

Film und Paranoia

Henry Taylor, Zürich (22.11.2002)

Ich möchte Ihnen heute einige Aspekte meiner aktuellen Forschung zum Thema "Film und Paranoia" vorstellen. Dabei geht es vor allem um sogenannte Paranoia-Filme, ein Quasi-Genre, bei dem eine Verschwörung oder eine paranoide Phantasie im Zentrum der Erzählung steht. Ich beschäftige mich daher auch mit Verschwörungstheorien. Der Ansatz ist interdisziplinär, d.h. meine Forschung vereinigt u.a. die Methodologie der Filmwissenschaft mit Konzepten aus Psychologie, Soziologie und Systemtheorie.

Zunächst eine Anmerkung zum Ausdruck "Paranoia". Aus dem Griechischen stammend und "neben dem Verstand" oder "Verrücktheit" bedeutend, werden in der klinischen Psychopathologie Formen wie etwa Verfolgungswahn, Grössenwahn oder Eifersuchtswahn unterschieden. Ich verwende den Begriff nicht in diesem engeren Sinne, wo er eigentlich nur auf Individuen angewendet werden kann. Wenn wir es mit kollektiv erzeugten, also sozialen Produkten, Erzeugnissen der Populärkultur zu tun haben, meine ich "kulturelle Paranoia". Diese äussert sich in Form von Verschwörungstheorien und Verschwörungsphantasien, muss aber nicht unbedingt krankhafter Natur sein.

Zum Einstieg und um Ihnen eine Idee davon zu geben, was ich mit Paranoia-Film meine, möchte ich Ihnen einen Filmausschnitt zeigen. Es handelt sich um den Anfang eines Politthrillers von Stanley Kramer, *The Domino Principle*. Der Film entstand 1977 in amerikanisch-britisch-mexikanischer Koproduktion, und wir schauen uns nun daraus die Vorsequenz an.

[Filmausschnitt, Länge 1'40": Dokumentarische, sepia-getönte Schwarzweiss-Bilder von Massenaufläufen und kollektiven Panikszene sind durch reisserische und wiederholte Attentats-Schlagzeilen, jeweils von Gewehrschüssen begleitet, zu einer aggressiven Montage zusammengefügt. Ein pathetischer, männlicher Voice-over-Kommentar adressiert uns mit den folgenden Worten:

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, brainwashed. 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. [Pause.] 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?]

Damit sind wir schon voll beim Thema. Wir haben es mit dokumentarischen Bildern zu tun und mit einer rastlosen, aggressiv-reisserischen Montage. Der männliche Voice-over-Kommentar stiftet in der Heterogenität der Bilder eine Einheit mit übergreifender Verschwörungstheorie. Hier steckt hinter allem das grosse "They", die unsichtbaren Strippenzieher, 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 Regierung. Es ist die Unsichtbarkeit der Drahtzieher hinter den politischen Attentaten, die bedrohlich wirkt. Manche Motive kommen wiederholt vor: Attentats-

Schlagzeilen als Schüsse, die Ermordeten, Massen in Aufruhr und Panik, suggestive Bilder von Computer-Spulen, die unsere Programmiertheit signalisieren. Wirkungsvoll sind auch die Anonymität der Masse und der Architektur, etwa bei einem Wolkenkratzer oder bei den symbolisch aufgeladenen Gebäuden wie Capitol oder Big Ben. Die einsame Masse zeigt uns keine Individuen.

Die Montage verweist allegorisch auf die Totalität der Welt. Im Prinzip haben wir es hier mit nicht weniger als der Weltverschwörung zu tun. Ein anthropomorphes Begehren wird spürbar, die Tendenz der Paranoia zur Personalisierung anonymer oder kollektiver Mächte. In einem gewissen Sinne behandelt die Verschwörungserzählung komplexe soziale Systeme so, als handle es sich bei ihnen um ein "grosses Individuum". So bedroht die Kategorie des Subjekts und seiner Handlungsmächtigkeit auch sein mag, in der Projektion von Personalität auf das System wird Individualität auf höherer Ebene errettet. Interessanterweise ist der allwissende Voice-over, im klassischen Dokumentarfilm auch "Voice of God" genannt, selbst eine unsichtbare Instanz hinter den Bildern. Um einen Terminus von Michel Chion zu verwenden, handelt es sich beim Kommentator um einen "acousmaître", d.h. eine auratische Stimme, die optisch und in Bezug auf die von ihr geschilderte Welt abwesend ist. Auf einer filmischen Ebene steckt hinter allem also nicht die Weltverschwörung, sondern der paranoide Diskurs des 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, erzeugen argumentativ und narrativ eine fiktivisierende Wirkung, eine Wirkung, die eindeutig einen Zug ins Phantastische aufweist. Paranoia-Filme oszillieren also zwischen Realismus und Phantastik.

Verschwörungstheorien hat es wohl schon immer gegeben, bestimmt seit der Antike. In der Neuzeit lassen sie sich primär in der westlichen Welt aufzeigen, und hier gerade auch seit dem 17. Jahrhundert in Amerika. Der amerikanische Historiker Richard Hofstadter veröffentlichte in den 60er Jahren einen einflussreichen Aufsatz mit dem Titel "The Paranoid Style in American Politics". Unter dem Eindruck des McCarthyismus und rechtsextremer Tendenzen in den USA fällt Hofstadters Kritik am jahrhundertealten paranoiden Stil vernichtend aus: Verschwörungstheorien betrachtet er als irrationale soziale Statusängste, als pathologische Ängste von sozial und politisch randständigen Gruppierungen. Hofstadters Ideen prägen nach wie vor jene Haltung, die wir als liberal-konservativ bezeichnen können.

In den letzten Jahren, vor allem seit den 90ern, ist dieser Ansatz zunehmend von linker Seite kritisiert worden. So betrachtet die progressive Kritik Verschwörungstheorien als links- oder rechtspopulistische Utopie, die fast schon zum Volkssport geworden ist, zum Mainstream gehört und nicht einfach als randständig pathologisiert werden kann. Als fester Bestandteil der Populärkultur hat Verschwörungsdarstellungen vor allem unterhaltenden Charakter. Vormalig eine äusserst ernsthafte Angelegenheit und bemüht, eine grosse Erzählung hervorzubringen, sind Verschwörungstheorien in der Postmoderne einerseits allgegenwärtig, andererseits spielerisch-ironisch geworden. Darin drückt sich nach unzähligen politischen Skandalen der letzten Jahrzehnte auch unser zunehmender Zynismus aus. Wir wissen zwar, dass Verschwörungstheorien die Komplexität der Welt allzu stark reduzieren, wir möchten aber ganz gern an sie glauben. Im Mittelpunkt eines imaginären, zentralistischen Netzes von Beziehungen zu stehen verschafft uns narzisstische Befriedigung.

Das Kino ist nun jener Ort, wo Verschwörungen schon immer mit dem lustvollen Nervenkitzel, der Angstlust des Thrills verbunden waren. In nuce zeigt sich denn auch der Paranoia-Film bereits in Louis Feuillades fünf *Fantômas*-Serienfilmen, entstanden 1913/14. Star und Bösewicht zugleich ist der Meisterverbrecher Fantômas. In wechselnden Verkleidungen und Rollen agierend, gelingt es ihm, Unheil und Leid zu stiften und immer wieder den Fängen der Polizei zu entkommen. So bleiben die Serienfilme jeweils offen für eine Fortsetzung. 1922 realisierte Fritz Lang seinen Thriller

Dr. Mabuse, der Spieler. Der bei Feuillade nur latente Größenwahn der Hauptfigur wird bei Lang nunmehr manifest. Wie Fantômas agiert auch Mabuse als Meisterverbrecher, der immer neue Rollen spielt: als Börsenspekulant, Geldfälscher, Arzt, Hypnotiseur oder Magier. Doch Mabuse herrscht über ein Netzwerk an kriminellen Beziehungen und strebt nichts weniger als die Weltherrschaft an. Die Morphologie der Verwandlung lässt den schillernden Bösewicht als negative Folie der Gesellschaft erscheinen, auch wenn der paranoide Effekt noch an ein sichtbares Individuum zurückgebunden bleibt. Fritz Langs Filme der 30er Jahre, *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932), und seine amerikanischen Arbeiten ab *Fury* (1936) sind immer wieder von starken paranoiden Momenten gekennzeichnet.

In den Filmen der klassischen Phase, d.h. 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 40er und 50er 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 ebenso den Science-Fiction-Film der 50er 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 eingeschränkter 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 gefühlslose Doubles ersetzt. 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.

Die 60er und 70er Jahre bilden im Zuge der Nouvelle Vague und anderer Neuen Wellen die modernistische Phase des Paranoia-Films. 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 *Seconds* (1966) oder Warren Beatty in Alan J. Pakulas *The Parallax View* (1974), neben Oliver Stones *JFK* (1991) der Inbegriff des paranoiden Politthrillers. Paranoia wird systemisch, an die Stelle der Psychologie der klassischen Phase tritt nun die Soziologie. Im Gefolge der 68er Bewegung entstehen nach Z von Costa-Gavras (1969) eine Reihe wichtiger Thriller und Politthriller. Natürlich ist die Paranoia in diesen Werken eine äusserst ernste Angelegenheit.

Das beginnt sich in der postmodernen Phase seit den 80er Jahren zu ändern. 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*, 1984 entstanden und eine brillante Orwell-Satire über einen britisch angehauchten, totalitären Staat. Paranoia wird bio-kosmologisch und epidemisch, wie etwa in manchen Arbeiten des Kanadiers David Cronenberg, wo wir nicht mehr wissen, auf welcher Wirklichkeitsebene wir uns befinden: *Videodrome* (1983) oder *eXistenZ* (1998) wären etwa zu nennen. In David Mamets *House of Games* (1987) oder David Finchers *The Game* (1997) zeigt sich der Zug zum Spiel, zur ironisch-selbstreflexiven Inszenierung. Die Welten der Science Fiction werden totalitär-zirkulär, wie in James Camerons *Terminator*-Filmen (1984 und 1991) oder Paul Verhoevens *Total Recall* (1990). Individuelle Identität selbst wird nun in Frage gestellt: so etwa in Christopher Nolans brillantem Noir-Thriller *Memento* (2000).

Der an Gedächtniswund leidende Protagonist kann nichts und niemandem trauen, gerade auch sich selbst nicht. Und wir als Zuschauer können dem Film nicht trauen.

Abschliessend noch ein paar Worte zu den Zielen und Methoden meiner Forschungsarbeit. Gegenstand der Untersuchung ist in erster Linie der Paranoia-Film, der als Quasi-Genre analysiert und theoretisiert werden soll. In zweiter Instanz geht es aber auch um die Erfassung dessen, was ich "kulturelle Paranoia" genannt habe, jener Nährboden, auf dem der Paranoia-Film gedeiht. In einem ersten Schritt gilt es, Filmbeispiele zu sammeln und zu sichten. Gegenwärtig umfasst meine Filmographie Produktionen vom frühen Stummfilm bis hin zu Steven Spielbergs *Minority Report*. Gleichzeitig und in einem zweiten Schritt geht es um die Lektüre von Literatur zum Thema klinischer und kultureller Paranoia. Hier fließen Aspekte aus Psychologie, Soziologie und Systemtheorie ein.

In einem dritten Schritt werde ich aus dem filmischen Korpus eine Auswahl von rund 30 Schlüsselfilmen treffen und diese auswerten. Schwerpunkte einer komparatistischen Analyse sind die 70er und 90er Jahre. Ausgehend von meinen Notizen der ersten Arbeitsphase, kommt filmanalytisches Instrumentarium zur Anwendung. Filmprotokolle und Sequenzanalysen sollen das herausarbeiten, was ich den "paranoiden Stil" nenne, durch den sich das Quasi-Genre auszeichnet. Welche formalen und inhaltlichen Taktiken und Strategien zeichnen den Paranoia-Film aus? Welche Hilfsgenres - wie etwa Politthriller oder Science Fiction - kommen bevorzugt zum Einsatz? Welche Erzählmuster sind typisch? Welche Arten von Emotion werden beim Zuschauer ausgelöst und welche Wirkungen lassen sich beobachten? Neben ästhetischer Theorie kommen also auch Genretheorie, Narratologie und Theorien der Rezeption - Stichwort: Angstlust - zum Einsatz. Hier werde ich auch die filmhistorische Dimension des Phänomens untersuchen: Welche symptomatischen Entwicklungslinien lassen sich beim Paranoia-Film aufzeigen? Was ist der soziologische und kulturhistorische Hintergrund dieser Entwicklung? Das Ziel ist eine wechselseitige, wenn auch keineswegs spiegelbildliche Erkenntnis: Erkenntnis über die spezifischen Filme, und Erkenntnis über die Gesellschaften, die diese Filme hervorbringen.

Was den gesellschaftlichen Kontext angeht, möchte ich zum Schluss eine provokative Frage in den Raum stellen: Ist unsere Welt heute so komplex geworden, dass nur noch Verschwörungstheorien sie erklären können?

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!