

Melanie Mika
Frankfurt a. M.

Paranoide Nachrichtenbilder Inszenierungen von Verschwörungen und Verschwörungstheorien in der TV-Serie *Mr. Robot*

Abstract: Die Notwendigkeit, immer wieder neue Handlungsstränge zu generieren, macht Verschwörungsnarrative attraktiv für Fernsehserien. Die narrativen und ästhetischen Prinzipien, die serielles Erzählen und Verschwörungstheorien teilen, untersuche ich in diesem Artikel exemplarisch anhand der Nachrichtenbilder in der TV-Serie *Mr. Robot*. Diese Inszenierungen in der Hackerserie lassen sich in drei Kategorien unterscheiden: fiktionale Nachrichtenbilder, dokumentarisches Nachrichtenfootage und verschiedene Variationen montierter Bilder, die dokumentarisches Material mit fiktionalen Grafiken und Tonspuren kombinieren. Der Artikel soll zeigen, dass diese Darstellungen nicht nur die paranoide Schizophrenie der Hauptfigur ästhetisieren, sondern auch verschwörungstheoretisches Denken zur maßgeblichen narrativen Logik der Serie machen.

Melanie Mika (M.A.) ist Doktorandin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a. M. und seit 2019 Lehrbeauftragte am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen. Sie studierte Film-, Musik- und Medienwissenschaften in Frankfurt, Tübingen, Montréal und Amsterdam. Seit 2018 promoviert sie zur Darstellung von psychisch kranken Figuren in aktuellen Fernsehserien. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören: Serialität, Figurentheorie und psychische Krankheiten.

1. Einleitung

*Everything we need to know is right in front of us,
but we still don't know.¹*

So fasst die amerikanische Kultur- und Politikwissenschaftlerin Jodi Dean gleichermaßen das Denken von Verschwörungstheoretiker_innen zusammen wie das Grundproblem einer demokratischen Informationsgesellschaft: Es gibt immer noch mehr zu enthüllen oder zu wissen. Kein Ereignis ist jemals erschöpft. Dieser Artikel will zeigen: In dieser Aussage steckt auch ein Modell des seriellen Erzählens.

In der folgenden Analyse untersuche ich, wie die fiktionale Serie *Mr. Robot* (2015–2019) dokumentarisches Nachrichtenmaterial in ihren Plot integriert. Serielle Erzählungen konstruieren sich nicht nur über ihre diegetische Handlung, sondern insbesondere auch über die Zeitverschränkungen von Produktion und Rezeption. Diese wird in dem dokumentarischen Material und den Referenzen der Serie sichtbar, so meine These.

In *Mr. Robot* geht es um einen psychisch kranken Hacker, Elliot Alderson, der als eine Art Robin-Hood-Figur das mächtige Finanzunternehmen E Corp hackt, um die Kreditkartenschulden der amerikanischen Bevölkerung zu löschen. Die Serie wird auf Streaming-Plattformen als Cyberthriller oder Technothriller beschrieben, aber sie ist auch eine Serie über psychische Krankheiten und paranoides Denken: Elliot leidet unter verschiedenen psychischen Krankheiten – soziale Phobie, Depressionen und eine Persönlichkeitsstörung, die Dissoziation, Halluzinationen und Paranoia auslöst. Er zweifelt selbst seine Wahrnehmung immer wieder an, was wir als Zuschauer_innen mitverfolgen, da die Figur gleichzeitig der Voiceover-Erzähler ist. Dramaturgisch arbeitet die Serie zudem mit unzuverlässigen Erzählsträngen. Bei seinen Hackeraktivitäten entdeckt Elliot eine Verschwörung, die von den mächtigsten Finanzkapitalisten der Welt ausgeht. Die Politik scheint macht- und ahnungslos, während die Verschwörer ihre Gegner_innen mit Auftragsmördern beseitigen lassen. In der Serie kommen also eine Reihe von Aspekten zusammen, die im kulturellen Gedächtnis mit Verschwörungstheorien in Verbindung gebracht werden können: psychische Krankheiten, Verschwörungsnarrative, die durch unzuverlässige Erzählungen undurchsichtig bleiben, eine mächtige Elite und immer wieder der Rückgriff auf dokumentarische, oft allgemein bekannte Bilder, die in einen neuen Kontext eingebettet werden.

¹ Dean 2002: 48.

2. Gemeinsamkeiten von Verschwörungstheorie und Serialität

Die argumentative Verbindung von psychischer Krankheit, besonders von Paranoia, und Verschwörungstheorien ist ein gut ausgetretener Weg. Das gilt sowohl für die soziale Wirklichkeit als auch für literarische und filmische Fiktionen. Wenn ich diesen Pfad nun auch betrete, um die Verwendung von dokumentarischem Material in *Mr. Robot* zu untersuchen, dann nicht, um den kulturwissenschaftlichen Fallstudien eine weitere Analyse von Verschwörungsfiktionen hinzuzufügen, sondern umgekehrt: um mit der Theoretisierung von Verschwörungstheorien eine aktuelle Tendenz des seriellen Erzählens zu veranschaulichen. Daher möchte ich zunächst die für meine Analyse relevanten Positionen zu Verschwörungstheorien einerseits und zu seriellem Erzählen andererseits skizzieren.

Während es Verschwörungen spätestens seit der Antike gab, entsteht das Konzept namens *Verschwörungstheorie* als Erklärung für gesellschaftliche Umwälzungen oder Prozesse erst im 20. Jahrhundert, so Andrew McKenzie-McHarg.² Beispiele für populäre Verschwörungstheorien gibt es viele: von der Ermordung John F. Kennedys über Chemtrails und Zwangsimpfungen bis hin zu den Anschlägen des 11. September 2001. Eine Verschwörungstheorie ist in diesem Sinne eine Sozialtheorie, die Gesellschaft erklären soll und dabei auf falsche Vereinfachungen zurückfällt. Dieses Verständnis wurde maßgeblich von Karl Popper geprägt, der in den 1940er Jahren den Begriff der Verschwörungstheorie aufbringt, um ein naives Verständnis vom Funktionieren von Bürokratien und politischen Prozessen zu bezeichnen.³ Wie Michael Butter betont, ist der Begriff seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine stets abwertende Fremdzuschreibung.⁴

Im Sinne dieses soziologischen Konzepts verwende auch ich den Begriff Verschwörungstheorie in diesem Artikel als Bezeichnung für eine Weltansicht, die als Ursache für gesellschaftliche Prozesse und Veränderungen geheime Verschwörungen vermutet. In der aktuellen journalistischen Berichterstattung und in sozialen Medien werden Verschwörungstheorien immer häufiger als Verschwörungserzählungen, -ideologien oder -mythen bezeichnet, womit die Autor_innen die Unwissenschaftlichkeit dieses Denkens betonen wollen. In journalistischen wie akademischen Diskursen scheint eine Distanzierung von falscher Wissenschaftlichkeit auch mehr denn je angezeigt. Allerdings stellt der

² Vgl. McKenzie-McHarg 2020: 24–25. Darüber hinaus gibt es eine ältere Bedeutung des Begriffs Verschwörungstheorie aus der Kriminalistik. Verschwörungstheorie ist hier gleichbedeutend mit *Hypothese*, vorläufig und ohne abwertende Konnotation. Es gibt in diesem Diskurs Begriffe wie die Entführungs-Theorie, die Mord-Theorie oder eben die Verschwörungs-Theorie. Vgl. ebd.

³ Vgl. Popper: 2003.

⁴ Vgl. Butter 2018: 45.

Begriff *Verschwörungstheorie* im akademischen Diskurs keine Zustimmung zu den jeweiligen verschwörungstheoretischen Ideen dar, sondern hat sich als konsistente Bezeichnung für die oben ausgeführte Weltsicht etabliert. Im Sinne dieses Forschungsfeldes verwende auch ich den Begriff *Verschwörungstheorie* in diesem Beitrag. Die Bezeichnungen *Verschwörungsfiktionen* oder *-erzählungen* benutze ich in Abgrenzung zu diesem sozialen Phänomen, um die fiktionalen Verschwörungen oder *Verschwörungstheorien* in Filmen und Serien von den oft ähnlichen realen *Verschwörungstheorien* zu unterscheiden.

Eine der gängigen Strategien, um die Entstehung von *Verschwörungstheorien* zu erklären, aber auch um sie inhaltlich zu diskreditieren, war seit den 1940er Jahren, die psychische Gesundheit ihrer Anhänger_innen infrage zu stellen. Einschlägig für diese Argumentationslinie ist der Essay Richard Hofstadters *The Paranoid Style in American Politics*, der in der Forschung allerdings inzwischen als veraltet gilt.⁵ Aber auch wenn dieser Zusammenhang akademisch als überholt gilt, ist er fest im kulturellen Gedächtnis verankert, wie eine Reihe von filmwissenschaftlichen Arbeiten zeigen. So zeichnet Henry M. Taylor die Verbindung von psychischer Krankheit, kultureller Paranoia und *Verschwörungserzählungen* über mehrere Jahrzehnte Filmgeschichte nach.⁶ Filmwissenschaftliche Überblicke wie der von Taylor zeigen hier eine Entwicklung der filmischen Plots: Hollywoods *Verschwörungserzählungen* in den 1950er Jahren drehten sich vor allem um echte *Verschwörungen* in der Erzählwelt, typischerweise kommunistische Infiltration. Davon unterscheiden sich die *Paranoiafilme* in den 1970er Jahren, die mit Ironie und Unsicherheit vor allem die Arbeit der Ermittler_innen darstellen, nicht die der *Verschwörer_innen*. Diese Plots lassen die Zuschauer_innen und Hauptfiguren oft lange im Unklaren darüber, ob es die vermutete *Verschwörung* tatsächlich gibt. Hierbei handelt es sich meistens um *Verschwörungen* der eigenen Eliten – der Regierung, der Geheimdienste, des Großkapitals. Taylor unterscheidet daher zwischen *Verschwörungsfilmen* und *Verschwörungstheoriefilmen*.⁷ Butter interpretiert die Ironie und die offenen oder unzuverlässigen Plotstrukturen vieler neuerer *Paranoiafilme* als eine postmoderne Distanzierung vom gesellschaftlich stigmatisierten Denken in *Verschwörungstheorien*: „these representations are a way to indulge in a way of thinking that remains attractive but that they have learned not to apply to real life“.⁸

Im Gegensatz dazu versteht Thomas Elsaesser die Darstellung von Paranoia in den *mindgame movies* seit den späten 1990er Jahren nicht als Distanzierung, sondern als eine positiv konnotierte Umdeutung dieses Denkens als *produktive Pathologie*:

⁵ Vgl. Hofstadter 1965. Zur Kritik Hofstadters siehe Butter 2018: 14–15 und 103.

⁶ Vgl. Taylor 2017. Siehe auch Butter 2020.

⁷ Vgl. Taylor 2017: 325.

⁸ Butter 2020: 466.

Yet paranoia, one can argue, is also the appropriate – or even ‚productive‘ – pathology of our contemporary network society. Being able to discover new connections, where ordinary people operate only by analogy or antithesis; being able to rely on bodily ‚intuition‘ as much as on ocular perception; or being able to think ‚laterally‘ and respond hyper-sensitively to changes in the environment may turn out to be assets and not just an affliction.⁹

In ähnlicher Weise theoretisiert auch die zu Beginn zitierte Jody Dean das subversive Potenzial von Verschwörungstheorien – hier auf gesellschaftlicher Ebene, nicht in Fiktionen. Sie sieht in den Bemühungen von Verschwörungstheoretiker_innen, geheime Verbindungen ans Licht zu bringen, Parallelen zu dem demokratischen Ideal einer souveränen Öffentlichkeit.¹⁰ Laut Dean sind es insbesondere drei Punkte, über die Verschwörungstheorien abwertend definiert werden. Der erste ist die schon besprochene pathologische Motivation der Verschwörungstheoretiker_innen. Darüber hinaus sind es zwei Grundannahmen: „Alles ist miteinander verbunden“ und „nichts ist, wie es scheint“.¹¹ Wie ich zeigen möchte, haben alle diese Punkte viel mit seriellem Erzählen im Allgemeinen und mit komplexen Fernsehserien im Besonderen gemein.

Mit dem Begriff *Serialität* konzentriere ich mich in dieser Analyse auf die Arbeiten von Frank Kelleter und sein Konzept der *populären Serialität*.¹² Serialität ist für Kelleter weniger eine Form als eine Praxis industrialisierter Konsumgesellschaften.¹³ Eine TV-Serie wie *Mr. Robot*, bestehend aus vier Staffeln und jeweils zehn bis dreizehn Episoden, so betont dieses Konzept, stellt kein in sich geschlossenes Werk dar, das periodisch ausgestrahlt wird, sondern eine sich wiederholende Kulturpraxis. Daher bezeichnet Kelleter Serien auch als *evolving narratives*. Sie entwickeln sich kontinuierlich weiter, beziehen Feedback, wie zum Beispiel Einschaltquoten, in ihre Entwicklung ein und verschränken ihre Produktion und Rezeption zeitlich ineinander. Dabei sind komplexe Fernsehserien einerseits Kulturgüter mit künstlerischer Werkhöhe, vor allem aber auch Konsumgüter, die auf Reproduktion und ökonomischen Gewinn ausgelegt sind. Daher sind komplexe Fernsehserien auf unbegrenzte Fortsetzung ausgerichtet, wie Jason Mittell feststellt:

Most successful television series typically lack the crucial element that has long been hailed as of supreme importance for a well-told story: an ending. [...] American commercial television operates on what might be termed the ‚infinite model‘ of storytelling – a series is deemed a success only as long as it keeps going.¹⁴

⁹ Elsaesser 2009: 26.

¹⁰ Vgl. Dean 2002.

¹¹ Vgl. ebd.: 48–49.

¹² Vgl. Kelleter 2017, Kelleter 2012.

¹³ Vgl. Kelleter 2017: 15.

¹⁴ Mittell 2015: 33–34.

Die Notwendigkeit, immer weitere Handlungsstränge entwerfen zu müssen, macht Verschwörungsnarrative attraktiv für Fernsehserien, wie Butter argumentiert.¹⁵ Denn da Verschwörungstheorien nie als wahr bewiesen werden, finden sie auch kein Ende – das Grundnarrativ ist also dasselbe, wie Dean Verschwörungsdenken beschreibt: “[S]omething important is always hidden. Whatever it is that keeps the system, the government, from being/doing right, is a secret that must be revealed.”¹⁶ Dieses Prinzip können auch Serien für sich nutzen, wenn sie von Staffel zu Staffel immer wieder neue Handlungsbögen finden sollen, die immer noch auf einem Grundsetting und einer mehr oder weniger stabilen Figurenkonstellation aufbauen.

3. Dokumentarisches Material in *Mr. Robot*

In *Mr. Robot* konzentriert sich die Figurenkonstellation auf die Hactivists um Elliot und die Finanzelite von E Corp, die sie zerstören wollen. Wie in den typischen Verschwörungstheoriefilmen des Hollywoodkinos fokussiert sich die Serie auf die Recherchearbeit und das Hacken des mächtigen Konzerns und lässt Figuren wie Zuschauer_innen immer wieder im Unklaren darüber, ob eine Verschwörung real oder ob sie Teil von Elliots paranoiden Halluzinationen ist.

Der Plot ist somit für Verschwörungserzählungen durchaus konventionell – die Ästhetik und die Serialisierung sind es allerdings nicht. Das möchte ich mit der Analyse des dokumentarischen Materials zeigen. Die dokumentarischen Bilder der Serie nenne ich *paranoide Nachrichtenbilder*. Hier lassen sich drei Kategorien unterscheiden: fiktionale Nachrichtenbilder, unverändertes Originalfootage und montierte Bilder, die ich jeweils anhand einer exemplarischen Szene analysieren werde. Alle Varianten lassen sich thematisch als Ästhetisierung der paranoiden Schizophrenie der Hauptfigur verstehen. Mit dieser Lesart beschäftige ich mich im folgenden Abschnitt 3.1 bei der Analyse der fiktionalen Nachrichtenbilder. Darüber hinaus verwendet die Serie dokumentarisches Nachrichtenmaterial, was ich am Beispiel der ersten Episode der zweiten Staffel genauer betrachte, die eine Pressekonferenz des US-Präsidenten Barack Obama in ihre Exposition einbaut (Abschnitt 3.2). Diese Nachrichtenästhetik und das dokumentarische Footage lässt sich als narrative Komplexität im Sinne von Mittell verstehen,¹⁷ was ich am Beispiel des dokumentarischen Materials aus dem US-Wahlkampf 2016 in der dritten Episode der dritten Staffel (Abschnitt 3.3) analysieren werde. An dieser Stelle komme ich auf Kelleter's Ausführungen zur populären Serialität und zur Selbstreflexivität komplexer Serien als verschwörungstheoretische Logik zurück.

¹⁵ Butter 2020: 466.

¹⁶ Dean 2002: 49.

¹⁷ Vgl. Mittell 2015: 18.

3.1 Fiktionale Nachrichtenbilder: „on everyone's mind – on everyone's screen“

Nicht alle Nachrichtenbilder in *Mr. Robot* sind dokumentarisch und natürlich sind fiktionale Inszenierungen von Nachrichten in einer Serie durchaus zu erwarten. Dennoch verdienen sie hier Aufmerksamkeit, weil sie thematisch und symbolisch mit Elliots Paranoia verbunden sind: Bildschirme, Fernseher und fiktionale Bilder von Nachrichten prägen die Ästhetik der Serie auf zwei Arten. Zum einen sehen wir immer wieder Hacker-Aktivitäten in einer Bildschirmästhetik, häufig durch den Voiceover-Kommentar von Elliot begleitet. Zum anderen sehen wir auf den Bildschirmen nachrichtliche Bilder als *hypermediation*.¹⁸ Prominente Räume der Serie sind U-Bahnen, öffentliche Plätze in New York und Großraumbüros – Monitore und Bildschirme sind überall. Wir sehen fast ausschließlich nachrichtliche Bilder an diesen Orten: Nachrichten, politische Kommentare oder journalistische Interviews mit Figuren der Serie. Die Gestaltung dieser Fernsehsendungen folgt einem eigenen *corporate design*, sodass sie aussehen, als würden sie vom gleichen namenlosen Nachrichtensender ausgestrahlt. Anstelle eines Senderlogos befindet sich in der rechten oberen Ecke ein *insert* mit der Einblendung „live“. Die *inserts* im unteren Drittel des Bildschirms, die Bauchbinden, sind immer im gleichen rot-blauen Design gehalten. Auch die Figuren sind immer wieder die gleichen Nachrichtenmoderatoren oder politischen Kommentator_innen im Verlauf der vier Staffeln. Von diesen Figuren erhält nur eine – der populistische Kommentator Frank Cody – eine Szene und einen Dialog ‚außerhalb ihres Bildschirms‘, die ich im Abschnitt 3.3 analysiere.

332

Was in der Verbindung von Plot und Ästhetik auffällt, ist, dass die Konsequenzen des eigenen Handelns für die Figuren der Serie vor allem über Bildschirme, d. h. als Mediatisierungen, erfahren werden. Um das an einem konkreten Beispiel zu illustrieren: In der Pilotfolge der Serie manipuliert Elliot Dateien, die den technischen Direktor von E Corp, Terry Colby, mit illegalen Hackerangriffen in Verbindung bringen sollen. Narrativ wird dieser Handlungsstrang so aufgelöst: Die noch unbekannte Hackergruppe *fsociety* tritt an Elliot heran und fordert ihn auf, die in einer Datei gespeicherte IP-Adresse zu verändern, um Colby zu belasten. Diese Forderung sehen wir auf einem Bildschirm, während Elliot sie liest und im Voiceover kommentiert. Elliot ist zunächst unentschlossen, wie er sich verhalten

¹⁸ Richard Grusin definiert *hypermediation* über zwei Aspekte: einerseits als die Fragmentierung und Vervielfachung von Bildschirmen und Monitoren seit den 1990er Jahren und andererseits als eine zunehmende Verbindung und Zusammenführung all dieser Mediatisierungen über die Rhetorik von Netzwerken, Datenbanken und Flow. Beide Aspekte sind in *Mr. Robot* zu finden. Vgl. Grusin 2010: 2–3.

soll.¹⁹ Aber als Colby Elliots beste Freundin und Kollegin in einer Sitzung demütigt, beschließt er, die manipulierten Daten an das FBI zu geben. Diese Durchführung des Hackerangriffs können wir uns nur indirekt erschließen, indem wir sehen, wie Elliot während der genannten Sitzung einen verschlossenen Umschlag mit seinem Bericht gegen einen anderen Umschlag austauscht.²⁰ In der folgenden Episode sehen wir – und die Figuren – die Auswirkungen dieser Handlung: Elliot ist bei seiner Arbeit im Großraumbüro, als auf einem Bildschirm Terry Colbys Verhaftung als *Breaking News* gezeigt wird. Elliot kommentiert das als Voiceover: „on everyone's mind – on everyone's screen: Might as well be the same thing nowadays.“²¹

Handlung, Konsequenzen und sogar Gedanken werden in der Serie regelmäßig auf Bildschirme ausgelagert. Elliots Kommentar fasst so ein thematisches Zentrum der Serie zusammen – eine klassische Technik- und Medienkritik: Die Bildschirme, Smartphones und Apps kontrollieren, was wir tun, nicht umgekehrt. Damit ästhetisieren die Bildschirme auch Elliots Paranoia und Dissoziation. Denn nicht immer sind es nur echte Handlungen und ihre Auswirkungen, die Elliot auf den Bildschirmen sieht. Immer wieder sprechen ihn auch seine alter egos, seine Halluzinationen von Monitoren an. Das ist beispielsweise in der finalen Episode der ersten Staffel der Fall: Hier spricht Elliots Familie von den Werbeflächen des Time Square in New York zu ihm.²²

3.2 Montierte Bilder: Obama, Snowden und Trump als Kommentatoren fiktionaler Handlung

Die Serie *Mr. Robot* ästhetisiert also Paranoia und psychische Krankheit über Bildschirme und Nachrichtenbilder. Dabei greift sie häufig auf dokumentarisches Material und Bilder zurück, die im kulturellen Gedächtnis verankert sind. Bei dem zweiten Beispiel, das ich analysiere, handelt es sich um die Kategorie, die ich *montierte Nachrichtenbilder* nenne: Die Serie arbeitet hier mit erkennbar dokumentarischem Material, das aber verändert wurde, indem Soundtrack und/oder *inserts* verändert wurden.

Die erste Episode der zweiten Staffel von *Mr. Robot* beginnt mit einer Voiceover-Erzählung von Elliot. In diese Erzählung eingeschoben ist dokumentarisches Material aus einer Pressekonferenz des Weißen Hauses mit Barack Obama, der sowohl zur Erzählzeit der Serie als auch zur Zeit der Erstausstrahlung 2016 Präsident der USA war.²³

¹⁹ Vgl. S1E1, 28:30–31:10. Im Folgenden wird die Nummer einer Episode (z. B. „E1“) im Anschluss an die Nummer einer Staffel (z. B. „S1“) in den Fußnoten genannt. Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich hierbei stets um *Mr. Robot*.

²⁰ Vgl. S1E1, 52:00–53:18.

²¹ Vgl. S1E2, 11:50.

²² Vgl. S1E10, 44:00–48:20.

²³ Vgl. S2E1, 07:20–07:55.

Die Kamera folgt Elliot, der ein Zimmer verlässt, eine Treppe hinunter geht und ein karg eingerichtetes Wohnzimmer betritt, in dem ein alter Röhrenfernseher läuft. Bevor wir den Bildschirm sehen, hören wir den Fernsehton und die Stimme Obamas. Die erste Einstellung auf das Fernsehgerät ist ein *point of view shot* aus Elliots Perspektive. Die Sicht auf den Fernseher ist seitlich. Was wir sehen, sieht nach einem dokumentarischen Nachrichtenbild des ehemaligen Präsidenten aus und auch der Ton klingt nach dessen Stimme, als sei es ein Originalton zu diesem Bild. Allerdings müssen wir diese Einschätzung mit der nächsten Einstellung korrigieren, wenn die Szene das Fernsehbild frontal in Großaufnahme zeigt (Abb. 1). Während die grobe Auflösung des Röhrenfernsehers einerseits das Bild ästhetisch in einen tradierten visuellen Stil von Fernsehnachrichten einschreibt und damit zusätzlich dessen dokumentarische Qualität unterstreicht, erkennen wir andererseits nun deutlich, dass das Bild montiert ist: Die Aufnahme von Barack Obama im Briefing Room des Weißen Hauses ist tatsächlich dokumentarisch, während über diesem Footage fiktionale *inserts* liegen: Rechts oben sehen wir anstelle eines Senderlogos wieder die Einblendung „live“, die uns aus den fiktionalen Nachrichtensendungen vertraut ist. Die Bauchbinde im unteren Drittel des Bildes lautet: „Washington, D.C. National Security Update: President Obama addresses a concerned nation: One month after devastating five/nine attack, hackers still at large“. Auch die Aussagen des Voice Actors geben sich eindeutig als fiktional zu erkennen, wenn der Präsident äußert: “The FBI announced today, and we can confirm, that Tyrell Wellick and fsociety engaged in this attack.”

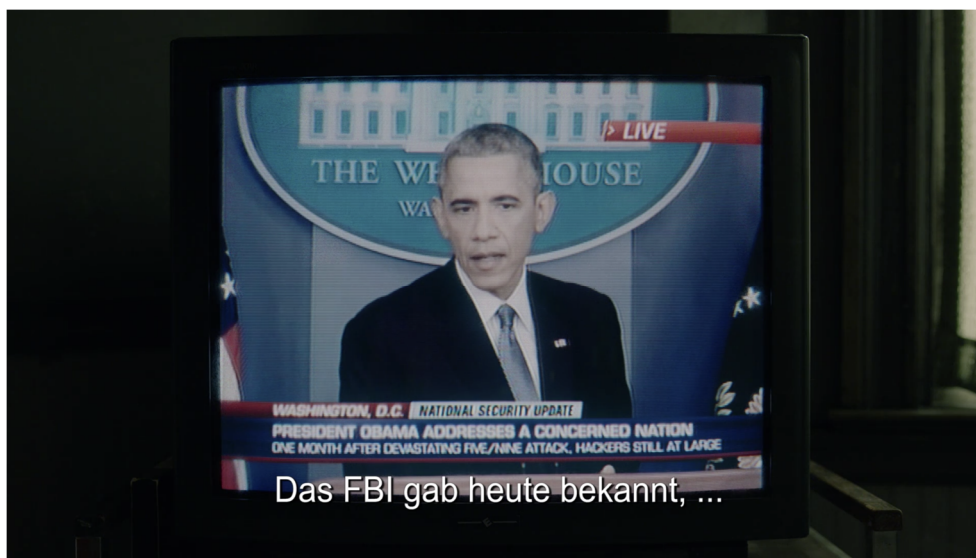


Abb. 1: Pressekonferenz des Weißen Hauses mit fiktionalen Overlays.
Screenshot aus S2E1: 07:38

Die Szene steht am Anfang einer neuen Staffel, an dem die wichtigsten Ereignisse der letzten Staffel den Zuschauer_innen noch einmal ins Gedächtnis gerufen

werden. Dazu gehören die Namen und Abkürzungen der wichtigsten Figuren und Ereignisse wie Manager Tyrell Wellick, der Name *fsociety* für die Hackergruppe, aber auch die Referenz *five/nine* als Bezeichnung für den Tag des folgenreichen Hackerangriffs. Dazu kommt eine neue Information, die die Zeitlichkeit der Serie einordnet: Ein Monat ist seit der letzten Episode vergangen. Diese Szene ist folglich nicht nur ein ästhetisches Stilmittel – der montierten Pressekonferenz kommt hier auch eine wichtige narrative Funktion zu, nämlich die eines *Recaps* in Form eines *diegetic retelling*, das eben aber auf extradiegetisches Material zurückgreift.

Montierte Bilder, die dokumentarisches Material fiktionalisieren und so in den Kontext der fiktionalen Handlung stellen, gibt es in verschiedenen Varianten in der Serie. Im Beispiel der Exposition als Pressekonferenz des Weißen Hauses ist das Bild dokumentarisch, der Ton und die *inserts* aber nicht. In anderen Szenen gibt es andere Kombinationen aus fiktionalen oder dokumentarischen Bildern, Tonspuren und Grafiken. Beispielsweise sieht und hört man in der achten Episode der zweiten Staffel im Hintergrund im Großraumbüro des FBI ein Interview mit Edward Snowden zum Thema Datenschutz. Das Interview ist in Bild und Ton dokumentarisch. Allerdings ist es im Plot so eingebunden, dass es einen Hackerangriff auf das FBI zu kommentieren scheint. Das bringt auch die auf das Bild montierte Bauchbinde zum Ausdruck: „FBI hacked by *fsociety*“.²⁴

3.3 Originalfootage: Verschränkungen von Fiktion und Realität

Inwiefern diese Ästhetik und Inszenierung typisch für komplexe Fernsehserien sind, diskutiere ich an einem dritten Beispiel, das unveränderte dokumentarische Bilder verwendet. In diesem Abschnitt konzentriere ich mich auf eine Sequenz aus der dritten Episode der dritten Staffel.²⁵

In dieser Sequenz führt der chinesische Minister Zang, eine Antagonistenfigur, ein Gespräch mit dem bereits erwähnten Journalisten Frank Cody. Aus vorhergehenden Episoden ist bereits deutlich geworden, dass Zang eine Verschwörung verfolgt, um seine Macht weiter auszubauen. Die Weltwirtschaftskrise, die in der Serie seit der zweiten Staffel herrscht, hat er befördert und die Hackergruppe um Elliot für seine Zwecke ausgenutzt. In der Szene mit Cody wird deutlich, dass Zang auch politische Berichterstattung kauft. Während des Gesprächs läuft ein Fernseher im Hintergrund. An einem Punkt seiner Anweisungen unterbricht Zang sich selbst und sagt mit Blick auf den Bildschirm: „I may have a potential candidate for president.“ Die nächste Einstellung ist ein *point of view shot* aus Zangs Perspektive auf den Bildschirm, auf dem man eine Wahlkampfrede Donald Trumps sieht (Abb. 2). Die Tonspur des dokumentarischen Materials bleibt einige Sekunden frei stehen, sodass man Trumps Rede über seine Fähigkeiten als Unternehmer hört. In dem Ausschnitt

²⁴ Vgl. S2E8, 42:00–42:25.

²⁵ Vgl. S3E3, 14:30–16:18.

steht Trump hinter einem Rednerpult. Der Hintergrund ist dunkel. Das Videomaterial ist aber über das *insert* als dokumentarisch zu erkennen: Die Bauchbinde enthält eine Ortsangabe – „South Carolina Freedom Summit“. Das Logo „Road to the White House – C-SPAN“ macht deutlich, dass es sich um eine Wahlkampfrede handelt und kennzeichnet das Bild explizit als Berichterstattung des amerikanischen Nachrichtensenders C-SPAN. Cody reagiert auf Zangs Bemerkung mit einem ungläubigen Lachen und der Antwort, dass dieser das wohl kaum ernst meinen könne. Die Szene endet mit dem Originalton der Fernsehübertragung, aus dem man Trump seinen Wahlkampflogan sagen hört: „Make America great again“. Spätere Episoden greifen vereinzelt den Wahlkampf wieder auf. Zangs Verwicklungen in die Wahl werden allerdings nicht wieder als Handlungsstrang aufgegriffen.

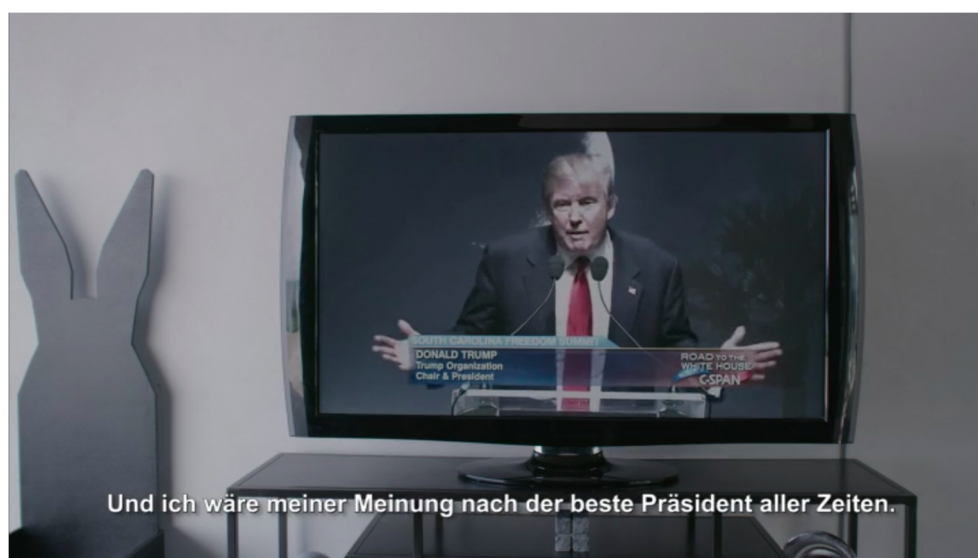


Abb. 2: Wahlkampfrede von Donald Trump während des US-Wahlkampfs 2016.
Screenshot aus S3E3: 14:32

An dieser Szene lassen sich zwei typische Momente seriellen Erzählens in aktuellen Fernsehserien aufzeigen: die Betonung von Stil und Ästhetik sowie die Verschränkung von Produktion und Rezeption. Für den ersten Aspekt hat Jason Mittell die Bezeichnung *operationale Ästhetik* geprägt. Damit bezeichnet er die Tendenz komplexer Serien, die Konstruiertheit der Narration in den Vordergrund zu rücken. Er betont, dass es sich bei dieser Technik in Serien nicht um Verfremdungseffekte wie in der Avantgarde der 1920er Jahre handele. Das dokumentarische Material diene nicht dazu, die Zuschauer_innen aus der Handlung herauszureißen. Es verweist vielmehr auf die Selbstreflexivität der Serie und den audiovisuellen Stil – Aspekte, die für Kritiker_innen und Fans häufig die viel beschworene Qualität und Komplexität solcher Serien ausmachen. Mittell fasst diese gleichzeitige Aufmerksamkeitslenkung auf Diegese und ihre Inszenierung so zusammen: „Operational reflexivity encourages us to simultaneously care about the story and

marvel at its telling.“²⁶ Dokumentarische Bilder sind ein Stilmittel der Serie, um diese operationale Ästhetik zu erzeugen: Sie fordern zu einer aktiven Rezeptionshaltung auf, die Mittell *forensic fandom* nennt: Sie verleiten zum wiederholten Schauen der Serie, um das Gesehene Footage genauer einordnen zu können, zum Recherchieren oder zum Austausch in Fanforen.²⁷ Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass die Serie das dokumentarische Material – das im Fall von Trumps Wahlkampfrede nicht verändert wurde – mit montierten Bildern und fiktionalen Nachrichten und Kommentaren kombiniert. Auf diese Art trägt das dokumentarische Material zur Komplexität der Serie bei. Neben der angedeuteten diegetischen Verschwörung stellt es hier aber auch einen extradiegetischen Kommentar dar.

Die Art und Weise, wie das dokumentarische Material hier in die Handlung eingebettet wird, ist nicht nur komplex, sondern folgt vor allem einer seriellen Logik – ein Spielfilm könnte das nicht auf die gleiche Weise umsetzen. Hier kommt die von Kelleter betonte Verschränkung serieller Produktion und Rezeption zum Tragen. Natürlich gibt es auch Verschwörungstheoriefilme, die dokumentarisches Material integrieren. Oliver Stones *JFK* (1991) über die Ermordung Kennedys wäre ein einschlägiges Beispiel. Filme wie *JFK* können allerdings nur auf Material zurückgreifen, das zu Beginn ihrer Konzeption schon bekannt war. *Mr. Robot* jedoch benutzt hier dokumentarisches Material, das erst entstand und veröffentlicht wurde, nachdem der fiktionale Plot von Zangs Einflussnahme auf die amerikanische Politik in der zweiten Staffel schon über Monate produziert und ausgestrahlt wurde.

Beispielsweise wurde die dritte Staffel von *Mr. Robot* 2017 ausgestrahlt. Zu diesem Zeitpunkt lief in den USA die Untersuchung des Sonderermittlers Robert Mueller zu Trumps Wahlkampf, um die Frage zu beantworten, ob Trumps Wahlkampfteam gesetzeswidrige Hilfe der russischen Regierung angenommen hatte und ob dies zu einer Wahlmanipulation geführt hat. Die Nachrichtensequenz von Trumps Wahlkampfrede über seine Fähigkeiten, die Wirtschaft zu stärken, und das Versprechen, Arbeitsplätze zu schaffen, fügt sich also nicht nur diegetisch in die Handlung einer globalen Wirtschaftskrise ein. Auf einer Metaebene kommentiert das dokumentarische Nachrichtenmaterial hier auch die reale Nachrichtenlage zur Zeit der Erstausstrahlung, indem es die reale Frage nach Wahlkampfhilfe mit einer fiktionalen Verschwörungstheorie beantwortet: Nicht die russische Regierung wollte den US-Wahlkampf manipulieren, sondern ein fiktionaler chinesischer Minister.

Ein solches Bewusstsein für das Zeitgeschehen versteht Kelleter als typisch für Serien als *evolving narratives*: „[S]eriality can extend – and normally *does* extend – the sphere of storytelling onto the sphere of story consumption.“²⁸ Eine Serie, die

²⁶ Mittell 2015: 46.

²⁷ Vgl. ebd.: 52.

²⁸ Kelleter 2017: 12.

fortlaufend weitergeschrieben wird, wird auch fortlaufend auf Informationen aus ihrer medialen Umgebung reagieren. Und wie das Wahlkampfmaterial zeigt, gilt dieses serielle Prinzip nicht nur für ökonomische Feedbacks wie Einschaltquoten oder Bewertungen, sondern auch für zeitgenössische gesellschaftliche Debatten.

4. Verschwörungsdenken als narratives Prinzip

Wie die drei Szenenanalysen gezeigt haben, erfüllen die paranoiden Nachrichtenbilder in *Mr. Robot* mehrere Funktionen. In dieser audiovisuellen Ästhetik findet zunächst einmal die klinische Paranoia der Hauptfigur Elliot ihren Ausdruck. Nachrichtenbilder und dokumentarisches Footage gehören aber auch zur operationalen Ästhetik der Serie *Mr. Robot* im Speziellen. Die Vielzahl und Vermischung der verschiedenen fiktionalen, dokumentarischen oder montierten Bilder lädt außerdem zu einer *forensischen* Rezeption ein und unterstreicht die Komplexität der Serie.

Hier beschränkt sich *Mr. Robot* aber nicht auf eine Ästhetisierung der psychischen Krankheit, sondern macht sich Verschwörungsdenken als serielle Erzähllogik zu eigen: Mit den Variationen von dokumentarischen Bildern erzeugt sie eine ‚Meta-Verschwörungstheorie‘ im Sinne einer Sozialtheorie, die erklärt, wie Gesellschaft funktioniert: Verschwörungstheorie ist nicht nur, *was* erzählt wird, sondern *wie* erzählt wird: Sie steckt im Kern des seriellen Erzählens der Serie *Mr. Robot* im Besonderen, aber auch von komplexen Serien im Allgemeinen. Verschwörungsdenken ist das Prinzip, nach dem Staffel für Staffel Handlungsbögen fortgeschrieben werden und mit dem auf extradiegetische Ereignisse Bezug genommen wird: Alles wird mehr oder weniger kohärent verbunden. Die Enthüllung wird immer wieder herausgeschoben – Serien wie Verschwörungstheorien steuern ihrer immanenten Logik nach nicht auf ein Ende zu.

Dazu tragen die montierten Bilder auch gerade in ihrer Vielzahl und ihren Variationen bei. So wie für Verschwörungstheorien das Motto „everything is connected“ gilt, bindet auch die Serie in ihren montierten oder dokumentarischen Bildern verschiedene (politische) Kontexte in die fiktionale Rahmenhandlung des Hackerangriffs von fsociety ein:

Dazu gehören die analysierte Pressekonferenz mit Präsident Obama, Edward Snowdens Enthüllung, der US-Wahlkampf 2016, von dem neben Trumps Reden in anderen Episoden auch Footage von Hillary Clinton²⁹ oder Jeb Bush³⁰ zu sehen ist sowie Kongressabstimmungen³¹ und Demonstrationen gegen die EU-Finanzpolitik

²⁹ Vgl. S2E8, 40:50.

³⁰ Vgl. S2E3, 11:00.

³¹ Vgl. S2E7, 23:25.

beim drohenden Staatbankrott Griechenlands³². Gemäß dem verschwörungstheoretischen Denken wird hier alles miteinander verbunden, aber durch die Fiktionalisierung setzt die Serie auch die zweite Grundannahme, von der Verschwörungstheoretiker_innen ausgehen, narrativ wie ästhetisch um: Nichts ist, wie es scheint.

Literaturverzeichnis

- Buckland, Warren (Hrsg.) 2009: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Butter, Michael (2020): „Conspiracy Theories in Films and Television Shows“. In Butter, Michael/Knight, Peter (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge, S. 457–468.
- Butter, Michael (2018): *„Nichts ist, wie es scheint“. Über Verschwörungstheorien*. Berlin: Suhrkamp.
- Dean, Jody (2002): *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Elsaesser, Thomas (2009): „The Mind-Game Film“. In: Buckland, Warren (Hrsg.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. West Sussex: Wiley-Blackwell, S. 13–41.
- Grusin, Richard (2010): *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hofstadter, Richard (1996 [1965]): *The paranoid style in American politics and other essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kelleter, Frank (2017): „Five Ways of Looking at Popular Seriality“. In: Ders. (Hrsg.): *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, S. 7–34.
- Kelleter, Frank (Hrsg.) 2017: *Media of serial narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Kelleter, Frank (Hrsg.) 2012: *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.
- McKenzie-McHarg, Andrew (2020): „Conceptual History and Conspiracy Theory“. In: Butter, Michael/Knight, Peter: *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge, S. 16–27.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Popper, Karl (2003): *Falsche Propheten – Hegel, Marx und die Folgen*. 8. Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Taylor, Henry M. (2017): *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*. Marburg: Schüren.

³² Vgl. S1E10, 07:10.

Medienverzeichnis

„eps1.0_hellofriend.mov“. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 1, USA Network (Erstausstrahlung: 24.06.2015).

„eps1.1_ones-and-zeroes.mpeg“. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 2, USA Network (Erstausstrahlung: 01.07.2015).

„eps1.9_zero-day.avi“. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 10, USA Network (Erstausstrahlung: 02.09.2015).

„eps2.1_kernel-panic.ksd“. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 3, USA Network (Erstausstrahlung: 20.07.2016).

„eps2.5_handshake.sme“. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 7, USA Network (Erstausstrahlung: 17.08.2016).

„eps2.6_successor.p12“. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 8, USA Network (Erstausstrahlung: 24.08.2016).

„eps3.2_legacy.so“. *Mr. Robot*. Staffel 3, Episode 3, USA Network (Erstausstrahlung: 25.10.2017).

Mr. Robot. USA 2015–2019, USA Network.

JFK. USA 1991, Oliver Stone, 189 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Pressekonferenz des Weißen Hauses mit fiktionalen Overlays. Screenshot aus S2E1: 07:38.

Abb. 2: Wahlkampfrede von Donald Trump während des US-Wahlkampfes 2016. Screenshot aus S3E3: 14:32.