

Christian Pischel (Berlin)

## **Die dunkle Seite des Mondes.**

### **Hannah Arendts *Periagógé* und der mediale Konspirationismus**

This article encounters the moon conspiracy as it was published by Bill Kaysing in his book "We Never Went to the Moon" in 1976, pointing out how the author leads the reader – step by step – from media skepticism to a complete derealization of our shared world and a radical suspension of common knowledge. The poetic of this conspiracy, carefully composed visually and narratively, leads to the notion of "periagógé", an epistemic turn-around, which according to Hannah Arendt, represents a recurring pattern in the history of western philosophy. This figure of western thought, initially deriving from Plato's allegory of the cave, serves in this context as a poetic device, shared not only by conspiracy theories but also shows affinities to popular forms of media critique as well as to certain poetics of genre entertainment. This reading indicates a perspective on conspiracy theories that refrains from the falsifiability of its specific content – its agents, means, and ends – but emphasizes the pleasure even more, the function of conspiracy theories to fictionalize power for the sake of one's own empowerment.

#### **1 "There is no dark side of the moon, really. Matter of fact, it's all dark."**

Als Pink Floyd 1973 ihr Album *Dark Side of the Moon* veröffentlichten, waren die letzten Apollo-Missionen abgeschlossen, der Erdtrabant hinlänglich fotografiert, kartographiert und analysiert; auch die 'dunkle Seite des Mondes' – eigentlich: seine erdabgewandte Seite – barg kein skandalöses Geheimnis mehr. Dennoch insistierte die britische Rockband mit dem schillernden Albumtitel darauf, dass der astronomische Aufklärungsoptimismus unvollendet geblieben war und eine gewisse Dunkelheit nicht hatte bannen können. *Eclipse*, der letzte Song ihres Erfolgsalbums, lässt mit den oben genannten Sätzen den damaligen Türsteher der *Abbey Road Studios* zu Wort kommen. Es gebe keine dunkle Seite des Mondes. Eigentlich sei alles dunkel.

Drei Jahre später, im Jahr 1976, forderte der frühere Mitarbeiter des Raketenhersellers Rocketdyne, Bill Kaysing, "[...] let the bright light of investigation reveal what is truth and what is not" (Kaysing / Reid 1976: 3). Sein damals im Selbstverlag

publiziertes Pamphlet *We Never Went to the Moon*<sup>1</sup> ist in vieler Hinsicht bemerkenswert; es hatte zwar nicht die Mondverschwörung in die Welt gesetzt, weist aber viele Aspekte auf, die ihre allgemein bekannte Façon bis in die heutige Populärkultur hinein geprägt haben. Der Mond hatte trotz des ungeheuren Triumphs der Mondlandung wieder eine dunkle Seite bekommen, aber eine Seite, die nicht naturgemäß unserem erdgebundenen Blick entrückt ist, sondern vielmehr eine Seite, die von menschlichen Akteuren absichtsvoll verdunkelt worden sei. Als "Ereignisverschwörungstheorie", wie Michael Butter sie kategorisiert (Butter 2018: 34), kann die Mondverschwörung zweifellos als exemplarisch gelten; schließlich spinnt sie ihre Intrige um ein prominentes historisches Ereignis, das tief im gemeinsam geteilten Geschichtsbewusstsein verankert ist, und interpretierte es als spektakulären "America's 30 Billion Dollar Swindle" – so der Untertitel von Kaysings Buch in späteren Ausgaben.

Aber nicht die historische Genese und Verbreitung der Mondverschwörung als Narrativ, dessen Verästelungen spätestens im Internetzeitalter kaum noch zu rekonstruieren sind, sollen im Folgenden im Zentrum stehen. Noch gilt es, den entsprechenden Diskurs als "Verschwörungstheorie" zu untersuchen, also mit erkenntnistheoretischen Argumenten zu evaluieren, wie die Bedingungen ihrer Wahrheitsfähigkeit sind (Hepfer: 2017). Stattdessen schlage ich vor, *We Never Went to the Moon* als ein historisches Beispiel eines dezidiert medialen Konspirationismus zu untersuchen, der eine radikale Medienskepsis mit der Vorstellung eines arkanen Tiefengewebes aus politischen und ökonomischen Akteuren verschmilzt und beides höchst wirkungsvoll politisch funktionalisiert.

Diese Perspektivierung hat drei Gründe: Erstens hat sich abgezeichnet, dass die aktuelle Zirkulation von 'Verschwörungstheorien' erheblich auf den gegenwärtigen medienästhetischen Möglichkeiten, ihren spezifischen Plattformen, Formaten und Poetiken, aufbaut (Butter 2018: 179–218). Es handelt sich immer weniger um abgeschlossene Texte, deren faktuale Geltungsansprüche auf der Grundlage ihrer narrativen und rhetorischen Strategien einer immanenten Prüfung und Beurteilung anheimgestellt werden können. Ohne die sekundenschnelle Massenkommunikation, in der quasi jeder beliebiges audiovisuelles Material montieren kann, in der jeder

---

<sup>1</sup> Das Buch verzeichnet in der ursprünglichen Veröffentlichung noch den Co-Autor Randy Reid; in späteren Auflagen wie auch in der Öffentlichkeit scheint vor allem Kaysing die Mondverschwörung vertreten zu haben. Die Autorennennung im Text beschränkt sich daher auf Bill Kaysing.

dieses teilen, kommentieren und variieren kann,<sup>2</sup> ohne diese mediale Rhizomstruktur, die sich in übernationalen Foren, Messengerdiensten und Videoplattformen ausbreitet, sind die heutigen Verschwörungsvermutungen, wie sie beispielsweise im Zusammenhang mit *QAnon* zu finden sind, kaum noch denkbar.<sup>3</sup> Die Medialität dieses Konspirationismus umfasst hier also zwei Ebenen: die eigene, grundlegend mediale Verfasstheit *und* den hinlänglich bekannten inhaltlichen Skeptizismus gegenüber den 'Mainstreammedien', der sich heutzutage in Begrifflichkeiten wie 'Lügenpresse' oder 'Fake News' ausdrückt. Zweitens heißt medialer Konspirationismus, dass Verschwörungstheorien, abgesehen von ihrer militanten Wahrheits- und Geltungsrhetorik, mittlerweile zu dominanten Faktoren in der politischen Aufmerksamkeitsökonomie avancieren können und ihre Inhalte nicht einfach in *die* Öffentlichkeit wie in eine bestehende Arena dringen, sondern bis auf die Strukturgebung der jeweiligen medialen Teilöffentlichkeiten durchgreifen. Ihre Funktion als rhetorische 'Blendgranaten', die die mediale Aufmerksamkeit auf sich ziehen, andere Sachverhalte überstrahlen und noch die Textur der medialen Sphären selbst modellieren, ist auf rein epistemologischer Ebene nicht mehr zu fassen; es entgleitet als ein theoretisches Problem, dessen 'Unvernunft' allein mit wissenschaftlich-systematischer Falsifikation beantwortet werden könnte. Das hängt stark mit dem dritten Aspekt zusammen, nämlich, dass das Phänomen, sofern es eben nicht mehr auf seinen narrativen oder propositionalen Charakter zu reduzieren ist, als ein Set von Praktiken konzeptualisiert werden muss, das heißt Arten und Weisen, wie wir mittels Medien politisch-öffentlich *handeln*. Medialer Konspirationismus, in dieser vorläufigen Bestimmung, erweitert die Perspektive, indem immanente Geltungsansprüche und Wirkungsweisen auf einen politiktheoretischen Horizont bezogen werden, der sich aus den spezifischen medialen Konstellationen und Poetiken erschließt. In diesem Sinne lauten die Fragen, die an das historische Beispiel gestellt werden: Auf welche Art und Weise artikuliert sich dieser Konspirationismus? Kön-

---

<sup>2</sup> Auch wenn der jüngere Strukturwandel der medialen Öffentlichkeit die klassische Gatekeeper-Positionen relativiert hat, ist die mediale Sichtbarkeit und Reichweite heutzutage immer noch eine Frage der Ressourcenverteilung.

<sup>3</sup> Eine synkretistische Verschwörungserzählung, die von dem anonymen, angeblichen amerikanischen Regierungsin Insider "Q" befeuert wird, dass eine globale, konspirative Elite Kinder entführe und aus ihrem Blut Adrenochrom extrahiere, das ewige Jugend verleihe. In weitgehend unregulierten Chatgruppen wird seit etwa 2016 unter dieser Bezeichnung die Vorstellung eines 'Deep State' mit bekannten antisemitischen und rechtsextremen Narrativen verwoben.

nen die entsprechenden Poetiken Aufschluss darüber geben, in welche Weltverhältnisse wir eingewoben werden?<sup>4</sup> Wie werden dabei ganz konkrete Konzepte, Wahrnehmungen und Affekte moduliert und als Erfahrung einer gemeinsam geteilten Welt realisiert, auf die wir uns schließlich urteilend beziehen? Was machen Verschwörungen in und mit den jeweiligen medialen Öffentlichkeiten? Kurz: Was heißt politisches Handeln im Horizont des Konspirationismus?

Aus dieser Perspektive erscheint der Begriff 'Verschwörungstheorie' natürlich irreführend; er kann schlecht die Hypothek ablegen, die ihm Karl Popper, der 'conspiracy theory' Mitte des 20. Jahrhundert zum ersten Mal in der heutigen Bedeutung verwendet hat, mit auf den Weg gegeben hat (Butter 2018: 41–47). Der Philosoph und Wissenschaftstheoretiker prägte die delegitimierende Stoßrichtung des Begriffs, als er von der "Verschwörungstheorie der Gesellschaft" sprach, die hinter den sozialen Phänomenen stets die planvollen Absichten "Unheilvolle[r] Machtgruppen" vermutet. Im Kern seien solche 'Theorien' als "Verweltlichung eines religiösen Aberglaubens" zu behandeln (Popper 2003: 112), die mittels einer falsifikationistischen Wissenschaftstheorie bereinigt werden könne. Die "Offenen Gesellschaft", die Popper zu verteidigen antrat, unterstellt er damit einer vor allem epistemologischen Perspektive, die er gegenüber der Philosophiegeschichte, insbesondere Platon, Hegel und Marx einnimmt. Hannah Arendt hingegen, die nur wenige Jahre später in ihrer großen Totalitarismus-Studie den Begriff "Fiktion" bzw. "Verschwörungsfiktion" verwendete (Arendt 2013a: 726–813, hier: 794), untersuchte deren Funktion auf genuin politischer Ebene, d.h. als Erosionsfaktor in einer historisch spezifischen Öffentlichkeitsstruktur, die mehr und mehr den gemeinsamen Weltbezug zersetzte und schlussendlich keinerlei Machtprozesse, keine Artikulationsmöglichkeiten und Handlungsinitiativen mehr duldete. Ihr Fiktionsbegriff zeigte in diesem Kontext an, wie sehr der Verschwörungsvorwurf (wie auch die politische Lüge) als Instrument der strategischen Derealisierung einer gemeinsam geteilten Erfahrungswelt begriffen werden muss, welche die Voraussetzung eines orchestrierten Handelns und damit der Machtkonstitution unterminiert.

---

<sup>4</sup> Aufgrund der inhärenten Medialität des Konspirationismus nehme ich an dieser Stelle Anleihen an aktuellen filmtheoretischen Positionen, wie sie etwa von Hermann Kappelhoff ausgearbeitet worden sind. Sein Konzept des filmischen Denkens, das auf den Begriff der *Poiesis* fokussiert, macht den Medienkonsum als ein orchestriertes Herstellen von Bilderwelten auf der Grundlage von vollzogenen Perzepten, Affekten und Konzepten greifbar (Kappelhoff 2018).

Damit ist zwar der Fokus auf Machtprozesse gelegt worden, jedoch unterscheidet sich Arendts Perspektive entscheidend von den an Foucault orientierten Positionen, die wie etwa die des Medienwissenschaftler Jack Bratich zur 'erkenntnistheoretischen Enthaltbarkeit' tendieren (Bratich 2008), in dem Sinne, dass sie nicht über Wahrheitsansprüche befinden, um die Mechanismen der Stigmatisierung von heterodoxen Wissensbeständen zu analysieren (Vgl. auch: Anton / Schetsche / Walter: 2014). Doch die Nivellierung von hegemonialen und marginalisierten Wissensformationen, die aus dem Konstruktivismus dieser wissenssoziologischen Perspektive resultiert, übergeht, dass jegliche Macht- und Wissenskonstellationen aus pluralistisch generierten Weltbezügen hervorgehen, in denen sich die unterschiedlichsten Instanzen, auch Materialitäten und die Vielheit der Akteur\*innen artikulieren. Pluralistisch meint, dass Macht- und Wissenskonstellationen auf, wie Arendt formuliert, "Erscheinungsräume" angewiesen sind, die entstehen, "wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen" (Arendt 2008: 251). Dort werden Begründungsketten, Urteile und Handlungen einsehbar, nachvollziehbar und konstituieren die gemeinsam geteilten Sachverhalte, an denen sich Handlungsinitiativen schlussendlich brechen oder bewähren werden. In diesem Sinne ist auch der Konspirationismus im Medienzeitalter lateralen Machtprozessen, vielstimmigen Urteilsvollzügen und Einsprüchen der Materialität wie auch der Pragmatik ausgesetzt, gegen die er sich nur gewaltsam abschirmen kann.

Kaysings *We Never Went to the Moon* als historisches Beispiel eines medialen Konspirationismus zu analysieren, bedeutet in einem ersten Schritt, den medienhistorischen Kontext zu erhellen, in dem diese Verschwörungstheorie situiert ist. Denn es geht darum, zu evaluieren, welche Medien und welche Bildpoetiken die damalige Öffentlichkeit dominiert und nicht zuletzt die entsprechende Erfahrungswelt modelliert haben. In diesem Fall handelt es sich um die langen Fluchtlinien der Weltraumforschung, die schließlich in den Raumfahrtambitionen der Nachkriegszeit kulminierten und deren szientistischer und technizistischer Impetus auf die hochgradig ausdifferenzierte Medienkonstellation der westlichen Öffentlichkeit traf. In einem zweiten Schritt kommt Kaysings Schrift zu Wort. Zum einen zelebriert die weitgehend collagenhafte Selbstpublikation die eigene Ermächtigung, die darin besteht, gegen den hegemonialen Diskurs Einspruch zu erheben; zum anderen bezieht

sie sich auf eben jene mediale Konstellation, komponiert aus den Ressourcen aber eine völlig andere Welt. Es handelt sich um dasselbe Bildmaterial, analoge Topoi und ähnliche Dramaturgien, die im Fernsehen, im Kino oder in den Printmedien bereits lange zirkulierten, nun aber in einem neuen Kompositionszusammenhang gestellt die Bereiche der Populärkultur oder Berichterstattung verlassen und als 'alternative' Weltbeschreibung Geltung beanspruchen. Eine Welt, die sich nach Latour mit dem Slogan eines Verschwörungsthrillers beschreiben lässt: "Alles ist verdächtig... Jeder ist käuflich... Nichts ist, was es scheint."<sup>5</sup> Insbesondere die inhärente Medienskepsis, die Steigerungsdraturgie des Textes wie auch seine Adressierung der Leser\*innen stehen im Fokus der Analyse und werden als Charakterzüge eines modernen Konspirationismus herausgearbeitet, dessen brisante politiktheoretische Implikation im letzten Schritt erörtert werden. Auf dieser Ebene gilt es zu fragen, welche Konsequenzen es hat, wenn unter dem Eindruck des Konspirationismus die gemeinsam geteilte Welt (geteilte Arten und Weisen des Zur-Weltseins) wie auch die Adressierbarkeit politischer Akteure bedroht sind und damit die politische Handlungsfähigkeit selbst.

## **2 Der Weltraum, der Mond und die Medien**

Alles, was wir empirisch über den Weltraum erfahren haben, über seine Struktur, über seine Geschichte und die Dynamik seiner Elemente, wissen wir im Grunde genommen durch Licht. Als Schauobjekt hat der Himmel seine Säkularisierung überlebt, und die Geschichte astronomischer Medien, die seine Erforschung seit dem frühen 17. Jahrhundert begleitet, folgt einer visuellen Expansionslogik: Immer größer werden die Spiegel der Reflektoren, immer empfindlicher die Instrumente, immer breitere Abschnitte des elektromagnetischen Spektrums werden erschlossen, immer tiefer dringt der Blick ins All. Gewiss hatte es zuvor schon Astronomie und auch instrumentale Astronomie gegeben, aber erst mit dem Aufkommen des Teleskops wurden dem Himmel Bilder abgerungen, die die natürliche Wahrnehmung bei Weitem übertrafen, aber von jedem mit der "fraglosen Gewissheit der Augen" bestätigt werden konnten. Als Galilei sich in seinem Werk *Sidereus Nuncius* von

---

<sup>5</sup> Bruno Latour zitiert anlässlich der ambivalenten Popularisierung der Gesellschaftskritik die Reklame eines ungenannten Hollywoodfilms (Latour 2007: 17).

1610 gegen Ptolemäus wandte und Sternhaufen und die Milchstraße zum ersten Mal als aus Sternen zusammengesetzt beschrieb, betonte er die visuelle Evidenz, die nun die Gelehrten-Dispute beenden könne:

By the aid of a telescope anyone may behold this in a manner which so distinctly appeals to the senses that all the disputes which have tormented philosophers through so many ages are exploded at once by the unquestionable evidence of our eyes, and we are freed from wordy disputes upon this subject, for the GALAXY is nothing else but a mass of innumerable stars planted together in clusters. (Galilei 2004: 16b)

Mit dem Teleskop konnte Galilei die Gewissheit der menschlichen Wahrnehmung anführen, um die Spekulationen seiner Vorgänger, Nikolaus von Kues und Kopernikus, zu beenden und "etablierte als tatsächliche Wirklichkeit, was bis dahin nur im Flug der Spekulation und der Einbildungskraft gesichtet worden war" (Arendt 2008: 332), wie Hannah Arendt 1960 in *Vita activa* schreibt. Arendt, die Galileis Fernrohr zusammen mit der Reformation, den wirtschaftlichen Akkumulationsprozessen sowie der europäischen Inbesitznahme Amerikas an den Beginn der Neuzeit stellt, diagnostiziert einen vielschichtigen Prozess der 'Weltentfremdung', der seitdem fortschreite. Überraschend ist die epistemologische Kippfigur, die Arendt dabei identifiziert; sie schreibt: "Und die unmittelbare philosophische Reaktion auf diese Wirklichkeit war nicht Jubel, sondern der Zweifel des Descartes, mit dem die moderne Philosophie – diese 'Schule des Mißtrauens', wie sie Nietzsche einmal genannt hatte – anhebt" (ebd.).<sup>6</sup> Das neuzeitliche Naturbild der Physik habe, so Arendt weiter, nur entstehen können, indem das menschliche Sinnesvermögen, die Wirklichkeit zu vermitteln, durch ein Universum ersetzt wird,

von dem wir nicht mehr wissen, als daß es in bestimmter Weise unsere Meßinstrumente affiziert; und das, was wir von unseren Apparaten ablesen können, sagt über die wirklichen Eigenschaften, in dem Bilde Eddingtons, nicht mehr aus als eine Telefonnummer von dem aussagt, der sich meldet, wenn wir sie wählen. (ebd.: 333)

Aufschlussreich ist Arendts Erwähnung der Instrumente und Apparate sowie des Telefons im Bonmot des britischen Astrophysikers – es handelt sich natürlich um die Effekte, die heutzutage wissenschafts- und medientheoretisch adressiert werden, und die Arendt hier als Faktoren einer umfassenden 'Weltentfremdung' erörtert: Die mathematisch transkribierte und medialisierte Welt erschließt uns nicht

---

<sup>6</sup> Der Ausdruck ist von Nietzsche im Wortlaut nicht überliefert; es könnte sich um die "Kunst des Mißtrauens" handeln, der in Nietzsches nachgelassenen Fragmenten zu finden ist: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1885, 34 [196]. [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,34\[196\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,34[196]) (Zugriff am 01.07.2020).



nur ungekannte Wahrnehmungsräume, sie wird auch als potentiell verstellt, verzerrt oder gar substituiert wahrgenommen.

Diese gemeinsame Fluchtlinie von Medialität, Szientismus und Skeptizismus formulierte Arendt in den späten 1950er Jahren, also noch zu Beginn des klassischen *Space Race*. Während dieser Zeit knüpften die Unterhaltungsindustrie und die faktuale Bildproduktion der Raumfahrt eine enge Liaison, die am prägnantesten im US-amerikanischen Weltraumfilm auskristallisiert. Denkt man an die einschlägigen Filme der Zeit, Spielfilme wie *Destination Moon* (Irving Pichel, USA 1950) oder *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, UK/USA 1968), zeigt sich, wie ein utopischer Horizont aufgerufen wurde, der noch ungekannte Potenziale und ungeahnte Herausforderungen verhieß. In klarer Abgrenzung zum eigentlich imperialistischen Maßstab des *Conquest of Space* und zur befürchteten Militarisierung des Weltraums wurde eine internationalistische und technisch-wissenschaftliche Sprache gepflegt, die immer auch die welthistorische Relevanz der Raumfahrt veranschlagte. Dieser Zug lässt sich in verschiedenen medialen Funktionsbereichen finden: Politische Rhetorik, Berichterstattung und Genrekino griffen ineinander und modulierten den Weltraum als das offene Terrain einer technischen, gesellschaftlichen oder zuweilen auch spirituellen Menschheitsaufgabe. Der wissenschaftlich-technische Fortschritt war zu einer Sache medialer Evidenz geworden. Die visuelle Rhetorik, wie sie die NASA von Beginn an pflegte, setzte die Missionen der sogenannten *Space Firsts* – der errungenen Meilensteine im *Space Race* – in den Kontext nationaler Reputation. Doch unterlagen sie ebenso einer 'modernen Reinigungsarbeit', wie man mit Bruno Latour formulieren könnte (Latour 2008: 22–66), sofern die Raumfahrtambitionen von übergeordneten Menschheitszielen autorisiert waren, die sich von irdischen Verstrickungen wie Macht, Verblendungen des astrologischen Aberglaubens usw. befreit hatten. Aufklärung wurde als buchstäbliches Aufklaren des Himmels greifbar, dessen Zielkoordinaten am deutlichsten im Unterhaltungsbereich zutage traten, in welchem der moderne Imaginationsraum des Weltalls fabriziert wurde. Das US-amerikanische Genrekino und -fernsehen nahm den Vektor auf und verwandelte ihn in ein Set audiovisueller Bewegungsfiguration: "To boldly go where no man has gone before!" Es ist eben diese Linie der Bewegungsunschärfe, die das Raumschiff Enterprise im Vorspann der Serie *Star Trek* (Gene Roddenberry, USA -1969) ab 1966 in die Tiefe des Weltraums zeichnet.



Als ein Wendepunkt kann der Rückschlag der Apollo-1-Mission im Januar 1967 gelten, bei der ein verheerender Brand in der Kapsel das Leben der Astronauten Ed White, Gus Grissom und Roger Chaffee forderte. Nicht allein die Risikoabwägung der bemannten Raumfahrt beschäftigte daraufhin die Öffentlichkeit, stärker noch kritisierte man die zähe Aufarbeitung des Unfalls von Seiten der NASA: Als 'Not A Straight Answer' wurde das Akronym der Weltraumagentur nun übersetzt (Werth 2006: 207). Unter dem politischen Druck trat die NASA mehr und mehr als Behörde in den Blick der medialen Öffentlichkeit, als kostspielige und opake Institution, die eben nicht mehr das Licht der Sterne zu uns durchlässt, sondern selbst im Verdacht der Verdunklung steht.

Als 1969 *Marooned* (John Sturges, USA) in die Kinos kam, war das Szenario nicht mehr vom Triumph der technischen Machbarkeit geprägt; der Bewegungsvektor in die Tiefe des Raums war gebrochen. Ausgehend von Dokumentaraufnahmen, die auf den medial geteilten Erfahrungshorizont aufsetzen, inszeniert der Science-Fiction-Film eine Weltraummission in den narrativen Mustern von Unfall und Rettung, was nun den gigantischen Apparat mit seinen verästelten Entscheidungswegen und prekären Handlungsspielräumen in den Vordergrund treten lässt. Instruktiv ist ein Blick auf die Inszenierung der Presse. Weder übernimmt sie die Kommentarfunktion, die kongruente Beschreibungen zu den Missionsbildern produziert, noch bildet sie den medialen Echoraum einer enthusiasmierten Weltöffentlichkeit; hier kommt sie wieder ganz als investigative Instanz zum Tragen, die eine Bundesbehörde ins Verhör nimmt und auf ihre inneren Vorgänge hin befragt. Selbst die entscheidende Peripetie des Films ist als Pressekonferenz inszeniert: Als die Rettungsmission aufgrund eines über Cape Kennedy hinwegziehenden Hurrikans abgebrochen werden muss, tritt Gregory Peck als NASA-Funktionär vor die Presse. Über eine Treppe steigt er hinab in eine Maschinenhalle und verkündet den zusammenströmenden Reportern das Scheitern der Bemühungen. Schließlich muss er sich der politischen Grundsatzfrage stellen, ob die Risiken der bemannten Raumfahrt im Verhältnis zum Ertrag stünden. In der Großaufnahme wechselt Peck von stockender, aber gefasster Niedergeschlagenheit in das Register heroischer Opferbereitschaft, die uns der Weg zu fremden Zivilisationen abverlange. Jäh wird die fast trotzig gerechtfertigte Rede von zwei NASA-Mitarbeitern unterbrochen, die ihm zu verstehen geben, dass der rettende Start durch das Auge des Hurrikans doch

möglich sei. Über die Treppe enteilt er dem Gedränge der Journalisten, deren Fragen in einem Stimmengewirr verschwimmen, und tauscht die Unübersichtlichkeit wieder gegen die klare Aufteilung der Expertenarena des Missionskontrollzentrums.

Es ist Misstrauen in das Verhältnis von Weltraumagentur und Öffentlichkeit eingesickert. Nachdem die orchestrierte Öffentlichkeitsarbeit der NASA der visuellen Kultur des 20. Jahrhunderts die ikonografischen Meilensteine der Raumfahrt hinterlassen hatte, entsteht mehr und mehr ein Bewusstsein für deren Medialität. Die US-amerikanische Weltraumagentur produziert Bilder, die wie William Mitchell formuliert, "vor uns hergehen" (Mitchell 2008: 293): vorsortierte, komponierte und bearbeitete Weltraumbilder, die die Zeitzugenschaft der Betrachter adressieren – man denke an das Aufgehen des blauen Erdenrunds über der lunaren Hügelkulisse oder Armstrongs Salut vor der US-amerikanischen Flagge. Nicht zuletzt dank dieser Medienstrategie, die im Gegensatz zur medialen Opazität des sowjetischen Raumfahrtprogramms auf eine orchestrierte und qualitative hochwertige Visualität setzte, wurde die Mondlandung zu einem Triumph und lieferte für die nachfolgenden Generationen zentrale Ikonen des amerikanischen Nationalbewusstseins. Mit dem Siegeszug des Fernsehens, insbesondere der Life-Übertragung, stand zudem ein mediales Register zur Verfügung, das eine hundertmillionenfache Zeugenschaft mobilisierte und die historische Dimension der ersten Mondlandung überhaupt erst greifbar machte.

Doch eben an der Zeugenschaft dieser prominenten Bilder entzündet sich seit Mitte der 1970er-Jahre der Zweifel. *Capricorn One* von Peter Hyams (USA/UK 1977) nimmt die formalästhetische Austauschbarkeit von dokumentarischen und fiktionalen Bildern auf, indem er für eine fingierte Marsmission die Inszenierung der Fernsehübertragung von 1969 exakt paraphrasiert. Der Studioboden ist mit rotem Geröll übersät. In der rechten Bildhälfte angeschnitten, ist die Landefähre zu sehen. Als der Astronaut die Leiter hinunterklettert, seine Worte spricht und zum Sprung auf den Marsboden ansetzt, verlangsamt die Bildregie die Übertragung, um die fehlende Gravitation zu simulieren. Das Spiel, das der Film mit den allzu bekannten Bildern treibt, demonstriert die Fabrikatur der Bilder, welche die Medienskepsis des Konspirationismus pauschalisiert und bis zur Vorstellung eines totalen Simulacrums unserer Öffentlichkeit treibt. Die 'Verschwörungstheorien', die alsbald um

die Mondlandung kursierten, gründen weniger auf einer überzeugenden Intrige oder auf einer effektvollen Umgruppierung von Motiven, Wirkungen und Effekten, vielmehr handelt es sich um alternative Bildbeschreibung, die sich gegen die Beweiskraft moderner Bildmedien absetzt.

### **3 *Periagóge* – Die dunkle Seite des Mondes**

*We Never Went to the Moon* beginnt mit monströsen Dimensionen. Das Vorwort macht deutlich, dass der hier thematisierte "moon swindle" zwar gigantisch sei, allerdings vom "Great 200 Billion Dollar Food Swindle" und vom "Giant 300 Billion Dollar Tax Swindle" bei Weitem in den Schatten gestellt werde; eine ganz neue Welt eröffnet dieses Buch, in der nichts mehr ist, wie es scheint. "... enjoy and be illuminated" (Kaysing / Reid 1976: 3).

Ein Verzeichnis der Akronyme, übertitelt mit 'Cast of Characters', führt die Akteure dieses geheimen Welttheaters auf: zwei bis vier Buchstaben, hinter denen sich nachrichtendienstliche, militärische oder zivile Institutionen, Firmen oder schlicht technische Sachverhalte 'verbergen', darunter die NASA, die CIA, aber eben auch das ASP – das *Apollo Simulation Project*. Zur Entstehung des Buches gibt der Autor zu Protokoll, er habe die Berichterstattung zur Mondlandung kaum wahrgenommen, erst Jahre später habe er die Apollo-Flüge mit anderen "incidents in American life" verglichen: "Watergate", schreibt Kaysing, "was an outstanding example and a striking point of comparison. Here was the case of leaders presenting one face to the public while another was completely hidden; a Machiavellian duplicity that has shocked many people and shattered their complacency" (Kaysing / Reid 1976: 7). Wie hier webt Kaysing immer wieder zeithistorische Querverweise ein, die Indizien für die 'Doppelgesichtigkeit' politischer und sozialer Realität anbieten, seien es Geheimoperationen der CIA (Abschuss der U2, Invasion in der Schweinebucht, Staatsstreich in Guatemala) oder Marken des öffentlichen Mediengedächtnisses wie die Ermordung Kennedys, der *Watergate*-Skandal oder die Gestapo, mit der Kaysing die US-amerikanischen Geheimdienste vergleicht. So spannt sich während der Lektüre ein komplexes Netz auf, das weniger argumentativ wirkt, sondern in erster Linie einen kognitiven Hintergrund bildet, vor dem die These einer simulierten Mondlandung überhaupt Plausibilität erhält, indem sie sich ins 'Bild' fügt.

Das Buch collagiert dazu kurze Textblöcke mit häufig ganzseitigen, schwarz-weißen Bildern; kurze Schreibmaschinentexte, neben das Bildmaterial geklebt, kommentieren das Gesehene. Das Kernstück seiner Argumentation besteht darin, das Arrangement durch eine revisionistische Bildlektüre zu verknüpfen. Es handelt sich vorwiegend um Fotografien von Testgeländen in Kalifornien und Nevada, von der NASA veröffentlichte Fotografien der Mondmissionen, Illustrationen zum Missionsverlauf, Privatfotos des Autors, Landkarten Nevadas sowie verschiedene Impressionen von Las Vegas.

Die aus der Ferne aufgenommenen Ansichten der Testgelände, der abgezünten Baracken und ihrer Zufahrtswege, so wie sie in kargen Wüsten- oder Hügellandschaften eingebettet sind, wirken – ebenso die Details von Abschussrampen und Triebwerktests – wie nachrichtendienstliche Aufklärungsfotos. "Isolation has always been the key to such activities whether a concentration camp or a secret rocket base", kommentiert Kaysing (ebd.: 58). Die NASA-Fotografien dagegen zeigen die weltweit zirkulierenden Ansichten der Mondoberfläche, der Astronauten und des Apollo-Landemoduls:



[Abbildung: Umschrift einer Bildkone (Kaysing / Reid 1976: 23)]

Die Bildunterschriften lenken den Blick auf 'fehlende' Staubverwirbelungen, 'falsche' Lichtquellen und Reflexionen, 'mangelhafte' Bildkohärenz, Ähnlichkeiten zu Modellen und Spezialeffekten der Filmbranche sowie immer wieder auf das 'Fehlen' von Sternen im nachtschwarzen Mondhimmel.<sup>7</sup> Zudem sind die Bilder von Las Vegas bemerkenswert, mit denen Kaysing seine Vermutung illustriert, das *Apollo Simulation Project* sei in Mercury in Süd-Nevada angesiedelt gewesen. Eine Postkartenansicht des Las Vegas Strip, ein üppiges Buffet, ein Swimmingpool unter Palmen, eine Frau räkelt sich im Bikini, ein Spieltisch – die Bilder, die Kaysing zum Teil vom Las Vegas News Bureau, einer ortsansässigen Marketingagentur bezogen hat, evozieren eine Scheinwelt des Vergnügens, die er im Bildkommentar implizit als das Schweigegeld der Astronauten taxiert.

Besonders erhellend ist die Art und Weise, wie Kaysing überhaupt Fotografien in das Gesamtbild integriert: Fotografien bieten nicht mehr privilegierten Zugang zur sichtbaren Welt, noch weniger verbürgen sie die vorfotografische Realität – letztendlich *verstellen* sie diese. Eben das, was sie zeigen, entspricht nicht der Wirklichkeit. Von einem Begriffsnetz eingefasst, dessen Elemente zwar heterogen erscheinen mögen, aber allesamt die 'Doppelgesichtigkeit' der sozialen und politischen Realität evozieren – Geheimdienste, Staatsstrieche und -affären, Cosa Nostra, Watergate, JFK, die Apollo-1-Katastrophe und Aliens –, können diese Fotos das Dargestellte nicht mehr erschließen, geschweige denn bezeugen. Galt zumindest die fotochemische Fotografie als automatisierter Lichtabdruck, der qua seines indexikalischen Verhältnisses zur sichtbaren Wirklichkeit das Dargestellte bezeugte, so ist diese fotografische Praxis einem Fotografieverständnis näher, wie es sich erst später, mit Aufkommen der Digitalfotografie, in der Theoriebildung abzeichnete (Pischel 2017: 8–12). Die Dispute um die Postfotografie, also den Verlust der fotografischen Evidenz, des "Ça a été"<sup>8</sup>, relativieren sich angesichts der bildkritischen Praxis, wie sie hier demonstriert wird. Kaysings Lesarten erweisen dem 'dubitativen Bild', das Peter Lunenfeld im digitalen Zeitalter identifiziert hat, *avant la lettre* die

---

<sup>7</sup> Die hochreflektierende Mondoberfläche machte kurze Belichtungszeiten notwendig, bei der das relativ schwache Licht der Sterne nicht registriert werden konnte. Dass diese Erklärung in Zeiten des Internets problemlos aufzufinden ist, ändert nichts daran, dass die Abwesenheit der Sterne im Bild weiterhin eines der meistgenannten 'Indizien' für die Mondverschwörung bleibt.

<sup>8</sup> "Das Noema der PHOTOGRAPHIE ist schlicht, banal. Es hat keine Tiefe: 'Es ist so gewesen.'" (Barthes 1989: 119–128; hier: 126).

Ehre. "Dem Zweifel anheimgegeben" (Lunenfeld 2002: 167) beschreibt ebenso gut eine revisionistische Fotolektüre, die entweder einen manipulativen Mediengebrauch voraussetzt oder auf das Offene hinter der Bildoberfläche referiert, das eben nicht im Dargestellten aufgeht und das Bild zur Inszenierung oder Kulisse macht. Die Fotografien stehen nicht länger für einen privilegierten Zugang zur sichtbaren Welt ein, noch weniger verbürgen sie die vorfotografische Realität. Schattenwürfe, Schärfentiefe, vermeintliche Retuschen usw. sind Gegenstand einer ikonoklastischen Kritik, die keinerlei medienontologischen Rückhalt mehr gewährt; gerade weil sie Fotos sind, sind sie zweifelhaft. Die 'Wahrheit' kann nur noch *jenseits* des Bildes gefunden werden, sofern maßgeblich mit dem Off des Bildes operiert wird oder seine Unschärfebereiche semantisiert werden. Im Hintergrund steht ein Bewusstsein davon, wie stark der zeithistorische und politische Horizont unserer Weltwahrnehmung mediatisiert ist, sodass Kaysing daraus ableiten kann, dass Simulation und Manipulation nie völlig ausgeschlossen sind.

In einem zweiten Schritt führt Kaysing zeitgenössische Science-Fiction-Filme als Kronzeugen für das Illusionierungsvermögen der fotografischen Medien an. Genannt werden nicht nur *Silent Running* (Douglas Trumbull, USA 1972) und *Star Trek*; insbesondere anhand *2001: A Space Odyssey* erörtert er, inwiefern die ungewöhnlich langen Drehzeiten und das überzogene Budget dieser Filmproduktion eine 'Doppelgesichtigkeit' indizieren: "A total of 205 special effects shots, encompassing a period of one and a half years, was an ingenious cover utilized by ASP" (Kaysing / Reid 1976: 28). Zudem sei die US-amerikanische Öffentlichkeit mit der Veröffentlichung des Filmes im Jahr 1968 gewissermaßen auf die perfekt inszenierte Mondlandung vorbereitet worden. Vor diesem Hintergrund mutet es kurios an, wie Kaysing, ohne zu zögern, eine kurze Episode aus *Diamonds Are Forever* (Guy Hamilton, UK 1971) anführt, in der James Bond in ein Forschungsgelände in Nevada eindringt und im Mondrover durch das Studioset der Mondlandung flüchtet: "Could it be...? Yes it could!" (ebd.: 62) – umstandslos wird der fiktionale Film in den Möglichkeitsbereich der Realität eingemeindet.

In einem dritten Schritt – nach der Fotokulisse und der Resilienzmindernung durch den fiktionalen Film – spekuliert Kaysing über ein subkutanes Medienaggregat aus korrumpierten Telefonleitungen, geheimen *low-frequency*-Funknetzen und Satellitenkommunikation, das auf ein einziges Zentrum zuläuft: ein Filmstudio irgendwo in Nevada, als der Ort, an dem die öffentliche Realität fabriziert werde:



This elaborate sound stage was code named Copernicus, after one of the lunar craters. It soon earned the name 'Cuss' because of the problems in lighting and sound. [...] The master control [sic] of Cuss (MASCONCULL) collected all data, programmed it into a computer which then coordinated the entire moon landing simulation. Since all releases were by well-edited tape, there was no chance of blooper. Again, the total control of news by the American corporate state set an effective precedent for the totally controlled output of MASCONCULL. From prelaunch countdown to the final descent to the ocean, all sound and video transmissions emanated from the flawless and mechanistic heart of a specially modified IBM 370-C computer. (ebd.: 62)

Die mediale Öffentlichkeit wird also in einem Filmstudio orchestriert – und zwar von einem Computer, der am Ende dieser medienhistorischen Serie der Manipulationsmöglichkeiten steht. Bemerkenswert zudem, wie Anekdotisches über die Fehlerhaftigkeit eingeflochten wird, was sowohl die Autorität des Insiderwissen anzeigen soll als auch das überschüssige Detail als Realitätseffekt nutzt.

Aber es reicht nicht aus, dieses Gefüge aus Bild und Text allein in seinen narrativen oder seinen ikonografischen Aspekten zu begreifen, vielmehr handelt es sich um eine übergreifende politische Fiktion, eine "Landschaft des Sichtbaren, Sagbaren und Machbaren", wie Jacques Rancière es formuliert (Rancière 2009: 92), die spezifische Modi der Erfahrung, der Artikulation und des Handelns bevorzugt und andere nachordnet. Wichtig ist vor allem, die Weltförmigkeit dieses Gewebes festzuhalten, insofern es sich um ein komplexes Bezugssystem handelt, das immer wieder, mit jeder Fotografie und mit jeder Fernsehübertragung, konkretisiert und perspektiviert wird. Es handelt sich nicht nur um eine abstrakte Beschreibung der Welt, sondern um eine medial erfahrbare Konkretion, die stets mit spezifischen Blickpunkten einhergeht, aus der sich Positionen, Proportionen und Funktionen ihrer Bestandteile erst ergeben. Und die Welt, die hier entfaltet wird, verteilt das Sichtbare, Sagbare und Machbare gerade in einer Weise, dass Akteure und Machtmittel nie auf der Bildoberfläche erscheinen, quasi definitiv nicht einsehbar sind, sondern nur in Spuren, Indizien und Effekten identifiziert werden.

Für Leser\*innen bedeutet diese revisionistische Fotolektüre, eine Kulissenwelt zu realisieren, in der er/sie wieder und wieder eine *periagógé* vollzieht – eine 'Umkehr' oder 'Umwendung', wie sie Platon im Höhlengleichnis beschrieben hatte. Der Philosoph wendet sich von den Trugbildern ab, verlässt die Höhle und tritt dann ins Freie unter den klaren Himmel der Ideen. In der westlichen Philosophiegeschichte nach Platon ist, wie Hannah Arendt wiederholt darlegte, diese Operation – der radikale Bruch mit der Tradition der bisherigen Realitätsordnung – immer wieder



vollzogen worden; Platon selbst brach mit der sensuellen Fülle der homerischen Welt; Marx setzte die materiellen Produktionsverhältnisse dort ein, wo Hegel die Entwicklung des Geistes verortete; Kierkegaard tauschte das Verhältnis von Philosophie und Religion; Nietzsche rehabilitierte die sinnliche Erscheinungswelt gegenüber den platonischen Ideen (Arendt 2018b: 286f.). Als Leser\*in von *We Never Went to the Moon* führt mich diese *periagóge* immer wieder hinter eben jene Kulissen, von denen die nächste monströser erscheint als die vorhergehende. Es handelt sich also nicht um *eine* Verschwörung, *einen* Skandal und *eine* Intrige; vielmehr wird eine Welt entfaltet, in der immer wieder die *periagóge* eingeübt wird, gleich um welches Element es sich handelt. Aus der philosophischen Operation wird die verselbstständigte, dramaturgische Genrefigur des Verschwörungsthrlers. In diesem Sinne tendiert auch die Mondverschwörung zu dem, was Michael Butter als "Superverschwörung" bzw. "Systemverschwörung" bezeichnet hat (Butter 2018: 34–35); sie wuchert über den eigentlichen historischen Anlass hinaus, ohne allerdings auf die verborgenen Akteure zu fokussieren – diese bleiben weitgehend im spekulativen Ungefähr –, eher bildet die durchkorrumpierte Öffentlichkeit selbst das wiederkehrende Strukturelement. Ein umgreifender, hinreichend differenzierter Raum wird eröffnet, der Bilder und Konzepte, Affekte, Wahrnehmungen und Handlungsoptionen vorstrukturiert und integriert sowie dem Adressaten einen spezifischen Ort darin zuweist. Die 'willing suspension of disbelief' ist dazu keine Bedingung; es ist in erster Linie der Möglichkeitssinn, an den Kaysing appelliert und – sofern man dem Lesepublikum eigene Urteilskraft zubilligt – ist es auch das Changieren zwischen *Als-ob* und *Was wäre wenn?*, das *We Never Went to the Moon* durchaus zum ästhetischen Genießen anbietet.

Denn im Grunde handelt es sich um kulturelle Muster des Genießens, die das US-amerikanischen Unterhaltungskino in immer neuen Varianten ausbuchstabiert hatte. Typische Genredramaturgien entfalten eine filmische Weltlichkeit, die entlang kohärenter Wahrnehmungs- und Handlungsrelationen perspektiviert und plötzlich durch andere Akteure und alternative Handlungsperspektiven suspendiert werden, was das Publikum als schockhaft differentes Zur-Welt-sein realisiert. Dieser 'Taumel' wird filmgeschichtlich besonders greifbar in den Poetiken der 'Paranoiafilme', die das New Hollywood-Kino der frühen 1970er hervorbrachte, und die

– wie vielfach argumentiert wird – auf eine massiv mediatisierte Wahrnehmungserfahrung politischer und gesellschaftlicher Prozesse rekurrieren (Lehmann 2017: 119–183, hier: 124).

Die Frage der Glaubwürdigkeit, oder spezifischer: ob der Autor seine Thesen selbst glaubt, steht in keiner sinnvollen Weise zur Debatte; nichtsdestotrotz ist auf strategischer Ebene eine fundamentale Affinität zur modernen politischen Lüge zu konstatieren, zumal solche Manöver immer wieder im Arsenal des politischen Diskurses zu finden sind. Hannah Arendt hatte in ihrem Aufsatz "Wahrheit und Lüge", der unter dem Eindruck der politischen Erosion nach der Veröffentlichung der "Pentagon Papers" entstand, eine moderne Form der politischen Lüge identifiziert, die eben jene oben beschriebenen Strukturmerkmale enthält. "Die traditionelle politische Lüge, wie wir sie aus der Geschichte der Diplomatie und Staatskunst kennen," schreibt Arendt, "pfl egte entweder wirkliche Geheimnisse zu betreffen – Fakten, die öffentlich unbekannt waren – oder Absichten, denen ohnehin nicht die gleiche Verlässlichkeit zukommt wie vollendeten Tatsachen" (Arendt 2013b: 75–76). Die organisierte politische Lüge dagegen, und Arendt zieht hier die Sowjetpropaganda sowie das *image-making* der Werbeindustrie heran, stelle komplexere und tendenziell gewalttätige Formen des Lügens dar. "Denn dieses 'Bild'," so Arendt weiter, "das die politische Propaganda verfertigt, soll nicht wie ein Portrait dem Original schmeicheln, sondern es ersetzen" (Arendt 2013b: 76). Am wirkungsvollsten ist es natürlich, wenn dieses 'Bild' derart umfassend ist, dass es bereits panoramahaft bzw. weltförmig ist und damit nicht nur andere Bilder reguliert, integriert oder desintegriert, sondern darüber hinaus auch mit den Modi der Bilderfahrung interferiert. In diesem Sinne ist die politische Fiktion, wie sie sich hier abzeichnet, ein randloses Gefüge, das zur Totalität neigt – nicht, weil es keinen Ort bereithielte, an dem einzelne Aspekte, die sich als Hypothesen herauslösen ließen, falsifiziert werden könnten. Die Möglichkeit bleibt bestehen, und jeder skeptischen Einlassung die Mondlandung betreffend ist öffentlich und stichhaltig widersprochen worden.

Jedoch schirmen mehrere Faktoren die Fiktion ab: Erstens wird die Falsifikation strategisch umgangen, indem sie bereits im Vorfeld dadurch delegitimiert wird, dass ihre Medien bzw. Transkriptionswege, die reproduzierbar und nachvollziehbar

sein müssten, als von vornherein durch Interessen korrumpiert dargestellt werden.<sup>9</sup> Zweitens geben die revisionistischen Bildlektüren selbst den Anschein, kritische Lesarten bzw. Resultate eines Falsifikationsprozesses zu sein. Wie ein Zerrbild ideologie- und gesellschaftskritischer Bildanalysen werden eben jene Bilder infrage gestellt, die zu Idolen nationaler Reputation geworden sind. Als solche werden sie das Ziel einer "ikonoklastischen Geste", wie Bruno Latour es nennt, die nach eben den Spuren der Hände forscht, die diese Bilder fabriziert haben (Latour 2002: 46–61). Allerdings handelt es sich weitgehend um Pseudofalsifikationen, da aus Bildern Aussagen über dargestellte Sachverhalte generiert werden, diese Sachverhalte aber eben nicht durch ihre noch so evident gefälschten Repräsentationen widerlegt werden können – jedenfalls nicht ohne erhebliche Zusatzhypothesen.<sup>10</sup>

Viel wichtiger aber: Drittens gehorcht die Darstellung einer deutlichen Steigerungsdramaturgie, in der eine Hypothese auf die andere folgt, in der die Hypothese von manipulierten Missionsfotos von der einer simulierten Mondlandung und die noch von der Hypothese eines außerirdischen Einflusses übertroffen – und qua Kontrast und Häufung 'plausibilisiert' – wird. Statt distinkte Wahrheitswerte wird eine skalierbare Plausibilität angeboten, auf die jeder sein Urteil beziehen kann. 30% der US-Amerikaner, so verkündet das Vorwort, würden nicht glauben, dass US-amerikanische Astronauten auf dem Mond gelandet sind (Kaysing / Reid 1976: 3). Statt einer klaren Unterscheidung von wahr und falsch, wird diese Trennlinie im Namen der Denkmöglichkeit systematisch verwischt und durch ein diffuses Feld heterogener und inkonsistenter Urteile des *Für-Wahr-Haltens* ersetzt.

Noch einmal zurück zur Mondverschwörung: Die Schlüsselmetapher von "We Never Went to the Moon" ist zweifellos das Theaterspektakel, insbesondere im zwölften Kapitel, das Kaysing mit 'The Apollo Project as Extra-Galactic Theater' über-

---

<sup>9</sup> Michael Hagner hat in seiner Auseinandersetzung mit Pseudowissenschaften die Prinzipien des wissenschaftlichen Bildergebrauchs überzeugend erörtert: "Erst durch ganze Kaskaden von Transformationen wird eine gefestigte Spur erzeugt, wobei das entscheidende Kriterium darin besteht, dass der Weg vom Referenten zum wissenschaftlichen Bild in beide Richtungen begehbar sein muss. Von jedem Moment der Repräsentation aus muss der Weg zum Objekt nachvollziehbar bleiben" (Hagner 2008: 42).

<sup>10</sup> "Pseudowissenschaftler, so könnte man sagen, imitieren eine bestimmte trivialisierte Epistemologie der Wissenschaften, nicht aber deren Praxis. Sie geben sich nicht mit der mühseligen Kleinarbeit der Forschung ab, bei der zahlreiche Rädchen ineinandergreifen müssen, damit das ganze Getriebe funktioniert. Wohl aber imitieren Pseudowissenschaftler die Ideologie der Wissenschaft, nämlich diejenige Behauptung, ein Bild, eine Messreihe oder ein Experiment seien entweder der Beweis für die Existenz eines Objektes oder Sachverhaltes oder garantieren deren Widerlegung" (ebd.).

titelt. Nachdem er verschiedene Deutungsmöglichkeiten des Mondprojektes erörtert hat (als Rechtfertigung für große Haushaltsausgaben, als Vehikel für nationales Prestige, als Deckmantel für den eigentlich militärischen Charakter usw.), nimmt er sich der Hypothese an, die der US-amerikanische Science-Fiction-Autor John D. MacDonald in seinem Roman *Wine of the Dreamers* von 1951 durchgespielt hat: Die Menschheit sei eigentlich das Spielzeug einer außerirdischen Spezies, die die technische Möglichkeit habe, sich in einzelne Personen hineinzusetzen und sie zu kontrollieren, ohne dass diese selbst Bewusstsein davon erlangen. Mit anderen Worten: Die Regie führten außerirdische Intelligenzen; die Menschheit habe bestenfalls eine Statistenrolle im Raumfahrtspektakel übernommen. Nach dieser letzten Eskalationsstufe der Manipulationsthesen endet Kaysing mit Prosperos berühmten Worten aus Shakespeares *The Tempest*:

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air;  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherits, shall dissolve;  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on,  
And our little life  
Is rounded with a sleep. (zitiert nach Kaysing / Reid 1976: 72)

Die Poetik von Kaysings Buch folgt einer Eskalationsdramaturgie; vom faktischen *Watergate*-Skandal bis zur vollständigen Derealisierung: Die Klimax seiner Darstellung bildet die pure Denkmöglichkeit, die in Prosperos Rede von der Bühnenillusion bis hin zur Illusion des Welttheaters ausgreift und keinerlei 'festen' Boden übrig lässt. Nach der sukzessiven Delegitimierung der modernen Medien kommt er zum Schluss wieder beim Theater an – einer *der* traditionellen Metaphern für die Öffentlichkeit in der politischen Theorie, die immer auch die Ambivalenz von transparenter Schauanordnung und fiktionaler Bühnenwelt artikuliert.

#### **4 Verschwörungstheoretiker haben die Welt nur unterschiedlich interpretiert...**

*We Never Went to the Moon* zeigte deutlich, wie die zeitgenössischen Medientechnologien als wesentliche Faktoren der Welterfahrung veranschlagt oder bisweilen als deren archimedischer Punkt überschätzt wurden. Das Fabulieren der medialen

Manipulations- und Illusionsfähigkeit folgt einer Steigerungs-dramaturgie, die parallel verläuft mit der Eskalation der eigentlichen Intrige und sich Schritt für Schritt ins Phantastische steigert. Dem Phantasma eines umgreifenden Medienaggregats, das *We Never Went to the Moon* letztendlich aufbietet, ist das 'Dubitative', die collagenhafte Konnektivität wie auch die Überbietungslogik des World Wide Web bereits eingeschrieben. Das Arrangement bietet repetitive Bildlektüren mit ermüdenden Detailreichtum an, in denen wir uns zunächst als Fotografieskeptiker\*in erfahren, der/die schließlich die Denkmöglichkeiten bis zur völligen Derealisierung unserer gemeinsam geteilten Welt vollzieht. Die letzte Linie, die Kaysing dabei ausradierte, ist die der klassischen Falsifikation, handelt es sich doch zuletzt um derart globale Hypothesen, dass sie keinerlei Teilhabe am Zustandekommen dieser Fakten mehr zulassen. "Not even wrong" – Mit diesen Worten beurteilte angeblich der theoretische Physiker Wolfgang Pauli die Arbeit eines seiner Studenten, die auf Voraussetzungen basierte, die sich der Nachprüfbarkeit entzogen (Burkeman 2005). Wie erwähnt, als Lesender muss ich nichts davon glauben, und ein erheblicher Teil der Popularität der Mondverschwörung ist sicherlich auch dem ästhetischen Vergnügen geschuldet, die *periagógé* zu vollziehen und die Puzzleteile spielerisch zusammenzufügen.<sup>11</sup> Arendt schreibt:

Each of these turnings is accompanied by a loss of sense and orientation. Eyes accustomed to the shadowy appearances on the screen are blinded by the fire in the cave; the eyes then adjusted to the dim light of the artificial fire are blinded by the light that illuminates the ideas; finally, the eyes adjusted to the light of the sun must readjust to the dimness of the cave. (Arendt 2018c: 498)

Was hier in der traditionellen Lichtmetaphorik formuliert wird, lohnt sich wörtlich zu nehmen und als einen genussvollen kognitiven Schwindel zu begreifen, der Konsistenz und Kohärenz suspendiert und stattdessen auf das Wechselspiel der Erregungszustände zielt. Das bildet sich verschiedentlich im politischen Konspirationismus ab. Denn die Souveränität, mit der hier ganze Weltverhältnisse umgewertet werden, fasziniert zweifellos, kann aber jederzeit in Terror kippen, wenn entsprechende Geltungsansprüche gewaltsam durchgesetzt werden. Unter Stalin war die Adaption an jeden tagespolitischen Kulissenwechsel überlebensnotwendig; unter Trump handelte es sich um die Affektpoetik seines politischen Theaters, in der ein

---

<sup>11</sup> Vgl. z.B. den französischen Film *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* ["Opération lune"] (William Karel, F 2002), der in der Ironisierung der Dokumentarfilmrhetorik die Mondverschwörung als medialen Konspirationismus vorführt.

Skandal den anderen neutralisierte und noch jeden Faktencheck links liegen ließ. Wenn Butter schreibt: "Die Bedeutungslogik von Verschwörungstheorien entspricht dem Ordnungsprinzip des World Wide Web" (2018: 180), dann lässt sich ergänzen, dass sich beide mindestens genauso sehr in ihrem aktualistischen Gebrauch gleichen, d.h. mit dem Stakkato des erlebten 'Taumels' operieren, der noch vor jeder verstandesmäßigen Durchdringung liegt. In diesem Sinne gilt für den Konspirationismus dasselbe wie für extreme Weltanschauungen, radikale Ideologien oder totalitäre Überzeugungen: sie werden "nicht gelehrt" und "nicht gelernt", sondern "exerziert" und "geübt", wie Hannah Arendt der NS-Propaganda entnommen hat (Arendt 2013a: FN 764).

Das verweist allerdings auf noch andere Dimensionen. "Was hier auf dem Spiele steht, ist die faktische Wirklichkeit selbst, und dies ist in der Tat ein politisches Problem allererster Ordnung" (Arendt 2013b: 55), erklärte Arendt, als sie den Gedanken erörterte, dass sich Tatsachenwahrheiten im politischen Feld in Meinungen unter Meinungen auflösen. Arendt hatte in Platons Höhlengleichnis eigentlich mehrere 'Umkehrungen' identifiziert: weg von den Trugbildern, hinaus zu den Ideen und drittens wieder zurück in die Höhle, wo der Philosoph versucht, den Höhlenbewohnern die Wahrheit zu vermitteln, aber wieder nur auf das sokratische *dokei moi*, 'es scheint mir', zurückverwiesen wird (Arendt 2018a: 426). Die letzte *perigogé* betrifft das Politische, insofern sich die Wahrheit – heute eher die wissenschaftliche Tatsache als die philosophische Wahrheit – den Vielen stellen muss und dabei den Gültigkeitsanspruch, den sie noch in den Seminaren der Universitäten, den Laboren der Forschungsinstitute oder den Peer-Review-Verfahren der wissenschaftlichen Zeitschriften innehatte, einbüßt, da die Vielen das 'Despotische' der Wahrheit, wie es Arendt formulierte, nicht akzeptieren (Arendt 2013b: 61).<sup>12</sup> Die Gründe mögen vielfältig sein, unbestreitbar ist zumindest, dass diese letzte 'Umkehrung' heutzutage besonders prekär ist, da sie hochgradig vermittelt ist, durch die Medien und Transkriptionswege sowohl der wissenschaftlichen Praxis als auch ihrer Präsentation in der politischen Öffentlichkeit. Gerade die Pandemie von 2020 hat noch einmal verdeutlicht, wie sehr der Anti-Szientismus sich an beidem abarbeitet und das, was nicht unmittelbar evident, transparent und dem individuellen

---

<sup>12</sup> Siehe auch: "der eigentümlich zwanglose Zwang des besseren Arguments" in Jürgen Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* (Habermas 1981: 52).

Handlungsradius zugänglich ist bzw. sein kann, zur despotischen Macht einer Konspiration amalgamiert.

Bemerkenswert ist, dass in letzter Konsequenz auch alle Vorstellungen von politischer Feindschaft (Schmitt 2015) oder auch Gegnerschaft im Sinne eines "Agonismus" (Mouffe 2007)<sup>13</sup> hinfällig werden und durch die Despotie einer anonymen und geheimen Agentur ersetzt werden. Letztendlich werde, folgt man Arendts Überlegung, die politische Adressierbarkeit verwischt, weshalb die Verschwörung zum bevorzugten Instrumentarium totalitärer Propaganda wird.

Der Begriff der Feindschaft wird durch den der Verschwörung ersetzt und damit eine politische Realität hergestellt, in der hinter jeder Erfahrung des Wirklichen – wirklicher Feindschaft oder wirklicher Freundschaft – der Natur der Sache nach etwas anderes vermutet werden muss. (Arendt 2013a: 965)

Denn obskure Hintermänner, gleich ob Freimaurer, Juden oder Bolschewisten, Echtenwesen oder Außerirdische, dienen nicht dazu, einen realen politischen Gegner zu identifizieren, ihn als solchen anzusprechen und mit ihm in Konflikt zu treten; sie imaginieren stattdessen eine Herrschaftsstruktur, in der potentiell jeder die ihm zugeteilte Rolle spielt, d.h. willkürlich der 'Doppelgesichtigkeit' bezichtigt werden kann. Was in der totalitären Staatsform schiere Gewalt besorgt, nämlich eine medial separierte Eigenweltlichkeit, kann heute durch Konstellationen von Plattform-Algorithmen und den Mitteln und Mechanismen der Aufmerksamkeitsökonomie erreicht werden, die für jede neue 'Wahrheit' die Kritische Masse herstellen.

Der instrumentelle Charakter, den die Verschwörung im politischen Konspirationismus annimmt, macht die Frage weitgehend obsolet, ob es sich eher um den 'Zynismus der Eliten' oder die 'Leichtgläubigkeit der Ungebildeten' handelt. Als "alltägliche Erscheinung moderner Massen", so Arendt, entstehe diese Mischung überall dort, "wo Menschen in einer ständig wechselnden und immer unverständlicher werdenden Welt sich darauf eingerichtet hatten, jederzeit jegliches und gar nichts zu glauben, überzeugt, daß schlechterdings alles möglich sei und nichts wahr" (Arendt 2013a: 802). Denn für den politischen Konspirationismus gilt, was Arendt

---

<sup>13</sup> "[...] Agonismus [ist] eine Wir-Sie-Beziehung, bei der die konfligierenden Parteien die Legitimität ihrer Opponenten anerkennen, auch wenn sie einsehen, dass es für den Konflikt keine rationale Lösung gibt. Sie sind 'Gegner', keine Feinde. Obwohl sie sich also im Konflikt befinden, erkennen sie sich als derselben politischen Gemeinschaft zugehörig; sie teilen einen gemeinsamen symbolischen Raum, in dem der Konflikt stattfindet" (Mouffe 2007: 30).



für totalitäre Propaganda diagnostiziert hat, nämlich dass sie "mit außerordentlichem Erfolg ein Publikum voraussetzt, das [...] es doch nicht im mindesten verübelt, wenn der Betrug sich herausstellt, weil es offenbar jede Aussage ohnehin für eine Lüge hält" (ebd.).

Spätestens hier wird deutlich, wo die heutige Rede vom 'Deep State' ansetzt. Der Kampfbegriff, der in der Rhetorik der neuen US-amerikanischen Rechten reüssierte, zielt auf eine epistemische Umstrukturierung der öffentlichen Sphäre und erklärt deren Erscheinungsformen zu Oberflächenphänomenen einer arkanen Tiefenstruktur. Die im Arendtschen Sinne republikanische Staatsform wird als Medienspektakel einer verborgenen Herrschaftselite diffamiert, die aus der 'Tiefe' des bürokratischen Institutionengefüges heraus agiert und sich immunisiert hat gegen Einsicht, demokratische Kontrolle und politischen Teilhabe.

Damit ist nicht nur ein wirksames politisches Narrativ etabliert, mehr noch ist eine 'Medienkritik' gemeint, die – stärker als die marxistische Ökonomiekritik oder die psychoanalytische Triebtheorie – aus der Dialektik von Oberfläche und Tiefe eine dynamische und äußerst anpassungsfähige epistemische Figur geschaffen hat und bereits jeden Ort, d.h. jeden Erscheinungsraum, in dem eine Falsifikation droht, antizipiert, delegitimiert und im Namen reiner Denkmöglichkeit und unschuldiger Skepsis zersetzt. Es war Bruno Latour, der sich die "kleine Gemeinheit" erlaubte, auf die Affinitäten "zwischen Verschwörungstheorien und einer popularisierten, will sagen lehrbaren Version von sozialer Kritik" hinzuweisen (Latour 2007: 14). Schließlich sind es nicht nur die angesprochenen Denkfiguren, die Ähnlichkeiten aufweisen, beides sind zudem Strategien der Ermächtigung, die gerade dort ansetzen, wo hegemoniale Diskursformationen für viele keinen Ort der Artikulation vorsehen. Wissenschaft und Politik, aber auch Presse und Wirtschaft sind mit begründbaren Diskursregeln, Wissenshierarchien und Qualifikationshürden behaftet; ebenso sehr sind in ihnen Herrschaftsstrukturen sedimentiert, die sich häufig der Selbstbeobachtung oder dem äußeren Einspruch unzugänglich erweisen. Was den Alltagshorizont mit diesen gesellschaftlichen Subsystemen verbindet, wird als Zuteilungen von Wissen, Kompetenzen und Ressourcen usw. erfahren. Das 'Despotische der Wahrheit' ist darunter natürlich der trivialste Feind, der heutzutage in den Filterblasen und Echokammern der sozialen Medien keinerlei Privileg mehr genießt, kann doch jede Tatsache jenseits von wissenschaftlichen Fachdiskursen leicht

in Anführungszeichen gesetzt, relativiert oder geleugnet werden. Aus diesem Blickwinkel wird der Konspirationismus greifbar als eine poetische Tätigkeit des Fabulierens und Reinszenierens von Machtprozessen, als eine "Kunst des Handelns" (De Certeau 1988), die Aneignungen gerade dort vornimmt, wo die Linie verläuft zwischen opaken und transparenten Gesellschaftsphänomenen, zwischen faktualen und fiktionalen Beständen. Dieses poetische Umarbeiten im Namen der schieren Denkmöglichkeit, der Skepsis und Kritik ist daher auch als Selbstermächtigung zu lesen, indem es den Ort seiner Artikulation gewaltsam einzuklagen versucht. Die Mondverschwörung mag mit den selbstpublizierten Pamphleten und ihren Ausläufern in der Populärkultur harmlos, bisweilen amüsant wirken, doch sie exerziert bereits den Angriff auf die gemeinsam geteilte Welt vor. Die Verschwörungstheoretiker haben diese Welt nur unterschiedlich interpretiert, dem politischen Konspirationismus kommt es darauf an, sie zu zerstören.

## **Bibliographie**

### **Primärquellen**

Kaysing, Bill / Reid, Randy (1976): *We Never Went to the Moon*, Pomeroy / WA: Selbstverlag.

"2001: A Space Odyssey", *Spielfilm*, R.: Kubrick, Stanley, UK/USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

"Capricorn One", *Spielfilm*, R.: Hyams, Peter, USA: Warner Bros. 1978.

"Destination Moon", *Spielfilm*, R.: Pichel, Irving, USA: Eagle-Lion Classics 1950.

"Diamonds Are Forever", *Spielfilm*, R.: Hamilton, Guy, UK: United Artists 1971.

"Silent Running", *Spielfilm*, R.: Trumbull, Douglas, USA: Universal Pictures 1972.

"Star Trek", *Serie*, P.: Gene Roddenberry, USA: Norway Productions and Desilu Productions / Paramount Domestic Television 1966-1969.

### **Sekundärquellen**

Arendt, Hannah (2008): *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München: Piper. [1960]

Arendt, Hannah (2013a): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper. [1955]

- Arendt, Hannah (2013b): "Wahrheit und Politik", in: dies.: *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays*. München: Piper, 44–82.
- Arendt, Hannah (2018a): "Karl Marx and the Tradition of Political Thought/Gauss Material Part II. Drafts", in: dies.: *The Modern Challenge to Tradition: Fragmente eines Buchs*. Göttingen: Wallstein, 402–436.
- Arendt, Hannah (2018b): "Karl Marx and the Tradition of Western Political Thought: The Modern Challenge to Tradition", in: dies.: *The Modern Challenge to Tradition: Fragmente eines Buchs*. Göttingen: Wallstein, 264–300.
- Arendt, Hannah (2018c), "Tradition and the Modern Age", in: dies.: *The Modern Challenge to Tradition: Fragmente eines Buchs*. Göttingen: Wallstein, 484–503.
- Anton, Andreas / Schetsche, Michael / Walter, Michael (2014): "Einleitung. Wirklichkeitskonstruktion zwischen Orthodoxie und Heterodoxie. Zur Wissenssoziologie von Verschwörungstheorien", in: dies. (Hg.): *Konspiration. Soziologie des Verschwörungsdenkens*. Wiesbaden: Springer VS, 12–17.
- Barthes, Roland (1989): *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bratich, Jack (2008): *Conspiracy panics: Political rationality and popular culture*. Albany: State University of New York Press.
- Burkeman, Oliver (2005): "Briefing: Not even wrong", in: *The Guardian*, 19.09.2005. [<https://www.theguardian.com/science/2005/sep/19/ideas.g2>, 01.11.2020]
- Butter, Michael (2018): *"Nichts ist wie es scheint". Über Verschwörungstheorien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Galilei, Galileo (2004): *Sidereus Nuncius*. Oklahoma City / OK: Byzantium Press. [1610]
- Habermas, Jürgen (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns. Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. Bd 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hagner, Michael (2008): "Bye-bye science, welcome pseudoscience? Reflexionen über einen beschädigten Status", in: Rupnow, Dirk u.a. (Hg.): *Pseudoscience. Konzeptionen von Nicht-Wissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 21–50.
- Hempfer, Karl (2017): *Verschwörungstheorien. Eine philosophische Kritik der Unvernunft*. Bielefeld: transcript.

- Kappelhoff, Hermann (2018): *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*, Berlin: De Gruyter.
- Latour, Bruno (2002): *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkriegs?*. Berlin: Merve.
- Latour, Bruno (2007): *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*. Berlin: diaphanes.
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lehmann, Hauke (2017): *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense Paranoia und Melancholie*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Lunenfeld, Peter (2002): "Digitale Fotografie. Das dubitative Bild", in: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 158–177.
- MacDonald, John Dann (1951): *Wine of the Dreamers*. New York: Greenberg Publishing.
- Mitchell, William J. T. (2006): "Der Mehrwert von Bildern", in: ders.: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 278–311.
- Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pischel Christian (2017): "Filmischer Realismus und Indexikalität", in: Morsch, Thomas / Groß, Bernhard (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Popper, Karl (2003<sup>8</sup>): *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Band 2: Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen*. Tübingen: J. C. B. Mohr. [1945/ 1992]
- Rancière, Jacques (2009): "Die Paradoxa der Kunst", in: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen, 63–100.
- Schmitt, Carl (2015): *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot. [1932]
- Werth, Karsten (2006): *Ersatzkrieg im Weltraum. Das US-Raumfahrtprogramm in der Öffentlichkeit der 1960er Jahre*. Frankfurt am Main: Campus.