zugleich nimmt die Filmkamera in der letzten Einstellung eine souveräne Perspektive von schräg oben auf Caul ein und es wird klar: Es ist die diegetisch unsichtbare Filmkamera, die Caul aufzeichnet. Der Überwachung kann man nicht entkommen, und in diesem Fall ist der Zuschauer der geheime und für die Filmfigur Caul unerreichbare Beobachter.

Enemy of the State als inoffizieller Nachfolger von *The Conversation* treibt die Wirkung der Überwachungstechnologie nicht über die Grenzen der Diegese hinaus (im Gegensatz zu *The Game* beispielsweise), spickt dafür aber die gesamte *mise en scène* mit den verschiedensten Medien und

Techniken der Beobachtung. Große Teile des Films bestehen darin, (1) Figuren zu beobachten, die andere Figuren beobachten und verfolgen, (2) zu zeigen, wie sie Überwachungstechnologie installieren und verstecken, oder (3) die deutlich als Ergebnisse von Überwachungstechnik markierten Bilder zu zeigen. Über allem thront ein Überwachungssatellit, der nicht nur die gesamte Welt im Auge hat, sondern auch den Zuschauer in eine olympische Beobachterposition versetzt. Filme wie *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, *Sliver* oder *Snake Eyes* brechen diese allwissende Zuschauerperspektive noch durch die Inszenierung einer Monitorwand. *Enemy of the State* hingegen setzt mit dem *allseeing eye* des Kinozuschauers wieder die Perspektive eines auktorialen Erzählers ein. Diese Filme beziehen ihre Spannung nicht mehr aus der unübersichtlichen Totalität eines Weltsystems, wie Jameson noch für den Verschwörungsfilm der 1970er Jahre feststellt, sondern aus der dramatischen Ironie und der *suspense*, die der Zuschauer aus dem Wissensvorsprung bezieht. Mit Benjamin kann der Zuschauer dieser Filme deutlich als der Opernbesucher mit Opernglas³⁴ identifiziert werden.

³⁴ vgl. Benjamin
1992

Vergleichbar mit diesem Mechanismus ist in *The Truman Show* nicht allein der Protagonist Truman Burbank das unwissende Objekt der Beobachtung der ganzen Welt, sondern der Film zeigt auch genüsslich die Zuschauer des *Reality*-Fernsehprogramms der »Truman Show« und dabei durchaus voyeuristisch die privaten Schauplätze der Rezeption. Während der Film die versteckten Kameras und andere Technologien wie Scheinwerfer und Stadtkulissen in der künstlichen Stadt Seahaven um Burbank herum zeigt und entlarvt, bleibt die Kamera, die die Welt um das System herum zeigt, unsichtbar und der Zuschauer damit selbst in einem geschützten Raum der Latenz.

Manifest wird aber die mediale Latenz eines »geopolitisch Unbewussten« vor allem in dieser dritten Version jüngerer Verschwörungsfilme, den Filmen, die einen Generalverdacht an der Beschaffenheit der »Welt« (Niklas Luhmann) bzw. des »Weltsystems« (Fredric Jameson) formulieren. Diese Filme nehmen sich der Internalisierungsmechanismen einer »Kontrollgesellschaft«³⁵ an. Im Unterschied zur Disziplinargesellschaft im Sinne Michel Foucaults, das mit Jeremy Bentham's Modell des Panopticons ebenfalls optisch strukturiert ist, gibt es kein politisches Zentrum der Beobachtungs- oder der Repräsentationsstruktur mehr. Der zentrale Wachturm wird durch die Omnipräsenz der Kameras ersetzt, und das

³⁵ vgl. Deleuze
1993

Modell einer sozialen Kybernetik wird in Anspruch genommen. Jeder ist, im Sinne Benjamins, ein Akteur in einem Wettbewerb vor den Kameras³⁶ – entweder bewusst, wie in einer *Big Brother*-Staffel oder einer *Casting Show*, oder unbewusst, wie in den Simulationen der *Virtual Reality*-Filme nach den Erzählungen Dicks oder im Modell Putnams³⁷:

³⁶ vgl. Benjamin 1977
³⁷ Das dieser allerdings logisch zu widerlegen sucht

Folgendes ist eine von Philosophen diskutierte Science-Fiction-Möglichkeit: Man stelle sich vor, ein Mensch (du kannst dir auch ausmachen, dass du selbst es bist) sei von einem bösen Wissenschaftler operiert worden. Das Gehirn dieser Person (dein Gehirn) ist aus dem Körper entfernt worden und in einen Tank mit einer Nährlösung, die das Gehirn am Leben erhält, gesteckt worden. Die Nervenenden sind mit einem superwissenschaftlichen Computer verbunden worden, der bewirkt, dass die Person, deren Gehirn es ist, der Täuschung unterliegt, alles verhalte sich völlig normal. Da scheinen Leute, Gegenstände, der Himmel usw. zu sein, doch in Wirklichkeit ist alles, was diese Person (du) erlebt, das Resultat elektronischer Impulse, die vom Computer in die Nervenenden übergehen.³⁸

³⁸ Putnam 1990, 21

Das Motiv der Verschwörung wird in diesen Filmen am deutlichsten zu einer Allegorie des unendlichen und totalitären Netzwerks der Welt und damit zu einer umfassenden Epistemologie des Verdachts. In diesen Filmen (*The Truman Show*, *eXistenZ*, *The Matrix*, *The 13th Floor*, *Possible Worlds*, *Avalon*) ist die Realität nicht mehr sicher. Stattdessen werden dem Verdacht und dem Unbehagen Ausdruck verliehen, unsere Realität sei nicht die Realität, sondern eine groß angelegte Simulation. Die Messlatte setzt der außerfilmische Grad an den Möglichkeiten medialer Realität: Wenn der Computer als vollkommene multimediale Simulationsmaschine fähig ist, eine perfekte Illusion der äußeren Welt zu erschaffen, wie kann man dann noch echt von unecht unterscheiden? Der cartesische Zweifel wird mit dieser Rhetorik des Verdachts total.

6. Mediale Latenz

Zusammengefasst erschafft und multipliziert der Verschwörungsfilm Bilder einer wechselseitigen und allgegenwärtigen Überwachung und speist sie in die Zirkulationskanäle der Alltagskultur ein. Ob dies einer kritischen Warnung oder einem Normalisierungsprozess dient, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls wird die Ikonographie von Beobachtung und

Überwachung zunehmend komplexer und etabliert das politische Imaginäre einer technopolitischen Kybernetik, in der die Handlungsmacht (*agency*) sowohl zwischen Beobachter und Beobachtetem als auch zwischen Subjekt- und Dingwelt auf opake Weise verteilt ist. Das Motiv der Verschwörung erweist sich dabei als ein privilegiertes Narrativ dieser Bildreihen und als Allegorie einer paradoxen Situation von vollständiger Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Systemisch kann der Code des Systems der Überwachung, der im Verschwörungsfilm zur Ikonographie dieser Totalität wird, mit der Differenz von »sichtbar/unsichtbar« oder von »manifest/latent« bezeichnet werden.

Jamesons Rekurs dieser »geopolitischen Ästhetik« auf die ökonomische Basis des Spätkapitalismus lässt sich nicht gänzlich von der Hand weisen. Aber wesentlich deutlicher dienen die Verschwörungsfilme der Abstraktion und letztlich der Generierung von Modellsituationen, die auf die Relevanz medialer Latenz hinweisen. Man könnte auch das Politische im Sinne einer Distinktion von Freund und Feind als Letztbegründungsfigur dieser Modelle anführen. Aber sichtbar wird im Verschwörungsfilm vor allem die Unsichtbarkeit, die Rhetorik einer *obscuritas* sowohl von Feindschaft als auch von Handlungsmacht. Thematisiert werden somit letztlich Orientierungslosigkeit und der daraus entstehende Verdacht: der blinde Fleck des Beobachters, die Aporie des Politischen als Erkenntnisprozess, wo denn nun der Feind sich aufhält. Nicht zufällig ist dieser blinde Fleck oder diese *Zone der Latenz* medial konstruiert und konvergiert mit den bildgenerierenden Techniken der Beobachtung und Überwachung. Der Kinzuschauer als Beobachter mindestens zweiter Ordnung wird im Verschwörungsfilm deshalb immer wieder auf die konstitutive Nichteinsehbarkeit und die mediale Latenz seiner Beobachterposition verwiesen. Der Verschwörungsfilm bedient sich deshalb mit der »Rhetorik der Überwachung« (Thomas Y. Levin) einer Logik des Verdachts, die auf den Zuschauer überspringt. Die Antwort auf die Frage, welche Macht den blinden Fleck, die mediale Latenz, den *unmarked space* oder den submedialen Raum ausfüllt, bleibt dieser Logik vorbehalten. Allenfalls ist diese Antwort eine der Evidenz, nämlich buchstäblich des Vor-Augen-Stellens: Es ist der Verschwörungsfilm selbst, der diesen Verdacht am Leben erhält und im gleichen Zug die Antwort auf diesen Verdacht vorenthält und immer weiter ins Dunkle aufschiebt (*différance*).

Nachtrag:

Theodore Roszaks Roman *Flicker* (1991) ist eine Verschwörungsgeschichte über die mediale Latenz des Kinos selbst. Ein vorchristlicher Geheimbund, der »Orden der Sturmweisen«, der die Fortpflanzung der Menschheit zum Erliegen zu bringen sucht, bedient sich schon vor dem Film optischer Medien, um seine Botschaft zu vermitteln. Mit der Erfindung des Films entwickelt er Wege, geheime Botschaften unterhalb der Ebenen von *mise en scène* und Montage auszustrahlen, um die Libido des Zuschauers zu zerstören. Übermittelt werden sie durch ein ganzes Spektrum unterschwelliger Bilder, *subliminal images*, die als einzelne *frames* oder vortexförmige Mikropunkte in Spielfilmen verborgen sind. Damit nimmt dieser Verschwörungsroman eine Technik auf, die tatsächlich im Spielfilm benutzt wird und durchaus als filmische Variante eines Optisch-Unbewussten im Begriff Benjamins gedeutet werden kann.³⁹ Die technische Grundlage dafür ist der Nachbild- oder Phi-Effekt des trägen Auges, der aus einer Reihe von Standbildern die Illusion von Bewegung erzeugt. Spätestens bei 16 Bildern pro Sekunde entsteht der Eindruck kontinuierlicher Bewegung. Dunkelphasen zwischen den Bildern erscheinen als »Flimmern« (*flicker*). Unterhalb der bewussten Wahrnehmung und in Korrespondenz zu den Dynamiken des Unbewussten (die in der Film- und Medientheorie mit den Montagetechniken des Films häufig analog gesetzt werden) operieren als Sonderformen die *subliminal images*. Das sind Bilder, die so kurz auf der Filmleinwand erscheinen, dass sie die bewusste Aufmerksamkeit des Zuschauers unterlaufen und direkt auf das Unbewusste einwirken. Sie sind manchmal nur ein *Frame*, eine 24tel Sekunde, lang.

Subliminal images tauchen, nachdem sie zu einem Mythos in der Kinnerwerbungs geworden sind, zum ersten Mal in dem ökonomisch bislang erfolgreichsten Horrorfilm auf: Williams Friedkins *The Exorcist* (1973). Dort erhält der Teufel ein *frame* lang ein Gesicht, während er sich ansonsten ausschließlich über Gesicht und Stimme des kleinen Mädchens Regan mitteilt, das er besetzt hält. Friedkin benutzt diese Technik, soweit bekannt, mindestens noch in zwei weiteren Filmen (*Cruising*, 1980, und *Jade*, 1998). Weitere bekannte Beispiele für *subliminal images* in Spielfilmen sind *Twilight Zone – The Movie* (1983) von John Landis, Joe Dante, George Miller und Steven Spielberg, David Lynchs *Lost Highway* (1996), David Finchers *Se7en* (1995) und *Fight Club*, der wie seine literarische

³⁹ vgl. Benjamin 1977

Vorlage, Chuck Palahniuks gleichnamiger Roman, diese Technik auch zum Thema erhebt.

⁴⁰ vgl. Flusser
1992, Flusser
1993, Flusser
1996

Das filmische »Technobild« – nach Vilém Flussers Definition Produkt eines zuvor in einem Apparat verschriftlichten Programms⁴⁰ – wird in der zweiten Potenz daher noch mittelbarer. Es genügt nicht mehr, dass der Kinozuschauer den Kopf von der Leinwand der platonischen Höhlenwand wendet, um den Projektor zu bemerken, sondern er muss inzwischen um den geheimen Einsatz von einmontierten Bildfragmenten oder um eine digitale Bildbearbeitung wissen, die schon in das Filmband selbst montiert sind. Diese Technik unterläuft noch jede Feststellung einer »Taktilität« (Marshall McLuhan) der neuen Medien und wirkt deshalb weitaus subtiler, als es die *Mind control*-Montagen von *The Ipccress File*, *A Clockwork Orange* oder *The Parallax View* suggerieren.

Ohne eine bewusste Erinnerung an die Bilder zu haben, nimmt das Unbewusste des Kinozuschauers den Schock der zersplitterten Realität des Films auf. Während aber diese Reize messbar Spuren hinterlassen, also unterschwellig wahrgenommen werden, bleibt doch unklar, ob damit spezifische Inhalte übertragen werden können. Zu vermuten wäre einerseits eine Korrespondenz zum psychophysischen Konzept des »unbewussten Schlusses«, das Hermann von Helmholtz 1866 im *Handbuch der physiologischen Optik* formuliert. Dieses Konzept geht entgegen einem einfachen Empirismus visueller Erfahrung von einem unbewussten Mechanismus kognitiver Prozesse aus, der die empirischen Reize nach einer eigenen Logik verarbeitet. Beispiele dafür sind die relative Wahrnehmung von Helligkeit oder die Ekliptik. Dieser unbewusste Schluss sorgt auch für die Kontinuität von optischen Täuschungen und für die Vor-Urteile in der Wahrnehmung zwischen Menschen. So ist der erste – visuelle – Eindruck von einem anderen Menschen kein spontaner, aber bewusster, sondern schon das Ergebnis unbewusster Zuschreibungsprozesse. Die automatische neurologische Verarbeitung der visuellen Sinnesindrücke findet nicht bewusst statt und zwingt deshalb zu einer nicht reflektierbaren Vorentscheidung. Dinge werden deshalb durch eine nicht wahrnehmbare, willentlichen Widerstand nicht gestattende Macht als wahr angenommen, ganz einfach weil sie mit den Augen wahrgenommen werden.

Auf diese Weise könnten *subliminal images* durchaus inhaltlich steuerbar wirken. Andererseits könnte sich aber auch genau an diesem Bei-

spiel die vollständige Konvergenz von Medium und Botschaft zeigen und damit auf eine Reduktion der Semantik unterschwelliger Botschaften auf Null hinauslaufen. In dieser Hinsicht materialisiert das Medium Film allein den »medienontologischen Verdacht«⁴¹ selbst. Die Leerstelle des submedialen Raums zu füllen, das Verborgene der medialen Latenz im Film zu enthüllen und sich selbst dazu zu positionieren, bleibt dann jedem Kinozuschauer selbst vorbehalten. Der Verschwörungsfilm kann aber einige dieser Mechanismen vor Augen führen.

⁴¹ Groys 2000, 91

Erwähnte Filme

Die 1000 Augen des Dr. Mabuse (1960), R Fritz Lang – *The Manchurian Candidate* (1962), R John Frankenheimer – *The Ipcress File* (1965), R Sidney J. Furie – *A Clockwork Orange* (1971), R Stanley Kubrick – *The Exorcist* (1973), R William Friedkin – *Welt am Draht* (1973), R Rainer Werner Fassbinder – *The Conversation* (1974), R Francis Ford Coppola – *The Parallax View* (1974), R Alan J. Pakula – *Three Days of the Condor* (1975), R Sydney Pollack – *All the President's Men* (1976), R Alan J. Pakula – *Cruising* (1980), R William Friedkin – *Videodrome* (1982), R David Cronenberg – *The Osterman Weekend* (1983), R Sam Peckinpah – *Twilight Zone – The Movie* (1983), R John Landis, Joe Dante, George Miller, Steven Spielberg – *JFK* (1991), R Oliver Stone – *Sneakers* (1992), R Phil Alden Robinson – *Sliver* (1993), R Philip Noyce – *Se7en* (1995), R David Fincher – *Mission Impossible* (1996), R Brian de Palma – *The Game* (1996), R David Fincher – *Lost Highway* (1996), R David Lynch – *Conspiracy Theory* (1997), R Richard Donner – *Snake Eyes* (1998), R Brian de Palma – *Enemy of the State* (1998), R Tony Scott – *The Truman Show* (1998), R Peter Weir – *Jade* (1998), R William Friedkin – *eXistenZ* (1998), R David Cronenberg – *The Matrix* (1999), R Andy und Larry Wachowski – *The 13th Floor* (1999), R Josef Rusnak – *Fight Club* (1999), R David Fincher – *Possible Worlds* (2000), R Robert Lepage – *Avalon* (2001), R Mamoru Oshii – *Spy Game* (2001), R Tony Scott – *Ocean's Eleven* (2001), R Steven Soderbergh

Literatur

- Andriopoulos, Stefan: The Invisible Hand: Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel. In: *English Literary History* (ELH) 66 (1999), 739-758.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935). In: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M. 1977, 7-44.
- Benjamin, Walter: Der Flaneur. In: Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire*. Frankfurt a. M. 1992, 33-65.
- Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt a. M. 1993, 254-262.
- Dick, Philip K.: *Der unmögliche Planet. Stories*. München 2002.
- Dick, Philip K.: *Zeit aus den Fugen*. München 2003.
- Dick, Philip K.: *Ubik*. München 2003a.
- Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen 1992.
- Flusser, Vilém: *Schriften. Bd. 1. Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. Mannheim 1993.
- Flusser, Vilém: *Schriften. Bd. 4. Kommunikologie*. Mannheim 1996.
- Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford 1998.
- Groh, Ruth: *Arbeit an der Heillosigkeit der Welt. Zur politisch-theologischen Mythologie und Anthropologie Carl Schmitts*. Frankfurt a. M. 1998, 25-63.
- Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München 2000.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990.
- Habermas, Jürgen: *Faktizität und Geltung*. Frankfurt a. M. 1992.
- Hempel, Leon/Metelmann, Jörg (Hg.): *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*. Frankfurt a. M. 2005.
- Hölscher, Lucian: *Öffentlichkeit und Geheimnis. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*. Stuttgart 1979.
- Jameson, Fredric: *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek bei Hamburg 1988.

- Jameson, Fredric: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Indianapolis 1995.
- Kant, Immanuel: Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. In: Kant, Immanuel: *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis! Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. Hamburg 1992, 49-103.
- Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Kant, Immanuel: *Werke* 6. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1996.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin 2002.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M. 1973.
- Levin, Thomas Y.: *Die Rhetorik der Überwachung. Angst vor Beobachtung in den zeitgenössischen Medien*.
<http://www.nachdemfilm.de/no3/lev01dts.html> [29.03.2006]
- Latour, Bruno: On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. In: *Soziale Welt* 4/47 (1996), 369-381.
- Lieb, Claudia: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 10 (2002), 58-75.
- Missfelder, Jan-Friedrich: Die Gegenkraft und ihre Geschichte. Carl Schmitt, Reinhart Koselleck und der Bürgerkrieg. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* (2006) (im Druck).
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1996.
- Maye, Harun / Meteling, Arno: *Mediologie der Latenz*. 2006 (in Vorb.).
- Pipes, Daniel: *Verschwörung. Faszination und Macht des Geheimen*. München 1998.
- Putnam, Hilary: *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Frankfurt a. M. 1990.
- Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*. Berlin 1932.
- Schmitt, Carl: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* (1938), Hg. von Günter Maschke. Köln 1982.
- Werber, Niels: Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 210-243.