

Tullio Richter-Hansen

Friktionen des Terrors

Ästhetik und Politik des US-Kinos
nach 9/11

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	9
I. Einleitung	11
1 Zäsur 9/11 – Das Zeitalter des ‹Terrors›	12
2 Katastrophe – Krieg – Kino	13
3 Jargons der Eigentlichkeit: Sprachliche Vorbemerkungen	16
4 Perspektivischer Fokus: Zum Verhältnis von Film und Realität	17
5 These: Repräsentativität <i>und</i> Konstruktivität. Paradigmatische Friktionen	23
6 Stationen und Struktur der Argumentation	24
II. Das US-Kino und der 11. September	27
II.1 Antizipation – Zuschreibung – Autorschaft: Der Prä-9/11-Spielfilm THE SIEGE im Spannungsfeld der Zeitgeschichte und Rezeption	28
1 Vor dem Einsturz der Realität: Spekulation	29
2 Unter veränderten Vorzeichen: Zugeschriebene Antizipation	36
3 Die Rückkehr des <i>Auteurs</i> ? Der (Regie-)Audiokommentar	41
4 Reorientierung: Die Filmemacherperspektive im Fall von THE SIEGE	49
5 Fazit: Eine Frage der Perspektivität. Ästhetik, Produktion, Rezeption	53
II.2 Parallelisierung, Gegenwartsbezug, Militärkooperation und der US-Spielfilm um 2001 von BLACK HAWK DOWN bis TEARS OF THE SUN	55
1 Somalia '93 – The Movie: Geschichte(n) erzählen	56
2 Eine Ästhetik zwischen Wahrheitsanspruch und konstruierter Fiktion	57
3 Kriegswirren: «War is hell but it's still goddamn exciting to watch.»	60
4 Passend gemacht: BLACK HAWK DOWN, 9/11 und der Anti-Terror-Krieg	64
5 Passend gemacht (II): BEHIND ENEMY LINES als pseudo-historisches Militärspektakel	67
6 Passend gemacht (III): Die Beschwörung des ultimativen Schreckensszenarios in THE SUM OF ALL FEARS	69
7 Passend gemacht (IV): TEARS OF THE SUN – Blaupause für den Interventionismus, Krokodilstränen für Afrika	72

8	Spuren der Katastrophe: Der zeitgenössische Nexus in der Heimkinoauswertung	75
9	Einmarsch in Hollywood: Der US-Spielfilm um 2001 und das US-Militär	78
10	Das Leiden anderer missachten: Verengung, Abwertung, Rassismus	83
11	Zur rechten Zeit: Der US-Spielfilm inmitten des historischen Umbruchs	86
12	Fazit: Parallelisierung, Zeithistorische und strukturelle Spannungen des US-Kinos um 2001	90
II.3 Zurück zum Nullpunkt der Ära: UNITED 93 und WORLD TRADE CENTER jenseits einer spielfilmischen Repräsentation des 9/11-Ereignisses		
1	Das Ereignis, «9/11» genannt	93
2	«Walk Through 9/11 at Eye Level»: UNITED 93 zwischen Dokumentation und Drama	95
3	«Making You Feel the Day»: WORLD TRADE CENTER zwischen Katastrophe und Melodrama	102
4	Der 9/11-Spielfilm: Ansätze, Themen und Genre	106
5	Filme für Amerika: Nation Trauma Heroismus	109
6	Gratwanderungen: Filmemacherperspektive, Politik und Wissen	112
7	Jenseits einer Repräsentativität: Der US-Spielfilm zum Ereignis 9/11	117
8	Fazit: «As if the entire 9/11 tragedy could be revealed in one drama»	122
III. Exkurs: Soundscape of Terror. Die auditive Dimension des US-Spielfilms nach dem 11. September 2001		
1	ZERO DARK THIRTY: Terror jenseits der Bilder	127
2	Das US-Kino nach 2001: Auditive Aspekte von 9/11	129
3	ZERO DARK THIRTY: Anti-Terror jenseits der Bilder	132
4	Das US-Kino nach 2001: Auditive Aspekte des Anti-Terror-Kriegs	133
5	Soundscape of Terror: Funk Zitat Schrei Gebet Knall	136
6	Fazit: Ton des «Bilderkriegs», Sound der «Visual History»	138
IV. Das US-Kino und der «Anti-Terror-Krieg»		
IV.1 Terror gegen Terror. Asymmetrien, Zirkularität und medien-technischer Wandel im US-Kino nach 9/11 um BODY OF LIES und RENDITION		
1	Zwischen Asymmetrie und Asymmetrierung: Globaler Konfliktzustand nach 9/11	142
		143

2	Krieg der Bilder: Medium und Technik im Anti-Terror-Krieg	145
3	Analoger Terrorismus vs. digitale Terrorismusbekämpfung: BODY OF LIES	147
4	Narrative Zirkularitäten: RENDITION als Mikrokosmos des Terror- Kreislaufer	153
5	Parallelitäten und Schief lagen im US-Kino um 2007	159
6	Gegen-Terror im kriegs- und medientechnischen Wandel: Von der Folter zum Überwachen (und Strafen)	162
7	Fazit: Medium Technik Krieg. Spielfilm und Zeitgeschichte zwischen Asymmetrie und Zirkularität	167
IV.2 Submitting War Bodies: THE HURT LOCKER, Körperlichkeit und filmische Sinnstiftung in Post-9/11-Kriegsdarstellungen		
1	Wilder Westen im Nahen Osten: THE HURT LOCKER	170
2	In the Soldier's Shoes: Filmische Kriegserfahrung und perspektivische Verengung	176
3	Suchtmittel Krieg: Sport, Spaß und freiwillige Rückkehr	180
4	War Body: Dem Krieg und Film unterworfenen Körper	185
5	Fazit: Filmische Sinnstiftung – Kriegskörper und Kriegsaffirmation	192
IV.3 Reflexive Rahmung. Ambivalenz und (Selbst-)Kritik in spiel- filmischen Argumentationen gegen den «War on Terror» um REDACTED und GREEN ZONE		
1	Fake Found Footage: REDACTED zwischen Dokument und Fiktion	194
2	Ambivalenz und Entertainment: GREEN ZONE	201
3	Heterogene Ansätze: Kritische Tendenzen im Post-9/11-Spielfilm	205
4	Der «Antikriegsfilm» zwischen Anprangerung und Widersinn	209
5	Rahmung – Reflexion – Kritik	213
6	Fazit: Ambivalenz und performative Selbstkritik im kriegs- oppositionellen Spielfilm	220
IV.4 Nach dem Terror ist vor dem Terror: IN THE VALLEY OF ELAH und das Subgenre des Homecoming-Kriegsdramas		
1	Kriegsfragmente: IN THE VALLEY OF ELAH	223
2	Rückkehr aus dem «War on Terror»: Tendenzen des US-Kinos von 2006 bis 2009	229
3	Nach dem Krieg: Terrorismus und Kampfeschehen als Referenz oder Leerstelle	237
4	Mehr als ein beliebiger Zyklus: Die Homecoming-Filme als (Sub-)Genre	240
5	Fazit: Das Genre als relevante Bestimmungsgröße des Post-9/11- Kinos	247

IV.5 «Kill him for me» – again. ZERO DARK THIRTY zwischen dokumentaristischer Affizierung und Geschichtspolitik	249
1 Die Realität holt die Fiktion ein: Zeitgeschichte (fast) in Echtzeit	250
2 Hitchcock jagt bin Laden: Der Tod kennt eine Wiederkehr	251
3 Erinnerung jenseits der Bilder: Zurück zu Ground Zero	253
4 Filmischer Folterdiskurs: Terror und Gegen-Terror	254
5 Die bitteren Tränen der Jessica Chastain: Ausnahme der Gendernormativität	257
6 Datenüberfluss: Dokumentaristische Spielarten	260
7 Die Fiktion holt die Realität ein: Keine Dokumentation!	266
8 Geschichtspolitik: Der Spielfilm als Diskursmaschine	269
9 Auf der Achse des Guten und Bösen: Schattierungen der Wahrheit	270
10 Fazit: Dokumentaristischer Spielfilm, «Affektmobilisierung», Geschichtspolitik	273
V. Fazit: Ästhetische und diskursive Friktionen – Die Ära des «Terrors» im US-Spielfilm zwischen Repräsentativität und Konstruktivität	275
1 Spannungen: Ansprüche und Angebote. Der Film und die Wirklichkeit	278
2 9/11 als Nullpunkt der Ära: Spuren der Katastrophe im Spielfilm	279
3 Epoche des Krieges: Der «War on Terror» im Spielfilm	280
4 Die Genrefrage: Das Post-9/11-Kino diesseits und jenseits konventioneller Kategorisierungen	281
5 Der US-Spielfilm nach 9/11: Die Friktion von Repräsentation und Konstruktion	283
6 Zwischen Affirmation und Kritik: Ambivalenz, Beobachtung, Reflexion	285
7 Primat der Gewalt: Der Post-9/11-Spielfilm als Fortsetzung des allseitigen «Terrors» mit anderen Mitteln	286
8 Ausblick	287
Anhang	
Danksagung	290
Bibliografie	291
Filmografie	307
Abbildungsnachweise	312

Vorwort

Der *Geist des Terrorismus* durchkreuzt weiterhin unseren Alltag. Bereits wenige Woche nach den Ereignissen des 11. Septembers 2001 sieht Jean Baudrillard in der «symbolische[n] Gabe des Todes» eine wesentliche Herausforderung unseres vorherrschenden gesellschaftspolitischen Systems.¹ Was seinerzeit noch global gedacht war, sich aber sicherlich primär auf die Vereinigten Staaten von Amerika bezogen hatte, erscheint nun, mehr als anderthalb Jahrzehnte später, nicht nur geografisch unmittelbarer. Das Konzept Europa sieht sich gegenwärtig nicht alleine aus wirtschaftspolitischen und kontinentalstrategischen Gründen in akuter Gefahr. Nach Madrid 2004 und London 2005 wird *The Old World* in der jüngeren Vergangenheit von einer neuerlichen Welle der Gewalt erfasst, die ebenso konsensuell wie hilflos mit dem Begriff «Terror» überschrieben wird. In abendlichen Sonderformaten zur besten Sendezeit begrüßen uns sorgenfältige Gesichter, die wieder und wieder eine erfolgreiche Eskalation des diffusen Konfliktes feststellen. Auf den Titelseiten der auflagenstärksten Zeitungen und Magazine sieht sich der omnipräsente Terror-Begriff gelegentlich durch den des Krieges ergänzt oder gar ganz ersetzt. Wenn nicht konkret benannt, so ruft es zumindest zwischen den Zeilen der Berichterstattung stets: «Die Angst ist größer geworden, der Terror kommt näher! Ja, auch zu Ihnen, in die vermeintliche Sicherheit des heimischen Wohnzimmers!» Dieser Duktus mag als emphatische Geste verstanden werden, als repräsentatives Ernstnehmen der Verbreitung realer Furcht; er mag als infektiöse Agitation gelesen werden, als brandbeschleunigendes mediales Begleitkonstrukt. Oder vereint sich

1 Jean Baudrillard (2001): Der Geist des Terrorismus. In: Ders.: *Der Geist des Terrorismus*. Wien 2011, S. 11. Der in der übersetzten Textsammlung enthaltene Essay «L'esprit du terrorisme» ist in der französischsprachigen Originalfassung erstmals im November 2001 publiziert worden.

in ihm nicht gar beides, erwächst seine Brisanz womöglich gerade aus der fatalen Konvergenz der scheinbar gegensätzlichen Fluchtlinien?

Zumeist ersetzen oder verzögern eben jene Sondersendungen im Abendprogramm des Fernsehens fiktionale Formate. Indes haben «Brennpunkt» und «Breaking News» auch das Kino erreicht: nicht länger in Form der dem Hauptfilm vorangestellten «Wochenschau», die im Nationalsozialismus bekanntlich als Propagandainstrument diente, aber spätestens mit dem Durchmarsch der erschwinglichen TV-Röhre obsolet wurde; sondern nunmehr als Partikel des Realen innerhalb der erzählten Fiktionen selbst. Auf flimmernden Oberflächen im Bildhintergrund künden die eingespielten Nachrichten – häufig tatsächliche Aufzeichnungen – von der Wahrhaftigkeit des künstl(er)i(s)ch Erzeugten. Auch dies kann als Ausformung des umstrittenen «embedded journalism» verstanden werden: Eingebettet in die fiktionale Ästhetik, steht die journalistische Berichterstattung paradigmatisch für eine behauptete Echtheitsnähe ein, die gerade den jüngeren US-Spielfilm ebenso latent wie manisch durchzieht.

Es ist nicht bekannt, ob sich der Wiener Passagen-Verlag der Doppeldeutigkeit bewusst ist, im Titel der eingangs erwähnten deutschen Übersetzung einiger Texte Baudrillards dem Terrorismus den Begriff des Geistes beigefügt zu haben. In der Tat spukt jener «Terror» nicht alleine mit erschreckender Beharrlichkeit durch unseren Alltag, geistert nicht nur ebenso widerständig durch allerlei mediale Kanäle. Vielmehr scheint auf dieses enigmatische Etwas – ob nun verstanden als reale Bedrohung oder konstruiertes Schreckensgespenst – schlicht kein Zugriff möglich ohne seine audiovisuelle Vermittlung. In letzter Konsequenz muss «Terror» wohl selbst als Medium begriffen werden, als vielleicht prägendste ästhetische und politische Entität unserer Zeit.

I Einleitung

[M]edia representations have already become modes of military conduct. So there is no way to separate, under present historical conditions, the material reality of war from those representational regimes through which it operates and which rationalize its own operation.

– Judith Butler²

There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.

– Werner Herzog³

1 Zäsur 9/11 – Das Zeitalter des ‚Terrors‘

Die terroristischen Anschläge des 11. Septembers 2001 stellen einen massiven Einschnitt in das gesamte Weltgeschehen dar. Diese Erkenntnis erscheint über eineinhalb Jahrzehnte nach dem Desaster beinahe trivial. Die zunächst vor allem emotionsgeleitete Bewertung der Katastrophe sieht sich heute weitgehend überwunden, ihre schockierte Umschreibung als «‹Mutter› aller Ereignisse»⁴ kaum mehr haltbar. Umgekehrt wird der 11.9. mitunter gar als «*kein* Tag, der die Welt veränderte»,⁵ eingestuft – auch wenn sich für diese extreme Sichtweise bislang keine Mehrheit gefunden hat. Der genuine 9/11-Diskurs wird ohnehin längst überlagert von der Debatte um das Verständnis von Terrorismus und Terrorismusbekämpfung – eines globalen Konfliktes, der sich seit 2001 als gänzlich diffuser Dauerzustand etabliert hat. Der von der Bush-Cheney-Regierung anlässlich der Anschläge proklamierte

2 Judith Butler (2009): *Frames of War*. London 2010, S. 29.

3 Werner Herzog (1999): Minnesota Declaration. <http://bit.ly/2nNiy7E> (20.03.2017), o. S..

4 Baudrillard 2001, S. 11.

5 Michael Butter, Birte Christ, Patrick Keller: *9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*. Paderborn 2011 [Herv. TRH].

Gut-Böse-Antagonismus wird weiterhin erschreckend konsequent ausagiert, einzig die konkreten Mittel der (nicht nur) militärischen Gewalt zur Abwehr der als omnipräsent vermittelten Gefahr haben sich gewandelt. Für ein bevorstehendes Ende dieses so genannten ‹War on Terror› gibt es keinerlei Anzeichen.

Die gesellschaftlichen und politischen Diskurse sind mit dem Feld der zeitgenössischen Kunst und Medien entscheidend verschränkt – insofern wirft zudem ‹9/11 als kulturelle Zäsur›¹ nach wie vor seinen Schatten. Wie jedes Phänomen von welthistorischer Relevanz durchdringt der ‹Anti-Terror-Krieg› bald die Vorbereitung, die Produktion, das Erscheinungsbild und die Rezeption auch des Spielfilms – naturgemäß insbesondere desjenigen US-amerikanischer Herkunft. Gleichzeitig schreibt das Kino die Diskurse seinerseits fort und leistet somit einen gewichtigen Beitrag zum öffentlichen Verständnis von Terrorismus und Strategien zu dessen Bekämpfung. Doch lässt sich so weit gehen, den 11. September als Beginn eines neuen Zeitalters auch des US-Spielfilms bezeichnen? Finden sich im Post-9/11-Kino Indizien oder gar Ursachen für eine wie auch immer geartete Über-Geschichtlichkeit der Ereignisse von 2001? Lässt sich im Gegenteil eine allmähliche Relativierung und Kontextualisierung des Fanals auch fiktionalfilmisch nachvollziehen? Welche Rolle spielen *Terror* und *Gegen-Terror* für den Film – und umgekehrt?

2 Katastrophe – Krieg – Kino

Mit dem Anschlag vom 11. September und dem ihm folgenden ‹Krieg gegen den Terror› ist ein neues Kapitel in der Geschichte des Krieges sowie dessen Visualisierung aufgeschlagen.

– Gerhard Paul²

Nachdem die realen Geschehnisse des 11.9. noch am selben Tag mit katastrophischen Szenarien des vorausgegangenen Kinos verglichen worden sind, die man seinerzeit gar als Vorbilder der terroristischen Tat diskutiert, erscheint der schier endlosen Bilderschleife der in die Zwillingstürme einschlagenden Flugzeuge zunächst keine neuerliche Fiktion gewachsen. Einer vorübergehenden Schockstarre, eiligen Korrekturen bereits produzierter Filme und verschobenen Startterminen folgt erst mit einigen Jahren Abstand eine – für das Publikum nachvollziehbare – aktive Beteiligung an der laufenden Debatte mit den Mitteln des US-Spielfilms. Noch bevor erste Verfilmungen der Anschläge selbst und des ‹War on Terror› veröffentlicht werden, reagiert das Horrorkino. Dessen zwar weitgehend indirekter, aber umso aussagekräftigerer Beitrag zur veränderten Lage der Welt greift in seiner

1 Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler: *9/11 als kulturelle Zäsur*. Bielefeld 2009.

2 Gerhard Paul: *Bilder des Kriegs – Krieg der Bilder*. Paderborn 2004, S. 433.

unverblühten Körperlichkeit gerade den individuellen Fatalismus der realgeschichtlichen Vorgänge auf.³ Im direkten Anschluss an diese *Terrorfilm*-Welle hält die Thematik – ab etwa 2006 – Einzug in die einschlägigen Sparten des US-Spielfilms: den Katastrophenfilm, den Politthriller und nicht zuletzt den Kriegsfilm. In ebendiesem historischen und generischen Feld nimmt die vorliegende Untersuchung ihren Ausgang. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber mit der Absicht einer umfangreichen exemplarischen Übersicht finden dabei – mit einer signifikanten Ausnahme – rund 20 nach dem 11. September 2001 erstmals veröffentlichte Filme Berücksichtigung; der erweiterte Resonanzrahmen erstreckt sich auf die Jahre 1998 bis 2012.⁴ In diesem zeitlichen Rahmen werden nur solche US-(Ko-)Produktionen einbezogen, deren Herstellungs- und/oder Publikationsumstände und/oder deren thematisch-ästhetischer Gehalt in dominanter Relation zum hier relevanten Kontext stehen.

Schnitt. Zu Beginn des Kinojahres 2014 erscheint mit *JACK RYAN: SHADOW RECRUIT*⁵ ein US-Spielfilm, dessen einleitende Bezugnahme zur Zeitgeschichte sich zur Veranschaulichung einer strukturellen Grundannahme dieser Studie eignet. In der ersten Szene des Films erlebt Student Ryan die 9/11-Anschläge in massenmedialer Vermittlung. Eine zunächst vage Unruhe auf dem universitären Campus führt Ryan zu einem Fernsehbildschirm, der die brennenden Twin Tower zeigt. Das kollektive Entsetzen ob der schrecklichen Bilder formiert dabei den Auftakt des auch in der (semi-)fiktiven Narration wirksamen Dreierschrittes der Ära nach dem 11. September. Direkt anschließend ist Ryan in einer kurzen Sequenz zweitens als Soldat im Afghanistaneinsatz zu sehen – im Rahmen der kriegerischen Vergeltung der Anschläge. Alleine durch die szenische Montage wird eine Verknüpfung von Ursache und Wirkung, von Aktion und Reaktion signalisiert. Nachdem der Hubschrauber der Einheit von einer Rakete getroffen worden ist, folgt postwendend der dritte Abschnitt der wortwörtlich epochalen Geschichts-Erzählung: Der verwundete Kämpfer kehrt in eine labile US-Gesellschaft zurück, die in den zentralen Fragen des ›War on Terror‹ längst tief gespalten ist.

Die eigentliche Handlung von *SHADOW RECRUIT*, die auf dieser Exposition fußt, trägt sich dann in jener von Unsicherheiten geprägten Phase des ›Anti-Terror-

3 Vgl. Tullio Richter-Hansen: *Terrorfilm*. Unveröffentlichte Magisterarbeit 2010.

4 Im Sinne einer besseren Verständlichkeit erfolgt innerhalb der Zusammenstellung eine subjektive Schwerpunktssetzung. Die Gewichtung geschieht jedoch mit der Überzeugung, damit allen wesentlichen Aspekten und Tendenzen innerhalb der betrachteten Epoche – soweit diese im Interesse der leitenden Fragestellung stehen – Rechnung tragen zu können.

5 *JACK RYAN: SHADOW RECRUIT*, USA/RUS 2014, Regie: Kenneth Branagh; über die im Folgenden skizzierte Exposition hinaus wirkt der Agententhriller, filmhistorisch überdies in der Reihe früherer Verfilmungen der Jack-Ryan-Romane Tom Clancys zu sehen, in seiner Gegenüberstellung USA vs. Russland freilich eher wie ein verspäteter Blick hinter den Eisernen Vorhang und besitzt somit wenig Relevanz für die vorliegende Fragestellung.

Krieges» zu, die im Wesentlichen in geheimdienstlicher Aktivität bestritten wird. Als CIA-Agent mit filmhistorischem Prätext operiert Jack Ryan vornehmlich unter den transformierten Rahmenbedingungen einer nun auf wirtschaftliche Parameter verlagerten Terrorismusbekämpfung. In der Chronologie des Post-9/11-Zeitalters deutet sich damit bereits ein mögliches viertes Kapitel an.

Die folgende Untersuchung wird zeigen, dass und in welcher Weise das US-Spielfilmkino des Jahrzehnts nach 2001 die originären drei Stufen der gegenwartsgeschichtlichen Reihung beschreitet, zu deren kompakter Illustration sich die Auftaktsequenz von *SHADOW RECRUIT* heranziehen lässt. Die Abfolge vom (Wieder-) Erleben der initialen Katastrophe über die Teilnahme an der kriegerischen Vergeltung bis hin zur Rückkehr des Soldaten in die Heimat lässt sich als meta-narrative Klammer der Kino-Dekade des Kontextes dieser Betrachtung vorab resümieren.

Fragestellung: Das Kino und die Zeitgeschichte

Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Parameter ergibt sich die weitreichende Fragestellung, in welcher Weise das US-Kino nach 2001 den *Terror* des 11. Septembers und den *Gegen-Terror* des «Anti-Terror-Krieges» aufgreift sowie deren Wahrnehmung und Verständnis mit spezifisch filmischen Mitteln formiert. Ausgehend von der sprachlichen Grundproblematik des diffusen «Terror»-Begriffes, gilt es zu untersuchen, wie die multidimensionalen Strategien und Affekte *Terror* beziehungsweise *Gegen-Terror* im Post-9/11-Film ästhetisch (re)präsentiert – und somit sinnlich erfahrbar gemacht – werden und wie deren Verständnis umgekehrt durch das Kino konstruiert oder zumindest entscheidend mitgeprägt wird.

Die für diese Studie ausgewählten Filme sollen als fortgeschrittene Beiträge jenes um den 11.9. gruppierten Bild-Ton-Komplexes begriffen werden, der mit den seinerzeit binnen kürzester Zeit weltweit verbreiteten Fernsehaufnahmen entstanden ist. Initiiert wird der gesellschaftliche *und* wissenschaftliche Diskurs somit signifikanterweise auf einer medienästhetischen Ebene, deren Wurzeln zudem in früheren, auch und gerade filmischen Imaginationen der Katastrophe liegen. Prekär⁶ ist die 9/11-Debatte insofern von Grund auf: Die Wechselwirkungen zwischen, ja: die Verwechslungen von Realität und Fiktion, von realgeschichtlichem Ereignis und fiktivem Bewegtbild verhalten sich gleichermaßen als Ursprung, Gegenstand und Blockade des Diskurses. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es daher, diese Verflechtungen zu dekonstruieren und die im Zuge dessen wirksamen medialen Inszenierungsstrategien zu ergründen. Gleichzeitig wird eine Theorie der grundsätzlichen

6 Die (Post-)9/11-Epoche kann mit Butler überhaupt als Epoche des Prekären verstanden werden (vgl. Judith Butler (2004): *Precarious Life*. London 2006). Zum notwendigen Zusammenhang zwischen historischer und medialer Ebene der gegenwärtigen Ära vgl. auch Butler 2009, insbesondere das dieser Einleitung vorangestellte Zitat.

Beschaffenheit des Verhältnisses des Kinos zur Zeitgeschichte aufgestellt, als deren Ergebnis schließlich zum Grundverständnis des filmischen Dispositivs und damit auch zum Selbstverständnis der Filmwissenschaft beigetragen wird.

3 Jargons der Eigentlichkeit: Sprachliche Vorbemerkungen

The extent to which the meaning of terror is vexed in its shared usage in the media and politics cannot be underestimated.

– Mary Zournazi⁷

Die unlängst gewohnheitsmäßig verwendete Verkürzung von Terrorismus auf ‹Terror› kann nur unter Voraussetzung der multiplen – und keineswegs unproblematischen – Implikationen dieser sprachlichen Praxis übernommen werden.⁸ Nur insoweit ‹Terror› als bewusst offene Chiffre verstanden wird, die auf die vielschichtigen Bedeutungsebenen sowohl der gleichnamigen Emotion als auch der Kurzform von Terrorismus verweist, erscheint diese verkürzende Begriffsverwendung legitim. Wenn ‹War on Terror› in diesem Buch zumeist als ‹Anti-Terror-Krieg› übersetzt wird, ist die doppelte Bedeutung des ‹Gegen-Terrors› als Reaktion auf den Terrorismus sowie als seinerseits ‹Terror› verbreitende Maßnahme durchaus beabsichtigt.

Hinter der abkürzenden Verwendung von ‹Terror› lauert zudem der an sich stets klärungswürdige Ausdruck des Terrorismus. Dieser muss insofern als «Ausschlussbegriff» verstanden werden, als sich schlicht die wenigsten der so bezeichneten Personen oder Gruppierungen *selbst* Terroristen nennen.⁹ Auf Grundlage dieser Vorannahme wird Terrorismus als nicht alleine gewaltsame Maßnahme begriffen, sondern darüber hinaus als «Kommunikationsstrategie», die weniger auf materiellen als vielmehr auf symbolischen Schaden abzielt.¹⁰ Die Gesamtheit des Konfliktes zwischen Terrorismus und dessen Bekämpfung wird zudem als asymmetrische Konstellation vorausgesetzt, die längst nicht mehr ausschließlich auf militärischer Ebene ausgetragen wird.¹¹

Mit der sprachlichen Problematik des Terrorismus- und erst recht des ‹Terror›-Begriffes geht diese Untersuchung bewusst offen um. Das Pejorativ ‹Terror› als ein

7 Mary Zournazi: *Keynotes to War*. Melbourne 2007, S. 168.

8 Um auf diese Implikationen problematisierend zu verweisen, wird ‹Terror› – auch in Wortverknüpfungen – durch einfache Anführungszeichen oder Kursivierung hervorgehoben, sofern es sich nicht um ein wörtliches (ohnehin als solches gekennzeichnetes) Zitat handelt. Eine Ausnahme bildet hier die Verwendung des Begriffes in Überschriften, wenn auf die zusätzliche Hervorhebung aus Gründen der Übersichtlichkeit bisweilen verzichtet wird.

9 Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 175.

10 Ebd., S. 177.

11 Vgl. Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges*. Göttingen 2006 sowie insbesondere Kapitel IV.1 dieser Arbeit.