

In: Marcus Krause, Arno Meteling, Markus Stauff (Hg.): The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung. München, 2009.

UTE HOLL

Türen, Lektüren und das Wissen des Films
Zur Verschwörung der Medien in Sidney Pollacks
THREE DAYS OF THE CONDOR

Yaw kuntur llaqtay urqupi tiyaq
maymantam qawamuwachkanki,
kuntur, kuntur
apallaway llaqtanchikman, wasinchikman
chay chiri urqupi, kutiytam munani,
kuntur, kuntur.

1. Türen I: Die Realität der Verschaltung

Rette, wer kann, das Leben aus dem reißenden Fluss der Flussdiagramme, aus den Kalkülen einer imperialen Welt des Symbolischen: so ließe sich die patriotisch-pathetische Formel von Sidney Pollacks Film THREE DAYS OF THE CONDOR zusammenfassen, einem schön sentimental Geheimdienst-Thriller, der 1975 im Nachgang der Vietnam- und Watergate-Skandale noch einmal ein Bild vom unkorrupten Amerika entwirft und das seiner Ostküsten-*good guys*, Typen wie Robert Redford, Held des Films, der ja auch in Wirklichkeit so einer gewesen sein wird: independent, sundancing, ein Amerikaner auf dem Velosolex in New York, rather a sparrow than a snail, rather a hammer than a nail. Ein Condor, der alle Grenzen überwindet. Dieses bessere Bild Amerikas ist ein filmisches. Die Dramaturgie von Pollacks Film stützt sich dabei jedoch weniger auf die holzschnittartigen Charaktere und ihr Begehren, als auf die heißen und kalten Affären der auftretenden Medien untereinander. Erst darin entfaltet der Film, dessen primäres Thema die Entzifferung der Welt ist, seine Flügel als historischer Verschwörungsdetektor: nicht der Täter wird gesucht, sondern die Regel des Plots, die Regelung der Beziehungen, die Politik der Bilder und Klänge. Damit gerät die Geschichte, in der deutschen Übersetzung der Romanvorlage als „Menschenjagd“¹ bezeichnet, in die Nähe der Computerjagd, des *Computer-Gaming* im doppelten Sinne: während wir den Film anschauen, werden wir Teil der medial gesteuerten Wahnwelt, die er entwirft, werden selbst VerschwörerInnen oder schlimmer: Verschworene.

¹ James Grady: *Die 6 Tage des Condor. Eine Menschenjagd großen Stils*, Frankfurt/M. 1975. Übersetzt aus dem amerikanischen Original *Six Days of the Condor*, New York 1974.

Wenn sich die Logik des kalten Krieges im Emblem des Schalters abzeichnet², dem binären Entweder/Oder von An/Aus, Auf/Zu, Krieg/Frieden, Feind/Freund, Draußen/Draußen, geheim/öffentlich oder privat/öffentlich, Wissen/Nicht-Wissen, so verschränkt Sidney Pollack in seinem Film diese Logik zu einem sehr viel komplexeren Gewebe, das auch der Physiologie der Macht in den siebziger Jahren entspricht, denn diese folgte längst nicht mehr dem einfachen Schalter des Umlagens. Um die neueren Verschränkungen medialer und politischer Prozesse in den siebziger Jahren deutlich zu machen, legt Pollack seinem Film als eine Art Leseanweisung zwei Modelle zugrunde, in denen das „offen“ und „geschlossen“ der Schalterpolitik – zunächst mit Rücksicht auf filmische Darstellbarkeit – einfach ins Bild der Türen gesetzt ist.

Das erste Modell einer Leseanweisung ist das der einfach kombinierten Schaltung. Am Anfang des Films entkommt der Held Joseph Turner, CIA Kennung CONDOR, den Auftragsmördern, weil er einen Ausgang kennt im Institut, in dem er arbeitet, der im Plan und Kalkül der Geheimdienstler und ihrer Feinde nicht verzeichnet und nicht vorgesehen ist: „Damnit, it's not a proper exit“, ruft der Sicherheitsbeamte noch hinter Turner her, als der im Labyrinth der Bücher und dann durch eine Tür zum Hof verschwindet, die offiziell gar keine ist und daher, anders als der eigentliche Eingang, nicht videoüberwacht und nicht verschaltet mit anderen CIA-Dateien und Archiven. Es gilt, ließe sich schließen, die vorgeschriebenen Wege der Hausbenutzung zu unterlaufen, will man mit heiler Haut davon kommen und seine Privatgeschichten gegen das Schicksal der Firma oder der nationalen Interessen durchsetzen. In diesem Sinne auch dreht und schraubt Turner auf eigene Faust an den elektrischen und elektronischen Geräten im Intelligence-Büro herum, ohne sich an die Bedienungsanleitungen zu halten, ohne die Schaltpläne zu studieren oder default-Zustände zu respektieren und siehe da, er sieht, hört und erkennt dadurch mehr als alle anderen: Muster, die ebenfalls nicht vorgesehen und vorhersagbar waren, weil sie die kaltkriegerisch binären Schemata der Firma überschreiten in ein kapillares Netz von Substrukturen partikularer, heterogener Interessen hinein, aus denen das *New Empire* gestrickt und getrickst sein wird.

Türen in diesem Modell sind hintereinander geschaltet wie eine Schaltung, die nicht mehr nur das einfache offen/geschlossen, sondern Reihen von *x mal* auf/zu miteinander verbindet. So können neue Kombinatoriken der Oppositionen zustande kommen, beispielsweise Kombinatoriken von Freund/Feind, Drinnen/Draußen, Wissen/Unwissen, so dass es plötzlich drinnen unwissende Feinde und draußen wissende Freunde gibt. So einfach und wie vom Computer herausgewürfelt ist denn auch der Generalplot des Films (ähnlich dem der Buchvorlage) generiert³: weil er den Feind im Innersten der CIA geoutet hat, muss Joseph Turner, der Condor, flüchten, und seine scheinbar befreundeten Vorgesetzten gehen auf

2 Eva Horn: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/M. 2007, S. 309.

3 Zu computertechnisch generierten Plots, Geschichten und Serien vgl. Claus Pias: *Computer Spiel Welten*, München 2002, S. 153.

den verzweifelten Ruf „Will you guys bring me in, please!“ nicht ein. Draußen hingegen, wo der Feind auf offener Straße zu vermuten ist, findet der Condor Freundinnen und Alliierte. Mit der Flucht des Geheimdienstlers wird im Film dann auch die Topographie New Yorks nach dem einfachen Türen-Modell durchgespielt: Souterrainwohnungen in Brownstones haben *einen* Ein-/Ausgang, *Back Alleys* haben *zwei* und eignen sich also für Intrigen, das World Trade Center hat richtig *viele*, und aufgrund seiner vier Fundamente, auch noch *vier mal* viele: in diesem Netz aus Fahrstühlen, Schiebe- und Drehtüren, Aus- und Eingängen sitzt, folgerichtig, die Schaltzentrale, eine – für den Film im Unterschied zur Buchvorlage entworfene – *New Yorker* Abteilung der CIA, die Washington ins Gehege kommt. Das erste utopische Türen-Modell des Entkommens geht jedenfalls davon aus, dass im Schaltplan des Lebens immer mehr Türen zu öffnen, immer mehr Brücken und Leitern zu verlöten sind, als es zentrale Pläne vorsehen und vorschreiben. Die Arbeit der Geheimdienste bestünde darin, solche Türen zu entdecken oder zu decken, um sie zu kontrollieren. Wenn jedoch Bewegung ins Spiel der Schaltungen oder Türen kommt, ist ein besonderes imperiales Wissen gefordert. „It takes a Hungarian to go into a revolving door behind you and come out first“, soll John von Neumann in oder zu solchen Fällen gesagt haben.⁴

Im ersten Bild der Tür bereits, das natürlich gleichzeitig eine kleine Affäre des Kinos mit der Kybernetik, Passage oder Nicht-Passage anzeigt, Nullen und Einsen hintereinander steckt, wird auch deutlich, dass die Protagonisten selbst nicht einfach Handelnde, sondern stets auch Verhandelte auf medialen Kanälen und auf Bahnungen symbolischer Ordnungen sind: Flüchten geht nur, wo schon immer eine Tür gewesen sein wird. Mit den kybernetischen Schaltungen der Türen kommt denn auch eine Logik und Intention ins Spiel, die ihren Abschied von dem einfach menschlichen Denken und dessen Gesundheit nimmt: Dank der Funktion von Türen und ihrer Regelung von Öffnungen und Schließungen nämlich, das zeigte Jacques Lacan, wird sichtbar, wie Symbole und symbolische Ordnungen in ihrer Kombinatorik eigene Bewegungen und Logiken generieren, ganz unabhängig von jedem Realen, an dem sie eben nicht kleben müssen: „Die Tür ist ein wahres Symbol, das Symbol par excellence, dasjenigen, an dem sich immer der Durchgang des Menschen irgendwohin zu erkennen geben wird, durch das Kreuz, das sie andeutet, indem sie den Zugang und die Abgeschlossenheit verkreuzt.“⁵

Mit dem Öffnen einer Tür beginnt das Komplott in Pollacks Film seinen Lauf zu nehmen. Im Auf und Zu der Türen bilden sich Wahrscheinlichkeiten systemischer Bahnungen, auf denen die Protagonisten entlang jagen. Die Türen, ließe sich sagen, legen kühl und emotionslos die Syntax des Schicksals, auf der sich dann erst die Semantiken des Imaginären bilden und wuchern, Geschichten machen und, wenn es klappt, Liebe. Nur wo es Türen gibt, wo der Zufall und das Zufallen der Türen ins Reale eingelassen sind, gibt es auch Rendezvous, Treffen und Treffer,

4 William Poundstone: *Prisoner's Dilemma*, New York 1992, S. 22.

5 Jacques Lacan: Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache, in: ders.: *Seminar II*, Olten 1980, S. 373-390, hier: S. 382.

Begegnungen mit Killern, Bleikugeln, die sitzen, und Lettern, die Geschichten wahr werden lassen. Aber wie in den Logiken aller Schaltkreise muss man diese Begegnungen als solche des Zufalls bezeichnen – nicht des Glücks, sondern der Chance. Genau davon handeln die drei Tage des Condor. Hinter den Semantiken visueller Oberflächen der Filmgeschichte, jenseits des Imaginären jeder Kino-Liebe, darunter oder darin, werden solche Zufalls-Schaltungen lesbar und müssen gelesen werden. Davon handelt der Film DIE DREI TAGE DES CONDOR, dessen Bilder von Regen und Nebel überzogen sind, dessen Straßen leuchten in der Feuchtigkeit, und der unterlegt ist von einem Weather-Report-ähnlichen Sound von Dave Grusin. Die parallele Genealogie von statistischer Datengenerierung in Wetter- und Geheimdiensten wird im Film immer wieder eingeführt.

2. Türen II: Die Realität der Spiele

Das zweite Türen-Modell, das Sidney Pollack gibt, ist um einen Grad komplexer: es ist das der Fahrstuhl, die sich nicht nur auf und ab bewegt, sondern bei der sich ein einziges Öffnen auf viele verschiedene Stockwerke und das heißt, auf verschiedene Auswege, auf unterschiedliche Schicksalsflure hin ergeben kann. Kombinatorik statt Reihenschaltung. Der Fahrstuhl, in dem Innen- und Außenraum wechselseitig aufeinander gewendet sind, gleicht insofern einem topologischen Raum⁶, wobei ein leuchtendes Lämpchen auf einer Knopfleiste anzeigt, ob der Ausweg auch als potentiell Zusammenreffen mit Anderen, mit dem Zufall als *rencontre*, zu erwarten ist. Im Film ist dieses Modell voller Wenn-Dann-Entscheidungen durchgespielt – als verhinderte Kalkulation mit dem Zufall: Der flüchtende Condor steigt im 11. Stock in den Fahrstuhl ein, und mit ihm der Auftragskiller, Joubert, den Max von Sydow spielt. Für die Fahrt abwärts teilt ein älteres Paar mit Geburtstagstorte die Kabine der beiden, doch nur für ein Stockwerk, und damit wird klar, dass, sobald alle Mitfahrenden und Augenzeugen ausgestiegen sein werden, der Killer freies Schussfeld hat und da, wo kein Lämpchen brennt, dann auch freien Fluchtweg vom Tatort, der zugleich ein fester Platz *und* beweglich ist. Der Fahrstuhl folgt der Logik von Flussdiagrammen: If → then, shoot/don't shoot. Da beim nächsten Halt jedoch Jugendliche einsteigen, die, wie alle Jugendlichen überall, auf alle Knöpfe drücken, muss der Killer, auch als er mit seinem Opfer schließlich wieder allein in der Kabine ist, hinter jedem Öffnen der Fahrstuhltür einen potentiellen Zeugen seiner Tat vermuten und kann also in keiner Phase schießen. Das Kalkül, das mit einem nicht besetzten Ausgang rechnete, geht nicht auf, aber den Killer und seinen Darsteller, Max von Sydow, amüsiert das: schließlich begreift er seinen Job als friedliche Tätigkeit, als gehe es stets nur um die Logik und die Lust des Spielens: „Kids. Probably the same everywhere.“ Am Ende verlassen Killer und Condor gemeinsam den Fahrstuhl: „After you ...“ „No, go ahead ...“. *It takes a Hungarian ...*. Joubert wird im Film als ein Elsässer vorgestellt, „something bet-

6 Vgl. dazu auch Michel Foucault: *Raymond Roussel*, Frankfurt/M. 1989, S. 22.

ween German and French“, eine Position mithin, die auch der Condor liebt: das Dazwischen. Joubert jedoch weiß, dass das kein neblig imaginäres Irgendwo ist, sondern eine ausgeklügelte Strategie: mal so, mal so, Tür auf, Tür zu. Und auch: erst lebend und dann tot.

Das zweite Türenmodell bezieht sich nicht mehr nur auf Ein- und Ausgänge, sondern vielmehr auf die Beziehungen und die Verhältnisse zwischen möglichen Schaltungen, zwischen möglichen Auswegen und Einsichten, und setzt mit jeder Türöffnung und -schließung das erzählerische Kalkül ins Werk, dass überhaupt geschaltet werden kann und muss, damit etwas geschieht. Aber nicht nur das. In der semantischen Logik von Pollacks Films ist das Modell des Fahrstuhls aufklärerisch gewendet, als eines, das mit einer stets anwesenden möglichen Öffentlichkeit rechnet, die jederzeit auf den Plan treten und in die kalten Geschäfte der Killer intervenieren könnte. Nicht zufällig entkommt Turner in dieser Szene im Sichtschutz einer Bande afro- und iberoamerikanischer Jugendlicher. Die Form der Öffentlichkeit, die Pollack hier im Konsens mit den Bürgerbewegungen der sechziger Jahre entwirft, ist damit übrigens eine, die sich über das Öffnen von medialen Räumen zueinander definiert, eine medien-topologische. Es ist keinesfalls eine repräsentative Öffentlichkeit, wie sie sich über geteilte und geformte Meinungen und aufgrund medialer Informationen und entsprechender Entscheidungen ausgebildet hätte.⁷

Der Film implementiert, was Computerspiele längst wissen: In den sechziger Jahren aufgerüstet von simplen Zwei-Personen-Nullsummen-Spielen zu komplexeren Szenarien, die ganze Bevölkerungen und ihre Vorlieben, ökonomische und Sicherheits-Interessen, Beschaffenheit und Ressourcen der Territorien in ihre Kalkulationen einbezogen, konnten die Computergames anstatt der kaltkriegerischen Politik einer *massive retaliation* nunmehr Möglichkeiten der *Destabilisierung* einer ganzen Region errechnen. Und genau so, wie Modelle langer multivariabler flowcharts die binären Matrixen früherer Freund-Feind-Schemata ersetzt hatten⁸, so stehen auch der Fahrstuhl und sein Publikum im Film für eine komplexere Verketzung von Wissen und Zufall. Die Leute, „THEM“, die Bewohner des Highrises, in dem die Szene stattfindet, sind überall potentiell gegenwärtig und könnten, wenn sie wüssten, jederzeit intervenieren. Damit müssen auch Krieger und Killer rechnen, und sie tun es mit Vergnügen. Killer wie Joubert sind Spieler, die Chancen ausrechnen, nicht Wahrheiten oder gar Vaterländer verteidigen.

Die politisch korrekte post-*Watergate* Dramaturgie des Films jedoch schlägt sich nicht auf die Seite des Spielens und der Macht, sondern konfrontiert jene Logik des Gaming mit dem Recht der Leute, der Bevölkerung, the people, zu wissen, was die Regierung in ihrem Namen, „US“, spielt und dealt. Joseph Turner, der Condor, konfrontiert die Macher und Machenschaften des Geheimdienstes mit dem Recht aller Bürger, über die Hintergründe, über die Schaltungen und Waltungen der

7 Vgl. Jacques Derrida: Die vertagte Demokratie, in: ders.: *Das andere Kap, die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt/M. 1992, S. 34 und S. 81 ff.

8 Vgl. Pias: *Computer Spiel Welten* (Anm. 3), S. 296 f.

Regierung aufgeklärt zu werden. Hier ruft der Condor die Massenmedien an, beurteilt Fernsehen und Zeitungen danach, welche Nachrichten und welche Wahrheiten sie übertragen. Auf der Ebene der Botschaften jedoch wird Condors Mission am Ende des Films zum Scheitern verurteilt sein: der CIA-Funktionär kann nämlich auch entscheiden, was wert ist, in den New York Times gedruckt zu werden, welche „news fit to print“ sind, völlig unabhängig vom Wahrheitsgehalt. Die Macht waltet in den medialen Operationen. Damit werden die medialen Imaginationen machtlos: die Erzählungen der Betroffenen, der Augenzeugen und investigativen Journalisten, die den Regeln des *fit to print* oder *ready to broadcast* nachgeordnet sind, bleiben im Sinne der Aufklärung auf der Strecke: Niemand wird wissen, was der Condor entdeckt hat, niemand wird wissen, wen er inzwischen geliebt hat, wo und wer er inzwischen war. Gegen solche Logik der Medien setzt Pollack das Kino. In seinen verträumten Bildern spielt es die Macht der Imaginationen aus, ohne die keine Politik auskommt. „Tell me about the girl ...“ sagt Joubert am Ende. Auf der Ebene des Medialen hingegen hat der Film die Routinen der Wissensexklusion als Prozess einer Transformation nachgezeichnet: In der Logik seiner Türen verweist er auf die medialen Ordnungen vor allen Geschichten und vor aller Geschichte. Nicht Ereignisse, deren wichtigste in Zeitungen als Nachrichten gedruckt würden, bestimmen, was Politik sei in Amerika und in unser aller Leben als Staatsbürgerinnen, sondern die Produktionsformen und -transformationen von Printmedien, Funk und nicht zuletzt der Filmproduktion tut dies. Nicht die Opposition von geheim und öffentlich, sondern die medialen Logiken, die solche Differenzen produzieren oder wieder auflösen, machen Gesellschaft. Das Wissen der Medien jedoch ist, 1975 genauso wie heute, so programmiert, dass es Reichtum und Armut, Leben und Tod schon diesseits von Krieg und Frieden organisiert. Diese Programme folgen nicht mehr unbedingt einer Logik des Krieges, sondern, wie es der CIA-Mann am Ende des Films formuliert, einer der Destabilisierung. „THEM“, die Leute, müssen das gar nicht wissen, um an diesen Prozessen teilzunehmen. Sie tun es immer schon, indem sie Radio und Fernsehen an- und ausschalten, Lichtschranken an Fahrstuhl- und Supermarkttüren durchbrechen, den Alltag des An und Aus durch ihre Bewegungen immer komplexer werden lassen ohne zu wissen, was sie tun. „THEM“ und „US“ folgen der Logik medialen Begehrens und medialer Historiographie. Technische Einschreibungen und Auslesung der Welt sind daher Motiv und Sujet des Films vom ersten Bild an.

3. Lektüren: die Realität der Schrift

Der Film beginnt während seiner Vorspann-Titel bereits, uns die Lese- und Schreibmaschinen jener „American Literary Historical Society“ vorzuführen, hinter der sich eine Abteilung der Intelligence Division des CIA verbirgt: Scanner, die Buchstabenfolgen auf elektromagnetische Bänder übertragen, Computer, in welche Bücher und Zeitschriften als Daten eingespeist werden, Übersetzungs- und Schreibmaschinen, die einen Text in verschiedenen Sprachen und mehreren Ko-

lumnen mit ein und demselben Schreibkopf linear ausdrucken: Solche Plotter kennen keine Grenzen des Codes, der Sprachen, des Semantischen oder gar des Plots, sondern nur Daten, deren Rhythmen, rhythmische, entropische oder redundante Verteilung sie in ein gesellschaftsfähiges Imaginäres verwandeln. Diese „literary society“ unter Bedingungen des Digitalen stellt sich nicht mehr als herrschaftsfreier Vorstellungsraum vor, als den sich literarische Gesellschaften einer bürgerlichen Öffentlichkeit verstehen wollten, sondern sie verweist deutlich auf die Produktionsbedingungen kollektiver Imaginationsräume in den Techniken der Datenverarbeitung. Deutlich führt sie das Verstehen der Menschen als etwas den Prozeduren der Maschinen nachgeordnetes vor Augen. Der Film zeigt langfingerige Umblättermaschinen, die Bücher zart behandeln und die von selbst wissen, wann ein Text gelesen und verstanden ist. Der Vorspann beobachtet Affären der Medien unter sich. Unheimlich werden diese Maschinen, wenn sie, nach dem Anschlag auf das Institut, inmitten der vielen blutigen Leichen ungerührt weiterlesen.

Unheimlich sind diese Prozeduren in Freuds Sinne, insofern sie preisgeben, was geheim war oder geheim bleiben sollte – das es nicht mehr Menschen sind, die die literary society bilden. Geheimnisvoll sind die Prozeduren jedoch nicht. Das Lesen im Film entspricht vollständig den Verfahren der Geheimdienste zu jener Zeit, aus prinzipiell offenen Quellen geheime Codes, Botschaften oder Wissen zu destillieren. Die Intelligence Division gewann so 80% des Materials⁹, mit dem sie drei Forschungsabteilungen belieferte: erstens langfristige Einschätzungen über amerikanische Interessensgebiete (intelligence *collection* operations), zweitens tägliche Analysen der Weltlage (für die *action* operations) und drittens Untersuchungen auf dem Gebiet der *counter-intelligence* (CI), die undichte Stellen in CIA-Organisationen zu entdecken hätte.¹⁰ Die Struktur solcher Daten hätten jedoch einen kleinen literaturwissenschaftlichen Angestellten wie Joseph Turner eigentlich nicht zu interessieren. Er soll Daten sammeln und organisieren, Ordnungen und Algorithmen feststellen, aber nicht die topologischen Knoten bewerten, die diese sichtbar werden lassen. Turner behauptet sogar, sich daran gehalten zu haben, als er der Fotografin Kathy Hale (Faye Dunaway), seiner Geisel und späteren Alliierten, klar zu machen versucht, dass er lediglich ein Leser, kein Handelnder im Dienst der Ge-

9 Philipp Agee: *Inside the Company, CIA Diary*, London 1975. „It is interesting to note, that over 80 percent of the information that goes into finished intelligence reports is from overt sources such as scientific and technical journals, political speeches and other public documents. The rest is obtained from secret agents or techniques [...]“ Ebd., S. 23. In James Grady kurz vorher erschienenem Roman heißt es: „Die Spionageabteilung (Intelligence Division, abgekürzt ID) befaßt sich mit einer hochspezialisierten Form wissenschaftlicher Analyse. Etwa 80 Prozent der Informationen, mit der sich die ID beschäftigt, stammt aus ‚offenen‘ Quellen: Zeitschriften, Sendungen, Zeitungen und Büchern.“ Grady: *Die Sechs Tage des Condor* (Anm. 1), S. 10. Selbstverständlich sind diese letzteren 20% nicht nur die aufwändigeren, sondern auch die, die mit unserem Alltag am dichtesten verbunden sind: „Die Geschichte des modernen Codeknackens und die Geschichte des Computers decken sich zum großen Teil. Zwar blieb wegen ihrer ‚Politik der Geheimhaltung‘ die Rolle der NSA fast vollständig verborgen, doch in der Entwicklung des Computers war und ist ihre Bedeutung noch immer kaum zu überschätzen.“ James Bamford: *NSA. Die Anatomie des mächtigsten Geheimdienstes des Welt*, München 2002, S. 728.

10 Vgl. Agee: *Inside the Company* (Anm. 9), S. 40 f.

heimdienste sei: „Listen, I am not a spy. I just read books. We read everything that's published in the world. We feed the plots, dirty tricks, codes into a computer and the computer checks against actual CIA plans and operations. I look for leaks, I look for new ideas. We read adventures and novels and journals. Who'd invent a job like that?“

Wer würde sich solchen Lese-Unsinn mit Daten ausdenken? Irgendwelche Ungarn in Drehtüren vermutlich, die sich vergnügt im Binären nach Nullsummenlogiken drehen, bis sie merken, dass der Schwung der Maschinen nebenbei auch noch Paranoia produziert (was das Vergnügen von Neumanns und anderer Strangeloves freilich gerade nicht schmälerte). Irgendwelche Kryptographen vielleicht, die im Laufe des Zweiten Weltkrieges gelernt hatten, Codes nach Guerillataktiken aus seltenen Büchern zu generieren, nach dem Vorbild der Rote Kapelle, die zwischen Deutschland und Frankreich, im Elsass womöglich, ihre Texte suchte (nur dass die Kryptographen verpasst hatten, von der Substitutions- in die Transpositionsverschlüsselung überzugehen, den Zufall also in den Dienst zu nehmen).¹¹ Irgendwelche Ingenieure wie Seymour Cray schließlich hatten sich solches Lesen ausgedacht, der, gerade während Sidney Pollack seinen Film drehte, einen Großrechner für Kryptographie entwickelte, welcher „pro Sekunde bis zu 320 Millionen Wörter – anders ausgedrückt 2500 Bücher von je 300 Seiten – übertragen konnte.“¹² Der Apparat wurde erprobt am Institut für „Kommunikationsforschung“ an der Princeton University, einem think-tank der National Security Agency, NSA.

Mit den siebziger Jahren ist Lesen als Produktion eines Imaginären zwischen Buch und Lampe politisch obsolet geworden und an Maschinen delegiert, die aus den Literaturen nicht mehr Sinn und Bedeutung destillieren, sondern Operatives. Unter den semantisierten Oberflächen sogar der Bücher müssen die unsichtbaren Schaltungen und Operationen entziffert werden, mit deren Hilfe sich das Empire den Reichtum der Welt aneignet, sichert und verteidigt. Lesen im Zeitalter der Elektronik heißt erstens, wie Marshall McLuhan es schon in den sechziger Jahren prognostiziert hatte, sich nicht mehr mit Sinn- und Bedeutungssuche zwischen den Zeilen zu beschäftigen, sondern mit Effekten des Lesens: „concern with effect rather than with meaning“.¹³ Zweitens ist solches Lesen eines, das die Struktur symbolischer Ordnung unterstellt, um dann überall „kybernetisierte Türen“ zu entdecken und schließlich zu bestimmen, welches Spiel wirklich läuft, während auf der Oberfläche von Abenteuern und Liebesgeschichten die Rede ist.¹⁴ Ein Buch durchzuarbeiten heißt in der „American Literary Historical Society“, es dem Computer einzuspeisen, Stichworte und Korrespondenzen zu entdecken, es mathematisch mithilfe von Statistik, Stochastik und Linear Prediction auf Codes hin zu untersuchen, und dann erst auf Plotstrukturen, die wirklichen Szenarien des CIA

11 Vgl. Friedrich L. Bauer/Erich Hüttenhain: Entzifferung 1939-1945, in: Informatik Spektrum 31/3 (2008), S. 249-261.

12 Bamford: NSA (Anm. 9), S. 742.

13 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge/MA/London 1964/1994, S. 26.

14 Lacan: Psychoanalyse und Kybernetik (Anm. 5), S. 383.

gleichen könnten. Literatur läuft in den siebziger Jahren endlich wie das Computerspiel, als das Claude Elwood Shannon buchstäbliche Datenverarbeitung auf den Menschen hin entworfen hatte.¹⁵ Sobald man, wie Lacan erinnert, „die Möglichkeit gehabt hat, die beiden Merkmale [Zugang und Abgeschlossenheit] aufeinander umzuklappen, aus der Schließung, das heißt dem Kreislauf, etwas zu machen, wo's durchläuft, wenn's geschlossen ist, und wo's nicht durchläuft, wenn's offen ist“¹⁶, da werden Lektüren zu Türen, werden Konjekturen zum Psychokalkül und Medienfunktionen zu Subjektivitäten.

Das neue Lesen der Maschinen ist um 1974, als Pollack den Film drehte, ein brisantes Thema. Just zu jener Zeit beginnen die alten kryptographischen Formen, die Claude Shannon im Zuge des Zweiten Weltkrieges zur mathematischen Theorie der Kommunikation – oder, um den Genitiv des Medialen stärker zu belasten, zur „mathematischen Kommunikationstheorie der Chiffriersysteme“¹⁷ kondensiert hatte – in den Alltag zivilen Lebens einzudringen. Der neue *Data Encryption Standard (DES)*, der als offizielle behördenübergreifende Verschlüsselung für die USA zwar erst 1976 eingeführt wurde, war in einer Kooperation von IBM und der NSA bereits in den Jahre davor entworfen worden, und genau diese Kooperation hatte lange zum Misstrauen gegenüber der zivilen Nutzung des DES Anlass gegeben. Obwohl diese Entwicklungen, während die Drehbuchschreiber David Rayfiel und Lorenzo Semple Jr. (der zuvor auch das Drehbuch zu *THE PARALLAX VIEW* verfasst hatte) sich an die Arbeit machten, noch keine offiziellen Nachrichten darstellten, gibt der Film – weit über James Gradys Roman hinaus – Hinweise auf solche Kontexte: nicht zufällig wird erwähnt, dass der Condor seine Praktika in den Bell Laboratories absolvierte, eben dort, wo Shannon selber geforscht hatte, wo sein kryptographisches Wissen schriftlich niedergelegt und in Kommunikationstechniken implementiert war. Nicht zufällig wohl heißt das elektronisch ermittelte Stichwort, an dem das Komplott, das Joseph Turner innerhalb der CIA entdeckt hatte, auffliegen wird, „Lucifer“, genau wie jener von IBM entwickelte Algorithmus, der dem DES zugrunde lag. Im Film natürlich reichen solche Hinweise in Dialog- und Bildferzen genau dazu aus, uns ins paranoide Wissen zu integrieren, ohne allzuviel Enzyklopädisches zur mathematischen Theorie der Kommunikation hinzufügen zu müssen. Eines jedoch wird deutlich: die Entdeckungen Joseph Turners laufen alle darauf hinaus, dass es keine Trennung mehr zwischen einem militärischen und einem zivilen Zweig der Kommunikation geben kann, ein Sachverhalt, der seit 1976 offizieller US-Standard ist, 1981 für den privaten Sektor verbindlich wurde und seit 2002 als verbesserter *Advanced Encryption Standard* unseren geheimen Chipkartenkommunikationen und Authentifikationen als Sender oder Empfänger von Informationen zugrunde liegt.

15 Vgl. Claude E. Shannon: Die mathematische Kommunikationstheorie der Chiffriersysteme (1949), in: ders.: *Ein/Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hg. v. Friedrich Kittler u.a., Berlin 2000, S. 101-175.

16 Lacan: Psychoanalyse und Kybernetik (Anm. 5), S. 382-383.

17 Shannon: Die mathematische Kommunikationstheorie (Anm. 15), S. 101.

Der Witz des Films, und die Falle, die er seinen BetrachterInnen stellt, liegt freilich darin, dass ein solches Dechiffrieren seiner narrativen Struktur lediglich Öffnungen und Schließungen der Codes abklappert, um eine Botschaft oder einen fixen Sinn dahinter zu entdecken. Wenn wir den Film so „lesen“, agieren wir nicht anders als die rosenfingrigen Lesegeräte der *literary society* im Film. Die Feststellung der lesenden Maschinen, dass Sprache stets nur eine Folge von Öffnungen und Schließungen ist und also eine Syntax vor jeder Semantik freilegen kann, hatte derweil den zeitgenössischen Begriff der Literatur und des Lesens auch in den akademischen *literary societies* außerhalb des Films längst provoziert, so dass dem hermeneutischen Interpretieren ein (post-)strukturelles Türenschiessen neuer Literaturtheorien antwortete. Konjunkturen dekonstruierendes Lesens beispielsweise setzten aller behaupteten Ordnung von Texten Prozesse die Entdeckung unab-schließbarer Differenzierungen entgegen, die weder Innen noch Außen, weder Anwesenheit noch Abwesenheit als feste Positionen annehmen, sondern Ränder und Heterogenitäten, Unreinheiten und Ungereimtheiten jedes sinnstiftenden Prozesses herausstellen und die Sistierung des Lesens in einer stabilen Sinngebung oder Operation prinzipiell hinterfragen.¹⁸ Im Unterschied zur strukturalen Linguistik und ihrer Logik von Signifikant und Signifikat, die sich wie Türen aufeinander öffnen, wird dekonstruierendes Lesen die Beweglichkeit und Binnendifferenzierung der Wörter als Tropen und Tropologien selbst in den Blick nehmen. An Texten, die als literarische gelten, wird jede Möglichkeit einer „Schließung der Sprache als Zeichensystem“¹⁹ oder die eines reinen Codes bestritten, und damit freilich auch eine berechenbare Ökonomie und Strategie der Lesbarkeit. Insofern Texte – genauso wie Bilder, Zeichnungen, Filme auch – die Medialität ihrer Übertragung ins Spiel bringen, produzieren sie einen Überschuss an Tropen und Figuren, an Differenzen und Disseminationen, an Verzeitlichungen und Verräumlichungen, Prozesse die jede Bedeutung destabilisieren. Wenn „Verstehen heißt [...], den referentiellen Modus eines Textes zu bestimmen“²⁰, bleibt der Clou dekonstruierendes Lesens, die Unentscheidbarkeit solcher Referentialität immer wieder zu zeigen, eine Unentscheidbarkeit, von der menschliche Lektüren handeln und an der lesende Maschinen in den unangenehmen Status des Oszillierens geraten. Die Affären der Medien in *THREE DAYS OF THE CONDOR* wiederum beweisen, dass die Unentscheidbarkeit und das Oszillieren seit den späten sechziger Jahren zur entscheidenden Politik der USA gehören.

Die Realität der Kybernetik zeigt im Übrigen, dass mit den Schaltungen und Kombinatoriken der Bücher und Schriften zugleich ein Weiteres einher geht: das Imaginäre, die Bilder, die Gestalten und Gespenster, die auf verborgene Türen verweisen, Türen, die vielleicht nur verborgen wurden, um genügend Gespenster wach zu halten. Im Film wird dieser Übergang ins Imaginäre dem anti-alphabeti-

18 Vgl. Bettine Menke: Dekonstruktion. Lesen, Schrift, Figur, Performanz, in: Miltos Pechlivanos (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1995, S.116-140.

19 Ebd., S. 118.

20 Vgl. Paul de Man bei ebd., S. 127.

schen Phantasten Turner vorbehalten, mit Vornamen Joseph, alttestamentarisch zuständig für Traumdeutung. Er bleibt nicht bei der Buchstäblichkeit der Bücher stehen, sondern wechselt ständig auf die Ebene der Diagramme, der Kalligraphien, der Comics und der gekritzelten Bildchen. In diesen Mustern erkennt er die Gespenster, die schneller, als er begreifen kann, lebendig werden und die buchstabentreuen Mitarbeiter der „literary society“ töten – alle bis auf Turner, der überlebt, dank seines Türen-Glücks, des Wissens von den Schaltbarkeiten aller Relationen und dank seiner Präferenz für das Imaginäre vor der zwanghaften Logik symbolischer Ordnungen.

4. Telefonie: die Realität der Übertragung

Das Indiz, das den Condor auf die Spur eines Komplotts bringt, kommt aus Büchern: ihm fällt auf, dass ein kaum gelesener Roman ins Arabische, Türkische, Spanische und Niederländische übersetzt wurde und aufgrund solch publikatorischer Unwahrscheinlichkeit im Verdacht stehen muss, lediglich als Schlüssel für einen Code verlegt worden zu sein. Dass es, anders ließe sich die kuriose Serie von Sprachen nicht erklären, in der betreffenden Kommunikation um Ölvorkommen gehen wird, und dass der CIA selbst oder wenigstens eine Gruppierung innerhalb des CIA neue geopolitische Züge und möglicherweise Kriege plant, wird Turner erst im Laufe des Films klar, und zwar erst, als er die Ebene des Diskreten in seiner Recherche verlassen hat zugunsten der Erkennung von Mustern, Gestalten, Gespenstern und – in seiner Begegnung mit der Fotografin – von hoffnungslosen Sentimentalitäten. Im Wechsel von der Diskretion der Code-Erkennung zum Imaginären der Bildproduktion, das in Turners ständigem Kritzeln und Zeichnen betont wird, stellt der Film eine Transformation des Condor selber her, seine Verwandlung vom angestellten Entzifferer zum free-lance Vogel, der sich, fliegend und flüchtend, Überblick verschafft. Allerdings besteht Turners Vorgehen für den präziseren Spurenleser, den Killer Joubert, zunächst aus nichts als aus Zufallszügen und -bewegungen, die den Flüchtenden retten, weil sie nicht, wie die Aktionen seines CIA-Gegenspielers Wicks, vorhersagbar sind: „[Turner] is lost, unpredictable, probably he's even sentimental. He could fool a professional, not deliberately, but precisely because he is lost. He doesn't know what to do. Unlike Wicks, who has always been entirely predictable.“ Aus solcher Störung der Wahrscheinlichkeit entwickelt Turner seine eigene Denkform und Strategie.

Der CIA Zentralcomputer im Film lässt uns wissen, dass Joseph Turner nie eine Ausbildung an der Waffe erhalten hatte, dafür jedoch zwei Jahre beim Signal Corps war und Praktikant bei den Bell Laboratories. Turner ist Profi für Telefonie und hat seine Ausbildung genau da erhalten, wo Unwahrscheinlichkeit zur Grundlage jeder Information wurde: Bei den Bell Labs und im Namen der Rationalisierung von Leitungskapazitäten der Telefonunternehmen hatte Claude Shannon mit der Größe H das „Maß für Information, Wahlfreiheit und Unsicherheit“ berechnet als das Eintreten eines unwahrscheinlichen Zustands in Relation zu den statistischen Ei-

genschaften eines System und der relativen Häufigkeit auftretender Elemente eines Codes. Damit konnten die Übertragungskanalkapazitäten des Telefons optimiert und die Quantität notwendiger Information, die beispielsweise Stimmen erkennbar macht, minimiert werden, mit Filtern, Linear Prediction Coding und der Transformation analoger Stetigkeit diskreter Werte pro Zeiteinheit.²¹ Stimmen werden seitdem im technischen Sinne diskret gemacht, mögliche mündliche Mitteilungen statistisch berechnet und vorhersagbar kalkuliert, und in einem Abstand von 69dB zum technischen Rauschen des Kanals gehalten, damit Empfänger oder Hörerinnen eben noch ermessen können, ob sie richtig gehört haben werden. Eine Stimme, die sich am Telefon meldet, muss seither lediglich als menschliche, und eine Sprache als ein im ergodischen Sinne stabiles System erkennbar bleiben, soviel Redundanz genügt der Telefonie, der Rest an Aussagen und Sinn kann im Rauschen der Kanäle verschwinden: das wäre das Prinzip jeder *telephonic society*. Am Anfang des Films wird Joseph Turner, entsetzt durch die Ermordung aller Mitarbeiter der *literary society*, noch versuchen, die CIA Zentrale anzurufen, um einen Bericht der furchtbaren Ereignisse mitzuteilen. Dabei vergisst er vor Aufregung sogar seine eigene verschlüsselte Kennung und meldet sich, als kümmere es jemanden, wer spricht, mit eigenem Namen. Sobald er jedoch merkt, dass er lediglich als Informationsquelle gesucht wird, nicht als rettungsbedürftiges Opfer, sobald er merkt, dass die CIA sich lediglich für die Techniken der Übertragung und Verschaltungen und natürlich nicht für seine dramatischen Schilderungen interessiert, beginnt er selbst, mit der Apparatur und den Übertragungsqualitäten des Telefons zu kalkulieren, die eigene Stimme als Signal einzusetzen und seine Spuren dadurch zu verwischen: signallogische Authentifikation ersetzt Identität im literarischen Sinne. Die List Turners besteht dann darin, fünfzig Telefonleitungen Brooklyns miteinander und mit seinem eigenen Anschluss so zu verschalten, dass die CIA-Detektoren statt seines Standortes nur eine einzige große Party-Line identifizieren können, einem Siebzigerjahre-Revolventraum: „Everybody in Brooklyn is talking to each other!“ Auch technisch jedoch ist das Recht des Einzelnen hier wiederum durch einen möglichen *public access*, durch mögliche Öffentlichkeit gegen die offenbar partikularen Machenschaften des Geheimdienstes geschützt und damit das Fahrstuhlprinzip für diesmal auf das Telefonsystem angewandt. Dass das Telefon die Grenze zwischen Öffentlichem und Privaten in seiner zunehmend kapillaren Struktur verwischen muss, hat bereits Derrida in seinen Überlegungen zur Vertagung der Demokratie bemerkt: „Es leitet die Bildung einer öffentlichen Meinung dort ein, wo diese nicht mit den üblichen Bedingungen der Öffentlichkeit rechnen kann ...“²²

Die Kehrseite dieser Mimikry eines Politischen ans öffentliche Fernsprechen jedoch ist die Erkenntnis, dass weder Sprecher noch Hörer, sondern das Labyrinth des Telefonsystems über das Gedächtnis verfügt – das in diesem Sinne als mediales Gedächtnis eher denn als kulturelles bezeichnet sein müsste. Von den Agenten muss es erst angeeignet werden. Dies zeigt eine weitere Episode, in welcher der

21 Vgl. Shannon: Die mathematische Kommunikationstheorie (Anm. 15).

22 Derrida: Die vertagte Demokratie (Anm.7), S. 34.

Condor vom Verfolgten zum Verfolger wird und seinen vermeintlichen Killer, Joubert, mithilfe von Telefonschaltung ortet: er zeichnet mit einem für 1974 winzigen Kassettenrecorder die Nummernfolge von Jouberts Empfänger, den der CIA Verbindungsmann anruft, als akustisches Signal auf. Diese Signale, die uns inzwischen aus frühen Interneteinwählungen vertraut sind, speist er dann wieder ins System ein, um so den Killer in einem Hotelzimmer aufzuspüren und anzurufen. Egal in welchem Medium, die Adresse ist der Ort, an dem ein gesuchtes Subjekt zu finden sein wird. Auch das Liebesgeflüster der Fotografin mit ihrem Liebhaber im Skiresort dient nicht dazu, etwas zu sagen, sondern lediglich dazu, ihre Anwesenheit zuhause zu bestätigen. Nicht nur die Nummer, sondern auch die diskret gemachte und zum Signal verarbeitete Stimme verweist nicht mehr auf den authentischen Körper, sondern auf Identifikation, Adresse, Anruf und Befehl. Überflüssig zu erwähnen, dass Shannon sein System aus seiner Arbeit als Weltkriegs-Kryptograph entwickelte und damit Feindschaft als Grundschema den Medien implementiert ist. Andersherum ließ Shannon damit auch wissen, dass nicht Leute, sondern Schaltungen feindlich oder freundlich sind.

An dieser Stelle reklamiert der Film eigenes Terrain gegen andere Medien. Er wird die Bilder der Telefonierenden mit seiner eigenen Historizität besetzen. Mimik und Gestik, die er zeigt, wollen die Drei-Tages-Erzählung aus der Freund-Feind-Logik der *literary* und *telephonic societies* hinaus in die Lovestory filmischer Bildlichkeit hin befreien. Allerdings, wie wir sehen werden, mit einem offenem Ende, das das letzte Wort und Bild der Medialität und ihren Politiken überlässt.

5. Fotografie: die Realität der Indexikalität

Die Geisel, die sich der Condor auf seiner Flucht dem Zufall folgend schnappt, ist – im Sinne der Medien-Dramaturgie des Films wohl nicht zufällig – Fotografin. Während er in ihrer Wohnung auf die Abendnachrichten im Fernsehen wartet, während verschiedene Telefonanrufe ihn aufschrecken, während auf der Tonspur ununterbrochen die Jingles der Werbung vor den Nachrichten weiterlaufen, die schließlich gezielt Falschinformationen für den Flüchtenden im Dienste der CIA senden werden, während Joseph Turner daran verzweifelt, hinter allen Indizien eine Logik zu entziffern, in der sich seine Paranoia zur handfesten Verfolgungsjagd erklärt, wirft er zufällig einen Blick auf die Abzüge der Fotos, die Kathy Hales an der Küchenwand aufgehängt hat. Genauer: die Kamera schwenkt über einige dieser Schwarzweißbilder, die – zugegeben nicht besonders originelle – ornamentale Motive aus New Yorker Park- und Stadtlandschaften zeigen. Diese fast bildfüllend abfilmte Fotoserie sistiert die Menschenjagd. Turner kann darin keinerlei Information entdecken, sondern nur so ein ambivalentes Gefühl: „Lonely pictures. you're funny, you take pictures of empty streets and of trees with no leaves on“. Die Fotografin antwortet darauf schnippisch, „It's winter“, aber der Condor kommt auf sein Thema, das „Dazwischen“, zurück und sinniert: „No, not quite, its November, not autumn, not winter, in between, I like them.“

Die Schwarzweißbilder dienen ganz offenbar dem Zweck, das Fotografische noch einmal als Möglichkeit eines Realismus zu rehabilitieren, einer, wie Bazin meinte, „Übertragung der Wirklichkeit vom Ding auf seine Reproduktion“²³. Darin wird einerseits die Wahrnehmung in der Ähnlichkeit des Ikonischen gehalten, und gleichzeitig eine indexikalisch begründete Kausalität, eine reine Spur der Ereignisse etabliert, die jedoch für das Medium der Fotografie und nur für dieses sich ebenfalls als Spur einer Ähnlichkeit erweist.²⁴ Leere Straßen und kahle Bäume: die Bilder oszillieren zwischen einer ziemlich sentimental Emotionalität der Wahrnehmung im Modus des Ähnlichen und einer kühlen Zeichenhaftigkeit, die auf eine andere Realität, ein existierendes Anderes verweist. Solches Indexikalische allein kann, folgt man der Semiotik, Dokument für eine Wirklichkeit sein, die sich auch jenseits aller Zeichenordnungen behauptet. Die Bilder zeigen gleichwohl keine bedeutenden Objekte, sondern dokumentieren schlicht den Augenblick der Belichtung, Spur eines kontingenten „Kreuzungspunktes zweier zeitlicher Einheiten“.²⁵ Auf diese Weise besetzen die Fotografien von Kathy Hales nicht nur jahreszeitlich ein Dazwischen, sondern sie bilden eine Wahrnehmungsform, die sich gegen eine Lesart der Welt richtet, in der alles nurmehr als Spur und Indiz der Geheimdienste entziffert werden muss. Mit der Fotografie mithin schaltet sich ein Medium in die Erzählung ein, das als einziges von einem Leben oder wenigstens von Zeiten und Räumen jenseits der CIA-Komplote, der Intelligence im Mediale, wissen lässt.²⁶ Gerade weil nur leere Straßen und Bäume ohne Blätter ins Bild kommen, wird die Realität des Fotografischen als eine markiert, die die Mächtigkeiten der Codes und Codifizierungen kalt stellt.²⁷ Bazin betonte, „gerade die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs, das den Gegenstand von den Gewohnheiten, Vorurteilen, dem ganzen spirituellen Dunst befreit, in den ihn meine Wahrnehmung hüllte, ließ ihn wieder jungfräulich werden, so daß ich ihm meine Aufmerksamkeit und meine Liebe schenkte“²⁸. Dass auch die Subjekte erst aus der Ordnung der Medien entspringen, um begehrens- oder liebenswert zu werden, wird nebenbei als Opening der Liebesnacht im Film erwähnt: Die Fotografin wird darüber sprechen, dass es eine Reihe von Bildern gibt, die sie aufgenommen habe, die ihr aber nicht entsprächen, um sich gleich darauf zu korrigieren: wenn sie solche Bilder aufgenommen habe, müssten sie doch wie sie sein: „like me“. Was immer ein Subjekt sei, wird erst sichtbar, wenn es sich in den Matrizen der Medien verfängt.

23 André Bazin: Die Ontologie des Photographischen Bildes, in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 33-40 (hier S. 37). (Übersetzung leicht verändert)

24 Dieses und die spezifische Verschränkung von Indexikalität und Ikonizität im Fotografischen hat zuletzt konzipiert Lorenz Engell: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films, in: Daniel Sponzel (Hg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Konstanz 2007, S.15-40. Dieser Argumentation folgen meine Überlegungen hier.

25 Vgl. Engell: Teil und Spur der Bewegung (Anm. 24), S. 28

26 Vgl. dazu Bazin: Die Ontologie des Photographischen (Anm. 23), S. 39.

27 Zur Indexikalität des Fotografischen vgl. Engell: Teil und Spur der Bewegung (Anm. 24), S. 31.

28 Bazin: Die Ontologie des Photographischen (Anm. 23), S. 39.

Daher, so argumentiert der Film, wird unter Spionen auch im Haus der Liebe die Wahl des Mediums wichtig.

Die darauf folgende Liebesszene unterstreicht noch einmal, dass der Film jede Spannung aus dem Verhältnis zwischen Medien bezieht und nicht aus dem zwischen Menschen: die Filmkamera wird, parallel zur intimen Begegnung von Condor und Fotografin, in streichenden Bewegungen die Oberfläche der Fotografien abtasten, wird in Zooms und dichten Bewegungen die Körnung der Bilder hervorheben und, parallel montiert zu den Bewegungen auf der Haut der Liebenden, die Haut als Filmschicht, *pellicula*, auf der sich Wirklichkeit unstrategisch abzeichnet, sichtbar machen. Sowohl auf den Bildern als auch in der Liebe wird es um den Moment gehen, der getroffen oder verfehlt werden kann: als Moment der Belichtung und als Moment der physischen Begegnung in der Zeit, die beide, das zeigt die Sequenz, nicht berechenbar, nicht vorhersagbar sind, die jedoch der unhintergehbaren Kontingenz im Sinne einer einzig möglichen, aber stets offenen Berührung unterliegen. Der Zeitpunkt muss getroffen werden, damit die Protagonisten, präzise, aus dem Komplotz homogenisierter Intelligence-Zeit herausfallen.

6. Der Film: Realität des Geschehenden, Realität der Geschichte

An diesem fotografischen Moment generiert der Film Pollacks seine eigene Realitätsbeziehung, die jedoch über alle anderen Realitätsmächte im Film hinausweist: über die geheimdienstlichen Verschaltungen, über die Realität der Spielelogik und der Simulationen; über die der Schriften und der Kryptographie; über die der Telefonie und der Stimmen, und auch über die unmenschliche Mimesis des Fotografischen hinaus: der Film hält, wie Bazin es formulierte, als Mumifizierung einer Transformation am Leben fest.²⁹ Pollacks Film ist, vom ersten Moment an, einer Strategie der Transformation durch die Materialität der Bilder verpflichtet, die mit verschiedenen Stilmitteln des *New Hollywood* operiert.³⁰ Beispielsweise halten die insistierenden Kamerafahrten das Gemachte, Künstliche des Films und seiner Beobachtung präsent. Regen, Wolken, Rauschen und Knistern stört die Übertragungen spürbar an allen Plotpoints. Lange Szenen spielen im *low key*-Licht des New Hollywood, in dem die Bewegungen der Schauspieler als fragmentierte Affekte auftauchen. Immer wieder versucht der Film, kontrollierbare Sets zu verlassen und *on location* zu drehen: etwa in der kaum einminütigen Einstellung, in der sich Redford/Condor auf der Flucht in *available light* unter die Besucher einer Miró-Ausstellung im Guggenheimmuseum mischt – ein irgendwie hilflose Unternehmung Pollacks, die dennoch symbolisch verklebt ist: Miró hatte 1974 ein Human-Rights-Bild für die Unesco entworfen. Immer wieder geht die Flucht des Condors durch verschiedene New Yorker Straßen und *back-alley*-Wege, die jedoch im Gegensatz

29 Vgl. ebd., S. 39. (Übersetzung hier leicht verändert gegenüber „Mumie der Veränderung“)

30 Zu diesem zählt er zwar im strengen Sinne nicht, Robert Redford und Faye Dunaway jedoch gehören durchaus zu den großen Stars des New Hollywood.

zum Guggenheim sorgfältig ausgeleuchtet sind: Innen und Außen, Räume der Agentur und Räume des vogelfreien Ex-Agent werden ihren komplexen Verschränkungen inszeniert. Gegen diese im filmischen Sinne topologischen Bilder sind die starren Tableaus, die Vogelperspektiven aus den CIA-Büros und die Überflüge ihrer Hubschrauber gesetzt, die, im post-9-11-Blick kaum zu fassen, ständig um die Twin Towers herumgondeln und keine Realitätskonexe in den Blick kriegen. Im Kontext der CIA brechen denn auch von überall her elektronische Bilder in den Film ein und unterbrechen die indexikalische Affäre der Filmhaut mit einer möglichen Wirklichkeit. Gerade wenn es um „Lucifer“ geht, jenen Algorithmus der Codierung, fallen Kryptonum und Kryptogramm im Bild ineins. So bleiben in diesem Film trotz der vielen *Hollywood-Old-School*-Dialoge und Dramaturgien alle Figuren Agenten der Medien und Subjekte bildgebender Verfahren, bis sie, inspiriert und animiert durch die Fotografie, zu Bildern von Liebenden werden. Erst auf dieser zweiten Schicht des Dazwischen lässt der Film in einem Feldzug gegen die Logik des Codes die körnige Materialität aller anderen Medien sehen aus – die der Lesegeräte und der filmisch inszenierten Blicke, der Telefone und Stimmen, und, zuletzt, die der Fotografie und der Haut. Jede Schaltung, jede Logik der Türen und Lektüren, verspricht der Film, eröffnet immer auch die Möglichkeit eines unvorhergesehenen und glücklichen Zusammentreffens. Allerdings sind solche Liebesgeschichten nur die Oberfläche einer *literary society*, die eingerichtet wurde, die imperialen Kriege um Ressourcen zu führen. Demokratie im Sinne eines „I have a dream“ der sozialen Bewegungen der sechziger Jahre ist machtlos gegen die Realität der Schaltungen, Simulationen, Schreibmaschinen und Lesegeräte. Das muss der Condor im letzten Dialog des Films lernen, wenn ihn Higgins, Einsatzleiter der CIA, mit der Wahrheit konfrontiert, der sich alle Präsidenten des „US“ als Subjekte der Medien beugen müssen:

Condor: Do we have plans to invade the Middle East?

Higgins: No, absolutely not. We have games, that's all. We play games. What if? How many men? What would it take? Is there a cheaper way to destabilize a regime? That's what we're paid to do.

Condor: You think not getting caught on a lie is the same thing as telling the truth?

Higgins: It's simple economics. Today it's about oil, right? In ten or fifteen years, food, plutonium. Maybe even sooner. Now what do you think the people are going to want us to do then?

Condor: Ask them!

Higgins: Not now, then! Ask them when their running out. Ask them when there's no heat in their homes and they're cold. Ask them when their engines stop, ask them if people who have never known hunger start going hungry. You want to know something? They won't want us to ask them, they'll just want us to get it for them.

Und das Kino wird die richtigen Bilder dazu liefern. Das weiß der Film DREI TAGE DES CONDOR lange bevor vogelfreie Agenten sich das träumen lassen. Da der Film die medialen Realitäten zu allen Kriegs- und Liebes-Operationen protokolliert, wissen wir, dass Medienspiele unsere historische und zukünftige Realität bilden werden. Genau das ist das Wissen des Films und hier unterscheidet er sich noch

einmal und fundamental von der Fotografie: wenn das Filmbild in der letzten Einstellung zum Schwarzweiß-Foto einfriert, ist es damit jeder Chance des *public access* entzogen und der Verfügung der Agenturen unterstellt. Sie können es drucken oder aber auch nicht. Sobald ein Bild nicht mehr als Film läuft ist, heißt das für DREI TAGE DES CONDOR, denkt es nicht mehr geschichtlich. ES wird „entirely predictable“, wie ein Bankenkrach im September. In die Operationen der Agenturen kann nur der Zufall intervenieren, als Chance, als Random und als Hazard, als Risiko. Am Ende wird es dieser Moment sein, für den sich auch der Killer Joubert wirklich interessiert: „Tell me about the girl ... how was she chosen, by age, her car, appearance?“ fragt er am Ende. „At random pure chance“ antwortet der Condor. Dann lächelt Joubert/von Sydow wie zuvor im Fahrstuhl.

MEDIOLOGIE

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs
„Medien und kulturelle Kommunikation“

Herausgegeben von Ludwig Jäger

Band 22

Marcus Krause · Arno Meteling
Markus Stauff · Hrsg.

THE PARALLAX VIEW

Zur Mediologie der Verschwörung

Wilhelm Fink