



Terms and Conditions of Use of Digitised Theses from Trinity College Library Dublin

Copyright statement

All material supplied by Trinity College Library is protected by copyright (under the Copyright and Related Rights Act, 2000 as amended) and other relevant Intellectual Property Rights. By accessing and using a Digitised Thesis from Trinity College Library you acknowledge that all Intellectual Property Rights in any Works supplied are the sole and exclusive property of the copyright and/or other IPR holder. Specific copyright holders may not be explicitly identified. Use of materials from other sources within a thesis should not be construed as a claim over them.

A non-exclusive, non-transferable licence is hereby granted to those using or reproducing, in whole or in part, the material for valid purposes, providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. Where specific permission to use material is required, this is identified and such permission must be sought from the copyright holder or agency cited.

Liability statement

By using a Digitised Thesis, I accept that Trinity College Dublin bears no legal responsibility for the accuracy, legality or comprehensiveness of materials contained within the thesis, and that Trinity College Dublin accepts no liability for indirect, consequential, or incidental, damages or losses arising from use of the thesis for whatever reason. Information located in a thesis may be subject to specific use constraints, details of which may not be explicitly described. It is the responsibility of potential and actual users to be aware of such constraints and to abide by them. By making use of material from a digitised thesis, you accept these copyright and disclaimer provisions. Where it is brought to the attention of Trinity College Library that there may be a breach of copyright or other restraint, it is the policy to withdraw or take down access to a thesis while the issue is being resolved.

Access Agreement

By using a Digitised Thesis from Trinity College Library you are bound by the following Terms & Conditions. Please read them carefully.

I have read and I understand the following statement: All material supplied via a Digitised Thesis from Trinity College Library is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of a thesis is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or for educational purposes in electronic or print form providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone. This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

***Raum-Zeit des Terrors –
Struktur und Inszenierung des
Terrorismus
und seine Darstellungen im
Film***

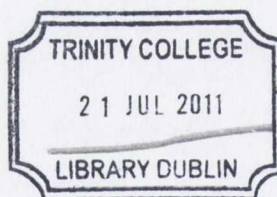
Almut Weitze



Submitted for the degree of Doctor in Philosophy

**Department of Germanic Studies, University of Dublin,
Trinity College**

2011



THOS
9145

Declaration

This thesis has not been submitted as an exercise for a degree at this or any other University and is entirely my own work. I agree that the library may lend or copy the thesis upon request, subject to normal conditions of acknowledgement.

Signed:

Date:



Summary

This thesis investigates whether terrorism has a filmic form or structure and if this cinematic structure corresponds to the staging and production of terrorism. Furthermore, it explores the extent to which the cinematographic devices, the *mise-en-scène*, the editing, and the montage found in the filmic images parallel different forms of terrorism, such as the terrorism of the IRA, the RAF, and al-Qaida, and if the filmic representations differ according to these specific terrorist organizations.

This kind of analysis requires a combination of approaches from different scientific areas. Thus, it makes use of socio-political, socio-historical, and communications theories. In the section devoted to the film analyses, it focuses on film-aesthetic and film-analytical aspects, which include form-aesthetic approaches, as supported by Béla Balázs and Rudolf Arnheim, film-philosophical approaches as represented by Gilles Deleuze and David Bordwell's holistic, material-orientated approach. The general method used can be called 'hermeneutic-interpretative,' since the construction of meaning is foregrounded in the comparative analysis of terrorist staging and its cinematic presentation.

The first part of the thesis deals with the definition, the different terror organizations, and the staging of terrorism. In the second part, movies are analyzed with regard to the dominance and the meaning of specific cinematographic devices used in order to show a particular form of terrorism. Moreover, these representations of terrorism are distinguished from those found in Hollywood-style films and horror movies that make use of similar filmic structures. Finally, an additional number of films, which for instance differ in the place of production, the director's date of birth and country of birth, is examined in order to refute the assumption that the cinematic similarities found before are based on specific national cinemas, time periods, or a distinctive style of direction.

It is shown that film has its own structures of representing terrorist staging. Furthermore, the specific forms of representing this staging depend on the depicted terrorist organization, which is made obvious through the excessive use of specific cinematographic devices and/or a

distinctive practice of editing and montage in relation to the corresponding organizations. Traditional visual habits and filmic concepts of time and space are disturbed or refused. This is for instance achieved by double framing (films dealing thematically with the RAF), temporal and spatial repetition (IRA), and apparently unmotivated editing and montage (al-Qaida and transnational terrorism). Irrespective of how these movies differ in their representations, all of them show terrorism as a spatio-temporal border-crossing due to the loss of clear references in the frame. This is not only reached by employing unusual cinematographic devices, but also through an excessive use of conventional filmic devices and techniques as well as a combination of the latter that turns them into the extraordinary. Even seemingly clear defined borders thus disappear. Hence, the loss of orientation and security is not only an important terrorist strategy, it also arouses uncertainty in film, and in this respect, film parallels terrorist staging.

Moreover, the analysis finds that terrorism movies shot in the Hollywood-style as well as horror films do not follow this loss of orientation. The former films use the continuity-editing which sutures the spectator into the diegesis. In order to make an orientation more difficult, horror movies may employ the same cinematographic devices as movies dealing with terrorism, but they motivate deviations directly in the frame and/or the narration. Consequently, the disturbance of the filmic space-time-continuum is not experienced as such.

This analysis demonstrates that images from movies dealing with terrorism which do not belong to the Hollywood cinema are structurally characterized by the generation of uncertainty and disturbance through their deployment of cinematographic space and time. The image in terrorism films both abandons and destroys co-ordination and therefore embodies the uncertainty of terrorism itself.

Acknowledgements

I would like to thank my supervisor, Prof. Dr. Moray McGowan,
for his excellent mentorship,

Dr. Gilbert Carr for his great support during my transfer to the
Ph.D. level,
the Trinity College Dublin, the Trinity Long Room Hub, and the
Department of Germanic Studies for the studentships and financial
support of my thesis.

Finally, I am very grateful to my parents for their great patience
and encouragement.

Contents

I.	Einleitung	10
1.	Entwicklung der These und Vorgehen	10
2.	Zur Methode	17
3.	Resümee	19
II.	Forschungsstand	20
III.	Terrorismusbegriff und terroristische Inszenierung	32
1.	Versuch einer Definition	32
2.	Differenzierung von Terrorismusformen	44
3.	Terrorismus als Kommunikationsstrategie	55
4.	Terroristische Inszenierung: Strategie und Methode	59
5.	Organisation und mediale Inszenierungen von IRA, RAF und al-Qaida	78
5.1.	Irish Republican Army - ethno-nationalistischer Terrorismus	79
5.2.	Rote Armee Fraktion – sozialrevolutionärer Terrorismus	86
5.3.	Al-Qaida – religiös-ideologischer Terrorismus	93
6.	Eskalationsstrategie	100
7.	Kurzer Vergleich von IRA, RAF und al-Qaida	104
8.	Schlussbemerkung zu Organisationsstruktur und Medieninszenierung	107
IV.	(De)Konstruktion räumlicher und zeitlicher Zusammenhänge	113
1.	Filmische Darstellung von Raum und Zeit	114

2.	Möglichkeiten, Raum und Zeit filmisch zu fokussieren	120
3.	Filme zum Thema Terrorismus	126
3.1.	Terrorismus und Hollywood-Kino	133
3.2.	Kader und Off-Screen Space in <i>Deutschland im Herbst</i> und <i>Der Baader Meinhof Komplex</i>	144
3.3.	Close-up – Das Gesicht von <i>9/11</i>	158
3.4.	Gegenwarts- und Vergangenheitsspitzen, Intervall und irrationaler Schnitt in <i>11'09''01 – September 11</i>	166
3.5.	Abgrenzung zum Horrorfilm	174
3.6.	Genre und Raum – satirische Fragmentierung in <i>Die Dritte Generation</i>	184
3.7.	Raum der Wiederholung – zirkulierende Bilder in <i>The Crying Game</i> , <i>The Boxer</i> , <i>In the Name of the Father</i> und <i>The Wind that Shakes the Barley</i>	192
3.8.	Vom globalen Terrorismus zum persönlichen Terror in <i>Babel</i> – Globaler Raum und Transnational Cinema	207
V.	Terroristische und filmische Inszenierung: Parallelen	235
1.	Terroristische Strukturen im Film	235
2.	Zweifel und Bestätigung	244
2.1.	<i>Die Stille nach dem Schuss</i>	248
2.2.	<i>Mogadischu</i>	252
2.3.	<i>United 93</i>	256
2.4.	<i>Bloody Sunday</i>	260
2.5.	<i>Five Minutes of Heaven</i>	264
2.6.	<i>Fifty Dead Men Walking</i>	268
2.7.	Terrorismus am laufenden Film-Band	270
3.	Schlussbemerkung	272
VI.	Bibliographie	275

I. Einleitung

I. 1. Entwicklung der These und Vorgehen

Kaum einem Thema wird derzeit in den Medien wie auch im Film so viel Beachtung geschenkt wie dem Terrorismus. Seit den Anschlägen vom 11. September 2001 erlebt der politische Film eine regelrechte Renaissance. Dies trifft jedoch nicht nur auf Filme zu, die den 11. September thematisieren, sondern auch auf filmische Werke, die sich anderen Formen des Terrorismus widmen, Werke aus Ländern, deren eigene terroristische Vergangenheit z. T. schon längst verblasst ist. Das erstarkte Interesse an diesen Filmen wird auch kenntlich anhand der steigenden Anzahl verliehener Preise an Filme wie *Paradise Now*, *Fahrenheit 9/11*, *Munich*, oder *The Wind that Shakes the Barley*. Selbst ins Serienformat hat es die Terrorismusthematik geschafft und verspricht den Sendern nun schon seit Jahren mit der Ausstrahlung von 24 hohe Einschaltquoten.

Ursachen für eine derart große Nachfrage an gerade diesem filmischen Material sind nicht nur in der weltweit anhaltenden Bedrohung durch den religiös-ideologischen Terrorismus von Terrorgruppen wie der al-Qaida begründet. Sie liegen auch im Verlangen des Zuschauers nach Sensationellem, Spektakulärem sowie der Katharsis, die einem Schockerlebnis wie dem 11. September folgt, um durch kreative Darstellung und Analyse zur Bewältigung eines solchen Ereignisses zu gelangen.

Hieraus erklärt sich auch die in den letzten Jahren entstandene Vielzahl europäischer Filme über ethnisch-nationalistische und revolutionär-ideologische Konflikte, die über die Vergangenheitsbewältigung hinaus auch ein Meistern der Gegenwart durch die Vergangenheit darstellen, eine Art Selbstvergewisserung, dass alles überwindbar ist.

Nun braucht der Film für seine Darstellung, ähnlich dem Terrorismus, der ohne Öffentlichkeit nicht existieren kann, das ‚Außen‘, das

nach außen Gewandte. Er muss zeigen, sogar, wenn er nicht zeigt, denn auch hierfür benötigt er die Leinwand oder den Bildschirm.

In dieser Arbeit stehen die Art und Weise sowie die damit einhergehende Bedeutung dieses Zeigens im Vordergrund, nicht jedoch die inhaltlich-politische Haltung oder Tragweite der Darstellung von Terrorismus im Film. D.h., es wird nicht der Frage nachgegangen, ob Filme, die den Terrorismus thematisieren, selbst in der Lage sind, zu terrorisieren oder gar politische Gewalt auslösen können, noch wird untersucht, welche politisch-ideologische Aussage der Regisseur mit genau dieser Art der Darstellung trifft.

Zum einen würde eine Medienwirkungsanalyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen, zum anderen ist Terror bisher empirisch nicht nachweisbar. Aus diesem Grunde werden die ausgewählten Filme auch nicht auf ihre Qualität als ‚Ideengeber‘ oder Inspirationsquelle untersucht, obwohl sich bisher die Hypothese, die Massenmedien und somit auch der Film würden die Handlungen von Terroristen beeinflussen, hartnäckig gehalten hat. So wird immer wieder angeführt, die Medien seien zwar nicht die alleinigen oder direkten Verursacher der Terroranschläge der letzten Jahre, aber Anschläge in dieser Form hätte es ohne sie nicht gegeben.¹ Inwiefern Terroristen allerdings neue Anregungen für die Inszenierung und Umsetzung ihrer Taten Terrorismusfilmen entleihen, ist noch nicht genügend erforscht. Eine derartige Behauptung erweist sich zudem als äußerst subjektiv – hierzu müsste man Terroristen direkt befragen können, was praktisch so gut wie unmöglich ist – und bleibt daher rein spekulativ. Ähnlichkeiten zwischen Film und ‚realem Terrorismus‘ sind demzufolge in diesem Kontext als zufällig bzw. nicht zuverlässig feststellbar zu betrachten.

Der Fokus dieser Arbeit liegt daher allein auf der Gestalt und Gestaltung, der ‚Struktur‘ des Terrorismus im irischen, deutschen und amerikanischen Film. Die Frage hierbei ist: Hat der Terrorismus eine filmische Form bzw. Struktur? Findet der Film eine eigene Sprache, um den

¹ So vertreten von Bernd Scheffer: „... wie im Film“. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods.“ S.81-104. In: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. (Film – Medium – Diskurs. Hg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S.93.

Terror der Terroristen zu kommunizieren bzw. darzustellen? Gibt es Inszenierungsstrukturen des Terrorismus, die sich in den Filmen, die sich dieser Problematik annehmen, wiederkehrend aufzeigen lassen? Oder anders: Parallelisiert die zumeist mediale Inszenierung ‚realer Terroristen‘ die räumliche und zeitliche Darstellung filmischen/fiktionalen Terrorismus?‘ Folglich ist die bedeutungskonstituierende Wirkung der Raum- und Zeitkonstruktion für die Diegese von besonderer Wichtigkeit.

Die Betrachtung des sozio-historischen Kontextes, d.h., die Analyse eines Filmes unter Berücksichtigung der spezifischen Umstände unter denen er produziert wird sowie der (meist ideologischen) Absicht, die mit der Herstellung eines solchen Filmes verfolgt wird, hat sich inzwischen zu einem der häufigsten Forschungsansätze bei der Untersuchung von Filmmaterial etabliert.² In meiner Arbeit wird jedoch weder auf die Intention des jeweiligen Regisseurs Bezug genommen, noch auf die ideologische Darstellung des Stoffes. Diese Arbeit beschränkt sich allein auf die strukturelle Untersuchung der jeweiligen Inszenierungen.

Dies erfolgt aus mehreren Gründen. Zum einen würde die Berücksichtigung der Ideologie einen anderen Ansatz als den von mir angestrebten erfordern³ und ebenso zu einer völlig anderen These führen. Der Fokus läge dann nicht mehr auf der Struktur, sondern dem politischen Inhalt, der neben der Bildgestaltung insbesondere Haltung und Verhalten der Protagonisten in den Mittelpunkt rückt. Doch ist gerade der strukturelle Vergleich von Terrorismus und seiner filmischen Inszenierung im Gegensatz zum althergebrachten ideologischen Forschungsansatz ein Aspekt, der so in der Forschungsliteratur noch nicht untersucht wurde.

Zum anderen muss die Filmaussage nicht notwendigerweise die Meinung des Regisseurs widerspiegeln, auch wenn dies häufig der Fall sein wird. Dennoch bleibt diese Annahme spekulativ und müsste zunächst durch die Aussage des Filmemachers zu Politik und Film überprüft werden.

² Zum Beispiel ist John Hill einer der wichtigsten Vertreter hinsichtlich der Untersuchungen zu Filmen über die IRA, die diesen Ansatz bevorzugen.

³ Siehe hierzu das Kapitel 'Zur Methode'.

Die Untersuchung von bewussten Abweichungen in Inhalt und Sichtweise käme zudem eher einem Authentifizierungsanspruch gleich als einer Strukturanalyse.

Um eine politisch-ideologische Sichtweise im Vergleich von Film und 'realer' terroristischer Inszenierung strukturell zu analysieren, müsste neben der Intention des Regisseurs bzw. der durch den Film dargestellten ideologischen Sichtweise ebenso untersucht werden, ob auch die Ideologie einzelner Terrorismusformen eine strukturelle Basis aufweist. Das heißt, es müsste geprüft werden, ob die sich aus der Terrororganisation und ihrer Inszenierung ergebenden Strukturen aus bestimmten ideologischen Motiven heraus entstehen oder aber zum Beispiel nur aus wirtschaftlichen Gründen, aus neuen Technologien, die sich die Terroristen zunutze machen, oder auch gesellschaftlich-kulturell gewachsenen Organisationsstrukturen und Vorgehensweisen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Motivforschung auf diesem Gebiet noch nicht zu ausreichenden und längst nicht einheitlichen Ergebnissen gelangt ist, ganz besonders nicht in Bezug auf den sogenannten neuen Terrorismus. Eine derartige Untersuchung würde sich daher aufgrund der unterschiedlichsten hierfür erforderlichen Ansätze nicht nur äußerst schwierig gestalten, sondern sich auch als schwer einzugrenzen erweisen.

Somit entfällt für die Ansätze und Fragestellungen dieser Untersuchung die gesamte Motiv- und Ursachenforschung für das terroristische Phänomen, einschließlich Huntingtons *Clash of Civilizations*⁴ oder einer oft ursächlich gesehenen Entstehung der RAF aus der faschistischen Vergangenheit Deutschlands. Eine Strukturanalyse kann sich nicht auf politische, soziologische oder psychologische Spekulationen beziehen, - und die Forschung ist sich auf diesem Gebiet bis heute nicht einig - sondern muss sich am jeweiligen 'Ist-Zustand' bzw. Fakten orientieren, ob nun an historischen oder filmästhetischen, die in Form eines Filmes und Produktes vorliegen, d.h., direkt in der Einstellung oder anhand von Schnitt und Montage belegbar sind. Leichter und plausibler wird es daher, ohne sie auf bestimmte Ursachen ihrer Entstehung zurückführen zu

⁴ Samuel P. Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, NY: Simon & Schuster, 1996.

wollen, Struktur mit Struktur zu vergleichen, auch wenn diese unterschiedlichen Fachgebieten zuzuordnen sind.

Nun könnte hier der Einwand kommen, das Thema bzw. auch die Filme würden durch die Konzentration auf Strukturen und den Wegfall der Ideologie entpolitisiert. Diese Form der Analyse stellt jedoch ausschließlich die Befreiung von einer ideologischen Lesart dar und eine Hinwendung zur bisher größtenteils vernachlässigten filmästhetischen Sicht dieser Filme. Entpolitisiert werden die Filme jedoch allein hinsichtlich der Nichtbeachtung eben dieser ideologischen Aussage. Da Inszenierung und Organisation der Terrorgruppen als Vergleichsbasis für filmische Strukturen dienen, kann kaum von einer Negierung der gesamten Politikbreite, die das Thema Terrorismus bietet, gesprochen werden. Es findet nur eine Verlagerung auf die ästhetisch-strukturelle Ebene statt.

Und daher betone ich nochmals: Es interessiert nicht, welche politische Haltung der Regisseur vertritt, sondern allein, ob er es schafft, die Inszenierung der jeweiligen terroristischen Gruppierung künstlerisch so umzusetzen, dass sie in der Bildwirkung des Bildaufbaus, der Mise en Scène, des Schnitts und der Montage der ‚realen‘ Struktur des Terrorismus und vor allem der jeweiligen Terrorismusform entspricht. Weiterhin wird nicht nur geprüft, ob sich in der filmischen Darstellung Parallelen zu ‚terroristischen Formen‘ aufweisen lassen, sondern darüber hinaus, ob diese je nach Terrorismusform auch im Film differieren.

Allerdings wird in diesem Zusammenhang kein Fokus auf die Frage der Mimesis gelegt. Die kinematographische Darstellung von Terrorismus wird als rein schöpferischer Akt betrachtet. Von Interesse ist deshalb nur die Art und Weise dieser Darstellung, d.h., die Untersuchung terroristischer Inszenierung bezieht sich ausschließlich auf filmästhetische und filmanalytische Aspekte.

Man könnte zunächst vermuten, dass Terrorismus im Film in erster Linie mit der Zerstückung/Bedrohung von Körpern/physischer Existenz zu tun hat, da ja Gewalt, wenigstens in Form einer Androhung, eines der terroristischen Hauptmerkmale ist. Doch ist im Film die physische Präsenz nicht körperlich, sondern Fläche und darüber hinaus nur Teil der Mise en

Scène, d.h., Körper befinden sich in einer kinematographischen Form von Raum und Zeit und passen dieser ihre Koordinaten an. Der menschliche Körper selbst ist jedoch kein zeit- und raumstrukturierendes Element, sondern Teil einer Raum-Zeit-Strukturierung (innerhalb der Mise en Scène). Man könnte ihn demnach als kleine 'Ausstellungsfläche' innerhalb einer großen Fläche - der Mise en Scène - sehen. Das heißt, an ihm, aber eben auch an anderen Elementen der Mise en Scène, können Raum und Zeit sichtbar gemacht werden. Aufgrund seines unterschiedlichen Einsatzes ist er allerdings nur eine 'Variable' im Bild⁵ und somit für einen Vergleich von Strukturen ungeeignet, weshalb Körper bzw. Protagonisten im Film auch fast ausschließlich ideologisch und kulturtheoretisch⁶ betrachtet werden. Letztlich ist es im filmischen Bild nicht der menschliche Körper, sondern sind es Raum und Zeit, die eine Orientierung und Ordnung innerhalb des Bildes ermöglichen⁷ – sie sind daher der wesentliche Untersuchungsgegenstand für eine Strukturanalyse bzw. das Finden struktureller Zusammenhänge.

Abgesehen vom Hollywoodkino bedienen sich Filme mit Terrorismusthematik auch allgemein weniger einer inhaltlich-physischen Destruktion in der Darstellung, als vielmehr einer bildlichen/kinematographischen. Und diese betrifft in erster Linie die (Zer)Störung von Raum- und Zeitkoordinaten.

Inwiefern sich Merkmale terroristischer Inszenierung ins filmische Bild einschreiben, wird daher durch die Analyse kinematographischer Gestaltungsmittel, des Schnitts und der Montage, also raum- und zeitbildender Elemente im Film, ermittelt. Ob die Tendenz zu bestimmten Gestaltungsmitteln durch den Regisseur bewusst oder unbewusst gewählt wird, ist für die Untersuchung unerheblich. Allerdings kann angenommen werden, dass ein bewusster Einsatz dann vorliegt, wenn immer wieder

⁵ So setzt zum Beispiel nicht jeder Regisseur seine Schauspieler gleichermaßen ein, d.h., sie können im Mittelpunkt der Einstellungen stehen, aber auch als bloßer 'Gegenstand' zwischen all dem Inventar des Bildausschnittes behandelt werden, zudem müssen sie nicht einmal Teil des Bildes sein.

⁶ Hier ist vor allem die Anthropologie, Psychologie und Genderforschung zu nennen, vertreten von Forschern wie beispielsweise Judith Butler, Laura Mulvey, Robert Stam.

⁷ Nicht der Körper diktiert den Bildausschnitt, sondern der gewählte Bildausschnitt und somit festgelegte Raumausschnitt zeigt den Körper.

Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Verfilmung bestimmter Terrorismusarten ersichtlich und somit auffällig sind.

Des Weiteren bezieht sich meine Analyse nur auf Filme, die eine bestimmte Art des Terrorismus ins Blickfeld rücken, die am einzelnen Beispiel Allgemeines zu dieser Terrorismusart ausdrücken, nicht jedoch auf Filme, in deren Mittelpunkt ein Ereignis steht, das nicht auf eine spezifische Terrorismusform zurückzuführen ist, sondern allein das Spektakel in den Vordergrund stellt. Somit entfallen Actionfilme im Stile des Hollywoodkinos ebenso wie Filme, die die Inszenierung dieser bestimmten Terrorismusform völlig in den Hintergrund drängen bzw. in denen diese Inszenierung keine Rolle spielt, da zum Beispiel ausschließlich auf die Opfer-Täter-Problematik oder allein die ideologische Überzeugung eingegangen wird. Darüber hinaus wird bewusst ein großer Teil an Dokumentarfilmen zu diesem Thema in der Betrachtung ausgelassen. Eine genaue Unterscheidung zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen zu diesem Thema in dieser Arbeit kann zudem nicht auch noch geleistet und deshalb nicht vorgenommen werden. Die dennoch analysierten Dokumentationen sind entweder Semi-Dokumentarfilme, sogenannte Docu-Dramas oder in ihrer Machart allgemein sehr narrativ bzw. an den (Handlungs-)Aufbau von Spielfilmen angelehnt. Die Narrativität dieser Filme dient demzufolge als gemeinsame Basis, da der Genreunterschied zwar keine gravierende Rolle spielen muss, es aber nicht auszuschließen ist, und er trotzdem nicht gänzlich negiert werden kann.

Da die Anzahl der verbleibenden Filme dennoch unüberschaubar ist, fällt die Wahl bei der Begrenzung des Corpus auf Filme, die auch heute noch nicht in Vergessenheit geraten sind und in Abständen immer wieder das Abendprogramm der Fernsehsender füllen, die zudem international beachtet wurden, etwa in Form von Filmpreisen, und die von zumeist namhaften nationalen und internationalen Regisseuren nur kurze Zeit nach einer Hochphase der jeweiligen Terrorismusform oder in einer medialen Hochphase der Diskussion zu diesem Thema in den drei bzw. vier ausgewählten Ländern entstanden sind. Wichtig ist also vor allem die zeitliche und räumliche Nähe zu terroristischen Ereignissen und

Hochphasen ihrer medialen Auswirkung, auch wenn diese Ereignisse nicht direkt dargestellt bzw. nachgestellt sein müssen. Außer Acht gelassen werden auf diese Weise Filme, denen nachträglich eine bestimmte Bedeutung zugesprochen wurde, z.B. durch den 11. September, nach dem zumindest in den USA eine Zeit lang jegliche Filme mit einem leichten Unterton von terroristischer Anspielung aus dem Sendeprogramm verbannt wurden.

Die Analyse erfolgt in zwei größeren Abschnitten. Der erste befasst sich mit der Begriffsklärung des Terrorismus sowie der Inszenierung der Terroristen in der Öffentlichkeit. Im zweiten Abschnitt werden die Filme auf die Dominanz und Bedeutung spezifischer kinematographischer Gestaltungsmittel in Hinblick auf die Darstellung bestimmter Terrorismusarten untersucht sowie vom Stil des Hollywoodkinos und von Horrorfilmen abgegrenzt, die sich scheinbar teils ähnlicher Strukturen bedienen.

I. 2. Zur Methode

Da diese Arbeit der Versuch der Verknüpfung unterschiedlichster Fachgebiete ist, d.h., interdisziplinär gearbeitet wird, lässt sich eine Methodenpluralität kaum vermeiden. Dementsprechend werden auch verschiedene Theorien zur Untersuchung herangezogen. In erster Linie sind dies politische, soziologische, soziohistorische und kommunikationswissenschaftliche und filmwissenschaftliche Ansätze.

Die politische Herangehensweise zu Anfang der Arbeit ist erforderlich, da eine Definition des Terrorismus, der selbst ein politisches Phänomen ist, unumgänglich für das weitere Herausstellen der unterschiedlichen Strategien von Terroristen verschiedener Gruppierungen ist und zudem Terrororganisationen auch nach ihrem Wirkungskreis, ihrer Topographie unterschieden werden müssen.

Gleichermaßen stellt der Terrorismus auch ein soziologisches Phänomen dar, wobei hier im Gegensatz zur Ursachenforschung vor allem

die terroristische Vorgehensweise unter Berücksichtigung der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung sowie der kommunikationswissenschaftlichen bzw. der Medienentwicklung im Vordergrund steht, die für einen Vergleich von Inszenierungsstrukturen unerlässlich ist.

Der politisch-soziologische Ansatz dient demzufolge als Grundlage für die Unterscheidung der einzelnen Terrorgruppen und der Inszenierungsanalyse, die die Basis für den Vergleich mit den Filmanalysen bilden.

Um die Inszenierungsstrategien genauer erläutern und differenzieren zu können, werden zusätzlich kommunikationswissenschaftliche Ansätze benötigt, da, wie anhand der Definitionsausarbeitung zu sehen sein wird, die terroristische Inszenierung immer wieder als Kommunikationsstrategie betrachtet wird.

Im zweiten Teil der Arbeit dominiert vor allem der filmwissenschaftliche Ansatz. Der politisch-soziologische Ansatz tritt hierbei fast völlig in den Hintergrund, da er zur filmästhetischen Fragestellung eines Strukturenvergleichs kaum etwas beitragen würde. Nur mit filmwissenschaftlichen bzw. filmästhetischen Mitteln lassen sich im Bild filmische Strukturen erkennen, die dann mit den politisch-soziologischen und kommunikationswissenschaftlichen Untersuchungen verglichen werden.

Zwar könnte, wie schon zuvor erläutert, ein politisch-soziologischer Ansatz in Verbindung mit Kulturtheorien dazu beitragen, herauszufinden, welche politisch-ideologische Haltung im Film zum Ausdruck kommt und welchen Standpunkt der Regisseur in Bezug auf die jeweilige terroristische Gruppierung vertritt, doch könnte er keinen strukturellen Zusammenhang zwischen Terrororganisation und Film herstellen. Dieser Zusammenhang kann in Hinsicht auf den Film nur mit dem Medium eigenen Mitteln, filmästhetischen Mitteln, untersucht werden, die von jeher filmische Strukturen sichtbar machen konnten. Erst in der Betrachtung beider Strukturanalysen, im Vergleich von terroristischer Inszenierung mit der

filmischen, treffen diese gegensätzlichen Ansätze aufeinander und werden einander, soweit es möglich ist, angenähert.

Weiterhin beinhaltet der filmwissenschaftliche Ansatz in erster Linie die formästhetische Filmtheorie, wie sie etwa von Béla Balázs und Rudolf Arnheim vertreten wird, filmphilosophische Ansätze, insbesondere von Gilles Deleuze, und den materialorientierten Ansatz David Bordwells, ohne dass auf dessen historische Sicht der Entwicklung des Films und filmischer Stile eingegangen wird. Der materialorientierte Ansatz wiederum baut auf kognitionstheoretischen Konzepten auf, d.h., das Zentrum der Filmanalyse bildet das Verstehen von Handlungsabläufen auf der Grundlage dessen, zu welchem Zeitpunkt was im Bild gezeigt wird. Dieser Ansatz greift somit zurück auf den Russischen Formalismus und dessen Konzept von *Syuzhet* und *Fabula* – die Bedeutungskonstruktion anhand der konkreten Darstellung der Geschichte in ihrer Anordnung und der aus dieser Präsentation heraus konstruierten Geschichte.

Dennoch kann die generell angewandte Methode wohl am ehesten als hermeneutisch-interpretativ bezeichnet werden, da bei der vergleichenden Strukturanalyse von terroristischer Inszenierung und filmischer Umsetzung die Bedeutungskonstruktion dieser Strukturen im Vordergrund steht.

I. 3. Resümee

In dieser Dissertation soll keine thematische Analyse von Filmen zum Terrorismus, keine Rezeptionsanalyse, auch keine ohnehin eher spekulative ideologiekritische Untersuchung der Filme und Regiestandpunkte unternommen werden. Stattdessen wird untersucht, ob Terrorismus eine Struktur aufweist, die sich auch im Film auf eine besondere Art und Weise wiederfindet, d.h., eine 'reale' Struktur wird mit einer filmischen Struktur verglichen, der rein ästhetischen Gestaltung in Form von kinematographischen Mitteln, dem Schnitt und der Montage. Diese Strukturanalyse orientiert sich weiterhin nicht am Körper, da sich dieser hierfür als ungeeignet erweist, sondern an Raum- und Zeitstrukturen bzw. -

konstruktionen, die den Film allgemein ordnen und strukturieren und denen auch der Terrorismus auf vielfältigste Weise selbst unterworfen ist.

Die Filmästhetik ist in der politischen Betrachtung bisher stiefmütterlich behandelt worden und in den Schatten von Kulturtheorien etc. getreten. In der Forschungsliteratur, die Filme zum Terrorismus untersucht, ist eine deutliche Tendenz zu ideologischen Ansätzen zu verzeichnen, d.h., zu einer Betrachtung der Filme hinsichtlich ihrer gefärbten oder akkuraten Wiedergabe realer historischer Ereignisse und/oder der Haltung des Regisseurs zum politischen Thema. Eine filmästhetische Struktur lässt sich nicht durch einen sozio-ideologischen Ansatz erfassen, dies ist nur mit Mitteln des eigenen Mediums möglich. Der Ansatz eines strukturellen Vergleichs findet in der ohnehin nicht mehr zu überblickenden Sekundärliteratur bisher so gut wie keine Berücksichtigung. Genau hier liegt der Schwerpunkt meiner Arbeit.

II. Forschungsstand

Da diese Arbeit unterschiedlichste Fachgebiete verbindet, ist es unmöglich, einen Überblick über den Stand der Forschung jedes einzelnen Gebietes zu geben. Alle bis zum Anschluss der Arbeit mir vorliegenden und bekannten Werke behandeln zudem jeweils nur punktuell vereinzelte Aspekte dieses umfangreichen Forschungsgebietes. Der größte Teil der Dissertation beruht jedoch auf der Untersuchung der Inszenierung des Terrorismus und den sich anschließenden Filmanalysen. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle nur ein Abriss über Werke zur politischen Inszenierung in den Medien sowie zum Terrorismus im Film präsentiert. Weitere Einblicke in die Forschungsliteratur werden in die Kapitel der jeweiligen untersuchten Themengebiete eingeflochten.

Seit den 1970er Jahren ist ein großes Aufkommen an Literatur zum Terrorismus zu verzeichnen. Zu den bedeutendsten Forschern auf diesem Gebiet gehören u. a.: Bruce Hoffman, Brian M. Jenkins, Charles

Townshend, Herfried Münkler, Peter Waldmann, Berndt Georg Thamm, Walter Laqueur. Hinsichtlich der neueren Literatur zu diesem Thema sind vor allem die folgenden allgemeinen Werke und Handbücher mit vorherrschendem politischen und sozialgeschichtlichem Ansatz zu den einzelnen Terrorgruppen zu nennen.

In Bezug auf die Al Qaida erschienen z.B.: Walter Laqueur: *Die globale Bedrohung. Neue Gefahren des Terrorismus* (2001); Berndt Georg Thamm: *Terrorismus. Ein Handbuch über Täter und Opfer* (2002); Charles Townshend: *Terrorismus. Eine kurze Einführung* (2005); Bruce Hoffman: *Terrorismus - der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt* (1999); Berndt Georg Thamm: *al-Qaida: das Netzwerk des Terrors* (2005).

Diese Werke gelten allgemein als Standardwerke und umfassen sehr umfangreiche und detaillierte Begriffsklärungen zum Thema Terrorismus mit relativer bis genauer Abgrenzung zu ähnlichen und nicht selten fälschlicherweise synonym gebrauchter Begriff. Darüber hinaus beleuchten sie die historische Entstehung und Entwicklung des neuen Terrorismus und befassen sich mit der Klärung von Motiven und teils sogar Täterprofilen. Das folgende Kapitel dieser Arbeit wird sie vor allem in Hinsicht auf die Findung einer relativ einheitlichen Terrorismusdefinition genauer beleuchten sowie für die aus der Organisation der Terrorgruppen hervorgehende Inszenierung näher betrachten.

Samuel P. Huntingtons kulturtheoretisches Werk *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1996) untersucht die Ursachen der Entstehung islamistischer Gewalt aus einer kulturhistorischen und -politischen Perspektive, die jedoch nicht in meine Untersuchung einfließt, da sich diese in erster Linie auf einen Strukturvergleich konzentriert.

Zur RAF lassen sich u. a. folgende neuere und neueste Untersuchungen nennen⁸: Willi Winkler: *Die Geschichte der RAF* (2007); Klaus Weinhauer (Hg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik: Medien, Staat*

⁸ Weitere Arbeiten finden sich unter 'Weiterführende Sekundärliteratur' als Teil der Bibliographie. Da sie für meine Dissertation teils zu speziell sind oder ihren Schwerpunkt auf die Ideologie legen, die in dieser Arbeit keiner näheren Analyse unterzogen wird, konnten sie hier nicht erfasst werden.

und Subkulturen in den 1970er Jahren (2006); Butz Peters: *Tödlicher Irrtum: die Geschichte der RAF* (2004); Ulf G. Stuberger: *Die Akte RAF: Taten und Motive, Täter und Opfer* (2008); Alexander Straßner (Hg.): *Sozialrevolutionärer Terrorismus: Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien* (2008).

Eine Analyse der Ideologie der einzelnen Generationen liefert Stefan Schweizer (*Rote-Armee-Fraktion: Ideologie und Strategie im Wandel; eine Analyse der RAF von 1970 bis 1992* (2009)). Einen gendertheoretischen Ansatz bieten Gisela Diewald-Kerkmann (*Frauen, Terrorismus und Justiz: Prozesse gegen weibliche Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni* (2009)) sowie Katrin Hentschel und Traute Hensch (Hg.) (*Terroristinnen - Bagdad '77: Die Frauen in der RAF* (2009)). Sarah Colvin (*Ulrike Meinhof and West German terrorism: language, violence, and identity* (2009)) hingegen verfolgt einen soziologisch-rhetorisch-philosophischen Ansatz, indem sie die Rhetorik der RAF in Beziehung zu den ideologischen Konzepten der Organisation, und hierbei besonders der ersten Generation, setzt, Sprache als Form von Gewalt und Identitätsbildung fokussiert. Der Sammelband *Die RAF: Entmythologisierung einer terroristischen Organisation* (2008) von Wolfgang Kraushaar (Hg.) stellt eines der umfangreichsten und umfassendsten Werke der letzten Jahre dar und umfasst Aufsätze zur Politikgeschichte der drei Generationen, zum selbst und fremd produzierten Mythos der RAF, wobei auch die Rolle der Medien sowie belletristische Umsetzungen des politischen Stoffes kurz angeschnitten werden. Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.) stellen mit ihrem Werk *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung* (2008) die RAF in den Kontext der 1968er Studentenbewegung und des soziokulturellen Umfelds in der BRD, wobei sie sich besonders auf Demonstrations- und Diskussionskonventionen, theatralische, musikalische und filmische Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Politik sowie die Gewaltdiskurse der 1968er beziehen. Ebenso ist in den letzten Jahren ein Zuwachs an soziologischer, politischer, psychoanalytischer und juristischer Literatur zur Opferproblematik zu verzeichnen (Ein Beispiel hierfür ist: *Die Opfer der RAF*. Hg. vom Haus der

Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart (2009)).

Zu den Analysen der letzten 20 Jahre zur IRA zählen u. a. folgende Werke: Martin Dillon: *25 years of terror: [the IRA's war against the British]* (1996); Joanne Wright: *Terrorist propaganda: the Red Army Faction and the provisional IRA, 1968-86* (1991); Timothy Shanahan: *The provisional Irish Republican Army and the morality of terrorism* (2009).

Tim Pat Coogans Untersuchung *The IRA* (2000) sowie Peter Taylors Analyse *Behind the mask: the IRA and Sinn Fein* (1997) gehören hierbei zu den umfangreichsten Arbeiten zu dieser Thematik.

Doch erst Ende der 1990er Jahre, nachdem es einige Jahre zuvor schon erste philosophische Betrachtungen zur Inszenierung des (Golf-) Krieges in den Massenmedien gab,⁹ und ganz besonders seit dem 11. September 2001 wächst die Forschungsliteratur zur Politikinszenierung in den Medien sowie zur Instrumentalisierung der Medien durch die Politik rapide.

So erläutern beispielsweise Meyer, Ontrup und Schicha in einer kompakten und ausführlichen Untersuchung Strategien, die Journalisten bei der Inszenierung politischer Themen in Bild und Wort nutzen und wie sich diese unterschiedlichen theatralischen Diskursformen zum Anspruch der Massenmedien auf Information und Argumentation verhalten.¹⁰ Hierbei werden vor allem politische Diskurse des Fernsehens unter Einbezug empirischer Analysen berücksichtigt. Besonders Schicha und Brosda haben sich in der Veröffentlichungsfülle und Vielfalt zur Medieninszenierung hervorgetan. In ihrem Band zur ‚Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten‘¹¹ analysieren sie die Unterhaltungszentrierung in den Medien sowie neue Fernsehformate wie Docudrama, Faction und Reality-TV, sogenannte Infotainment-Sendungen. Dabei stellen sie fest,

⁹ Hier sind speziell Paul Virilio und Jean Baudrillard zu nennen, die auf die seltsame Verquickung der Medien in die Kriegsführung aufmerksam machten.

¹⁰ Thomas Meyer, Rüdiger Ontrup, Christian Schicha: *Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 2000.

¹¹ Christian Schicha und Carsten Brosda (Hg.): *Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus*. ikö-Publikationen Band 3. Münster: LIT Verlag, 2002.

dass gerade durch ihr ‚Unterhaltungsformat‘ Informationsmedien in der Lage sind, aktiv Politik zu betreiben, die Emotionalisierung somit Merkmal medialer Politikvermittlung ist. Ein weiteres umfangreiches Werk zu Kommunikationsstrategien und zur terroristischen Inszenierung in den Medien stellt Sonja Glaabs Sammelband¹² dar, der unterschiedlichste Terrorisierungen und Massenmedien einschließlich des Internets in die Betrachtung einbezieht. Die Beiträge beruhen hierbei sowohl auf historischen, soziologischen, kommunikationswissenschaftlichen als auch politischen Ansätzen.

Insgesamt finden sich jedoch nur selten kritische Untersuchungen des Verhältnisses zwischen Massenmedien und Terroristen in der Sekundärliteratur, ganz besonders außerhalb der Vereinigten Staaten nimmt die Forschungsdichte hierzu ab. So liegt z.B. erst seit kurzem von Andreas Elter¹³ eine erste umfassende Aufarbeitung zur Rolle der Medien im Konflikt zwischen der BRD und der Roten Armee Fraktion vor, mit einem Hauptaugenmerk auf dem Verhältnis von Presse und RAF. In seinem Werk analysiert und verknüpft Elter die Terrorakte und Selbstdarstellung der RAF durch z. B. Schriften und Bekenner schreiben mit dem Umgang der Medien bzw. der Berichterstattung über diese Terrororganisation. Darüber hinaus geht er der Frage nach, wie Öffentlichkeit für die RAF erreicht werden konnte und zeichnet in der Verbindung von historischem und medien-/kommunikationswissenschaftlichem Ansatz die Entwicklung des öffentlichen Auftretens der RAF nach. Dennoch gibt es bis heute keine differenzierte empirische Untersuchung dieser Thematik.

Die Inszenierung von Terrorismus wird in der Forschung allgemein weniger untersucht als vielmehr die politische und mediale Reaktion auf den Terror. Auch hierzu haben Schicha und Brosda gearbeitet.¹⁴ Truman analysiert sogar die Rhetorik der amerikanischen Regierung nach den

¹² Sonja Glaab (Hg.): Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

¹³ Andreas Elter: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1. Auflage 2008.

¹⁴ Christian Schicha und Carsten Brosda (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. (ikö-Publikationen Band 4). Münster [et al]: LIT Verlag, 2002.

Anschlägen auf das World Trade Center im Jahre 2001.¹⁵ Van der Veer und Munshi¹⁶ prüfen u. a. die Berichterstattung des amerikanischen Nachrichtensenders CNN im ‚Krieg gegen den Terror‘, ebenso wie Beuthner, Buttler und Fröhlich.¹⁷

In Bezug auf den Terrorismus erlebt den größten Boom in der Forschungsliteratur allerdings die Problematik der Verschmelzung von Realität und Fiktion. Erste Ansätze, abgesehen z.B. von Baudrillard,¹⁸ zur Entwirklichung der Realität sind schon 1998 der Herausgeberschrift von Willems und Jurga zu entnehmen.¹⁹ Doch 2001 wird Georg Seeßlen mit seinem Artikel in ‚Die Zeit Extra‘²⁰ zum Initiator der Wirklichkeits- bzw. Entwirklichungsdebatte. Gemeinsam mit Markus Metz fokussiert er ein Jahr später das Verhältnis von Fiktionalität und Realität, wobei die Terroranschläge vom 11. September unter Einbeziehung von Hollywood-Spielfilmen reflektiert werden, die Parallelen zu den realen Ereignissen aufweisen.²¹ Der Vergleich der Terrorbilder mit Kinofilmen und deren Wirkung führt letztlich zu der Feststellung, dass alle Bilder zu einer derartigen Tat schon längst in den Köpfen des mediengewohnten Publikums vorhanden waren, auch, dass die echten Bilder deswegen so unrealistisch bzw. filmisch aussahen. Theweleit wiederum reflektiert über die plötzliche Besessenheit, mit der die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der Bilder vom Attentat in der Forschung und in den Medien selbst diskutiert wird.²² Hierbei konstatiert er: Terrorismus findet heute am und auf dem Bildschirm

¹⁵ Joseph S. Tuman: *Communicating Terror. The Rhetorical Dimensions of Terrorism*. Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications, 2003.

¹⁶ Peter van der Veer und Shoma Munshi (Hg.): *Media, War, and Terrorism. Responses from the Middle East and Asia*. London and New York: RoutledgeCurzon, 2004.

¹⁷ Beuthner, Michael/Buttler, Joachim/Fröhlich, Sandra [et al] (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln: Herbert von Halem, 2003.

¹⁸ Schon 1992 schreibt dieser über den Streik der Ereignisse (Jean Baudrillard: *L'illusion de la fin ou La grève des événements*. Paris: Éditions Galilée, 1992.).

¹⁹ Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

²⁰ Georg Seeßlen: „Das furchtbare Bild. Wie der Film sich die Wirklichkeit untertan macht: Über die Analogie von Katastrophe und Kino.“ In: *Die Zeit Extra*, 17.09.2001, Heft 39/2001. S.20.

²¹ Georg Seeßlen und Markus Metz (Hg.): *Krieg der Bilder. Bilder des Krieges. Abhandlungen über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. (In: *Critica Diabolis* 106) Berlin: Edition TIAMAT, 1. Auflage 2002.

²² Klaus Theweleit: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegermodell*. Frankfurt/M. und Basel: Stroemfeld Verlag, 2. Auflage 2003.

statt. Der Terror ist somit im Bild medial und funktional nicht mehr differenzierbar. Lorenz geht in seiner Herausgeberschrift neben der Entwirklichung der Bilder vom 11. September auch auf einen Vergleich von Film und Realität ein,²³ d.h., thematisiert wird die zunehmende Fiktionalisierung in Spielfilmen und Informationssendungen, die paradoxerweise als realitätssteigernd wahrgenommen werden.

Literatur zur Darstellung des Terrorismus im Film nähert sich landesunabhängig dem Thema zumeist durch einen politisch-historischen und/oder ideologischen Zugang, d.h., sie konzentriert sich vornehmlich auf die Darstellung und/oder den Vergleich mit historischer Realität sowie die Sicht auf letztere durch das Ergründen der (z. T. vermuteten oder in Interviews explizit hervorgehobenen) politischen Intention des Regisseurs. Dies betrifft Analysen wie zum Beispiel²⁴: Bruce Bennett: „Cinematic Perspectives on the 'War on Terror': The Road to Guantanamo (2006) and Activist Cinema” (2008); Stephen Prince: *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism* (2009); Robert Weninger (Hg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis: Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945* (2005).²⁵

Die Forschungsliteratur mit diesem Ansatz scheint schier unerschöpflich, was wiederum darauf zurückzuführen ist, dass der Terrorismus als politisches Thema nicht nur bis heute unbewältigt ist, sondern auch in immer neuen Formen, Dimensionen der Bedrohung oder auch nur der Auswirkungen wie der Gesetzgebung Einfluss auf das tägliche Leben vieler Menschen hat und die Gemüter erhitzt.

Einer politisch-ideologischen Betrachtung, auch in Hinsicht auf die nationale Identität der Täter und Opfer, unterliegen für gewöhnlich auch

²³ Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. (Film – Medium – Diskurs. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

²⁴ Auf eine große Anzahl zusätzliche internationale Werke zu dieser Thematik, teils auch zu anderen Terrororganisationen als denen der in dieser Arbeit analysierten, wird unter 'Weiterführende Sekundärliteratur' in der Bibliographie verwiesen. Aufgrund des völlig anderen Forschungsansatzes und der meist alleinigen Konzentration auf den inhaltlichen Geschehensprozess statt auf die Bildstruktur finden all diese keinen Eingang in meine Analyse.

²⁵ Weitere Beispiele für diese Art der politisch-ideologischen Terrorismusfilmanalyse finden sich im bibliographischen Anhang unter 'Weiterführende Sekundärliteratur', da sie in diese Arbeit aufgrund ihres Interpretationsansatzes keinen Eingang finden konnten.

Filmanalysen zur IRA.²⁶ Hierunter fallen u. a. folgende Untersuchungen, wobei ich mich hauptsächlich auf den von mir gewählten Filmkorpus stütze²⁷:

Alan Rosenthal (Hg.): *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV* (1999); John Hill und Kevin Rockett (Hg.): *Film History and National Cinema. Studies in Irish Film 2* (2005); Kevin Rockett und John Hill (Hg.): *National Cinema and Beyond. Studies in Irish Film I* (2004); John Hill: *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics* (2006); Jane Giles: *The Crying Game* (1997); Patrick McGee: *Cinema, theory, and political responsibility in contemporary culture* (1997).

Letzteres Werk betrachtet zum Beispiel Filme im sozialen, ökonomischen und kulturellen Kontext ihrer Entstehungszeit und untersucht, inwiefern das Kino der 1980er Jahre durch die Kulturpolitik von 'Identität' und 'Unterschied' geprägt wurde bzw. auf diese reagierte, wie sich aufgrund politischer und damit auch finanzieller Einschränkungen die Filmindustrie wandelte und sich das Art Cinema mit Zügen des nationalen Kinos mischte.

Einen zusätzlich genderorientierten Ansatz²⁸ bieten zum Beispiel:

Leighton Grist: „'It's Only a Piece of Meat': Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in *The Crying Game* and *M. Butterfly*” (2003); Maureen S. G. Hawkins: „Women, 'Queers,' Love, and Politics: *The Crying Game* as a Corrective Adaptation of/Reply to *The Hostage*” (1997); Sarah Edge: „'Women Are Trouble, Did You Know That

²⁶ So z. B.: Conor Cruise O'Brien: „Patriot Games.” S.311-315. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999; Richard Grenier: „In the Name of the IRA.” S.316-323. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

²⁷ Zusätzliche Werke hierzu finden sich unter 'Weiterführende Sekundärliteratur' in der Bibliographie. Leider können sie an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden, da sie aufgrund ihres inhaltlich politisch-ideologischen Ansatzes für meine Arbeit nicht zentral sind.

²⁸ Eine Reihe weiterer Werke mit diesem Ansatz finden sich in der Bibliographie unter 'Weiterführende Sekundärliteratur', da sie für diese Arbeit keine zentrale Rolle spielen.

Fergus?': Neil Jordan's *The Crying Game*" (1995); Kristin Handler: „Sexing *The Crying Game*: Difference, Identity, Ethics" (1994).

Eine umfassende Arbeit zu Filmen, die sich im weitesten Sinne mit dem sogenannten ‚neuen Terrorismus‘ beschäftigen, hat Peter Bürger geschrieben.²⁹ Hierbei fasst er die jeweiligen Filme in knapper Form zusammen und stellt ebenso knapp und teils historisch rückwirkend eine Verbindung zwischen zumeist Actionfilmen des Hollywoodkinos und heutigem Terrorismus bzw. gegenwärtiger Anschlagsangst her. Darüber hinaus setzt er sich mit der Debatte über Filme als Ideengeber für den Terror auseinander. Doch auch diese Form des Terrorismus wird in Filmanalysen überwiegend aus der politisch-ideologischen Perspektive betrachtet,³⁰ so von:

Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens: Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001* (2004); Cara Cilano (Hg.): *From Solidarity to Schisms: 9/11 and after in Fiction and Film from Outside the US* (2009); Wheeler Winston Dixon (Hg.): *Film and Television after 9/11* (2003); Birgit Däwes: „Celluloid Recoveries: Cinematic Transformations of Ground Zero" (2009).

Der politisch-ideologische sowie historische Ansatz von Filmanalysen dominiert auch die Literatur zur RAF.³¹ So zum Beispiel: Christopher James Homewood: *From Baader to Prada. The Representation of Urban Terrorism in German-Language Film* (2008); Terri Ginsberg und Kirsten Moana Thompson (Hg.): *Perspectives on German Cinema* (1996); Thomas

²⁹ Peter Bürger: *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart: Schmetterling Verlag GmbH, 1. Auflage 2005.

³⁰ Auch hier können nur einige Beispiele aufgelistet werden, da sie für diese Arbeit eine stark untergeordnete Rolle spielen und somit nicht näher analysiert werden. Weitere Werke zu dieser Thematik finden sich im Bibliographieteil unter 'Weiterführende Sekundärliteratur'.

³¹ Aus zuvor genannten Gründen werden auch an dieser Stelle nur einzelne Beispiele aufgeführt. Zusätzliche Arbeiten befinden sich in der Liste unter 'Weiterführende Sekundärliteratur'.

Elsaesser: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD* (2006/2007).

Darüber hinaus existiert in Hinsicht auf die RAF auch umfangreiche Literatur zur Gender- und Identitätsproblematik sowie zur Vergangenheitsbewältigung. Hierzu lassen sich zum Beispiel folgende Arbeiten nennen³²:

Christina Maria White: *Gender and the German Autumn: The Representation of Terrorism and the Female Terrorist in Social Discourses, Literature and Film* (2001); Stefanie Hofer: „Das Ende der Generationseinheit von '68: Volker Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuß*.“ (2005); Heiko Reusch: *Zur Vorstellung des Terroristen: die Darstellung der RAF-Terroristen im Film* (2008).

Letztere Publikation zeigt, dass auch neuere Werke zur RAF im Film dem politisch-ideologischen Ansatz folgen, indem besonders Eskalationsspirale, Terror und Katharsis sowie die Darstellung der politischen Haltung der Protagonisten in den Vordergrund gerückt werden und somit in erster Linie der Findung des bis heute entstandenen (politisch-ideologischen) Bildes der RAF durch den Film dienen.

Einen soziologisch-ideologischen Ansatz vertritt Jeremy Varon: *Bringing the War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies* (2005). Doch auch er untersucht vor allem die Ideologie der Täter und ihre Motivation, dabei zeigt er gleichermaßen Grenzen demokratischer Gesellschaften und die Entwicklung von Gewalt in sozialen und politischen Bewegungen auf als auch den Einfluss der faschistischen Vergangenheit Deutschlands auf den eskalierenden Konflikt der 1960er und 1970er Jahre. Nicole Colin, Beatrice de Graaf, Jacco Pekelder und Joachim Umlauf (Hg.) (*Der 'Deutsche Herbst' und die RAF in Politik, Medien und Kunst: nationale und internationale Perspektiven* (2008)) wiederum fokussieren die Rezeption der RAF in den

³² Da diese Problematik in meiner Untersuchung nicht im Mittelpunkt steht, wird einmal mehr auf 'Weiterführende Sekundärliteratur' in der Bibliographie verwiesen, in der etliche Werke mit diesem Ansatz zu finden sind.

Medien, der politischen Öffentlichkeit und der Kunst und stellen Verbindungen zu anderen Ländern her.

Die bisher umfassendste Publikation zum Terrorismus der RAF im Film stammt von Petra Kraus.³³ Dieser Sammelband enthält neben Aufsätzen und Essays auch Dokumente und ein Interview zu den RAF-Prozessen. Er stellt sich somit als eine Mixtur aus Fakten und Filmographie bzw. Filminterpretationen im Zeitraum von 1967-1994 dar. Doch auch hier wird neben dem filmischen Inhalt insbesondere der politischen Aussage des Regisseurs Beachtung geschenkt, um den RAF-Terror zu ‚entmythologisieren‘. Dadurch wirkt die Analyse etwas oberflächlich in Bezug auf filmische Besonderheiten. Auch wenn der Film unter dem Aspekt seiner politischen Funktion betrachtet wird, die Inszenierung des Terrorismus der RAF spielt dabei keine Rolle.

Ein weiteres umfangreiches Werk stellt Gerrit-Jan Berendses und Ingo Cornils Sammelband dar,³⁴ der Analysen zur Terrorismusrezeption der RAF in der Bildenden Kunst ebenso wie in der Literatur, im Theater und einer Handvoll Filmen der letzten Jahre umfasst. Leider wird auch hierbei der Fokus vor allem auf historische und politisch-ideologische Aspekte und weder auf (filmische) Struktur noch Inszenierung der RAF gelegt. Eine Analyse der Sprache und Kommunikation der RAF in Bezug auf spätere Rekonstruktionen und Erzählungen der RAF befindet sich hier noch im Anfangsstadium.³⁵

Die neueste Publikation zum Thema stammt von Norman Ächtler und Carsten Gansel.³⁶ Hierin finden sich hauptsächlich interdisziplinäre Ansätze zur Verbindung literarischer und filmästhetischer Auseinandersetzung mit dem Thema ‚RAF‘. So wird zum Beispiel der

³³ Petra Kraus [et al] (Hg.): Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film. Schriftenreihe Münchner Filmzentrum, 1997.

³⁴ Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils (Hg.): Baader-Meinhof Returns: History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008.

³⁵ Vgl. hierzu Enno Stahl: „Schleyer - Terror und Literatur.“ S.79-98. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

³⁶ Norman Ächtler und Carsten Gansel (Hg.): Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Mythosentstehung, der Rezeption von Geschichte u. a. in Form von Bildern, den durch die Medien produzierten Klischees, der Reaktion der Regisseure auf die Medienberichterstattung, der Ikonisierung und Romantisierung der Terroristen nachgegangen ebenso wie Machtphantasien und terroristischer Rhetorik. Allgemein liegt jedoch der Akzent auf der Rezeption und nicht der Terrorismusinszenierung oder Bildstruktur.

Etwas aufschlussreicher ist da Elters, wenn auch kurze, Untersuchung.³⁷ Anhand einer kleinen Filmographie erläutert dieser, weshalb zu den drei RAF-Generationen eine jeweils unterschiedliche Anzahl an Filmen gedreht wurde und wird. Hierbei legt er den Schwerpunkt auf die Narrativität und die Visualisierungsmöglichkeit, die sich wiederum aus der Inszenierung dieser Generationen ergeben.

All jene Analysen, die sich in erster Linie mit der politisch-iedeologischen Auslegung beschäftigen, werden in meiner Arbeit nicht oder nur sehr selten kritisch kommentiert, da sie, u. a. mit der Vergangenheitsbewältigung, eine völlig andere Thematik verfolgen und in keiner Form die strukturelle Ordnung und Inszenierung terroristischer Organisationen berücksichtigen oder den filmischen Bildaufbau hinsichtlich dieser in den Fokus rücken. Denn wie schon in der Einleitung erläutert, geht diese Arbeit *nicht* auf die politische Sichtweise oder Intention des Films oder Regisseurs ein.

Bis zu diesem Zeitpunkt steht eine detaillierte Untersuchung von Filmen hinsichtlich eines Zusammenhangs zwischen filmästhetischer Gestaltung und Inszenierungsstrukturen des Terrorismus aus. Zudem wird in der bisherigen Forschungsliteratur meist nur eine Form des Terrorismus betrachtet – ein direkter Vergleich verschiedener Terrorismusformen in Hinsicht auf den Film ist bis dato nicht bekannt. Die hier vorliegende Arbeit versucht daher, diese Lücke in der Forschung zu schließen.

³⁷ Andreas Elter: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.

III. Terrorismusbegriff und terroristische Inszenierung

Terrorismus ist ein stark emotional besetztes Thema, das unterschiedliche Empfindungen auslöst: Angst, Verzweiflung, Unsicherheit, Abwehr- und Verteidigungsimpulse, sensationslüsterne Neugier, Schadenfreude, bisweilen auch Faszination.³⁸

III.1. Versuch einer Definition

Die Furcht ist oft größer als die Gefahr.
(Sprichwort)

Jede besonders abscheuliche Gewalttat, die als gegen die Gesellschaft gerichtet verstanden wird, ganz gleich, ob es sich dabei um die Aktivitäten von regierungsfeindlichen Dissidenten oder von Regierungen selber oder um organisierte Verbrecherbanden oder gewöhnliche Kriminelle, um randalierenden Mob oder Personen, die militant protestieren, Irre oder Erpresser handelt, wird für gewöhnlich als terroristisch bezeichnet.³⁹ Doch der Begriff des ‚Terrorismus‘ hat sich nicht nur inzwischen zum populären Schlagwort gewandelt, diese Art des Umgangs verweist zugleich auch auf das Dilemma, in dem sich die Forschung befindet.

Auch wenn die Begriffsklärung vor allem in der politikwissenschaftlichen Forschungsliteratur immer wieder im Mittelpunkt

³⁸ Peter Waldmann: Terrorismus. Provokation der Macht. Hamburg: Murmann, 2005. 2. vollst. überarb. Aufl. S.11.

³⁹ Bruce Hoffman: Terrorismus – der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1999. S.13.

steht, existiert trotz zahlreicher Schriften und weltweiter Bündnisse wie der NATO und UNO sowie vermehrt interagierender Staatengemeinschaften wie der Europäischen Union bis heute keine einheitliche und allgemein verbindliche Definition. Grund hierfür ist nicht allein, dass sich der Begriff des ‚Terrorismus‘ als schwer fassbar darstellt, er gehört auch zu den umstrittensten politischen Begriffen. So hat Bjørgo⁴⁰ allein über 200 Terrorismusdefinitionen gezählt, zu denen beinahe täglich neue hinzutreten, so dass die hier angesprochene Literatur nur eine Auswahl bilden kann.

Auch erhebt diese Arbeit nicht den Anspruch, eine allumfassende Definition aufzustellen. Es soll jedoch ein Abriss der Terrorismusproblematik dazu dienen, eine Ausgangsbasis für den späteren Vergleich der politischen Inszenierung des Terrorismus mit ihrem filmischen Pendant zu schaffen. Hierfür ist es notwendig, dass zunächst anhand der Definition und darauf aufbauend der Untersuchung von Terrorismusformen und -organisationen sowie deren Inszenierungen die Struktur des Terrorismus herausgestellt wird.

Die Schwierigkeit, das Phänomen des Terrorismus genau zu fassen und zu einer einheitlichen internationalen Definition zu gelangen, ist nicht nur bedingt durch den historischen Bedeutungswandel des Terminus. Vor allem besteht sie darin, „[...] dass der Begriff je nach Absicht, Zweck, kulturellem oder religiösem Hintergrund und politischer Überzeugung verschieden angewandt und definiert wird.“⁴¹ Diese Art der politischen Instrumentalisierung des Begriffs schließt von vornherein ein moralisches Urteil ein.⁴² Die Entscheidung zur Anwendung dieser Bezeichnung auf einen Täter ist daher unvermeidlich subjektiv und weitgehend davon abhängig, ob man der betreffenden Person, Gruppe, dem Ziel mit Sympathie oder Ablehnung gegenüber steht.⁴³ Ein Terrorist wird sich kaum selbst als

⁴⁰ Tore Bjørgo: „Introduction.“ In: *Root Causes of Terrorism*. Hg. v. Tore Bjørgo. London: Routledge, 2005. S.1-15 (1).

⁴¹ Tanja Kristin Deiß: Herausforderung Terrorismus. Wie Deutschland auf den RAF- und Al Qaida-Terrorismus reagierte. Marburg: Tectum Verlag, 2007. S.17.

⁴² So ähnlich Brian Michael Jenkins: *The Study of Terrorism: Definitional Problems*. Santa Monica, CA: RAND Corporation, P-6563, Dezember 1980. S.10. oder: *International Terrorism. A New Mode of Conflict*. Santa Monica, 1975. S.2.

⁴³ Hoffman S.38.

solcher bezeichnen. Stattdessen wird er diese Bezeichnung auf die Regierung, die Gesellschaft anwenden, von denen er sich unterdrückt fühlt und den Anspruch ableitet, sich dagegen verteidigen zu dürfen.

Die sogenannte ‚Sternbande‘ [...], die in den 1940er-Jahren neben der Irgun gegen das britische Protektorat kämpfte, ist die letzte Gruppe gewesen, deren Mitglieder sich selbst als Terroristen und nicht als Freiheitskämpfer oder Gotteskrieger bezeichnet haben. Seither ist ‚Terrorist‘ eine feindselige Zuschreibung von außen geworden, während sich die Gruppen nicht nach ihren Methoden, sondern nach ihren (selbstverständlich erhabenen) Zielen benennen.⁴⁴

Werden bestimmte Gewalthandlungen ‚terroristisch‘ genannt, will man ihnen damit für gewöhnlich jegliche politische Legitimität absprechen: „So fungiert die Bezeichnung ‚Terrorismus‘ in der internationalen Politik als ein Ausschließungsbegriff: Den so apostrophierten Akteuren wird damit bedeutet, dass ihre Anliegen nicht verhandelbar sind [...].“⁴⁵

Allerdings führt die rein moralische Bewertung einer Tat noch zu keinem Ergebnis bezüglich einer Terrorismusdefinition. Mehr noch, sie kann und darf aufgrund ihrer Subjektivität nicht Teil einer solchen sein. Gerade dieser Aspekt hat immer wieder zu folgenschweren politischen Entscheidungen geführt und wurde gezielt von Terroristen zur Rechtfertigung ihres Handelns und ihrer Selbstinszenierung ausgenutzt.⁴⁶ Folgerichtig argumentiert Louise Richardson, der politische Kontext, in dem eine Tat begangen werde, könne unsere normative Bewertung beeinflussen, unser Maß, ob wir sie für moralisch gerechtfertigt oder verwerflich hielten, er ändere jedoch nichts an der Tatsache, dass es sich um einen Terrorakt

⁴⁴ Wolfgang Schmidbauer: Der Mensch als Bombe. Eine Psychologie des neuen Terrorismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl. 2003. S.37.

⁴⁵ Herfried Münkler: Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S.175.

⁴⁶ Siehe hierzu das Kapitel zur Eskalationsstrategie.

handele.⁴⁷ Die Behauptung, ein Friedenskämpfer könne kein Terrorist sein, verwechsle Ziele und Mittel.⁴⁸ Allerdings ist die Abgrenzung von Ziel und Mittel nicht ganz einfach. Letztlich würde wohl niemand Claus Graf Schenk von Stauffenberg als Terroristen bezeichnen, obwohl er sich der gleichen Mittel bediente wie viele der heutigen Terroristen. Vielmehr bedarf es einer bestimmten Kombinationsanalyse der Motivation, Ziele und Vorgehensweise, um den Terrorismus von anderen Gewaltakten unterscheiden zu können.

Zu den oft zitierten Definitionen gehören u. a. die von Walter Laqueur, Bruce Hoffman, Berndt Georg Thamm, Peter Waldmann, Louise Richardson, Kai Hirschmann und Herfried Münkler.

Den meisten dieser Definitionen gemein sind folgende den Terrorismus kennzeichnende Merkmale: das von substaatlichen Akteuren in Form von Gruppen, nicht Einzelpersonen, gewaltsame, systematische Vorgehen durch asymmetrische Kriegführung im Sinne einer Nadelstichtaktik, da sie ihren staatlichen Gegnern physisch und logistisch unterlegen sind. Hierbei wird vor allem der psychologischen Wirkung eine besondere Bedeutung beigemessen. So dient die Gewalt der Erzeugung und Verbreitung von Angst, um politische und/oder religiöse Ziele durchzusetzen.⁴⁹

⁴⁷ Louise Richardson: Was Terroristen wollen. Die Ursachen der Gewalt und wie wir sie bekämpfen können. Aus dem Engl. von Hartmut Schickert. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2007. S.33.

⁴⁸ Ebd. S.34.

⁴⁹ In einer oft zitierten Liste untersuchten Alex P. Schmid und seine Mitarbeiter wiederkehrende sprachliche Elemente in über 100 verschiedenen Definitionen. Darin traten ‚Gewalt/Zwang‘ mit über 80%, ‚politisch‘ (65%), ‚Furcht und Schrecken‘ (51%), gefolgt von ‚Drohung‘, ‚psychologische Effekte/ Reaktionen‘, ‚Opfer-Ziel-Differenzierung‘, ‚zielgerichtetes, geplantes, systematisches, organisiertes Handeln‘, ‚Methoden des Kampfes/ Strategie/ Taktik‘, ‚außerhalb der Normalität/ Verletzung akzeptierter Regeln/ ohne humanitäre Rücksichtnahme‘, ‚Nötigung/ Erpressung‘ sowie ‚Publizitätsaspekte‘ am häufigsten auf. (Alex P. Schmid, Albert J. Jongman et al.: Political Terrorism: A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories, and Literature. New Brunswick: Transaction Books, 1988. S.5f.) Die meisten dieser Wörter wie ‚Gewalt‘, ‚Furcht‘, ‚Drohung‘, ‚Nötigung‘ sind semantisch miteinander verknüpft und verweisen somit nicht nur auf die spezielle Kommunikationsstrategie der Terroristen, die im folgenden Kapitel näher besprochen wird, sondern zudem auf den hohen Stellenwert, der dem psychologischen Effekt dieser Strategie zukommt.

Je nach Ansatz wird entweder dieser psychischen Komponente der absolute Vorrang gegeben⁵⁰ oder sie wird als Teil der terroristischen Strategie dem politischen Moment untergeordnet. Da jedoch sowohl Vorgehensweise als auch Motivation und Zielsetzung nicht voneinander zu trennen sind, werde ich mich besonders auf letzteren Ansatz beziehen.

So lässt sich ‚Terrorismus‘ für Walter Laqueur mit Gewissheit „[...] nur als Anwendung von Gewalt durch eine Gruppe bezeichnen, die zu politischen oder religiösen Zwecken gewöhnlich gegen eine Regierung, zuweilen auch gegen andere ethnische Gruppen, Klassen, Religionen oder politische Bewegungen vorgeht. Jeder Versuch, sich spezifischer zu äußern, ist einfach deshalb zum Scheitern verurteilt, weil es nicht einen, sondern viele verschiedene Terrorismen gibt.“⁵¹ Ähnlich wird der Begriff auch im Lexikon der Politik definiert.⁵² Doch wird er zusätzlich erweitert um den psychologischen Aspekt der Verbreitung von Angst und Schrecken sowie die Annahme, dass Terrorismus auch gegen Terrorregime gerichtet sein könne und somit die Frage der Legitimität offen bliebe.

Beide Definitionen sind zu kurz gefasst. Laqueur lässt außer Acht, dass es sehr wohl allgemeine Merkmale gibt, die den Terrorismus kennzeichnen und ihn von anderer Gewalt abgrenzen, auch wenn sich die sehr unterschiedlichen Arten von Terrorismus oft mannigfaltiger Strategien bedienen. Im Gegensatz hierzu unterscheidet letztere Definition nicht zwischen Terroristen und Freiheitskämpfern sowie Revolutionären.

Etwas genauer äußerte sich der EU-Rat der Innen- und Justizminister in einem Gemeinsamen Standpunkt vom 27. Dezember 2001:

⁵⁰ So bezeichnet Charles Townshend Terrorismus eher als Geisteszustand denn als physische Bedrohung (Charles Townshend: *Terrorismus. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. S.12), die verglichen mit anderen alltäglichen Gefahren minimal sei (Ebd. S.9). Ähnlich argumentiert auch Herberg-Rothe: „Terroristische Anschläge können als asymmetrische Kriegführung begriffen werden, die darauf zielt, dem Gegner maximalen Schaden zuzufügen. Dieser Schaden besteht nicht primär in den unmittelbaren materiellen Zerstörungen, sondern vor allem in deren psychischen und psychosozialen Folgen. Die Anschläge werden so geplant und ausgeführt, dass der erzeugte Schrecken und die Angst um ein Vielfaches größer sind als das tatsächliche Ausmaß des zu beklagenden Schadens.“ (Andreas Herberg-Rothe: *Der Krieg. Geschichte und Gegenwart*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2003. S.81.)

⁵¹ Walter Laqueur: *Die globale Bedrohung. Neue Gefahren des Terrorismus*. München: Econ Ullstein List Verlag, 1. Aufl. 2001. S.44.

⁵² *Lexikon der Politik*, Bd.7, München: Beck, 1998. S.645.

Danach bezeichnet der Ausdruck ‚Terroristische Handlung‘ eine vorsätzliche Handlung, die durch ihre Art oder durch ihren Kontext ein Land oder eine internationale Organisation ernsthaft schädigen kann und im innerstaatlichen Recht als Straftat definiert ist, wenn sie mit dem Ziel begangen wird,

- die Bevölkerung auf schwerwiegende Weise einzuschüchtern oder
- eine Regierung oder eine internationale Organisation unberechtigterweise zu einem Tun oder Unterlassen zu zwingen oder
- die politischen, verfassungsrechtlichen, wirtschaftlichen oder sozialen Grundstrukturen eines Landes oder einer internationalen Organisation ernsthaft zu destabilisieren oder zu zerstören.

Die in Frage kommenden ‚vorsätzlichen Handlungen‘ (schweren Straftaten) sind enumerativ aufgeführt (Anschläge auf das Leben einer Person, die zum Tode führen können, Anschläge auf die körperliche Unversehrtheit einer Person, Entführung oder Geiselnahme usw.) Auch die Drohung mit solchen Straftaten sowie das Anführen oder Unterstützen einer terroristischen Vereinigung sind von der Definition umfasst.⁵³

Diese Formulierung umfasst sowohl das zumeist politische Ziel der Terroristen als auch die kriminelle Vorgehensweise durch Anwendung oder Drohung von Gewalt sowie die psychologische Wirkung. Keine genaue Berücksichtigung finden die Motivation, wodurch eine Abgrenzung etwa zum Freiheitskampf entfällt, und die Tätergruppe und deren Position innerhalb des Staatsgefüges. Diese Auslassungen erklären sich aus der Betonung der ‚Handlung‘. Somit entsteht seitens des Staates eine größere

⁵³ Berndt Georg Thamm: Terrorismus. Ein Handbuch über Täter und Opfer. Hilden: Verlag Deutsche Polizeiliteratur GmbH, 1. Aufl. 2002. S.441f. Vgl. auch mit dem Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften L 344 vom 28.12.2001, S.93f.

rechtliche Handlungsfreiheit gegenüber den Tätern, die nicht zwangsweise ‚Terroristen‘ sein müssen, da z.B. die politische und/oder religiöse Motivation nicht allen aufgeführten Handlungen inhärent ist und demzufolge auch ‚einfache Gewaltverbrecher‘ umfasst sein können.⁵⁴

Zwar weniger spezifisch, doch lückenloser in der Abgrenzung zu anderen Gewalttaten gestalten sich die Definitionen von Peter Waldmann, Ulrich Schneckener und Bruce Hoffman.

Waldmann beschreibt Terrorismus als planmäßig vorbereitete, schockierende Gewaltanschläge gegen eine politische Ordnung aus dem Untergrund, die vor allem Unsicherheit und Schrecken verbreiten und zugleich auch Sympathie und Unterstützungsbereitschaft erzeugen sollen.⁵⁵ Zusätzlich erweitert er die terroristische Taktik: „Terrorismus ist die bevorzugte Kampfstrategie relativ kleiner und ‚schwacher‘ Gewaltverbände, er stellt die Extremform dessen dar, was in der neueren Literatur als asymmetrische Konfliktkonstellation bezeichnet wird“, ⁵⁶ da es den Terroristen sowohl an Kampfstärke als auch an Rückhalt in der Bevölkerung fehlt.

Ganz ähnlich fasst auch Schneckener den Begriff ‚Terrorismus‘ als eine „[...] Gewaltstrategie nichtsstaatlicher Akteure, die aus dem Untergrund agieren und systematisch versuchen, eine Gesellschaft oder bestimmte Gruppen in Panik und Schrecken zu versetzen, um nach eigener Aussage politische Ziele durchzusetzen.“⁵⁷ Weiterhin hebt er hervor, dass sich die Terroristen beim Einsatz von Gewalt in signifikanter Weise terroristischer Mittel und Taktiken bedienen müssen, auch wenn sie zusätzlich zu einfacher Kriminalität und anderen Gewalttaten übergangen und eventuell damit ihren Charakter veränderten.⁵⁸

⁵⁴ Ein Beispiel hierfür wäre der Kaufhaus-Erpresser Arno Funke, auch bekannt als ‚Dagobert‘, der seine Taten 1988 und zwischen 1992-1994 zur reinen Selbstbereicherung beging.

⁵⁵ Peter Waldmann: Terrorismus. Provokation der Macht. Hamburg: Murmann, 2.vollst. überarb. Aufl. 2005. S.12.

⁵⁶ Ebd. S.13.

⁵⁷ Ulrich Schneckener: Transnationaler Terrorismus. Charakter und Hintergründe des ‚neuen‘ Terrorismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2006. S.21.

⁵⁸ Hierin deckt sich Schneckeners Ansicht u. a. mit der von Wilhelm Dietl, Kai Hirschmann und Rolf Tophoven in: Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe. Frankfurt a. Main: Eichborn AG, 2006.

Rückt bei Schneckener die Strategie in den Vordergrund, liegt das Hauptaugenmerk bei Hoffman zusätzlich auf der terroristischen Person bzw. Gruppe. Hoffman beschreibt Terrorismus als politisch hinsichtlich der Ziele und Motive der Täter, gewalttätig in der Ausführung und verbunden mit dem Interesse an einer psychischen Auswirkung, die über das unmittelbare Opfer oder Ziel hinausgeht. Außerdem müsse der terroristische Akt von einer Organisation bzw. Gruppe, also keiner Einzelperson, begangen werden, die wiederum substaatlich oder nicht-staatlich sein müsse.⁵⁹

Allen drei Definitionen gemein ist das gewaltsame, strategische Vorgehen gegen eine politische Ordnung aus dem Untergrund, das darüber hinaus auf einen psychischen (Angst)Effekt gerichtet ist. Mit der Unterstreichung des substaatlichen Charakters, der politischen Motive und des systematischen Vorgehens, das hier als wiederholte Handlung seitens der Täter zu verstehen ist, wird zugleich eine Abgrenzung zum Staatsterror, zu ‚einmaligen‘ Attentaten und einfacher Kriminalität vorgenommen. Des Weiteren verweist Waldmann in seiner Definition auf die physische und logistische Unterlegenheit der Terroristen sowie die daraus resultierende asymmetrische Kriegführung, wodurch er zusätzlich terroristische Gruppen zu Guerillaverbänden abgrenzt, da letztere durchaus zahlen- und kräftemäßig gegen eine staatliche Ordnung antreten können. Seine Formulierung ist daher die präziseste dieser Kurzdefinitionen zum Terrorismus.

Als sehr ausführlich stellt sich die Begriffsklärung zum Terrorismus u. a. bei Richardson, Hirschmann sowie im gemeinsam herausgegebenen Terrorismus-Lexikon von Dietl, Hirschmann und Tophoven dar.

Hirschmann wertet den Versuch, politische, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Veränderungen durch Gewalt zu erzwingen, als terroristische Handlung. Terrorismus sei die besondere Form der Gewaltausübung mit im weitesten Sinne politischer Zielsetzung und auf der Grundlage einer politischen Ideologie, er müsse organisiert und über einen längeren Zeitraum andauernd von Staaten oder substaatlichen Akteuren

⁵⁹ Hoffman S.55f.

ausgeübt werden.⁶⁰ Hierzu müssen weiterhin fünf Voraussetzungen vorliegen: 1. Der Akt muss vorsätzlich und systematisch geplant sein und auf extreme Emotionen wie Angst und Verunsicherung in der Bevölkerung zielen; 2. muss er eine psychologische Wirkung verfolgen und sich an eine breite Öffentlichkeit richten; 3. müssen die Angriffe auf willkürlich gewählte symbolische Ziele und Personen gerichtet sein; 4. muss der Akt soziale Normen brechen und dadurch als Gräueltat wahrgenommen werden; 5. muss er auf die Beeinflussung des gegnerischen Verhaltens zielen.⁶¹

Auch diese Begriffsbestimmung erfasst die Merkmale, die in den vorhergehenden Definitionen aufgelistet wurden. Doch ist die Spezifizierung durch die Erweiterung der Voraussetzungen, die vorliegen müssen, z. T. eher problematisch zu sehen. Nicht nur können Punkt 1 und 2 zusammengefasst werden, da der zweite Punkt schon vom ersten miterfasst wird, auch bewirkt Punkt 3, dass nicht mehr alle Terrorismen unter diese Definition subsummierbar sind. So würden sowohl der sozialrevolutionäre als auch der nationaletnische Terrorismus aus dieser Festlegung herausfallen, da beiden zwar der Angriff auf symbolische Ziele eigen ist, aber diese fast immer gezielt und nicht willkürlich ausgewählt werden bzw. wurden, was wiederum auf die Motivation dieser speziellen Terroristen zurückzuführen ist, die in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet wird. Die von Hirschmann vorgegebenen Bedingungen beziehen sich demzufolge vor allem auf den so genannten ‚neuen‘ Terrorismus.

Louise Richardson ordnet Terrorismus ganz und gar sieben verschiedene Merkmale zu, die erfüllt sein müssen zusätzlich zu ihrer kurzen Bestimmung, Terrorismus bedeute, „[...] für politische Zwecke planmäßig und gewaltsam gegen Zivilisten vorzugehen.“⁶² Einige dieser Merkmale decken sich mit den meisten neueren Definitionen zu diesem Thema, so z.B. die politische Motivation der Täter, die Androhung oder Ausübung von Gewalt sowie die Substaatlichkeit der Akteure und die damit einhergehende Exklusion des Staatsterrors.

⁶⁰ Kai Hirschmann: Terrorismus. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2003. S.8f.

⁶¹ Ebd. S.9.

⁶² Richardson S.28.

Allerdings ist Richardsons Feststellung, der Zweck sei, eine Botschaft zu verkünden,⁶³ im Grunde genommen redundant, da schon vorausgesetzt wird, dass eine solche Tat auf die Änderung der politischen Verhältnisse gerichtet ist und feststeht, dass diese nicht allein mit physischen Mitteln zu erreichen ist, also mit und durch den Gewaltakt Motiv und Ziel kommuniziert werden müssen.

Auch ihre Annahme, der terroristische Akt hätte eine symbolische Bedeutung, wobei die damit verbundene psychologische Wirkung größer sein müsse als die physische,⁶⁴ ist so nicht immer zutreffend. Denn obwohl Terroristen in der asymmetrischen Konfliktsituation die Unterlegenen sind und deshalb darauf bedacht sind, dass ihre Gewalthandlungen eine große psychische (Nach-)Wirkung entfalten, müssen ihre Aktionen doch stets eine hohe physische Zerstörung aufweisen, um überhaupt von den Medien und damit der Bevölkerung wahrgenommen zu werden. Bei der heutigen Informationsdichte in den Medien, die noch dazu von Tag zu Tag wächst, ist eine ständige Gewaltzunahme sogar erforderlich, um die Medienpräsenz zu sichern.⁶⁵ Weiterhin ist, wenn man von Großereignissen wie dem 11. September 2001 oder dem Anschlag auf die Madrider U-Bahn absieht, schwer abzuschätzen und zu ‚messen‘, inwieweit die psychologische Wirkung die physische tatsächlich übersteigt, so dass man sich hierbei leicht in den Bereich des Spekulativen begibt.

Richardsons sechster Punkt, Opfer und Publikum der Terroristen seien nicht identisch, da Opfer Mittel seien, um ein größeres Publikum zu beeinflussen, in der Regel die Regierung,⁶⁶ stellt sich als ebenso strittig dar. So achten islamistische Fundamentalisten nicht auf Opfer aus den eigenen Reihen, die gleichzeitig auch das angesprochene Publikum bilden. Auch richteten sich u. a. Aktionen der RAF direkt gegen den Springerkonzern, dessen Verhalten und Berichte über die RAF damit beeinflusst werden sollten. Dass oftmals Opfer und Publikum nicht identisch sind, hat vielmehr damit zu tun, dass Terroristen in der Regel kein Regierungsmitglied oder

⁶³ Ebd. S.28.

⁶⁴ Ebd. S.29.

⁶⁵ Zur Symbiose zwischen Terrorismus und den Medien siehe Kapitel: Terroristische Inszenierung: Strategie und Methode.

⁶⁶ Richardson S.29.

eine andere hochgestellte Persönlichkeit, die sie mit ihrer Tat zu einem bestimmten Verhalten bewegen möchten, in ihre Gewalt bekommen.

Doch ganz besonders das siebente Merkmal, Terrorismus sei als Unterschied zu anderen Formen politischer Gewalt wie dem Guerillakrieg bewusst gegen Zivilisten gerichtet,⁶⁷ stellt sich als nachteilig für diese Definition heraus. Zwar sind Zivilisten oft Mittel zum Zweck, aber eben nicht in allen Fällen, was wiederum abhängig von der Art des Terrorismus ist. So verzichten der ethnonationalistische sowie der sozialrevolutionäre Terrorismus oft auf zivile Opfer oder versuchen, diese bewusst zu umgehen, indem sie Warnungen an die Presse geben, so dass bei rechtzeitigem Eingriff der Bombenkommandos etc. nur ein Sachschaden zu erwarten ist. Vor allem der ethno-nationalistische Terrorismus könnte sich ein Vorgehen gegen Teile der Bevölkerung gar nicht erlauben, da er auf den Rückhalt in dieser baut. Somit ist auch diese Eingrenzung Richardsons nicht nur eine Abgrenzung zum Guerillakrieg, sondern gleichzeitig eine Einschränkung der Allgemeingültigkeit, da dieser Punkt letztlich allein auf den ‚neuen‘ Terrorismus bezogen werden kann.

Im Gegensatz zu dieser Definition erscheint die Begriffsbestimmung durch Dietl, Hirschmann und Tophoven nicht nur ebenso detailliert, sondern auch weniger fehlerbelastet. Hiernach kann Terrorismus definiert werden „[...] als eine andauernde und geplante Gewaltanwendung mit politischer Zielsetzung, um mittels terroristischer Mittel das (politische) Verhalten des Gegners zu beeinflussen. Terrorismus kann sowohl von substaatlichen Akteuren (die Regel) als auch von staatlichen Einrichtungen [...] ausgeführt werden.“⁶⁸

⁶⁷ Ebd. S.30.

⁶⁸ Dietl/ Hirschmann/ Tophoven: S.17. Allein die Behauptung des letzten Satzes im Zitat, der den Staatsterror mit Terrorismus gleichsetzt, ist strittig. Der Begriff ‚Staatsterror‘ wird in der Forschungsliteratur einerseits als Teil des Terrorismus angesehen, von anderen jedoch strikt als solcher abgelehnt. Die Ablehnung baut vor allem auf der Differenzierung zwischen dem ‚Terror von oben‘ und dem ‚Terrorismus von unten‘ auf, zwischen der staatlichen Schreckensherrschaft durch Gewalt und Einschüchterung der eigenen Bürger durch jene, die bereits an der Macht sind, und gezielten Angriffen gegen die Machtausübenden von Seiten nicht-staatlicher Gruppen, deren Gemeinsamkeit allein in der systematischen Verbreitung von Furcht und Schrecken liegt. (Siehe hierzu: Hirschmann S.7. Ebenso: Hoffman S.30. Auch: Dietl/Hirschmann/Tophoven S.17.) Hieran schließt sich zumeist die Feststellung, dass im Gegensatz zu Terroristen „[...] staatliche (z.B. Armee, Geheimdienst, Sonderpolizei, Staatssicherheit) oder im staatlichen Auftrag agierende

Hierbei gibt es fünf Komponenten, die zu beachten sind: Die Gewaltanwendung muss über einen bestimmten Zeitraum andauern, darf nicht einmalig sein.⁶⁹ Damit entfällt der Tyrannenmord. Weiterhin muss die Gewalt geplant und organisiert sowie – als Abgrenzung zur einfachen Kriminalität – politisch motiviert sein, worunter dementsprechend auch ideologische und religiöse Ansätze fallen, solange sie Veränderungen der etablierten Ordnung mit Gewalt anstreben.⁷⁰ Zusätzlich muss Terrorismus mit terroristischen Mitteln erfolgen, d.h. mit einer ‚Nadelstichtaktik‘ in Form von Bomben, Schusswaffen oder anderen Waffensystemen, die als Kommunikationsstrategie eingesetzt werden, um Angst und Verunsicherung zu erzeugen und deren Gewaltanwendung von der Bevölkerung als unverhältnismäßig brutal wahrgenommen wird, da sie mit der sozialen Norm bricht, wodurch sich diese Taktik z.B. von Guerillabewegungen unterscheidet.⁷¹ Hierbei ist das primäre Ziel der Terroristen, die Handlungen und Strukturen des Gegners im Sinne eigener Vorstellungen zu beeinflussen, auch wenn sie sich zumeist nicht an die Stelle des Gegners setzen wollen.⁷²

Diese Begriffsklärung enthält sowohl die von Waldmann und Hoffman bestimmten Merkmale, als auch eine noch genauere und vollständigere Abgrenzung zu anderen, dem Terrorismus verwandten Begriffen. Zusätzlich verweist sie, wie viele der neueren Definitionen zu dieser Thematik, auf eine eigene Kommunikationsstrategie seitens der Terroristen. Genau diese Strategie wird im Kapitel zur Inszenierung der Terroristen näher analysiert.

Akteure (z.B. Milizen, Paramilitärs) typischerweise nicht verdeckt aus dem Untergrund, sondern nach Möglichkeit offen und sichtbar agieren, um die Bevölkerung insgesamt oder bestimmte Gruppen (etwa Oppositionelle oder Minderheiten) einzuschüchtern.“ (Ulrich Schneekener: Transnationaler Terrorismus. Charakter und Hintergründe des ‚neuen‘ Terrorismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2006. S.22.) Dies liegt u. a. an der Intention der jeweiligen Täter. Terroristen streben danach, die staatliche Herrschaft zu erschüttern. Der Staatsterror ist am Status quo orientiert, nicht an einer politischen Umwälzung, (Ebd. S.22.) d.h., die systematisch auf die Bevölkerung ausgeübte Gewalt dient neben dem Ziel der Einschüchterung vor allem der Aufrechterhaltung der Macht und ihrer Sicherung.

⁶⁹ Dietl/ Hirschmann/ Tophoven: S.17.

⁷⁰ Ebd. S.18.

⁷¹ Ebd. S.18.

⁷² Ebd. S.18.

Auch wenn eine Annäherung, wie im letzten Fall, an eine durchaus allgemeine, umfassende Bestimmung möglich erscheint, die darüber hinaus auf die unterschiedlichsten Terrorismusarten zutrifft, ist natürlich das Argument, d e n Terrorismus gäbe es nicht, sondern eine Vielzahl verschiedener Terrorisimen, nicht von der Hand zu weisen. Dennoch zeigt die Definitionsanalyse etliche Gemeinsamkeiten, die alle Terrorismusarten aufweisen, wodurch Abweichungen in den Inszenierungsstrategien umso interessanter werden.

Festzuhalten ist daher: Eine einheitliche und international gültige Definition muss nicht zwangsweise an der Vielzahl verschiedenster terroristischer Durchführungsformen und Methoden scheitern. Sie scheitert vor allem immer noch an der stets politischen Entscheidung, wer als Terrorist oder Freiheitskämpfer gilt. Auch wenn der Begriff des ‚Terrorismus‘, wie anfangs erwähnt, nicht instrumentalisiert werden darf, wird sich kaum eine Regierung davon abhalten lassen, selbst zu bestimmen, wen sie als Terroristen ansieht. Deswegen werden sich viele wissenschaftliche Definitionen auch nicht mit den Festlegungen in Verfassungen oder Grundgesetzen decken. Darüber hinaus ist fast allen Definitionen und besonders allen neueren Definitionen gemein der Verweis auf das strategische Vorgehen der Terroristen, das gleichzeitig eine bestimmte Form der Inszenierung vermuten lässt.

III. 2. Differenzierung von Terrorismusformen

Es mag kaum verwundern, dass es ebenso unzählige Unterteilungen der Arten von Terrorismus gibt wie Definitionen zu diesem Thema. Dennoch lässt sich eine Grunddifferenzierung entweder nach geographischen Kriterien unter Berücksichtigung des Aktionsradius der Terroristen oder nach inhaltlicher Motivation und Zielsetzung feststellen. Hierbei erfolgt die territoriale Unterteilung zumeist in nationalen, internationalen und transnationalen Terrorismus.

Von nationalem Terrorismus wird gesprochen, wenn der Aktionsradius eines Staates nicht überschritten wird, d.h., Täter und Opfer dem gleichen Staat angehören und Gewaltakte im Inland verübt werden. Weiterhin steht er meist in Zusammenhang mit antikolonialen Befreiungsbewegungen, ethno-nationalistischem Separatismus, links- oder rechtradikaler Ideologie oder auch religiösem Fundamentalismus,⁷³ wobei das Ziel die Schaffung eines eigenen Staates, das Ende der Fremdherrschaft oder die Veränderung der Staats- und Regierungsform (z.B. Anarchismus, Sozialismus, Gottesstaat) sein kann. Eine eventuelle internationale Zusammenarbeit mit anderen Terrorgruppen beschränkt sich auf die logistische Unterstützung wie Ausbildung, Waffentransfer, Finanzierung oder Gewährung von Unterschlupf, sodass es sich also weniger um strategische Allianzen handelt.⁷⁴

Der internationale Terrorismus zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er sowohl die Begrenzung von Konfliktgebieten ablehnt, als auch neutrale Territorien missachtet.⁷⁵ Das heißt, Terroristen, die sich dieser Form bedienen, müssen überregional bzw. länderübergreifend agieren, ihre Ziele dürfen nicht allein regional beschränkt bleiben. Zudem können sie aus verschiedenen Ländern stammen, in die sie ihre Aktivitäten ausweiten.⁷⁶ Täter und Opfer gehören dementsprechend nicht zwingend dem gleichen Staat an.⁷⁷

Internationaler Terrorismus wird somit nach der RAND-St. Andrews Chronology of International Terrorism wie folgt definiert als: "incidents in which terrorists go abroad to strike their targets, select victims or targets that have connections with a foreign state (e.g. diplomats, foreign businessmen, offices of foreign corporations), or create international incidents by attacking airline passengers, personnel, or equipment".⁷⁸ Entscheidend ist also der internationale Charakter der Anschläge. Mit dem terroristischen Akt sollen internationale Aufmerksamkeit erreicht und Ziele auf eine

⁷³ Schneckener S.40.

⁷⁴ Ebd. S.41.

⁷⁵ So auch Hoffman S.44.

⁷⁶ Dietl/Hirschmann/Tophoven S.19.

⁷⁷ Schneckener S.42.

⁷⁸ Zitiert nach Hoffman S.11.

internationale Plattform gehoben werden.⁷⁹ Trotz allem sind genau diese Ziele oftmals regionaler Natur, was eine klare Abgrenzung des internationalen Terrorismus erschwert, da er eben auch nationale bzw. regionale Elemente aufweist.⁸⁰

Townshend schlägt daher vor, eine Unterscheidung vorzunehmen zwischen bewusst internationalen Aktionen und solchen, die nur zufällig auf internationalen Boden fallen.⁸¹ Eine Abgrenzung zum nationalen Terrorismus anhand der dem internationalen Terrorismus innewohnenden religiösen oder ideologischen Motive, wie sie zuweilen vorgenommen wird,⁸² mag nicht ganz einleuchten, gibt es doch Terrororganisationen wie die RAF, die ideologische Ziele verfolgen und dennoch nicht dem internationalen Terrorismus zugeordnet werden können. Es ist daher einfacher, national und international operierenden Terrorismus nicht ausschließlich nach der Zielsetzung zu unterscheiden, sondern vor allem nach der operativen Reichweite.⁸³

⁷⁹ Das Attentat der Hamas auf israelische Sportler während der Olympiade in München 1972 gilt vielfach als die Geburtsstunde des internationalen Terrorismus. (Schmidbauer S.39.)

⁸⁰ Man bedenke hierbei z. B. Gewaltakte der Hamas oder eines der ersten länderübergreifenden terroristischen Attentate, die Ermordung des französischen Präsidenten Sadi Carnot durch einen italienischen Anarchisten 1894, oder auch das Attentat an Erzherzog Franz Ferdinand durch einen Serben, das internationale Bedeutung hatte, auch wenn die beteiligte Gruppe ausschließlich nationalistisch eingestellt war.

⁸¹ Townshend S.45. So beginnt für Hirschmann die Zeit des internationalen Terrorismus mit der Entführung einer ‚El-Al‘-Maschine am 22. Juli 1968 durch die ‚Volksfront für die Befreiung Palästinas‘ auf dem Weg von Rom nach Tel Aviv. Hierbei wurde das Ausland zum ersten Mal in einen regionalen Konflikt einbezogen und von einem ausländischen Territorium aus operiert. (Hirschmann S.19) Dieser internationale Weg wurde ganz bewusst gewählt, da regionale Aktionen bis dato relativ erfolglos blieben und man sich von der Einbeziehung des Auslands in den Konflikt eine erfolgreichere Reaktion versprach.

⁸² So u. a. von Dietl/Hirschmann/Tophoven S.19.

⁸³ So ähnlich Schneckener S.48./ Betrachtet man die RAF zudem etwas genauer, so ist zwar festzustellen, dass einzelne Mitglieder der sogenannten 1. Generation eine ‚terroristische Ausbildung‘ im Ausland erhielten, darüber hinaus jedoch ohne strategische Allianz blieben. Erklärtes Hauptziel war die Veränderung der (eigenen) Regierungsform. Einzelne Grenzüberschreitungen zum internationalen Terrorismus in Form von Anschlägen auf multinationale Konzerne oder Staatsangehörige anderer Länder (Betroffen waren hiervon Diplomaten und in erster Linie amerikanisches Militär. - Hierbei ist auch zu berücksichtigen, dass die Amerikaner als Besatzungsmacht auf deutschem Boden ein größeres Angriffsziel boten. So könnte man spekulieren, ob überhaupt Anschläge durch die RAF auf diese im Ausland verübt worden wären. Auf ‚nationalem‘ Boden waren sie zumindest logistisch leichter zu attackieren.) wurden, mit wenigen Ausnahmen wie der Botschaftsbesetzung in Stockholm und der Beteiligung an der Flugzeugentführung der Landshut, ausschließlich im eigenen Land begangen, und blieben ohne internationale Bedeutung. Wenn überhaupt, ist die RAF damit als eine Zwischenform zu betrachten, die allerdings aufgrund des hauptsächlich nationalen Aktionsradius‘ und der großen nationalen,

Im transnationalen Terrorismus verliert die operative Reichweite völlig ihre Begrenzung, d.h., es gibt keinen lokalen Bezugspunkt mehr. Herkunft und Staatsbürgerschaft der Terroristen verlieren ihre Bedeutung. „Die Ansiedlung der ‚Hauptquartiere‘, Ausbildungslager oder Ruheräume ist vielmehr ideologischen, strategischen oder ökonomischen Erwägungen geschuldet [...]“.⁸⁴ Jedoch überschreiten Aktivitäten und Kontakte nicht nur staatliche Grenzen, es werden vielmehr transnationale soziale Räume etabliert,⁸⁵ in denen sich der Terrorist bewegt. Sozialwissenschaftlich betrachtet bestehen diese Räume aus „sozialen und symbolischen Bindungen im Kontext von Netzwerken und Organisationen bzw. von miteinander vernetzten Organisationen, die sich über mehrere Staaten erstrecken“.⁸⁶ Lokalität und nationale Mitgliedschaft in einer Terrororganisation werden also ersetzt durch transnationale Netzwerke und Beziehungen im Sinne von sozialen und symbolischen Bindungen an ‚Gleichgesinnte‘, die in anderen Teilen der Welt aktiv sind.⁸⁷

Diese Art des Terrorismus stellt weiterhin ein weltweites Phänomen dar, dessen Ziel die Veränderung der internationalen Ordnung, der Weltpolitik, ist. Will der internationale Terrorismus die (westliche) Öffentlichkeit mit seinen Anschlägen schrecken, um auf einen lokalen Konflikt hinzuweisen, attackiert der transnationale Terrorismus die Vormachtstellung eines Staates oder eines Gesellschaftsmodells (global gesehen in erster Linie die USA und das „westliche Gesellschaftsmodell“, regional vor allem Staaten wie Russland, Israel, Indien).⁸⁸

Schneckener stellt dementsprechend für den transnationalen Terrorismus anhand des Beispiels der al-Qaida vier zentrale Charakteristika auf, die diesen ‚neuen‘ Terrorismus von nationalen Arten unterscheidet. So sei er gekennzeichnet durch eine internationale und zugleich regionale Agenda, eine transnationale Ideologie, eine multi-nationale Mitgliedschaft

aber geringen internationalen Bedeutung (dieser Terrorismus fällt nur „zufällig“ auf internationalen Boden) eher dem nationalen Terrorismus zuzurechnen ist.

⁸⁴ Schneckener S.49f.

⁸⁵ Ebd. S.49.

⁸⁶ Ebd. S.49.

⁸⁷ Ebd. S.50.

⁸⁸ Ebd. S.58.

seiner Akteure sowie transnationale Netzwerkstrukturen.⁸⁹ Sowohl die multinationale Mitgliedschaft als auch die transnationale Ideologie sowie die netzwerkartigen Strukturen sind hierbei als wichtigste Unterscheidungsmerkmale zu betrachten, da eine gleichermaßen internationale und regionale Agenda ebenso im internationalen Terrorismus zu finden ist.

Hierbei stellt Elter zu Recht fest, dass vor allem die unterschiedliche Staatsangehörigkeit transnationaler Terroristen dazu führt, dass über gemeinsame internationale Aktionen hinaus die geographische Ordnungsebene zugunsten einer gemeinsamen Ideologie verlassen wird.⁹⁰ Allerdings ordnet Elter, wie viele andere auch, bei einer derartigen Motivanalyse die politische Motivation völlig der Ideologie unter, sodass die Vernetzung von globalem und lokalem Raum, die gerade ein Merkmal dieser Terrorismusart ist, außer Acht gelassen wird.⁹¹

Die dabei unterstellte oder vermutete Trennung von politischer und ideologischer Motivation gestaltet sich nicht nur schwierig, sie ist oft auch unhaltbar. Ein Großteil heutiger transnationaler Terroristen gehört religiös-fundamentalistischen Gruppierungen an, wovon wiederum die meisten islamistischen Strömungen zuzuordnen sind. Der fundamentalistische Islam, der religiös-ideologisch ausgerichtet ist, trifft jedoch keine Unterscheidung zwischen Politik und Religion/Ideologie. Eine vom ‚Westen‘ unabhängige (vor allem arabische) Region wird gleichzeitig mit der Errichtung eines weltweiten Kalifats angestrebt. Somit überlappen sich politisch-regionale und ideologisch-weltumspannende Motive.

Dies macht einmal mehr deutlich, dass die Grenzen zum internationalen Terrorismus fließend sind, da allein die Zielsetzung beider Arten unterschiedlich sein mag, die Motivation aus ‚lokalen bzw. regionalen Missständen‘ heraus dennoch ähnlich gelagert sein kann.

Des Weiteren lässt sich schon anhand dieser territorialen Einteilung erkennen, dass in den meisten Fällen geographische Kriterien bei der

⁸⁹ Ebd. S.57.

⁹⁰ Elter S.27.

⁹¹ Natürlich bildet die Ideologie das große gemeinsame Merkmal dieser Terroristen, dennoch sind hierbei die Grenzen zwischen Politik und Ideologie fließend, ist die politische Motivation immer noch die treibende Kraft hinter der Ideologie.

Unterscheidung einzelner Terrorismusarten nicht von politischen zu trennen sind. Letztere wiederum unterliegen in der Forschungsliteratur sehr unterschiedlichen Unterteilungen.

Die häufigste erfolgt in drei Arten, auf die auch ich mich in dieser Arbeit beschränken werde: den sozialrevolutionären, ethno-nationalistischen und religiös(-ideologischen) Terrorismus. Exemplarisch für diese Terrorismusformen werden die Organisationen der RAF, IRA und al-Qaida stehen, die für den politischen und filmischen Vergleich herangezogen werden. Dabei sollen jedoch weder ein (umfangreicher) historischer Abriss dieser terroristischen Gruppierungen, noch eine Motivanalyse oder Ursachenforschung für die Entstehung der jeweiligen Terrororganisation, ob politisch oder soziologisch, als Grundlage dienen, sondern ausschließlich ihre Strategien und Methoden sowie besonderen Eigenschaften als Abgrenzung zu den jeweilig anderen Terrorismusarten dargestellt und analysiert werden. Nur diese sind für die filmische Darstellungsweise wesentlich, da die Unterschiede terroristischer Inszenierung im Film nicht auf inhaltlich-hermeneutischer Basis, sondern mithilfe einer Strukturanalyse herausgestellt werden sollen.

Von allen terroristischen Formen tritt der ethno-nationalistische Terrorismus weltweit am häufigsten auf.⁹² Ethno-nationalistische Terroristen gehören in der Regel Minderheitenpopulationen an, die sich ethnisch, kulturell oder politisch unterdrückt fühlen. Ihre Gewaltakte sind zumeist verbunden mit der Forderung nach Mitbestimmungsrechten oder politischer und kultureller Autonomie eines bestimmten Teilgebiets eines Staats.

Hierbei müssen ethnisch-nationalistische Terroristen imstande sein, „[...] ein solches Niveau an Gewalttätigkeit zu bestimmen, das gleichzeitig für die örtliche Bevölkerung ‚annehmbar‘ wie auch für die internationale öffentliche Meinung stillschweigend zu akzeptieren ist, zudem muß es kontrollierbar und hinreichend steuerbar sein, um keine massiven

⁹² So auch Hirschmann S.19.

Maßregelungen und Reaktionen von Regierungsseite zu provozieren.“⁹³ Letztlich könnten diese den Rückhalt in der (Minderheiten-)Bevölkerung, der größer als bei anderen Arten von Terrorismus ist und oft durch eine Generationenkontinuität geprägt ist, ebenso schwächen wie die eigene Gewalt.

Territorial ist der ethnisch-nationalistische Terrorismus regional bzw. national begrenzt und zeichnet sich strukturell durch eine hierarchische Organisation aus.

Auch der sozialrevolutionäre Terrorismus ist zumeist geographisch, im Sinne des nationalen oder internationalen Terrorismus', eingeschränkt und hierarchisch organisiert. Sein Ursprung liegt im Generationenkonflikt der 1968er Studentenrevolte, verbunden mit dem russischen Anarchismus als historischem Ideengeber. In West-Deutschland trat zusätzlich noch die zum Teil nicht aufgearbeitete Vergangenheit des Naziregimes hinzu, was wiederum zu einer speziellen und symbolischen Auswahl der Opfer führte. Seine Hochphase erreichte der sozialrevolutionäre Terrorismus in den 1970ern. Schon Anfang der 1990er Jahre erfolgte jedoch die Selbstaflösung der meisten Gruppen. Vom ethno-nationalistischen Terrorismus unterscheidet er sich vor allem in seinen Zielen, welche die Umwälzung der bestehenden Herrschafts- und Besitzverhältnisse sowie eine (marxistisch) ideologische Neuausrichtung von Staat und Gesellschaft beinhalten. Zudem richtet er sich an angeblich interessierte Dritte, die sich mit diesen Zielen identifizieren sollen. Doch bewegen sich sozialrevolutionäre Terroristen im Vergleich zu ethnisch-nationalistischen in einer begrenzten Sympathisantenszene, sodass sie praktisch keine gesellschaftliche Verankerung und Unterstützung erfahren und relativ isoliert bleiben.

Der (moderne) religiöse Terrorismus ist bereits seinem Namen nach nicht mehr an geographische Grenzen gebunden und daher dem transnationalen Terrorismus zuzuordnen. Er entstand in den 1980er Jahren in der Folge des Zusammenbruchs des Ostblocks, welcher wiederum zu einer Schwächung der dominierenden Rolle der Nationalstaaten führte.

⁹³ Hoffman S.215.

Dadurch bildeten sich grenzüberschreitende gesellschaftliche Strukturen wie die der Religionsgemeinschaften heraus.⁹⁴ Aufgrund dieser territorialen Unabhängigkeit entzog sich der religiös motivierte Terrorist zunehmend der Kontrolle des jeweiligen Staates.

Mitte der 1990er Jahre bestand schon circa die Hälfte aller terroristischen Gruppen aus religiösen,⁹⁵ insbesondere islamistischen Terrorgruppen.⁹⁶ In der Forschungsliteratur finden sich für die Bildung dieser Gruppen die vielfältigsten Motive, ob nun rein religiöser, ideologischer, psychologischer, wirtschaftlicher, sozialer oder historisch-kultureller Natur. In den Drohbotschaften islamistischer Terroristen wird sowohl verbal, als auch visuell die Verteidigung des Islams gegen andere Religionen als ein Hauptgrund aufgeführt, der implizit auch die (gewalttätige) Verbreitung der eigenen Religion enthält.

Die zwar häufig angeführten, doch teils spekulativen Gründe hat Prantl folgendermaßen zusammengefasst: „Islamismus ist aggressive Unduldsamkeit: dumpfe Ablehnung, aufgestaute Wut gegen den Westen, gegen den Materialismus, gegen die Komplizenschaft mit korrupten Herrschern im Nahen Osten, gegen den Kultur-Imperialismus; Islamismus ist auch Zorn über das eigene Scheitern im Wettlauf mit dem Westen um Macht und Reichtum.“⁹⁷

Nicht von der Hand zu weisen sind allerdings die Behauptungen, der religiöse Terrorismus, wie vor allem im Islamismus zu beobachten, würde neben seinen religiösen Zielen wirtschaftliche, politische und kulturelle Ziele miteinander vermischen. Weiterführend bedeutet dies, derartige terroristische Gruppierungen haben auch eine ethnisch-nationalistische Zielsetzung, d.h., sie setzen religiöse Elemente nur als Beiwerk ein, sind aber vorwiegend an (national-)politischen Zielen interessiert oder anders ausgedrückt: Sie politisieren das Religiöse. Dies wird besonders daran erkennbar, dass nationale Belange häufig an der Spitze der terroristischen

⁹⁴ So ähnlich auch Dietl/ Hirschmann/ Tophoven S.11.

⁹⁵ Townshend S.132.

⁹⁶ Ebd. S.133.

⁹⁷ Heribert Prantl: Verdächtig. Der starke Staat und die Politik der inneren Unsicherheit. Hamburg: Europa Verlag, 2002. S.118.

Forderungen und Begründungen stehen,⁹⁸ z.B. die Beseitigung jeglichen westlichen Kultureinflusses aus dem eigenen Lande sowie eine Rückkehr zu „alten Traditionen“. Die schlimmsten Gewalttaten werden deshalb oft nicht an den Angehörigen fremder Religionen verübt, sondern geschehen nicht selten in Form von Massakern in den eigenen Ländern wie dem Irak, dem Iran oder Algerien.⁹⁹

Genau dieser Punkt unterscheidet religiöse Terroristen auch von sozialrevolutionären und ethnisch-nationalistischen. Für sie gibt es keinen Verhandlungsspielraum. Weltlich orientierte Terroristen streben selten die Auslöschung größerer Menschengruppen an, „weil solche Exzesse ihren Zielen schaden“.¹⁰⁰ Wie schon zuvor erwähnt, würden sie hierdurch den Verlust des Rückhalts in der Bevölkerung aufs Spiel setzen, der für diese Gruppen von enormer Bedeutung ist, da sie u. a. genau aus diesem ihre Legitimation herleiten. Religiöse Terroristen hingegen leiten ihren Auftrag aus sich selbst her und benötigen deshalb keine Fremdgruppe zur Legitimation.¹⁰¹ Aus diesem Grunde spielen ‚angeblich interessierte Dritte‘ eine unbedeutende Rolle im Vergleich zur angestrebten Wirkung auf den ‚Feind‘, was sich wiederum in einer gänzlich anderen (Kommunikations-) Strategie niederschlägt, die in den folgenden Kapiteln genauer analysiert wird. Hier ist jedoch festzuhalten, dass sich unter religiösen Terroristen nicht nur deutlich mehr Selbstmordattentäter finden lassen, sondern dass diese auch gerade auf die Vernichtung breiter Massen abzielen und dabei wahlloses Töten nicht nur in Kauf nehmen, sondern dieses Teil ihres Vorgehens ist.

Organisatorisch ist zwar eine Parallele zu den beiden anderen Terrorismen in Form von Querverbindungen zu legalen Geschäftsbereichen oder zur organisierten Kriminalität zu erkennen, doch unterscheidet sich der religiös-ideologische Terrorismus von diesen vor allem in seinem hohen Grad der Internationalisierung und in seiner netzwerk- und zellartigen Struktur, die es den Terroristen ermöglicht, praktisch unauffindbar zu sein

⁹⁸ Laqueur S.298.

⁹⁹ Ebd. S.299.

¹⁰⁰ Rolf Degen: Fromme sind nicht besser. In: Bild der Wissenschaft 2/2007. S.46-49 (49).

¹⁰¹ Herfried Münkler: Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September. In: Internationale Politik 12/2001. S.15.

und einen Anschlag frei bestimmen zu können. Durch diese ‚Schläferstruktur‘ und die Inkaufnahme des eigenen Todes während des Terroraktes verliert der Rückzugsraum seine Bedeutung. Internationaler, grenzübergreifender Raum dient demnach allein der Vorbereitung und Ausführung der Anschläge.

Ich möchte an dieser Stelle ganz knapp in Tabellenform die Unterschiede in der Organisation, dem geographischen Handlungsraum, der Zielsetzung, Öffentlichkeit und den Angriffszielen noch einmal herausstellen.

ethno-nationalistischer Terrorismus

Organisation: - hierarchisch

geographische

Eingrenzung: - regional oder national

Öffentlichkeit: - relativ maßvoller Umgang, um nicht zu starke Reaktionen in eigener Bevölkerung und in ‚Feindesreihen‘ auszulösen
- häufig hoher Rückhalt in der Bevölkerung

Zielsetzung: - politisch
- Forderung nach Mitbestimmungsrechten
- politische und kulturelle Unabhängigkeit eines bestimmten Teilgebietes

Angriffsziel: - oft symbolisch (Gebäude, Staatsvertreter des ‚Feindes‘)
- so ausgewählt, dass sie von der eigenen Bevölkerung akzeptiert werden können und nicht zu große Gegenreaktionen beim ‚Feind‘ auslösen

sozialrevolutionärer Terrorismus

Organisation: - Gruppen, hierarchisch aufgebaut

geographische

Eingrenzung: - national, teils international

Öffentlichkeit/

Inszenierung: - kaum Rückhalt in der Bevölkerung

Zielsetzung: - (marxistisch) ideologisch
- Umwälzung bestehender Herrschafts- und Besitzverhältnisse

Angriffsziel: - symbolisch (Vertreter des Staates und der Wirtschaft)

religiös-islamistischer Terrorismus

Organisation: - netzwerkartig, Zellstruktur; voneinander relativ unabhängige, kleine Tätergruppen, die z.T. von einer Organisation logistisch unterstützt werden, dadurch relativ freie Wahl des Anschlags

geographische

Eingrenzung: - transnational, länderübergreifend
- kein Rückzugsraum nötig

Öffentlichkeit: - ‚Duell‘ bevorzugt, aber nicht zwingend
- Verbreitung von Angst und Schrecken ist fundamentaler Teil des Terroraktes - Botschaftsempfänger ist in erster Linie der ‚Feind‘

Zielsetzung: - religiös-ideologisch, verdeckt politisch
- Beseitigung jeglicher Alterität
- Errichtung eines weltweiten Gottesstaates

Angriffsziel: - symbolisch (betrifft jegliche Machtsymbole, einschließlich der Bevölkerung ‚verhasster‘ Länder)
- ‚weiche‘ Ziele, meist Tötung von Personen ohne besonderen politischen oder sonstigen Einfluss, Anstreben einer möglichst hohen Opferzahl (Opfer unter eigenen Lands- oder Religionsangehörigen werden in Kauf genommen oder teils sogar beabsichtigt)

Anhand der Analyse und der Tabelle wurde die politisch-soziologische Struktur der drei Terrorismusformen in ihren Grundzügen herausgearbeitet, die nun ergänzt werden soll durch ihre mediale Struktur. Diese Strukturen werden, in ihrer gegenseitigen Ergänzung, einerseits die Grundlage für die genauere Strukturanalyse der drei ausgewählten Terrororganisationen bilden, andererseits die Konstruktionsgrundlage formen, mit der die filmische Struktur verglichen werden soll.

III. 3. Terrorismus als Kommunikationsstrategie

Terrorismus ist eine Strategie, die immer wieder verfolgt werden wird, solange sie Wirkung zu zeigen verspricht.¹⁰²

Wie schon anfangs zu sehen war, wird in fast jeder neueren Definition zum Terrorismus dieser u. a. als eine Kommunikationsstrategie bezeichnet. Gerade in dieser, wenn sich der Terrorismus als solche Strategie erweist, müsste sich die Verbindung von Vorgehensweise und Zielstellung des Terrorismus widerspiegeln, die dann auch in der Inszenierung der drei Terrorismusformen sichtbar werden sollte.

Als Hauptargument für diese Definition des Terrorismus führen ihre Vertreter¹⁰³ die Anwendung von Gewalt an, die nicht primär auf den physischen Zerstörungseffekt, wie die Anzahl von Toten oder den Zusammenbruch der Versorgungssysteme, gerichtet ist, sondern von der Signalwirkung ausgeht, um wiederum eine psychologische Öffentlichkeitswirkung zu erzielen.¹⁰⁴ Gewalt dient demnach als Mittel zur Kommunikation.

Hierbei wird Terror angewandt, um den zu Terrorisierenden/Terrorisierten in einen möglichst anhaltenden Zustand der

¹⁰² Richardson: S.22.

¹⁰³ Z.B. Herfried Münkler, Peter Waldmann, Kai Hirschmann, Joseph S. Tuman, Hans Jürgen Wulff, Stephan Alexander Weichert.

¹⁰⁴ So u. a. Hirschmann: S.11.

Angst zu versetzen, d.h., Angst wird bewusst erzeugt und ausgebeutet zum Zweck der Erreichung politischer Veränderung. Auch wenn die körperliche Gewalt nur auf verhältnismäßig wenige Opfer gerichtet ist, zielt sie psychologisch auf die breite Masse der Bevölkerung. Terror ist also „[...] die Praxis einer ausgefeilten Operation der Verängstigung, die darauf angelegt ist, Schrecken und Furcht zu verbreiten.“¹⁰⁵ Einem scheinbar übermächtigen Gegner sollen die Anschläge seine Verletzbarkeit aufzeigen. Die Bevölkerung soll verunsichert und das Vertrauen in den Staat und seine Fähigkeiten, die bestehende Ordnung zu schützen, soll ausgehöhlt werden.¹⁰⁶

Doch auch wenn Terrorismus sich mithilfe von Gewaltanwendung öffentliche Aufmerksamkeit sichert, um politische, religiöse oder ideologische Inhalte zu vermitteln, so ist doch der psychologische Effekt abhängig vom physischen Effekt. D.h., der Gewalteininsatz dient zur Inszenierung spektakulärer Ereignisse, durch die Botschaften versandt werden.¹⁰⁷ Um aber ein solches Ereignis zu produzieren, muss die Zerstörung sehr groß oder wenigstens (symbolisch) effektiv genug sein, weil sie nur dann der allgemeinen und medialen Wahrnehmung nicht entgeht. So zielt gerade der neue Terrorismus auf ein besonders großes Ausmaß an materieller Zerstörung, da dies gleichzeitig ein größeres Ausmaß psychischer Schäden zur Folge hat – je gewaltiger/gewalttätiger die Tat, desto gewaltiger/gewalttätiger die Folgen. Demzufolge stehen die physische und psychische Gewalt gleichermaßen im engen Zusammenhang mit der öffentlichen Wirkung. „Die Öffentlichkeit ist der eigentliche Adressat der terroristischen Kommunikation.“¹⁰⁸ Gewalt ist hierfür Mittel zum Zweck.

Neben der Gewalt greifen Terroristen zu einem weiteren Mittel der Angstverbreitung. Sie lassen ihren Gegner zumeist im Ungewissen über die tatsächliche Größe und Stärke ihrer Gruppierung sowie über ihre

¹⁰⁵ Martin Rock: Anarchismus und Terror: Ursprünge und Strategien. Trier: Spee-Verlag, 1977. S.70.

¹⁰⁶ Hierzu genauer das Kapitel zur Eskalationsstrategie.

¹⁰⁷ So ähnlich Münkler: S.198.

¹⁰⁸ Elter: S.11.

Möglichkeiten zur Ausführung zukünftiger Anschläge.¹⁰⁹ „Wenn eine politische Strategie darauf beruht, systematisch Schrecken zu verbreiten, so wird ein Zustand angezielt, in dem das Unerwartete erwartbar wird, ohne dass es dadurch berechenbar oder vorhersehbar wird.“¹¹⁰

Doch können Terroristen weder allein physisch noch psychologisch etwas erzwingen, wenn sie keinen Kommunikationspartner erreichen. Wie zuvor angedeutet, ist dies die sogenannte Öffentlichkeit. Diese lässt sich in verschiedene Zielpublikumsgruppen unterteilen.

Die terroristische Kommunikation verläuft nie eindirektional. Terroristische Anschläge und selbst Drohungen im Vorfeld richten sich simultan an verschiedene Kommunikationspartner. Dies ist auch dann der Fall, wenn Terroristen ein letztes Ultimatum stellen und bei Nichtbefolgen mit der Umsetzung der Gewalt drohen. Letztlich schließt dies die Erwartung einer Antwort (meist von Regierungsseite) ein, die z. B. entweder direkt durch eine konkrete Handlung der Regierung oder indirekt durch eine Analyse der Situation und/oder der Reaktion der Regierung über die Medien erfolgen kann.¹¹¹

Indem der Terrorist demonstriert, dass man durchaus auch gegen eine überlegene Macht erfolgreich Widerstand leisten kann, spricht er einerseits potenzielle Unterstützer und Sympathisanten an. Diese sind zugleich Legitimitätsspender. Ihre angebliche oder tatsächliche Unterdrückung oder Benachteiligung wird als die Ursache des Kampfes herausgestellt. Deshalb werden sie in Bekennerschreiben und Videobotschaften regelmäßig angesprochen.¹¹² Andererseits droht der Terrorist gleichzeitig seinen (potenziellen) Opfern, um über die hierdurch ausgelöste Angst und Verunsicherung Druck auf die nationale und internationale Politik auszuüben oder ganz und gar den Staat oder die

¹⁰⁹ So ähnlich auch Christopher Daase: „Die RAF und der internationale Terrorismus.“ S.905-931. In: Wolfgang Kraushaar (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. 2 Bände. Hamburg: 2006. S.905.

¹¹⁰ Dirk Baecker, Peter Krieg and Fritz B. Simon (Hg): Terror im System. Der 11. September 2001 und die Folgen. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 1.Aufl. 2002. S17f.

¹¹¹ Vgl. Tuman S.19.

¹¹² Vgl. Münkler S.181. So auch Schneckener (S.23): „[Terroristen] verstehen sich dabei als Avantgarde, die sich für die ‚Unterdrückten‘ einsetzt, unabhängig davon, ob sie nun ethnonationale/separatistische, sozialrevolutionäre oder religiös inspirierte Ziele verfolgen.“

jeweiligen Staaten zu exzessiven Gegenmaßnahmen, einem Gegenterror, zu zwingen.

Das Zielpublikum lässt sich weiterhin aufteilen in Zeugen des Anschlages vor Ort, Medienvertreter (Printmedien, Fernsehen, Internet etc.), über welche wiederum bestimmte Bevölkerungsgruppen, die Gesamtbevölkerung eines Landes oder verschiedener Länder gleichzeitig in den Kommunikationsprozess eingebunden werden. Mithilfe dieser erhofft sich der Terrorist Druck auf ein weiteres Zielpublikum – Regierungen und/oder bestimmte Institutionen.

Nicht nur die terroristische Botschaft ist demzufolge doppeldeutig. Auch können über unterschiedliche Zielpublikumsgruppen weitere Rezipienten angesprochen und einbezogen werden. D.h., einzelne Kommunikationsstränge überlappen sich. Es entsteht eine Art Kettenkommunikation.

In any of these situations, however, we can see that the real goal of the communicated message in terrorism may be considered persuasion: to persuade audience members that chaos and fear will be their lot of life, to persuade them to pay attention to an issue they have ignored, or to persuade them to do something they might not otherwise do [...].¹¹³

Folglich ist Terrorismus durchaus als kommunikative Strategie zu verstehen. Doch der Großteil der aufgelisteten Adressaten dieser Kommunikation wird ausschließlich über die symbiotische Beziehung des Terrorismus mit den Medien erreicht.¹¹⁴

Doch zunächst soll untersucht werden, inwieweit die Kommunikationsstrategie auch tatsächlich einer 'Inszenierung' zugerechnet werden kann und ob daraus folgend, Terrorismus sich auch wirklich selbst in Szene setzt. Denn nur mithilfe der sich hieraus ergebenden Strukturen in

¹¹³ Tuman S.23.

¹¹⁴ Hierzu näher im folgenden Kapitel.

Organisation und Inszenierung kann die vergleichende Analyse mit filmischen Strukturen erfolgen.

III.4. Terroristische Inszenierung: Strategie und Methode

Though this be madness, yet
there's method in't.
(*William Shakespeare:*
Hamlet)

Terror wird im Terrorismus zur kompakten Methode entwickelt, zum System aufgebaut.¹¹⁵ Jedoch gehen Terroristen nicht nur strategisch, sondern je nach Organisation auch auf unterschiedliche Art und Weise strategisch vor.

Notwendigerweise muss an dieser Stelle zunächst festgestellt werden, ob Terrorismus überhaupt inszeniert wird, ob er sich, wenn ja, selbst inszeniert oder von anderen, wie den Medien oder der Politik, inszeniert wird. Darüber hinaus interessiert die Frage, ob es immer die gleiche Form der Inszenierung ist oder bestimmte Ziele sowie die Organisationsform und der Mediengebrauch die Art der Inszenierung vorgeben.

Zunächst ist festzuhalten, dass jegliche Strategie ein zielgerichtetes Vorgehen impliziert. Der Begriff der *Inszenierung*,¹¹⁶ ist dem französischen ‚mise en scène‘ bzw. ‚mettre sur/en scène‘ entlehnt und wird im Sinne von etwas ‚zur Anschauung bringen‘ oder auch (Unsichtbares) ‚zur Erscheinung bringen‘, verwendet. D.h., durch die Inszenierung als Vorgang von Selektion, Organisation und Strukturierung von Materialien oder Personen

¹¹⁵ Rock S.69.

¹¹⁶ Zur ausführlicheren semantischen und historischen Begriffsklärung siehe: Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung und Theatralität.“ S.81-90. In: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Hg. v. Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

kommt etwas Zusätzliches zur Erscheinung, das in anderer Form bzw. „seiner Natur nach nicht gegenständlich zu werden vermag“.¹¹⁷

Die Übertragung des bis dato fast ausschließlich im Theater verwendeten Begriffs in den 1980er Jahren vor allem in die Politik-, Sozial- und Geschichtswissenschaften sowie die Anthropologie basiert auf Analogien zwischen dem Theater und der Praxis der (Massen)Medien, z. B. dem ‚Infotainment‘, bzw. den theatralen und rituellen (Selbst)Inszenierungen in Öffentlichkeit und Alltag.¹¹⁸ Doch auch hier ist ‚Inszenieren‘ immer verbunden mit kalkuliertem Selektieren, Organisieren und Strukturieren von Darstellungsmitteln, welches strategisch auf die Erzielung von ‚Wirkung‘ gerichtet ist.¹¹⁹

In meiner Untersuchung möchte ich mich besonders auf den von Seel erstellten Inszenierungsbegriff beziehen, der u. a. auf diese interdisziplinären Verbindungen eingeht. Hiernach sind Inszenierungen absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum in einer Art und Weise dargeboten werden, dass sich eine auffällige räumliche und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.¹²⁰

Sie müssen demzufolge intentional sein, wobei es keine Rolle spielt, ob sie von Anfang bis Ende kontrolliert vollzogen werden oder nur eine (ermöglichte) Folge von Ereignissen in Gang gesetzt wird. Auch Terroristen können, wie später noch gezeigt werden wird, nicht alle Vorgänge kontrollieren, auch wenn sie den terroristischen Akt kontrolliert in Gang setzen. Vor allem durch die Zwischenschaltung der Medien geben sie einen großen Teil der Planbarkeit des weiteren Prozessverlaufs ab.

Weiterhin müssen inszenierte Prozesse so sicht- und/oder hörbar präsentiert werden, dass sie sich in dieser Darstellung von anderen

¹¹⁷ Siehe hierzu Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie.* Frankfurt/M.: 1991. S.504.

¹¹⁸ „Inszenierung.“ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. (Hg. v. Ansgar Nünning) Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage 2004. S.291f. S.291.

¹¹⁹ So ähnlich Meyer, Ontrup, Schicha S.13.

¹²⁰ Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs.“ S.48-62. In: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens.* Hg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auflage 2001. S.49.

Zuständen und Ereignissen unterscheiden. Hierbei kann das intendierte Publikum sowohl räumlich anwesend als auch abwesend sein. Doch stellen Inszenierungen immer zugleich ein räumliches und zeitliches Verhältnis dar.

Dies bedeutet auch, dass ein Ereignis nur dann als inszeniert bezeichnet werden kann, wenn in ihm etwas zur Erscheinung gebracht wird, das es ohne diesen ‚Eingriff‘ in den räumlichen und zeitlichen Ablauf nicht in gleicher Form gegeben hätte. D.h., aus vielen Möglichkeiten wird eine Folge von Konstellationen ‚arrangiert‘, die auch anders hätte präsentiert werden können bzw. die sich ohne Eingriff anders dargestellt hätte. Doch erst genau dieses Arrangement verleiht der Abfolge Bedeutung, erhebt sie zum inszenierten Akt, indem es den Unterschied zu nicht inszenierten Handlungen verdeutlicht. Die Inszenierung ist folglich ein absichtsvoll und künstlich hervorgebrachtes Ereignis.

Ob letztlich eine Inszenierung auch als solche angesehen wird, hängt davon ab, wann und für wen sie als Inszenierung wahrgenommen wird, d.h., in welchem Kontext eine Konstellation von Ereignissen als Inszenierung, als artifizielles Konstrukt auffällig wird.¹²¹ Gerade in den Medien wurde in den letzten Jahren die Inszenierung in ihren vielfältigsten und stets neu hinzutretenden Formen bzw. vor allem Fernsehformaten immer wieder diskutiert.

Das Erkennen und Bewerten der Inszenierung als Inszenierung ist in der heutigen Medienkultur in zunehmendem Maße zum Deutungsmuster geworden. Selbst im Bereich der politischen Kommunikation hat ein zentraler Vorwurf der [traditionellen] Fernschelte an Gültigkeit verloren: Die Inszenierung von Politik wird nicht mehr davon bestimmt, daß die Inszenierung nicht als solche zu erkennen ist und Bilder wie der unvermittelte Blick auf die Realität selbst erscheinen. Im Rahmen der Entwicklung, die man gerne mit dem Begriff ‚Infotainment‘ bezeichnet, gibt sich die [Inszenierung] *durch* die Massenmedien (das heißt in den journalistischen

¹²¹ So ähnlich Seel S.58.

Inszenierungen) als auch in den Inszenierungen *für* die Massenmedien (den Inszenierungen der Politiker und ihrer PR-Manager für die Fernsehkameras) immer deutlicher *als Inszenierung* zu erkennen.¹²²

Hierbei handelt es sich also um die Inszenierung des Politischen *in* den Massenmedien und die Selbstinszenierung politischer Akteure *für* die Massenmedien.¹²³ Massenmediale Inszenierungen lassen sich darüber hinaus unterscheiden in Inszenierungen ‚mediatisierter‘ Ereignisse, d.h., Ereignisse, die in Erwartung der Berichterstattung mediengerechten Charakter haben, und rein ‚inszenierter‘ Ereignisse, die allein zum Zweck der Berichterstattung herbeigeführt werden.¹²⁴

Genau dies machen sich die Terroristen zunutze, wie noch zu sehen sein wird. Sie inszenieren sich einerseits für die Medien, üben Einfluss auf die Medien in ihrer Berichterstattung aus und/oder werden zusätzlich von den Medien inszeniert. Auf letzteres haben sie allerdings nur noch bedingt Einfluss.

Festzuhalten ist zudem, dass der moderne Terrorismus durchaus mit den Produktionsbedingungen einer Theateraufführung verglichen werden kann: „Terroristen bereiten das Skript vor, wählen die Mitwirkenden aus, entwerfen die Bühnenausstattung, die Requisiten, das Rollenspiel und planen minutiös die Inszenierung auf der Bühne.“¹²⁵ Bereits 1975 prägte

¹²² Rüdiger Ontrup und Christian Schicha: „Die Transformation des Theatralischen – eine Einführung.“ S.7-18. In: Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha, Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999. S.11.

¹²³ Thomas Meyer: „Inszenierung und Rationalität.“ S.168-180. In: Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha, Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999. S.168.

¹²⁴ So ähnlich Thomas Meyer und Rüdiger Ontrup: „Das Theater des Politischen: Politik und Politikvermittlung im Fernsehzeitalter.“ S.523-542. In: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Hg. v. Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. S.529.

¹²⁵ Gabriel Weimann und Conrad Winn: The Theater of Terror. New York: 1994. S.52. (zitiert nach: Daniela Klimke: „Dramaturgie eines Anschlags.“ S.39-45. In: Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Hg. v. Christian Schicha und Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT, 2002. S.40.)

Jenkins den Begriff des ‚Theater of Terror‘, womit er schon zum damaligen Zeitpunkt auf die Inszeniertheit des Terrorismus anspielte.¹²⁶

Der Terrorakt selbst ist zeitlich und räumlich begrenzt. Doch entfaltet er zumeist seine Wirkung schon im Vorfeld, wirkt einige Zeit nach und zusätzlich über den eigentlichen Tatraum hinaus. „Das fortwährende Bedrohungsempfinden vor Anschlägen bereitet die Bühne für einen Terrorakt vor.“¹²⁷ Hierbei verdichtet sich die Angst vor dem Terror zur Gewissheit und tatsächlichen Bedrohung.¹²⁸

Darüber hinaus führt z. B. der Selbstmordattentäter auch im ‚terroristischen Idealfall‘, d. h., dass er nicht vor seiner Tat entdeckt und an ihrer geplanten Umsetzung gehindert wird, bis zum Schluss allein Regie über den Anschlag. Da jedoch nicht nur der Anschlag Teil der terroristischen Inszenierung ist, sondern auch die Zeit vor und nach der Tat, muss davon ausgegangen werden, dass sich zumindest die Zeit nach dem Anschlag partiell der Kontrolle durch den Terroristen entzieht. Zwar kann er den terroristischen Handlungsprozess kontrolliert in Gang setzen, was nach der Tat geschieht, wird aber u. a. durch die Politik und v. a. die Medien bestimmt. Es ist allerdings fraglich, ob die Beibehaltung der Kontrolle ab diesem Zeitpunkt überhaupt nötig ist. Letztlich wird mit einem erfolgreichen Anschlag bewusst eine Wirkung – das Gefühl von Angst und Bedrohung – erzielt, die frei von Fremdverhalten noch eine Weile anhält. Doch wie zuvor erläutert, genügt es, intentional und kontrolliert eine Ereigniskette auszulösen, um von einer Inszenierung sprechen zu können. Und dies ist bei einer terroristischen Tat der Fall, die gewalttätig in den Alltag eingreift, ihn für einen Moment neu ordnet.

Der Terrorakt selbst ist hierbei ein einmaliges Ereignis, zu dessen Inszenierung jedoch gerade das Androhen der Wiederholbarkeit gehört. Er richtet sich sowohl an ein räumlich anwesendes Publikum, welches das Geschehen als Augenzeuge unmittelbar verfolgt, als auch an ein abwesendes, über die Medien erreichbares Publikum in Form von

¹²⁶ Brian M. Jenkins: *International Terrorism: A New Mode of Conflict*. Los Angeles: Crescent Publications, 1975.

¹²⁷ Klimke S.40.

¹²⁸ Ebd. S. 40.

Zuschauern und Politikern, auf die direkt durch die Tat und indirekt durch den Druck der Rezipienten (Wähler) Einfluss genommen werden soll. Somit weist der Terrorakt alle von Seel aufgestellten Merkmale einer Inszenierung auf.

Dies führt nun zu der Frage, wie genau inszeniert sich der Terrorismus, gerade auch in den Medien? Wird er z. T. auch fremdinszeniert, d.h., was ist geplante Inszenierung und was davon losgelöste?

Terrorismus hat sich schon immer der ihm zur Verfügung stehenden Verbreitungsmittel bedient, speziell der Presse und vor allem des Fernsehens, um eine möglichst große Öffentlichkeitswirkung zu erzielen. Vielfach gilt der Anschlag auf jüdische Sportler bei der Olympiade 1972 in München als erstes mediales Großereignis einer terroristischen Aktion. Schon 1968 hatten palästinensische Terroristen, als Vorreiter des internationalen Terrorismus, mithilfe der Entführung einer El-Al-Maschine den Vorteil der Einbeziehung des Auslands in einen nationalen Konflikt sowie die Wirkung der Medien für sich entdeckt.

Beide Anschläge waren aus terroristischer Sicht operativ ein Reinform und dennoch erfolgreich, da Zielauswahl und Durchführung genügend ‚Dramatik entwickelten‘, um die Aufmerksamkeit der Medien auf sich zu ziehen.¹²⁹ Zumindest bei den Olympischen Spielen wurden die Medien bewusst ausgenutzt, um ein größtmögliches weltweites Publikum – in diesem Falle 800 Millionen Zuschauer – zu erreichen. Ein derartiger Akt konnte nicht ignoriert werden.

In der Folgezeit bedienten sich verschiedene Terrorgruppen ganz bewusst vor allem der visuellen Medien, so u. a. die RAF, die Drohungen und Forderungen, z.B. in Form der Schleyer-Fotos und Videos,¹³⁰ fast

¹²⁹ So ähnlich Hoffman: S.93f.

¹³⁰ Fotos und Bänder werden sowohl der nationalen als auch der internationalen Presse durch die RAF zugespielt. Das erste Foto Schleyers während seiner Geiselnahme ging am 27.9.1977 an die Regierung unter Helmut Schmidt. Weitere Fotos, v.a. das inzwischen bekannteste, auf dem Schleyer ein Schild mit der Aufschrift „Seit 31 Tagen Gefangener der RAF“ um den Hals trägt, wird erstmals am 8.10.1977 von der internationalen Presse, der Pariser Zeitung 'Liberation' veröffentlicht. Das am 13.10.1977 eingegangene Polaroidfoto bei der dpa wird u.a. in 'Der Spiegel' Nr.43, 1977 auf S.19 publiziert.

ausschließlich über die Presse und übers Fernsehen an die Regierung richtete. Doch lebt ganz besonders der ‚neue Terrorismus‘ von dieser sogenannten Mediensymbiose, die nicht nur eines der wichtigsten Merkmale dieser speziellen Terrorismusform ist, sondern auch durch das Aufkommen neuer Technologien zusätzlich unterstützt wird.

Der Schwerpunkt medialer Inszenierung des Terrorismus beruht vor allem darauf, dass die Inszenierung ein Element von Kommunikation schlechthin ist und zum Prinzip des Öffentlichen gehört.¹³¹ Erst die mediale Kommunikation macht eine terroristische Inszenierung möglich, und Terrorismus ist immer kommunikativ ausgerichtet. Eine Terrororganisation, die ihren Terror nicht verbreiten, nicht kommunizieren kann, wird auf Dauer nicht existieren. Sie benötigt den Zugriff auf entsprechende technische Möglichkeiten wie das Fernsehen oder Internet und hat mit ihren terroristischen Strategien nur Erfolg in Ländern mit einer entsprechenden Mediendichte.¹³² Daher nutzen Terroristen Staaten mit moderner Infrastruktur, deren Behörden nicht oder nur begrenzt Kommunikationswege regulieren und überwachen können,¹³³ d.h., westliche Demokratien, die systembedingt, und im Gegensatz zu Diktaturen, rechtlich in der Verfolgung von Terroristen eingeschränkt sind und deren Medien sie eine Berichterstattung meist nicht untersagen können.

Und Terroristen suchten zu allen Zeiten die Öffentlichkeit. Waren es im 19. Jahrhundert die Printmedien¹³⁴, so konnte der Terrorismus doch erst mit dem Aufkommen der elektronischen Medien seine kommunikative Wirkung voll entfalten. „Jedesmal wenn sich der Terrorismus

¹³¹ Knut Hickethier und Joan Kristin Bleicher: „Die Inszenierung der Information im Fernsehen.“ S.369-383. In: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Hg. v. Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. S.370.

¹³² So ähnlich Münkler: S.189.

¹³³ Siehe auch Schneckener S.141.

¹³⁴ Vgl. hierzu Elter S.10.

weiterentwickelte, entwickelte er sich in Entsprechung zu den Medien, d.h. in Entsprechung zum Bildschirm der Medien.“¹³⁵

Zum jetzigen Zeitpunkt ist trotz des Internets, das durchaus für terroristische Propaganda genutzt wird, da Inhalte eingestellt werden können, die bei einer Selektion durch andere Medien eventuell nicht verbreitet würden, immer noch das Fernsehen das wichtigste Distributionsmedium der Terroristen.¹³⁶ Dies basiert u. a. darauf, dass Printmedien bei ihrem Erscheinen schon wieder veraltet sind und das Internet noch nicht so viele Haushalte erreicht wie das Fernsehen. Letzteres besitzt heute „[...] nicht nur die größte Reichweite, es eignet sich mit seinen visuellen Möglichkeiten auch besser als alle anderen Medien zur Dramatisierung. Es zeitigt stärkere emotionale Wirkungen, während andere Mediengattungen wie die Presse eher kognitiv rezipiert werden.“¹³⁷ Fernsehbilder erschließen sich dem Zuschauer folglich schneller. Hinzu kommt, dass das Fernsehen für einen Großteil der Bevölkerung oft die einzige Informationsquelle darstellt. Deshalb sind Terroristen in der Lage, über das Fernsehen gleichzeitig mehr Zielgruppen einzubeziehen als durch das Netz oder Tageszeitungen.

Darüber hinaus halten Terroristen den Informationsfluss über Mitgliederzahlen, aber auch Ziele und Ursachen für ihr Vorgehen allgemein sehr gering. So tragen sie bewusst zur Verstärkung von Angst und Unsicherheit bei und erhöhen die Wirkung des Überraschungsmomentes.

Von diesen meist spektakulären Augenblicken der Überraschung wiederum leben die Medien, weshalb häufig von einer symbiotischen Beziehung zwischen Medien und Terrorismus gesprochen wird, denn

¹³⁵ Paul Virilio: „Vom Terror zur Apokalypse? Der erste Krieg der Globalisierung und der Krach der Netzstrategie.“ (Interview geführt von Jürg Altwegg) In: Lettre, Heft 54, 3/2001. S.5-7. S.5.

¹³⁶ So auch Stephan Alexander Weichert: „Die Propaganda der Tat – Zur Kommunikationsstrategie des modernen Aufmerksamkeitsterrorismus.“ S.83-98. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007. S.94.

¹³⁷ Nikolaus Jakob: „Die Diffusion von Terrormeldungen, die Wirkung von Anschlägen auf die öffentliche Meinung und die Folgen für das Vertrauen in der Demokratie.“ S.155-174. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007. S.156.

letztlich bieten terroristische Anschläge alles, was eine Schlagzeile ausmacht.

Sie sind vor allem spektakulär. Und das müssen sie auch sein.

[...] Terroristen setzen grundsätzlich auf Schockeffekte, um ihre politischen Botschaften zu vermitteln. Dabei ist ein anhaltender Trend zu immer dramatischeren Anschlägen und medialen Inszenierungen festzustellen, was sich sowohl in der Wahl der Mittel (z.B. Zunahme von Selbstmordattentaten, Hinrichtungen vor laufender Kamera) als auch in der Wahl der Anschlagziele (z.B. öffentliche Orte mit großen Menschenansammlungen) niederschlägt. Es gilt: Je größer die zur Schau gestellte Gewaltenthemmung, desto größer die medialen Effekte. Dabei muß es sich nicht zwingend um höhere Opferzahlen handeln, aber es müssen die ‚richtigen‘ Opfer sein [...].¹³⁸

Um bei der heutigen Mediensättigung noch eine intensive Berichterstattung zu erreichen, muss ein Anschlag nicht nur immer blutiger und dramatischer sein, er kann sich auch gegen symbolische Ziele wie religiöse Orte, Denkmäler, Handels- und Bankenzentren, Polizeistationen und Militäreinrichtungen, Regierungs- und Parlamentsgebäude richten, welche die Werte des Gegners repräsentieren, letzteren somit provozieren und demütigen, und hierdurch ein ebenso großes Medienecho hervorrufen.¹³⁹

Wie laut und anhaltend dieses Medienecho hallt, ist abhängig von der Einbeziehung der Nachrichtenfaktoren. Das bedeutet, die terroristische Kommunikationsstrategie muss die wirtschaftlichen Gesetze des Medienmarktes ausnutzen. „Gerade die Darstellungszwänge und Inszenierungsoptionen spielen eine zentrale Rolle bei der Auswahl und Darstellung von Ereignissen.“¹⁴⁰ Der Medienmarkt ist bestimmt durch den

¹³⁸ Schneckener S.15.

¹³⁹ So auch Schneckener S.22.

¹⁴⁰ Christian Schicha: „Politik auf der ‚Medienbühne‘. Zur Rhetorik politischer Informationsprogramme. S.138-167. In: Medieninszenierungen im Wandel.

Faktor Zeit, die Konkurrenzsituation auf dem Medienmarkt (z.B. den Marktanteil und die Quoten), die Ausweitung des Informationsangebotes und die Aufbereitung von Ereignissen.¹⁴¹ Des Weiteren gibt es einen Kanon von etwa vierzehn Nachrichtenfaktoren: „Treffen sie auf ein Ereignis in der Welt zu, stellt es für die Medien ein Ereignis dar, über das zu berichten sich lohnt.“¹⁴² Nachrichtenfaktoren können demnach als Aufmerksamkeitsregeln für das Mediensystem verstanden werden.¹⁴³ Nur die wichtigsten sollen hier kurz erwähnt werden¹⁴⁴: Hierzu gehören die einfache Darstellung komplexer Sachverhalte, eine Identifikation des Publikums mit dem Thema, d. h. die Nachricht muss Nähe zur Lebenswelt des Publikums aufweisen, weiterhin eine Personalisierung – prominente Personen werden ebenso im Sinne einer Vereinfachung als Repräsentanten für komplexe politische Sachverhalte gezeigt, der Ethnozentrismus, bei dem sich die Nachrichten über die Welt an den Faktoren der [...] kulturellen oder räumlichen Nähe orientieren, der Sensationalismus, durch welchen dramatische, emotional erregende Sachverhalte bevorzugt gezeigt werden, sowie die Visualisierung, d.h., Ereignisse, zu denen Bildmaterial vorliegt, werden gegenüber denen ohne Bilder favorisiert.¹⁴⁵

Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha, Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999. S.156.

¹⁴¹ Hirschmann S.48.

¹⁴² Thomas Meyer: „Die Theatralität der Politik.“ S.117-122. In: Politik als Inszenierung. Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter. Hg. v. Peter Siller/ Gerhard Pitz. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000. 1. Auflage. S.118.

¹⁴³ Siehe Bernhard Debatin: „Semiotik des Terrors: Luftschiffbruch mit Zuschauern.“ S.25-38. In: Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Hg. v. Christian Schicha und Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT, 2002. S.25.

¹⁴⁴ Zu weiteren Faktoren bzw. einer genaueren Analyse siehe Thomas Meyer, Rüdiger Ontrup, Christian Schicha: Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000. S. 165f.; Winfried Schulz: Politische Kommunikation. Theoretische Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung. Opladen 1997.; Zu Nachrichtenfaktoren für die terroristische Kommunikation siehe Andreas Elter: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1. Auflage 2008. S.270; Zur Aufstellung wichtigster Nachrichtenfaktoren für die Berichterstattung über Kriege und Terrorismus 2004 im öffentlich-rechtlichen Fernsehen sowie bei kleinen und großen Privatsendern siehe Michaela Maier und Karin Stengel: „Wir werden diese Bilder nie vergessen!“ Die Bedeutung des Faktors ‚Visualität‘ für die Nachrichtenberichterstattung über internationale Krisen.“ S.127-137. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007. S.133.

¹⁴⁵ Schicha S.156.

Die Selektion des Nachrichtenmaterials anhand dieser Faktoren garantiert den Medien hohe Einschaltquoten. Terroranschläge erfüllen mindestens den Faktor der Sensation und durch geschickte Planung den der Visualisierung, z.B. durch eine kurzfristige Benachrichtigung der Sendeanstalten vor dem Anschlag, die Planung des Aktes in der Nähe der Sender oder von videoüberwachten Plätzen oder durch das Zuspätspielen eigener Aufnahmen des Tathergangs.

Doch kann sich die (abendländisch-demokratische) Berichterstattung Terrorereignissen nicht nur nicht entziehen, weil sie zu sehr der Selektion nach Nachrichtenfaktoren entsprechen und unter dem Konkurrenz- und Zeitdruck im Kampf um Einschaltquoten ein Garant¹⁴⁶ für hohe Zuschauerzahlen sind. Terrorismus stellt zudem eine Bedrohung der öffentlichen Sicherheit dar, sodass eine Berichterstattung hierüber auch von öffentlichem Interesse ist,¹⁴⁷ welche die Medien als vierte Gewalt im Staat demzufolge auch wahrnehmen. Sie befinden sich daher im Konflikt, einerseits berichten zu müssen und damit andererseits, wenn auch nicht intendiert, den Terroristen bei der Verbreitung und Durchsetzung ihrer An- und Absichten zu helfen, folglich indirekt zu Mittätern zu werden.

Ebenso wie die Medien von spektakulären Anschlägen leben, sind auch Terroristen auf die Medien angewiesen, um die psychologische

¹⁴⁶ Hoffman fand heraus, dass Terrorberichte Zuschauer vor allem wegen ihres Unterhaltungswertes vor den Bildschirm locken, ihnen die übermittelte Botschaft der Terroristen jedoch relativ egal ist. (Hoffman S.195.) Das bedeutet wiederum, dass der Nachrichtenfaktor ‚Sensation‘ in der Gewichtung im Vergleich mit anderen Faktoren sehr schwer wiegt. Da dieser Faktor Terrorismus betreffend fast immer erfüllt wird, kommen die (unabhängigen) Medien also nicht umhin, über Terrorereignisse zu berichten.

¹⁴⁷ Oft wird darauf hingewiesen, dass in totalitären Staaten kein Terrorismus aufkommen könne, weil die Motivation fehle, d.h., Terroristen schon vorher davon ausgehen müssten, keinen Zugang zu den Medien und keinen Einfluss auf die Berichterstattung zu erhalten. So z. B. vertreten durch Gerard Chaliand: *Terrorism. From Popular Struggle to Media Spectacle*. London and Atlantic Highlands: Saqi Books, 1987. S.87. In Diktaturen ist ein verweigerter Medienzugang aber sicher nicht das einzige Kriterium der Erfolglosigkeit von Terroristen, sondern vielmehr eine härtere und gewaltsamere Verfolgung der Täter durch den Staat. Auch haben sich Versuche der Einschränkung oder gar Verbote der Berichterstattung in demokratischen Ländern nicht bewährt, weil dies dem öffentlichen Interesse und dem Recht auf Informationsfreiheit widerspricht und wiederum von Terroristen genutzt wurde, dem jeweiligen Staat die Schwächen des Systems aufzuzeigen. Siehe hierzu den Abschnitt zur Eskalationsstrategie, Kapitel III.6.

Wirkung ihrer Kommunikationsstrategie voll entfalten zu können.¹⁴⁸ Erst die Medien können lokale Ereignisse in regional bedeutsames Geschehen bis hin zu Weltereignissen wandeln. Ob ein Konflikt auf lokaler Ebene angesiedelt bleibt oder nicht, bestimmen sie, indem sie ihn thematisieren oder nicht.¹⁴⁹ Auch wenn dies letztlich eine „Scheinbestimmung“ ist, wie schon zuvor erläutert.

Der Erfolg der Anschläge bemisst sich weiterhin an Dauer und Intensität der Berichterstattung. Letztlich erhöht nur eine intensive Berichterstattung den öffentlichen Druck auf den Gegner.¹⁵⁰ Zudem gilt, dass der Schrecken, dem der Terrorismus seine Wirkung verdankt, immer nur ein Augenblicksereignis ist. Wird er nicht wiederholt, wird er vergessen.¹⁵¹ Auch gilt, je kleiner eine terroristische Gruppe ist, desto größer ist ihre publizistische Abhängigkeit.¹⁵² Und desto häufiger oder spektakulärer muss sie agieren.

Der Schockeffekt jeder terroristischen Handlung ist wichtig, um eine politische Botschaft zu vermitteln. Doch sind dabei das „Ankommen“ der Botschaft beim Empfänger und der Umgang der Medien mit dieser nicht kalkulierbar. Aus diesem Grund ‚arbeiten Terroristen den Medien häufig zu‘. So entstand in den letzten Jahren der sogenannte Aufmerksamkeitsterrorismus, der Botschaften und Forderungen zunehmend journalistisch konnotiert und für die Medien breitenwirksam inszeniert.¹⁵³ Auch die Wahl der Anschlagorte ist oft so berechnet, dass, vor allem in Großstädten, Presse und Fernsehen sehr schnell vor Ort sind. Darüber hinaus werden gern Fernsehsender wie Al Jazeera als erste mit terroristischem Bildmaterial beliefert, da sie nur eine geringe Selektion derartiger Bilder und Botschaften betreiben und auf diese Weise andere

¹⁴⁸ So ähnlich Cornelia Glück: „ETA und die Medien.“ S.17-30. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007. S.22.

¹⁴⁹ Brigitte Knott-Wolf: „Zwischen Sensationsmache und Propaganda. Über Macht und Ohnmacht der Kriegsberichterstatter.“ S.15-26. In: „Sagt die Wahrheit: Die bringen uns um!“ Zur Rolle der Medien in Krisen und Kriegen. DW-Schriftenreihe Band 3. Hg. v. Deutsche Welle. Berlin: Vistas, 2001. S.19.

¹⁵⁰ So auch Hirschmann S.51.

¹⁵¹ Baecker/Krieg/Simon S.27.

¹⁵² Laqueur: Die globale Bedrohung, S.55.

¹⁵³ So ähnlich Weichert S.83.

große Nachrichtensender wie z.B. CNN unter Druck setzen, auch zu berichten.

Weiterhin können Terroristen ihre Botschaften fast unkommentiert in die Medien bringen, indem sie sie zusätzlich unter Zeitdruck setzen, z.B. durch die Übermittlung von Bekennerschreiben erst kurz vor Redaktionsschluss und an mehrere Sender gleichzeitig. Auch Live-Übertragungen verringern die Möglichkeit zur Inszenierung durch die Medien immens. Aufgrund weltweiter Verfügbarkeit und Austauschs von Informationen in Echtzeit durch die Satellitentechnik wurde zudem das Informationsmonopol aufgelöst. Im Kampf um die Quoten sind die Medien demnach angehalten, stets schneller zu sein als der Konkurrent. In ihrer eigenen Beschleunigung erhöhen sie allerdings auch den Zeitdruck auf Politiker, die sofort reagieren müssen, ohne eine Bedenkpause, wie sie noch vor wenigen Jahrzehnten möglich war.

Doch gibt es durchaus auch Schwächen in der Planbarkeit terroristischer Inszenierung in den Medien. Dies ist z.B. der Fall, wenn dem terroristischen Akt keine eindeutige Erklärung/Botschaft beigemessen werden kann. Dann ist eine Fehlinterpretation sehr wahrscheinlich. Terroristen müssen also eine Forderung oder Erklärung damit verbinden, die entweder als Warnung vor der Tat oder als Strafe für die Nichteinhaltung eines bestimmten Verhaltens nach dieser dient. Was hierbei dennoch nicht voraussehbar und daher spekulativ, kaum oder nicht planbar bleibt, sind die Reaktionen seitens der Medien, der Bevölkerung oder der Regierung. Townshend bezeichnet dies auch als die größte Schwäche des Terrorismus.¹⁵⁴

Fraglich ist jedoch, ob dies wirklich zutrifft, ob Terroristen tatsächlich bestimmte Reaktionen einplanen oder ob sie ihr Ziel (z.B. die Verbreitung von Schrecken in der Bevölkerung) unabhängig hiervon erreichen können, sie folglich in ihrer Rechnung mit Variablen arbeiten, die doch stets zum selben Ergebnis führen.

Seit den 1980er Jahren tritt eine neue Entwicklung in der Nachrichtenberichterstattung in Erscheinung, das sogenannte Infotainment.

¹⁵⁴ Townshend S.110.

D.h., Informationsprogramme konkurrieren nicht nur mit ihresgleichen, sondern auch mit Unterhaltungsprogrammen.¹⁵⁵

Die Weltlage wird in eine Reihe von Minidramen und Szenen zerlegt, die dem Zuschauer politische und soziale Sachlagen bedeuten. Auf der Grundlage dieser Szenen werden TV-Geschichten erzählt, die verdichtend Weltzusammenhänge erklären. Bei der Verdichtung politischer Realität in dramatischen Erzählungen greifen Journalisten dabei heute auf ein reichhaltiges Repertoire an Gestaltungsmitteln aus dem fiktionalen Film zurück.¹⁵⁶

Hierbei findet zusätzlich eine Tendenz zur ‚Personalisierung des Terrors‘, der Aufdeckung der ‚Geschichte hinter der Geschichte‘ statt, um die Ereignisse plastischer darzustellen.¹⁵⁷ Massenmediale Bilder stellen auf diese Art und Weise eine ‚inszenierte Wirklichkeit‘ her. Dieses neue Sendeformat erleichtert allerdings auch bis zu einem gewissen Grad die Vorhersehbarkeit des Medienumgangs mit bestimmten Themen, zu denen auch der Terrorismus gehört, der ebenso durch Verwendung fiktionaler Darstellungsformen bei der eigenen Inszenierung den Medien zuarbeitet.

Entscheidend hierfür ist die Anpassung an bestimmte Rezeptionsgewohnheiten des Publikums. Hierin spielt vor allem die Darstellung von Gewalt im Film. So sind hierbei manche Formen der Gewaltausübung stark ritualisiert, man denke z.B. an die zeremoniellen Auseinandersetzungen im Western oder die Choreographien der Gewalt im Kung-fu- und Samuraifilm oder Actionfilme wie *Rambo* oder *Die Hard*, in

¹⁵⁵ Siehe hierzu Thomas Meyer, Rüdiger Ontrup und Christian Schicha: „Von der Verkörperung der Politik zur Entkörperlichung im Bild. Körperkonstrukte und Bildfunktionen in politischen Fernsehsendungen.“ S.199-219. In: Verkörperung. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2001. S.204.

¹⁵⁶ Rüdiger Ontrup: „Test-Bilder. Theatralität und Visualisierungsstrategien in politischen Fernsehsendungen.“ S. 103-130. In: Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha, Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999. S.103f.

¹⁵⁷ So auch Hirschmann S.50.

denen der Protagonist bestimmte Vorbereitungs- und Entwicklungsstadien durchläuft bis hin zum Showdown.¹⁵⁸

Auch Terroristen wissen sehr wohl, was von ihnen erwartet wird. Bombenanschläge, die Exekutierung von Geiseln, Flugzeugentführungen, Selbstmordattentate verlaufen deshalb immer nach einem ähnlichen Muster – dem mit dem spektakulärsten Effekt. Dass dieser im Film oft ganz ähnlich daherkommt, ist darauf zurückzuführen, dass der Film als Unterhaltungsmedium ebenso auf Wirkung und im Falle eines Actionfilmes auch gezielt auf das Spektakel angelegt ist.

Vor allem heutige Täter wissen sehr wohl um die Bildwirkung, wenn z.B. ein Flugzeug ins Hochhaus stürzt. Es ist daher durchaus denkbar, dass die Dramaturgie des Anschlages vom 11. September ganz bewusst so kalkuliert war, dass die Flugzeuge kurz hintereinander in die Gebäude einschlugen, um sich so der Anwesenheit von Presse und Fernsehen sicher zu sein. Weiterhin konnten sie bei einer derartigen Bildwirkung davon ausgehen, dass von den Nachrichtensendern nicht nur aus einem Kamerawinkel gefilmt werden würde, nicht mit hinzugerechnet die vielen Amateurfilmer mit Handy oder Digitalkamera.

Auch hierin liegt eine Übereinstimmung mit der Drehweise Hollywoods. Aufwändige und spektakuläre Actionszenen werden auch noch im digitalen Zeitalter mit mehreren Kameras gleichzeitig gefilmt. „Etwas zugespitzt könnte man sagen, dass die Terroristen damit auch auf der Ebene der Signifikanten Hollywood imitiert haben.“¹⁵⁹

Doch auch die Medien tragen immer häufiger zur Ähnlichkeit terroristischer Anschläge mit fiktionalen Bildern bei, vor allem durch den Einsatz von filmischen Stilmitteln, derer sich zuvor nur der Film bediente. So wirkten Zeitlupe und sonore Wiederholung der Aufnahmen vom

¹⁵⁸ Zur Darstellung ritueller Gewalt im Film siehe Hans Jürgen Wulff: Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Studien zur Populärkultur Band 1. (Hg. v. Ludger Kaczmarek und Hans Jürgen Wulff) Münster: MAkS Publikationen, 1990.

¹⁵⁹ Andreas Jahn-Sudmann: „9/11 im fiktionalen Film. 11'09'01 und September.“ S.117-136. In: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. (Film – Medium – Diskurs. Hg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S.119, Anm.3.

Einschlag in das World Trade Center wie das Abbild eines Katastrophenfilms. Somit fließen mediale und terroristische Inszenierung allmählich ineinander über.

Trotz allem können unbeabsichtigt Effekte beim Publikum ausgelöst werden, die nur teilweise oder gar nicht auf die Berichterstattung zurückzuführen sind und von den Terroristen so nicht erwartet werden. Dies trifft z.B. auf die Fotos und die Ausstrahlung der Videos zu, die die Geiselnahme Hanns-Martin Schleyers durch die RAF zur Schau stellen.¹⁶⁰ Schleyer wird hierin in derselben Pose gezeigt wie die Verfolgten des Naziregimes, um ihn und die Öffentlichkeit mit seiner NS-Vergangenheit zu konfrontieren und die Tat zu rechtfertigen. Allerdings rief das Video den gegenteiligen Effekt hervor, nämlich die Bemitleidung des Opfers.

Aus diesem Grunde wird immer wieder die Frage aufgeworfen, inwieweit Terroristen tatsächlich nur ein vages Skript ihrer Inszenierung abliefern oder ob sie den Handlungsablauf kontrollieren und steuern können. Terrorismus ist jedoch: “[...] two things, both *event*, the things that happen, and *process*, that is to say, it consists of the relationships developing between protagonists, the dyadic relationship of terrorists and authorities, and the triadic relationship of state, terrorists and public.”¹⁶¹ Diese Konstellation ist, wie schon erläutert, auch auf die Medien zu erweitern. Wichtig ist hierbei der Hinweis auf die terroristische Inszenierung als Prozess.

Die dynamische Entwicklung tritt erst nach Planung und Durchführung des terroristischen Aktes in den Vordergrund. Bis einschließlich der Tat unterliegt der Handlungsablauf der Kontrolle der Terroristen. Danach entzieht sie sich den Terroristen scheinbar aufgrund der schon genannten Unberechenbarkeit der Medien.

¹⁶⁰ Die dem BKA zugegangenen Videobänder werden erstmals in der 'Tagesschau' (ARD) vom 07.09.1977 erwähnt und inhaltlich beschrieben. Zu den Fotos siehe Fußnote 130. Zur Wirkung von terroristischen Fotos siehe Petra Terhoeven: "Opferbilder - Täterbilder: die Fotografie als Medium linksterroristischer Selbstermächtigung in Deutschland und Italien während der 70er Jahre." In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht: GWU. Bd. 58, 2007. S.380-399.

¹⁶¹ Houen S.16.

Hierfür wird angeführt, dass die Massenmedien keineswegs die Rollenerwartung der Terroristen erfüllen, besonders, wenn es sich um sozialrevolutionären Terrorismus handelt.¹⁶² Im Gegenteil, die Massenmedien würden durch ihre meist emotionale Berichterstattung eher zur Entfremdung und Abgrenzung der Bevölkerung von den Terroristen und deren Zielen beitragen.¹⁶³

Von Nachteil ist dieser Kontrollverlust allerdings nur dann, wenn sich die Terroristen über die Berichterstattung einen Zuwachs an Sympathisanten erhoffen und davon abhängig sind, dass ihre Ziele wie von ihnen gewünscht formuliert und vom Rezipienten interpretiert werden.

Normalerweise spielt die Berichterstattung in Bezug auf eine positive oder negative Beurteilung nur eine geringfügige Rolle, da das Hauptziel der Terroristen nicht die Gewinnung neuer Rekruten ist, sondern das Erreichen von Aufmerksamkeit. Wichtiger ist somit eine intensive Berichterstattung mit einer guten Sendepplatzierung. Nur so erhalten sie Zugang zu einem breiten Publikum und damit einem größtmöglichen Nährboden für das Schüren von Angst, dem Druckerzeuger auf die Politik und die Voraussetzung zur Durchsetzung von Forderungen. Letztendlich ist für den Kommunikationsprozess mit dem Gegner von Bedeutung, dass berichtet wird, nur in geringem Maße, wie berichtet wird. Eine schlechte Werbung ist immer noch Werbung und kann dieselbe Angst der Bedrohung auslösen.

Wenn jedoch Terroristen ein ‚strenges Skript‘ verfolgen und Wert auf eine bestimmte Art der Berichterstattung legen, dann kann dies heutzutage, wie im Falle der al-Qaida, durch eigene Verbreitungsmethoden ‚nachgeholt‘ werden. Hierfür hat sich besonders das Internet als *das* Distributionsmedium herausgestellt.¹⁶⁴ Hierbei müssen terroristische

¹⁶² Sonja Glaab: „Die RAF und die Medien in den 1970er Jahren.“ S.31-50. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007. S.31.

Es gibt sogar Forscher, die in Zweifel ziehen, dass die Medien Terroristen helfen. (So vertreten von: Nik Gowing: „Real-Time Television Coverage.“ S.139-222. In: Terrorism, War, and the Press. Hg. v. Nancy Palmer. Cambridge, MA: 2003. S.139.)

¹⁶³ Glaab S.31.

¹⁶⁴ Siehe zum Thema Internetterrorismus Gabriel Weimann: Terror on the Internet - The New Arena, the New Challenges. Washington, D.C.: United States Inst. of Peace Press,

‚Veröffentlichungen‘ keinen medialen Zensor mehr passieren. Noch mehr als bei allen anderen Medien löst das Internet zusätzlich „[...] den systemimmanenten Widerspruch einer Terrororganisation, klandestin zu operieren und gleichzeitig öffentlich wirken zu müssen, auf.“¹⁶⁵ Terroristen können demnach durchaus einen hohen Anteil ihrer Selbstinszenierung kontrollieren.

Allgemein lässt sich sagen, dass die Medien heutzutage ein immer stärkerer Bestandteil der Politik und Meinungsbildung sind. Gerade im Fernsehen haben die Terroristen ein Medium gefunden, das einerseits über ein großes Publikum verfügt und damit einen immensen Wirkungskreis und das andererseits schon seiner Natur nach inszeniert und inszenieren muss. Aufgrund des Quotenzwangs und des in dessen Zuge neu gebildeten Infotainments verlangt es eine immer stärkere Visualisierung, woraufhin sich der Terrorismus mehr und mehr für die mediale Darstellung inszenieren muss.

Das Verständnis medialer Inszenierungsprozesse, u.a. auch der fortschreitenden Fiktionalisierung, ermöglicht es den Terroristen, ihre Inszenierung diesen so an- und einzupassen, die Gesetze des Medienmarktes und der Nachrichtenfaktoren so auszunutzen, dass eine Medien-Terror-Symbiose entsteht, die u. a. Soziologen und Politologen als zusätzliches Argument für die These, Terrorismus sei eine Kommunikationsstrategie heranziehen. Terroristen bedienen sich dabei geschickt der Zwänge der Medien, die nicht nur auf hohe Zuschauerquoten angewiesen sind, sondern ebenso der Öffentlichkeit verpflichtet sind, zu berichten. Zwar behalten die Terroristen nicht die Kontrolle über den gesamten Verbreitungsprozess der Medien, doch haben sie mit der Zeit immer mehr Wege gefunden, diese Kontrolle bis zu einem gewissen Grade zu umgehen.

Terrorismus findet nicht nur mithilfe der Medien, sondern in ihnen selbst statt - die ‚Kriegserklärung‘ der Terroristen wird genauso übertragen wie der ‚Kampf gegen den Terror‘ durch die Politik. Er ist Teil des medialen Systems geworden, das sich der Berichterstattung über den

2006. Weimann gilt als führender Forscher auf diesem Gebiet und begann schon vor 15 Jahren mit der Aufstellung von Listen zu terroristischen Webseiten.

¹⁶⁵ Elter S.274.

Terrorismus nicht dauerhaft entziehen kann, womit letzterer schon sein Ziel erreicht hat – Öffentlichkeit und damit Druck auf den Gegner – egal, zu wessen Gunsten die Berichterstattung ausfällt.

Darüber hinaus lässt die mediale Bühne Terroristen größer und mächtiger erscheinen, als es jeglicher Anschlag vermag. Die Medien fungieren dabei sowohl als Transmitter als auch als Plattform für den Terrorismus. Hierbei avancieren die ausgestrahlten Bilder zum eigentlichen Kern des Anschlages.¹⁶⁶ Die Terroristen verschaffen sich Gehör, da sich die Medien derartigen Extremereignissen nicht entziehen können, und üben nebenbei Druck auf die Politik aus. Gefördert wird dies, da Wahrnehmungsverzerrung durch disproportionale Bedeutungszumessung dieses Themas in den Medien sowie Schaulust und Schockwirkung, die sich auf dem Bildschirm vereinen, letztlich eine Potenzierung des eigentlichen Anschlages hervorrufen.

Die Analyse hat weiterhin ergeben, dass es sich beim terroristischen Akt um eine Inszenierung im Sinne der Definition von Seel¹⁶⁷ handelt, da dieser Akt kontrolliert und intentional eingeleitet und ausgeführt wird, sich an ein Publikum richtet und einen Eingriff in den räumlichen und zeitlichen Ablauf darstellt, den es sonst so nicht gegeben hätte. Demnach ist er ein einmaliges, künstlich hervorgerufenes Ereignis, das zugleich Bedrohung und Forderung ‚zur Erscheinung bringt‘. Somit erfüllt er alle Inszenierungsmerkmale.

Darüber hinaus wurde gezeigt, dass sich Terroristen einerseits für die Medien inszenieren, Einfluss auf die Medien in ihrer Berichterstattung ausüben und zusätzlich von den Medien inszeniert werden. Inwiefern diese Inszenierung von Terrororganisation zu Terrororganisation variiert, soll das folgende Kapitel zeigen.

¹⁶⁶ Carsten Brosda: „Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001.“ S.53-74. In: Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Hg. v. Christian Schicha und Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT, 2002. S.58.

¹⁶⁷ Seel S.48-62.

III. 5. Organisation und mediale Inszenierungen von IRA, RAF und al-Qaida

Der Terrorismus an sich ist
ist nicht gewaltsam; wahrhaft
gewaltsam ist erst das von ihm
entfesselte Spektakel.

*(Jean Baudrillard: Kool Killer
oder Der Aufstand der Zeichen)*

Zuvor wurde herausgestellt, welche Terrorismusformen es gibt und wodurch sie sich unterscheiden. Ferner wurde argumentiert, dass Terrorismus nicht nur eine Kommunikationsstrategie darstellt, sondern der terroristische Akt selbst eine Inszenierung ist. Damit wurde die Grundlage für eine genaue Analyse der drei ausgewählten spezifischen Terrororganisationen geschaffen. An dieser Stelle gilt es nun, die strukturelle Beschaffenheit dieser Organisationen herauszukristallisieren und deren damit im Zusammenhang stehende Inszenierung zu verdeutlichen. Die hieraus hervorgehende Struktur dient im Anschluss dem Vergleich der zu analysierenden Filme.

Aufgrund der bisherigen Analyse mag es so scheinen, als würde die terroristische Inszenierung unabhängig vom terroristischen Regisseur stets recht ähnlich aufgeführt. Dies trifft durchaus auf die Inszenierung als terroristischen Akt zu, der oft auf vergleichbare Weise beginnt, durch eine Androhung und/oder Forderung, im Anschlag kulminiert und meist mit einem Bekennerschreiben und/oder einer erneuten Drohung/Forderung endet. Es ist jedoch zu erwarten, dass die Entstehungszeit der Terrororganisationen, ihre Ziele und die Dauer ihrer Aktivitäten als auch ihre Organisationsstruktur einen großen Einfluss auf ihre Inszenierung in der Öffentlichkeit und besonders in den Medien haben. Vor allem die Organisationsstruktur und ihr geographischer Aktionsradius geben zudem vor, wie sie sich u.a. in den Medien bewegen und lassen Variationen der Inszenierungen hinsichtlich der Inszenierungsmöglichkeiten vermuten.

Alle wahrgenommenen Inszenierungsmöglichkeiten der drei Terrororganisationen aufzuzählen, würde den Rahmen dieser Arbeit

sprengen. Daher erfolgt eine Einschränkung auf die wichtigsten bzw. auffälligsten und diejenigen, welche die einzelnen Terrorgruppen voneinander unterscheiden.

III. 5.1. Irish Republican Army – ethno-nationalistischer Terrorismus

In the souls of the people the
grapes of wrath are filling
and growing heavy, growing
heavy for the vintage.
(John Steinbeck: *The Grapes
of Wrath*)

Die Irish Republican Army, die nach dem Osteraufstand von 1916 im Jahre 1919 aus der Verbindung von Freiwilligenverbänden (der Irish Volunteers) mit der Gewerkschaftsmiliz Irish Citizens Army entstand, kämpfte zunächst als Guerilla für eine geeinte freie irische Republik einen Unabhängigkeitskrieg gegen die Briten. Nach der Teilung der irischen Insel in zwei unabhängige Territorien durch den ‚Government of Ireland Act‘ der britischen Regierung von 1920 geriet nicht nur das Land in einen Bürgerkrieg, der bis 1923 dauerte, auch die IRA zerstritt sich darüber. Ein Teil wurde zur offiziellen Armee des neuen irischen Staates, der andere ging in den Untergrund. „Als sie von dort aus 1936 den englischen Vizeadmiral Henry Boyle ermordete, wurde sie zur illegalen Organisation erklärt.“¹⁶⁸ Dies war der Beginn der IRA als terroristische Organisation, die sich selbst als ‚Volksarmee‘ verstand.

In ihrer Vorgehensweise glich sie dabei zunächst ihren Vorgängern, die im 19. Jahrhundert zunächst Überfälle auf Polizeiwagen und Gefängnisse verübten, um inhaftierte Mitglieder zu retten, und dann zu Bombenattentaten übergingen, die nicht nur wirkungsvoller, sondern sich auch als ‚sicherer‘ für die Täter erwiesen, welche sich somit weniger der Gefahr aussetzten, während der Tat gefasst zu werden. Weiterhin begingen

¹⁶⁸ Thamm: Terrorismus, S.182f.

diese zwar auch Attentate auf hochgestellte politische Persönlichkeiten,¹⁶⁹ jedoch vor allem Anschläge auf wichtige zentrale Gebäude.¹⁷⁰

Auch die IRA setzte die Nutzung dieser ‚konventionellen‘ terroristischen Methoden – der Attentate und Bombenanschläge – im von den Briten besetzten Nordirland fort, um ihre Ziele zu erreichen. Der blutigste Zeitraum erstreckte sich hierbei auf den Zeitraum von 1972 bis 1976. Doch gab es auch spektakuläre Anschläge auf politische Führungspersonlichkeiten wie Lord Mountbatten, Airey Neave und Margaret Thatcher, die zwar nicht alle gelangen, aber ihre Wirkung durch das Aufzeigen der Verletzbarkeit dennoch nicht verfehlten und somit durchaus als Erfolg gewertet werden können.

Doch wurde das jeweilige Vorgehen der IRA immer auch geprägt von Zwistigkeiten innerhalb der Organisation, die meist zu Abspaltungen einzelner Gruppen führten. Besonders starke Abspaltungsbestrebungen traten vor allem ab 1970 als Folge eskalierter Gewalt auf.

Diese wiederum basierte auf Unruhen, die zwanzig Jahre nach der völligen Unabhängigkeit der Republik Irland im Jahre 1949 ausbrachen und sich auf andauernde Diskriminierung¹⁷¹ der katholischen Minderheit gründeten und die daraus resultierenden irischen Selbstverwaltungsbestrebungen im weiterhin der britischen Regierung unterstellten nördlichen Teil der Insel. Hierbei standen sich katholische Teilnehmer der Bürgerrechtskundgebungen und die Polizei Nordirlands

¹⁶⁹ So verübten die Fenians u.a. Attentate auf Queen Victoria am 29.2.1872 oder den Chief Secretary von Irland, Lord Frederick Cavendish, der von den ‚Irish Invincibles‘ am 6.5.1882 getötet wurde.

¹⁷⁰ So auf Londons Victoria Station am 25.2.1884 und fast gleichzeitig am 24.1.1885 auf Westminster Hall, das Parlamentsgebäude und den Londoner Tower. Siehe auch Alex Houen: *Terrorism and Modern Literature, from Joseph Conrad to Ciaran Carson*. Oxford: Oxford University Press, 2002. S.25.

¹⁷¹ Z.B. gab es Ende der 1960er Jahre eine Protestanten bevorteilende Wahlkreiszuweisung, so dass Katholiken kaum eine gleichberechtigte Chance hatten, sich im Provinzparlament und den Gemeinderäten entsprechend ihrer Wählerstärke zu beteiligen. Hinzu kam ein veraltetes Wahlrecht, welches nur demjenigen eine Wählerstimme zubilligte, der Steuern zahlte, über Grundbesitz verfügte oder registrierter Pächter war, was zusätzlich zu einer extremen Benachteiligung der ärmeren Katholiken führte. (Siehe hierzu Jochen Bittner und Christian Ludwig Knoll: *Ein unperfekter Frieden: die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia*. Frankfurt a. Main: Fischer, 2000. S.22.) Weiterhin bekamen Katholiken nicht nur weniger Lohn für die gleiche Arbeit, sie wurden auch in staatlich finanziertem Wohnraum, bei öffentlichen Zuschüssen und Arbeitsplätzen im öffentlichen Dienst benachteiligt. (Ebd. S.23.)

(RUC – Royal Ulster Constabulary)¹⁷² sowie radikale Unionisten gegenüber. Erst der Einsatz der britischen Armee beendete die Unruhen des Sommers 1969. Doch kam es noch im selben Jahr zum Bruch zwischen der IRA und ihrem politischen Flügel, der Sinn Féin. Es folgten Abspaltungen innerhalb der IRA in gemäßigtere (z.B. die Official IRA) und kämpferische, radikale Gruppen wie die Provisorische IRA oder die INLA (Irish National Liberation Army).¹⁷³

Eine genaue Differenzierung dieser Gruppierungen kann jedoch nicht berücksichtigt werden, weil sie keinen gravierenden Unterschied in der filmisch-strukturellen Darstellung des Stoffes bewirkt. Unterschiede innerhalb der Filme über die IRA und ihre einzelnen Gruppierungen sind vielmehr genreabhängig als thematisch oder durch die jeweilige Gruppe bestimmt.¹⁷⁴ So existieren weniger Independent Filme zur IRA-Thematik bis etwa 1922, als noch die ‚Guerillataktik‘ im Mittelpunkt stand, im Gegensatz zu filmischen Darstellungen der Unruhen von 1972 und später. D.h., die Zeit des nationalen Freiheitskampfes, die politisch mit der Unterzeichnung des Government of Ireland Act abschließt, gerät im Film meist zur nationalen Heldenverehrung, zum nationalen Identifikationsmythos, der wiederum im Historien- oder Actionfilm des Hollywood-Kinos seine größte Stilisierung entfalten kann.¹⁷⁵ Auch Regisseure, die den IRA-Terrorismus aus dem ‚internationalen‘ Blickwinkel betrachten, bevorzugen eher den Stil des ‚New Hollywood‘.¹⁷⁶ Allein dieser Hollywood-Stil bewirkt eine Veränderung nicht nur der kinematographischen Struktur, sondern auch der damit einhergehenden Darstellung des Terrorismus.

¹⁷² Als unionistisch dominierte Polizei mit erweiterten Befugnissen konnte die RUC wahllos Menschen verhaften und Wohnungen durchsuchen. (Ebd. S.22.) Vermutet wurde zudem die Zusammenarbeit der RUC mit loyalistischen Terrorgruppen, die gezielt Katholiken töten. (Ebd. S.47.) Die RUC ist die durch internationale Menschenrechtsorganisationen am häufigsten kritisierte Polizei Westeuropas. (Ebd. S.34.) Inhumane und erniedrigende Behandlungen bei Verhören durch die RUC wurden selbst vom Europäischen Gerichtshof bestätigt. (Ebd. S.44.)

¹⁷³ Zu Gruppen und Gruppenstruktur der IRA siehe Thamm: Terrorismus, S.184f.

¹⁷⁴ Siehe hierzu die Abgrenzungen zum Hollywood-Kino.

¹⁷⁵ Als Beispiel hierfür wäre *Michael Collins* (1996) von Neil Jordan zu nennen, einer der bekanntesten Filme über diesen Zeitabschnitt der irischen Geschichte.

¹⁷⁶ So z.B. Alan J. Pakulas *The Devil's Own* (1997).

Am 30.1.1972, dem Bloody Sunday, feuerten britische Truppen auf unbewaffnete Demonstranten und töteten dabei 13 Menschen. Dieses Ereignis löste die sogenannten ‚troubles‘ aus. Hiernach wurden die Anschläge brutaler und richteten sich hauptsächlich gegen englische Soldaten, Polizisten, Angehörige der Justiz und politische Sympathisanten der Krone. Dies spiegelt sich auch in Filmen über die IRA ab dieser Zeit wider, wie z.B. in *The Crying Game*, in dem ein britischer Soldat als Geisel genommen wird.

Nicht selten wird der Terror der IRA im Nordirland der letzten 40 Jahre auch gleichgesetzt mit dem religiösen Konflikt zwischen den ‚Parteien‘. Doch waren irische Terroristen in ihrer Zielvorgabe zunächst nicht konfessionsbezogen. Im Gegenteil, es fanden sich sogar Protestanten unter ihren Anführern. Erst allmählich trat die anfangs linksextreme Rhetorik der Terroristen hinter die religiöse zurück. Hirschmann sieht den Übergang vom ethno-nationalistischen Terrorismus in Nordirland zum religiösen Konflikt im Nachlassen der Zustimmung in der Bevölkerung ab den 1970er Jahren.¹⁷⁷

Der Wechsel zur Religionsrhetorik stieß auf größere gesellschaftliche Akzeptanz, trägt doch die Religionszugehörigkeit in einem Territorium mit sehr klarer Tendenz zu einer bestimmten Konfession innerhalb eines Bevölkerungsteils durchaus zur nationalen Identifikation bei. D.h., diese Bevölkerung definiert sich u. a. über ihre Konfession. Doch im Gegensatz zum religiösen Terrorismus geht es hierbei nicht in erster Linie um Religion oder eine Ideologie. Die Religion dient nur als vorgeschobenes politisches Mittel, um sich vom ‚Feind‘, der zumeist der anglikanischen Kirche angehört, abzugrenzen. Die katholische Religion steht demnach als *pars pro toto* für die Abgrenzung gegen das Britische Empire. Im Vordergrund steht nicht die Verbreitung des Katholizismus oder die Ausrottung des Protestantismus. Ziel ist also nicht die Anpassung an eine bestimmte oder Konvertierung zu einer bestimmten Religion, sondern die Abgrenzung der eigenen Identität über die Religion zu einer Alterität, von der man sich territorial oder politisch nicht mehr unterscheiden kann. Was sich nach

¹⁷⁷ Hirschmann S.20.

außen in eindeutig konfessionsbezogenen Straßen-Attentaten, ‚Fehden‘ zwischen republikanischen und loyalistischen paramilitärischen Gruppen entlädt, ist daher nicht als religiöse, sondern nationale Auseinandersetzung zu betrachten.

Dennoch führte der permanente Rückgang des Rückhalts für die IRA in der Bevölkerung letztlich zur Entscheidung, aufzugeben. Mit dem im April 1998 durch die britische und irische Regierung sowie die nordirischen Konfliktparteien vereinbarten Karfreitag-Abkommen, das die Selbstverwaltung Nordirlands und die Entwaffnung der Paramilitärs beider Konfessionen festlegte, entfiel der letzte Grund, weiterzukämpfen. Am 28.7.2005 wurde der terroristische Kampf der IRA eingestellt.¹⁷⁸

Trotz der Tatsache, dass die Aktivitäten der IRA im Vergleich zu anderen terroristischen Gruppen relativ gering blieben, da ein gewaltsameres Auftreten die Gefahr von Gegenschlägen erhöht und die öffentliche Meinung und damit Unterstützung negativ beeinflusst hätte, forderte der Konflikt mindestens 3700 Tote und 15000 Verletzte.¹⁷⁹

Im Vergleich zu den beiden anderen Terrororganisationen nutzte die IRA die Medien am wenigsten für ihre Zwecke. Zunächst lag dies an der Entstehungszeit der Organisation und den z.T. noch nicht verfügbaren Medien. Doch auch in den 1960er Jahren schafften es Anschläge in Nordirland kaum noch auf die Seiten britischer Tageszeitungen, nur auf Lokalblätter vornehmlich in Ulster. Begründen lässt sich dies, abgesehen davon, dass die englischen Medien von der britischen Regierung angehalten wurden, so wenig wie möglich über den Konflikt zu berichten, u. a. mit der topographischen Beschränkung der Anschläge, dem stark regional begrenzten Wirkungskreis der Terroristen und somit dem wegfallenden Druck durch ausländische Presse sowie mit dem stetig abnehmenden Interesse in der eigenen Bevölkerung.

¹⁷⁸ Ein einzelnes Attentat auf einen Militärstützpunkt im Frühjahr 2009 durch eine Splittergruppe der ehemaligen IRA kann zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht als Wiederaufnahme der Terrorhandlungen gewertet werden.

¹⁷⁹ So die Zählung von Dietl/Hirschmann/Tophoven S.63. Zu einer leicht abweichenden Auflistung kommt Thamm (Terrorismus. 2002): „Zur Bilanz nach nun 24 Jahren Bürgerkrieg gehörten gezählte 3331 Tote, davon (bis Oktober 1993) 3093 in Nordirland, 119 in England, 100 in der Republik Irland und 18 auf dem europäischen Festland. Hinzu kamen insgesamt 36000 Verletzte.“(S.186.)

In gewisser Weise lief sich der ‚ethno-nationale‘ Kampf mit der Zeit tot, da die Gruppen merkten, dass ein eigener Staat durch Terrorismus nicht erreicht werden kann. Aus diesem Grund bildeten sich schon in der frühen Entwicklung der Gruppen so genannte ‚politische Arme‘, die parallel versuchten, im parlamentarischen Spektrum Fuß zu fassen [...]. Viele ‚ethno-nationale‘ Terrorgruppen reduzierten daher mit der Zeit ihren ‚bewaffneten Kampf‘ bis hin zur Einstellung und wurden zu ausschließlich politisch relevanten Kräften.¹⁸⁰

Die Medien wurden demzufolge allmählich ‚eingetauscht‘ gegen eine politische Mitsprache auf legalem Weg.

Erst mit dem Bloody Sunday am 30.1.1972 folgte neben einer Welle der Empörung in der Bevölkerung und einer erneuten Erstarkung des Terrorismus in Form von 22 Bomben, die bevorzugt englische Soldaten, Polizisten, Angehörige der Justiz und politische Sympathisanten der Krone trafen, auch wieder die Erwähnung des nationalen Konflikts in den regionalen, überregionalen und sogar internationalen Medien.

Ein weiteres Ereignis erregte ähnlich viel Medieninteresse – der Hungerstreik von 1980/81 im Hochsicherheitstrakt Maze. Hierbei starben zehn Inhaftierte, darunter Bobby Sands, der von der Sinn Féin als Kandidat für Westminster aufgestellt war und mit großem Vorsprung gewann. Zum Zeitpunkt seines Todes war er damit ein demokratisch gewähltes Mitglied des Parlaments. Diese Tatsache war medial und politisch gesehen sehr viel wirkungsvoller als alle vergangenen Bombenattentate. Sie versetzte die Terroristen in die Position moralischer Überlegenheit. Es herrschte internationale Empörung angesichts der Unnachgiebigkeit der britischen Regierung und brachte der IRA einen Neugewinn an weltweiten Sympathisanten. Daraufhin wurden Pragmatiker in der IRA weiter

¹⁸⁰ Dietl/Hirschmann/Tophoven S.23. Zu einzelnen Auflistungen der Anschläge durch die IRA siehe ebd. S.63.

angespornt, statt wie bisher physische Gewalt einzusetzen, eine politische Strategie zu entwickeln.

Beide Vorfälle können nicht als Anschläge der IRA gewertet werden, und nur in letzterem Fall kann von einer gezielten Instrumentalisierung der Medien gesprochen werden. Der Erfolg für die IRA beruht vielmehr auf dem Versagen der Regierung in diesen Situationen.

Wie schon zuvor erläutert, gelangen meist nur spektakuläre Anschläge in die internationale Presse, was für nationale Konflikte als normal betrachtet werden kann, da der regionalen und oft sogar der lokalen Beachtung sehr viel mehr Bedeutung beigemessen wird, denn genau auf diesem Gebiet soll ja eine Veränderung erzielt werden.

Es verwundert kaum, dass sich die IRA und ihre Splittergruppen nach der Abspaltung von ihrem politischen Flügel - die Sinn Féin beschließt 1986, ihre Sitze im Parlament einzunehmen - vermehrt auf lokale Problemzonen konzentrieren. Ab den 1980er Jahren werden Bombenanschläge weitgehend ersetzt durch ‚shoot to kill‘-Aktionen¹⁸¹ und ‚punishment attacks‘¹⁸², denen meist eine Warnung vorausgeht.¹⁸³ Zusätzlich nimmt die IRA ab Ende 1991 öffentliche ‚Ausweisungen‘ vor.¹⁸⁴

Diese zumeist von der Provisional IRA und ihren Anhängern durchgeführten Aktionen werden von den Terroristen als ‚Polizeiarbeit‘ und ‚Alternativjustiz‘ in ihren Vierteln betrachtet. Hierzu gesellen sich auch Terroristen, die sich zu lokalen Gruppen der Organisation zusammenschließen und nur gelegentlich Anschläge verüben, ansonsten aber ihrem Beruf und einem ‚normalen‘ Leben nachgehen.¹⁸⁵ Für den lokalen Konflikt steht demnach besonders das Erreichen lokaler und regionaler Aufmerksamkeit im Vordergrund, inszeniert wird daher vor allem für das ortsansässige Publikum, einerseits den Teil, von dem man sich

¹⁸¹ Dies sind gezielte Todesschüsse auf Gegner, v.a. Sympathisanten und Angehörige der RUC.

¹⁸² Schüsse in Arme und Beine, wobei Knochen und Gelenke zerschmettert werden.

¹⁸³ Zum Konflikt in Nordirland siehe Jochen Bittner/ Christian Ludwig Knoll: Ein unperfekter Frieden – Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/M.: Fischer, 2000.

¹⁸⁴ Hierbei ist es unliebsamen Personen verboten, je wieder Fuß auf lokales und z.T. nationales Gebiet zu setzen.

¹⁸⁵ Vgl. Waldmann S.66f.

Zustimmung erwartet, andererseits auch den Gegner, dem hiermit gedroht wird. Die Abhängigkeit von der Mundpropaganda ist mindestens ebenso hoch wie von den Massenmedien. Die mediale Inszenierung ist deshalb oft ebenso territorial beschränkt wie die nationalen Ziele der Terroristen.

III. 5.2. Rote Armee Fraktion – sozialrevolutionärer Terrorismus

Conscience makes egotists
of us all.
(Oscar Wilde: *The Picture of
Dorian Gray*)

Die RAF entstand zeitgleich mit der ‚Bewegung 2. Juni‘ aus der u. a. durch den Tod Benno Ohnesorgs am 2. Juni 1967 radikalisierten Studentenbewegung Westdeutschlands, die sich in ihrer gegen das ‚Establishment‘ gerichteten Haltung als Bestandteil der ‚Gegenkultur‘ verstand. So teilten sie die Sicht vieler ihrer Generationsangehörigen, die durch ein starkes Empfinden sozialer Ungerechtigkeit motiviert waren und eine tiefe Abneigung gegen alles empfanden, was sie als ‚Inbegriff weltweiten Militarismus‘ und der Hegemonie der USA sahen.¹⁸⁶ Eines ihrer Hauptziele betraf somit die Veränderung bestehender ‚Herrschafts- und Besitzverhältnisse‘. Diesbezüglich basierten ihre Vorstellungen auf Schriften links orientierter Theoretiker und Politiker wie Mao, Marx und Lenin. Dies mischte sich gleichzeitig mit dem Protest gegen die nicht aufgearbeitete faschistische Vergangenheit Deutschlands, der sich später u.a. in der Auswahl der Opfer entlud, die oft eine militärische Karriere zu Nazizeiten zu verzeichnen hatten.

Im Gegensatz zur IRA gehörte der Großteil der RAF-Mitglieder dem bürgerlichen Mittelstand an. Von den drei hier analysierten Terrororganisationen stellt die RAF zudem die kleinste Gruppe in Bezug auf die Anzahl ihrer Mitglieder dar. So wird bis zum Herbst 1977 von 20

¹⁸⁶ Hoffman S.104.

Mitgliedern ausgegangen.¹⁸⁷ Höhere Zahlenangaben schließen mutmaßliche und ausgestiegene Mitglieder, V-Leute oder sogar nur Unterstützer ein. Doch selbst die Zahl von 250-300 RAF-Mitgliedern, wie in der populärwissenschaftlichen Studie von Aust angegeben,¹⁸⁸ weist die RAF immer noch als recht kleine terroristische Organisation aus. Dies hat wiederum Auswirkungen auf ihr strategisches Vorgehen.

Namen und Gesichter der Mitglieder waren, im Gegensatz zu den Schläfern des religiösen Terrorismus, den polizeilichen Behörden bekannt.¹⁸⁹ Dementsprechend war eine Flucht in den Untergrund erforderlich. Diese war verbunden mit einem steten Wechsel von Haarfarbe und Frisuren, Autokennzeichen, Städten und Wohnungen, Papieren und Identitäten.

Um ihre Ziele durchzusetzen und gleichzeitig ihre weitere Anonymität und vor allem die Flucht zu gewährleisten, griffen sie vornehmlich zu Bomben, die sie z.B. in Kaufhäusern und dem Springer-Verlag deponierten, oder zur Geiselnahme unter Gebrauch normaler Schusswaffen. Diese waren auf den Überraschungseffekt hin angelegt. In den meisten Fällen konnte die RAF vor der Tat nicht in Beziehung zu ihren Opfern gesetzt werden, da diese als Bankiers, Richter oder Industrielle zwar der von der RAF verachteten Gesellschaftsschicht entstammten, dennoch in den meisten Fällen nicht den höchsten politischen, wirtschaftlichen oder juristischen Kreisen angehörten und weder wirklich prominent, noch ‚Feinde der Dritten Welt‘ waren und somit als weniger oder gar nicht gefährdet gelten konnten.¹⁹⁰

Weiterhin wurden die Bombenanschläge kurzfristig durch Mitteilungen an die Medien oder Telefonate direkt an den betroffenen Verlagskonzern etc. angekündigt. Damit sollte der Ausschluss eventueller Menschenopfer gewährleistet, zugleich aber sichergestellt werden, dass ein

¹⁸⁷ Tobias Wunschik: „Aufstieg und Zerfall.“ In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 1. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition, 2006. S.472-488. S.472.

¹⁸⁸ Stefan Aust: Der Baader Meinhof Komplex. Erweiterte und aktualisierte Auflage. München: Wilhelm Goldmann, 1998. S.313.

¹⁸⁹ Unsicherheit bereiteten der Polizei v. a. die Sympathisanten, deren Anzahl zunächst weitaus höher vermutet und deren Terrorbereitschaft als sehr viel stärker eingeschätzt wurde.

¹⁹⁰ Eine Ausnahme bildet u. a. Hanns-Martin Schleyer.

höchstmöglicher (Sach-)Schaden erreicht wird, da in der Kürze der Zeit nur noch die Räumung des betroffenen Arians, jedoch keine Entschärfung vorgenommen werden konnte.

Darüber hinaus diente die Ankündigung der Anschläge der RAF nicht nur als Mittel der Erzeugung von Angst beim politisch-wirtschaftlichen Gegner, sondern auch als Rechtfertigung für ihr Vorgehen. War es einem Konzern wie dem Springer-Verlag nicht möglich, seine Mitarbeiter in wenigen Minuten darüber zu informieren, dass sie das Gebäude so schnell wie möglich verlassen sollten, so hatte er die Opfer ‚selbst zu verantworten‘. Zudem hatte er durch seine negativen Presseberichte über die Terrororganisation die Anschläge regelrecht ‚proviziert‘.¹⁹¹

Sowohl die Bombenanschläge als auch die Geiselnahme Hanns-Martin Schleyers bildeten den Höhepunkt der Bewegung – den sogenannten *Deutschen Herbst*, der als solcher für Regisseure, die zu diesem Thema arbeiten, auch am häufigsten als Vorlage dient.¹⁹²

Darüber hinaus war der *Deutsche Herbst* gekennzeichnet durch den Übergang der ersten, der in Stammheim inhaftierten, in die zweite ‚Generation‘ der RAF. Hierbei unterschied sich die erste Generation von den ihr folgenden durch ihre ideologischen Motive, die bei letzteren nicht mehr reflektiert wurden.¹⁹³ Diese sahen sich stattdessen ausschließlich als Menschen der Tat. Ziel ihrer Handlungen war fast ausschließlich die Befreiung gefangener Mitglieder ihrer Organisation.

¹⁹¹ Diese Argumentation entspricht genau der von Terroristen angestrebten Eskalationsstrategie. Siehe Kapitel III.6.

¹⁹² „Der ‚Deutsche Herbst‘ [...] bezeichnet also eine Kumulation von Ereignissen im September und Oktober 1977, die den Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen staatlicher und terroristischer Gewalt in diesem Land markieren, eine Zäsur in der Geschichte der noch jungen Bundesrepublik.“ (Petra Kraus, Natalie Lettenewitsch, Ursula Saekel: „Filme statt Bomben“ – Terrorismus und Film.“ S.6-10. In: Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film. Hg. v. Petra Kraus [et al]. Schriftenreihe Münchner Filmzentrum, 1997. S.6.) Er bezeichnet jedoch vor allem auch eine Zäsur in neuerer Rechtsgeschichte, die besonders gern in Filmen über die RAF aufgegriffen wird – die meisten Filme reflektieren die Ereignisse des Deutschen Herbstes und/oder dessen Folgezeit, d.h. die gewaltreichste Zeit der RAF und die am meisten hinterfragte Zeit der Ziele und Motivation dieser Terroristen sowie des Umgangs mit derartigen Straftätern und der Veränderung des Rechtssystems.

¹⁹³ So ähnlich Laqueur S.37.

Erwies sich schon die erste Generation als unfähig, Zukunftspläne zusammenhängend und überzeugend zu artikulieren, da sich das terroristische Zukunftsgebilde als zu abstrakt darstellte, zogen sich die ihr folgenden Generationen in die ‚Aktion‘ zurück, die das Hier und Jetzt bestimmte. Dies wiederum führte, im Gegensatz zum ethno-nationalistischen Terrorismus der IRA, zu einem weitaus geringeren Zuspruch in der Bevölkerung, in welcher schon die ideologische Ausrichtung nur bedingt geteilt wurde. Letztlich bietet eine Demokratie dem Einzelnen durchaus friedliche Möglichkeiten, sich Gehör zu verschaffen und, wenn auch in längerfristigem Zeitraum, Einfluss auf die Politik zu nehmen.

Doch auch die bereits bestehende Anhängerschar der RAF verringerte sich rasch, einerseits durch das veränderte Vorgehen der Terroristen – Bombenanschläge, bei denen Zivilisten starben, stießen auch innerhalb der eigenen Szene auf wenig Verständnis –, andererseits aufgrund der ausbleibenden politischen Wirkung ihrer Aktionen¹⁹⁴. Zudem wurde eine Wiederkehr instabiler politischer Verhältnisse so kurze Zeit nach Beendigung des Krieges befürchtet.

Insgesamt starben bis 1993 34 Personen durch die Rote Armee Fraktion, Hunderte wurden verletzt. Davon waren bis zum ‚Deutschen Herbst‘ im Jahre 1977 28 Menschen durch Anschläge und Schusswechsel ums Leben gekommen, darunter 17 Mitglieder der RAF und zwei Unbeteiligte, die bei Fahndungsmaßnahmen von der Polizei erschossen wurden.¹⁹⁵ In den 1990er Jahren wurden die Anschläge der RAF irrelevant. Die Presse hatte schon längst das Interesse verloren. Eine Medienwirkung und eine damit verbundene politische Wirkung konnte dementsprechend nicht mehr erzielt werden, so dass sich die RAF im Jahre 1997 endgültig auflöste.

Trotz der im Vergleich zu anderen Terrorarten, vor allem dem religiösen Terrorismus, geringen Anzahl an Toten hat die RAF die

¹⁹⁴ Gesetzesänderungen als Antwort auf die terroristischen Handlungen der RAF schränkten letztlich auch und vor allem die Rechte der Gesamtbevölkerung ein, worauf diese nicht nur mit Sympathiebekundungen zur RAF, sondern vor allem Unmut reagierte.

¹⁹⁵ Aust S.658.

Geschichte und Politik Deutschlands entscheidend geprägt und erregt bis heute die Gemüter. Dies wird besonders deutlich durch immer neue Dokumentationen und Filme zu diesem Thema sowie historische Vergleiche des Umgangs mit heutigen Terroristen und der Einschränkung von Bürgerrechten. „Von den Revolutionären Zellen, die zwischen 1973 und 1988 mit mehr als hundert Spreng- und Bombenanschlägen weitaus mehr Aktionen in der BRD verübten, ist hingegen nur noch sporadisch die Rede.“¹⁹⁶ Grund hierfür ist die Inszenierung und Kommunikationsstrategie der RAF sowie ihr daraus resultierender Einfluss auf die Medienberichterstattung.

Zur Zeit der RAF-Gründung existierte eine ähnlich hohe Mediendichte wie in Irland zur selben Zeit. Doch war die Rote Armee Fraktion die erste Terrororganisation, die von den Möglichkeiten der elektronischen Massenmedien ausgiebig Gebrauch machte.¹⁹⁷

In den ersten Jahren nutzte die RAF allerdings kaum die Möglichkeiten der Massenpresse. Dies änderte sich mit der Inhaftierung der 1. Generation. Glaab führt dies darauf zurück, dass die Zielgruppe wahrscheinlich besser durch Flugblätter und linke Zeitungen erreichbar war, die zudem Erklärungen nicht kürzten oder kommentierten.¹⁹⁸ Doch erreichte man damit nicht genügend Menschen, und es konnte der Verdacht entstehen, man wolle gar nicht handeln.

Diese Vermutung wurde mit den ersten Anschlägen auf Kaufhäuser und den Springerkonzern widerlegt. Anrufe bei der Deutschen Presseagentur und dem Fernsehen kurz vor und das Zustellen von Bekenner schreiben kurz nach den Terrorakten wurden hierbei zum festen Bestandteil der medialen Terrorstrategie der RAF.¹⁹⁹ Derartige Warnungen sorgten dafür, dass die Behörden nicht mehr rechtzeitig reagieren konnten, um den Tatort zu schützen, doch gleichzeitig Medienvertreter noch zeitgerecht den Ort des Geschehens erreichten, um darüber zu berichten, sodass genügend Öffentlichkeit hergestellt werden konnte.

¹⁹⁶ Elter S.90.

¹⁹⁷ So auch Elter S.11.

¹⁹⁸ Glaab S.39.

¹⁹⁹ Vgl. Elter S.99.

Als im Juli 1972 die führenden Mitglieder Baader, Ensslin und Meinhof verhaftet wurden, entstand nicht nur die zweite Generation der RAF, sondern auch eine neue Inszenierungsstrategie, die zusätzlich zur Herstellung von Furcht und Schrecken durch Bomben, Geiselnahmen oder Schusswechsel auf das Hervorrufen von Mitleid setzte, indem u.a. die Haftzustände angeprangert wurden.

Auf der einen Seite bedienten sich die Terroristen, wie später auch die IRA-Häftlinge, der alten Methode des Hungerstreiks. Auf der anderen Seite versuchten sie, den Stammheim-Prozess auf eine politische Ebene zu heben, da er eine ausgezeichnete Plattform zur Verbreitung ihrer Motive und Ziele bildete, weil über ihn ohnehin wegen des großen öffentlichen Interesses ständig in allen Medien und besonders vom Springerkonzern berichtet wurde, der ja direkt in die Schusslinie der Terroristen geraten war.

Die RAF-Gefangenen wurden zumeist in strenger Einzelhaft und leer stehenden Gefängnistrakts untergebracht. Dies nutzten sie propagandistisch aus, stilisierten sich zu ‚Opfern des Systems‘ und arbeiteten von nun an am Mythos der Isolationsfolter,²⁰⁰ um die Öffentlichkeit auf die illegitimen Reaktionen des Staats aufmerksam zu machen, sowohl die Regierungspolitik als auch die Polizei- und Justizarbeit zu demontieren und somit ihre terroristischen Handlungen nachträglich zu rechtfertigen. Ziel war es, den Staat vorzuführen und der Öffentlichkeit somit ihre Motive zu vermitteln.²⁰¹

Obwohl aus der Haft heraus nur noch passiver Widerstand möglich war, erhielt die Gruppe im Gefängnis eine politische Bedeutung, die sie zuvor nie besessen hatte – gerade in dieser Zeit gewann sie mehr und mehr Sympathisanten, nebst philosophischer Unterstützung durch Jean-Paul Sartre, dessen Besuch bei Baader für ein weiteres Medienereignis im Verlaufe des Prozesses sorgte. Deutlich wird dies u. a. dadurch, dass zwischen 1970-1972 noch nach etwa 40 Personen gefahndet wurde, es Ende 1974 jedoch schon ca. 300 waren, und Experten des Bundeskriminalamtes

²⁰⁰ Elter S.138.

²⁰¹ Siehe Aust S.362.

die Zahl der Sympathisanten gar auf über 10000 schätzten.²⁰² Dies zeigt wiederum, dass die Mitgliederzahl und damit auch die Bedrohung durch die jeweilige Terrorgruppe aufgrund einer starken Medienpräsenz scheinbar an Größe gewinnt.²⁰³

Nach dem Deutschen Herbst erreichte die RAF trotz weiterer Anschläge und erneuter filmischer Hochphasen, die sich in den 1980ern sowie ab Ende der 1990er Jahre wieder verstärkt mit dem Thema RAF beschäftigten, nie wieder eine derartige Präsenz in der Medienlandschaft.

Im November 1982 werden die RAF-Spitzen der zweiten Generation, Mohnhaupt und Klar, verhaftet. Die folgende dritte Generation hatte sowohl Logistik als auch ihr gesamtes Führungspersonal der beiden vorangegangenen Generationen verloren und musste sich zur personellen Aufrüstung mit militanten Splittergruppen zusammenschließen. Ihre Anschläge richteten sich zwar weiterhin auf Persönlichkeiten aus Politik und Wirtschaft, auch zivile Zufallsopfer sorgten für enorme Publizität, doch wurde nur noch ein diffuses politisches Bild der Organisation nach außen vermittelt. Die Anschläge waren allein Teil einer Freipressungsstrategie, der ‚Big Raushole‘, die schon mit der Gefangennahme der führenden Köpfe der ersten Generation begann.²⁰⁴ Durch den Verlust einer klaren politischen Zeichnung der dritten Generation litt letztlich auch die Medieninszenierung, deren eigentliches Potenzial für eine Terrororganisation nun nicht mehr voll ausgeschöpft werden konnte.

Ähnlich wie bei der RAF in ihrer Hochphase gestaltet sich die hohe Ausschöpfung an Inszenierungsmöglichkeiten auch bei der al-Qaida, einer der einflussreichsten Terrororganisationen, wenn nicht gar der bedeutendsten heutigen religiösen Terrorgruppe, die als der Prototypus des transnationalen Terrorismus gilt.

²⁰² Ebd. S.313.

²⁰³ Dies trifft auch in besonderem Maße auf die al-Qaida zu, deren Mitgliederzahlen nur grob und nicht zuverlässig geschätzt werden können, was wiederum einen hohen Unsicherheitsfaktor darstellt, da sich so die Gefahr der Bedrohung als sehr viel schwieriger kalkulierbar erweist.

²⁰⁴ Von 1972 bis zum Herbst 1977 wurde die Freilassung der Häftlinge der ersten Generation in fast allen Bekennerschreiben und Erklärung gefordert. (Vgl. hierzu Elter S.144.)

III. 5.3. Al-Qaida – religiös-ideologischer Terrorismus

Was soll der fürchten, der
den Tod nicht fürchtet?
(Friedrich Schiller: *Die
Räuber*)

In den 1990er Jahren begann die bisherige Hochphase des Islamismus. Gleichzeitig entwickelte sich der religiös-ideologische Terrorismus zur echten Bedrohung. Begünstigt wurde dies durch den Afghanistankrieg, in welchem islamische Kämpfer militärisch massiv von den USA unterstützt wurden. Nach dem Abzug russischer Truppen im Jahre 1988 aus der Region besaß dieses islamisch geprägte Gebiet nicht nur erfahrene Kämpfer und Experten, neue militärische Ausrüstung, logistische Einrichtungen und Trainingslager, sondern vor allem transislamische Netzwerke und eine funktionierende Organisation. Viele der Kämpfer kehrten zurück in ihre Länder, um dort ein eigenes islamistisches Netzwerk gegen die prowestlichen Tendenzen ihrer Landesregierungen aufzubauen.

Auch die al-Qaida, ein Netzwerk dschihadistischer Gruppen, wurde in diesem Zeitraum gegründet. Der größte Teil ihrer Terroristen stammt aus Saudi-Arabien, Ägypten, dem Jemen und Algerien. „Nach Schätzungen sollen insgesamt 50000 bis 70000 Kämpfer aus über 50 Ländern in den Lagern [der al-Qaida] ausgebildet worden sein [...]“²⁰⁵ Diese Kämpfer lassen sich ähnlich Söldnern überall, in jedem Land anwerben und einsetzen, in dem der Islam in seiner Ausbreitung und Ausübung ‚bedroht‘ wird.

Die Organisationsstruktur der al-Qaida ähnelt in gewisser Weise der des Internets. Weitgehend autonome Kleinstgruppen bzw. Terrorzellen formieren sich weltweit spontan. Ihre Verbindungen untereinander sind ebenso virtuell wie das Datennetz, in dem sie ihre Taten planen und besprechen. Dementsprechend bilden sie als ‚Einzelteile‘ der al-Qaida eine ‚virtuelle Einheit‘ innerhalb dieser. Die relative Unabhängigkeit der Zellen voneinander bewirkt allerdings auch, dass das Entdecken einer Terrorzelle

²⁰⁵ Schneckener S.51.

meist keine weiteren Zellen, also auch nicht die Gesamtstruktur der Organisation gefährdet.

Weiterhin kennzeichnend für diese Terrorgruppe ist, dass sie kein Anschlagmuster wiederholt. Ihre Anschläge sind zudem komplex und erfordern eine lange Vorbereitungszeit von zumeist 12 bis 36 Monaten. Dies mindert zwar eine spontane Reaktionsfähigkeit, doch ist durch die weltweite Planung und Ausführung von Anschlägen die Bedrohung sehr viel höher, eine Bekämpfung aufgrund der Unberechenbarkeit sehr viel schwieriger und somit der Erfolg solcher Taten steigend.²⁰⁶

Wie die meisten der heute operierenden Terrorgruppen bedient sich die al-Qaida vor allem konventioneller Waffen wie der des Sprengstoffs. Darüber hinaus nutzt sie jedoch auch biologische Kampfstoffe oder entfremdet Objekte aus dem Alltagsbereich, indem sie z. B. Transportmittel wie Flugzeuge oder Autos in Waffen umwandelt. In ihrer Planung spielt zudem der Computer eine zentrale Rolle. Oft ist sie hierbei den Behörden in der technologischen Ausrüstung einen Schritt voraus.

Weiterhin ist die al-Qaida kaum auf die Unterstützung der jeweiligen regionalen Bevölkerung angewiesen. Anonymität der Schläfer und ihre Bereitschaft zur Selbstopferung bei den Anschlägen erübrigen die Notwendigkeit eines derartigen Rückhaltes. Daher müssen sie bei ihrer Planung und Ausführung noch nicht einmal Rücksicht auf die eigenen Landsleute nehmen und können so noch freier agieren.

Im Gegensatz zur IRA oder RAF sind religiöse Terrorgruppen wie die al-Qaida außerdem bestrebt, so viele Menschen – ‚Ungläubige‘ – wie nur möglich durch einen anonymen Anschlag zu töten, unabhängig von Rang, Namen, Alter oder Geschlecht der Opfer. Das Trachten nach einer besonders hohen Opferzahl neben einem großen materiellen Schaden wird besonders deutlich am Anschlag vom 11.09.2001 auf das World Trade Center.

Nach offiziellen Angaben kamen hierbei 3066 Menschen ums Leben. Es entstand ein materieller Verlust von ca. 40 Milliarden US-Dollar. Hinzu kamen nach Angaben der Weltbank Kosten von über 80 Milliarden US-

²⁰⁶ So auch Hirschmann S.34.

Dollar durch direkte und indirekte Effekte und weltweite Folgeschäden wie z. B. die Einstellung des Flugverkehrs, der weltweite Einbruch der Börsenkurse oder die Krisen bei Fluglinien und Versicherungsunternehmen.²⁰⁷ Allein bei diesem Anschlag starben so viele Menschen wie durch die IRA während der gesamten Zeit ihres Bestehens.

Hieran zeigt sich nicht nur die unterschiedliche Vorgehensweise der al-Qaida im Vergleich zu sozialrevolutionären oder ethnisch-nationalistischen Terrorgruppen, sondern auch das größere Ausmaß einer weltweiten Bedrohung durch diese Organisation. Dies gründet sich auch vor allem auf den transnationalen Charakter der al-Qaida, der diese Vorgehensweise erst ermöglicht.

Hierbei ist wiederum auffällig, dass diese Terrororganisation – typisch für den transnationalen Terrorismus – sowohl durch eine internationale wie auch regionale Agenda gekennzeichnet ist. Zwar ist die Ideologie der al-Qaida religiös motiviert, dennoch sind ihre Ziele politisch. Hierzu gehören z. B. die Beendigung der amerikanischen Militärpräsenz im muslimischen Raum, die Bekämpfung Israels sowie die Beseitigung ‚westlichen‘ Einflusses und der Abhängigkeit von der westlichen Welt, u. a. durch das Erlangen der Kontrolle über den Abbau und die Verwertung von Rohstoffen in muslimischen Staaten durch Muslime. Diese politischen Ziele werden verbunden mit einer religiös-ideologischen Vorstellung von der Wiederherstellung des Kalifats, u. a. durch die Vernichtung aller ‚Feinde des Islams‘, also aller anderen Religionen bzw. Andersgläubigen einschließlich der gemäßigten Muslime. Der Gottesstaat soll helfen, oben genannte ‚Missstände‘ zu beseitigen.

Die Ziele der al-Qaida beschränken sich demnach nicht nur auf einen bestimmten Landesteil oder ein spezifisches Land, sondern beziehen sich gleichsam auf eine größere, grenzüberschreitende Region, die durch die Vorherrschaft des Islams geprägt ist. Dies erfordert eine transnationale Organisation. Dementsprechend agieren al-Qaida-Mitglieder ‚weltweit auf

²⁰⁷ So ähnlich Schneekener S.13.

regionaler Ebene'.²⁰⁸ Als Schläfer werden sie international eingesetzt und durch eine lose, vor allem logistische Vernetzung ihrer Terrorzellen miteinander verbunden, um jeweils regionale Ziele anzugreifen. Erfolgreiche Anschläge auf diese sollen wiederum eine internationale Beeinflussung der Politik, vor allem der Außenbeziehungen der europäischen Staaten und der USA, erreichen, die gleichzeitig lokal zurückwirken soll auf Regionen im muslimischen und besonders dem arabischen Raum.

Dementsprechend sind sowohl Vorgehensweise und Organisationsstruktur als auch die Ziele der al-Qaida transnational ausgerichtet. Eine anfangs lokale militärische Gruppierung ist somit zum terroristischen ‚Global Player‘ geworden. Ihr weltweiter Aktionsradius, die Wahl der Waffen und Ziele sowie ihre Unabhängigkeit von der Bevölkerungsunterstützung und anderen Zellen der eigenen Organisation erhöhen ihre Unberechenbarkeit und potenzieren somit die Bedrohung durch diese Terrorgruppe.

Als jüngster der drei Terrororganisationen stehen der al-Qaida mehr Medien und somit mehr Möglichkeiten der Medieninszenierung zur Verfügung. Sie ist zudem auch eine der am besten an das derzeitige Mediensystem angepassten Terrorgruppen weltweit.

Nicht nur betreiben sie mithilfe von E-Mail-Verteilern und Chat Rooms, die von der Bereitstellung von Anleitungen zum Bombenbau, über Propaganda-Ratschläge bis hin zur Rekrutierung neuer Mitglieder alles bieten, ein ausgefeiltes Network-System zwischen den unterschiedlichsten Terrorgruppen. Auch die Presse und das Fernsehen werden sehr viel intensiver in ihrer wirtschaftlichen Abhängigkeit von Schlagzeilen, die den Medienfaktoren entsprechen, in eine Symbiose mit dieser Terrorgruppe eingebunden.

Wie schon zuvor angedeutet, bedient sich die al-Qaida über fremdgesteuerte Massenmedien hinaus auch des Internets. In diesem

²⁰⁸ Ein Beispiel hierfür ist der Anschlag auf die Madrider U-Bahn am 11.03.2004, der die wirtschaftliche und vor allem militärische Politik Spaniens sowie weiterer EU-Staaten beeinflussen sollte, die die militärische Vorgehensweise der USA im arabischen Raum unterstützen.

Medium haben die Terroristen ein Kommunikationsmittel gefunden, „[...] das ihrer medienpsychologischen Kriegführung sehr entgegenkommt.“²⁰⁹ So haben z.B. die unscharfen Bilder der Hinrichtung des 26-jährigen US-Geschäftsmanns Nicholas Berg im Mai 2004 bewiesen, „[...] dass den Absendern dieser grausamen Internet-Dokumente dank multimedialer Verwertungsketten ebenfalls die Aufmerksamkeit von Presse und Rundfunk sicher ist.“²¹⁰ Jedem Sender und Internetnutzer stehen somit Bilder und Informationen zur gleichen Zeit zur Verfügung, und die große Reichweite des Internets sowie die Schaulust der Internetnutzer tragen noch zusätzlich zum Druck im Kampf um die Zuschauerquoten bei.

Allerdings passt sich auch die Art der al-Qaida-Anschläge den Selektions- und Darstellungszwängen der Medien im Kampf um Marktanteile und Quoten immer weiter an, indem sie im Laufe der Zeit gewalttätiger und spektakulärer werden, sodass permanent über die Gruppe berichtet wird und der Eindruck entsteht, die al-Qaida sei allgegenwärtig.

Dies erreicht sie u. a., indem sie nicht wie die RAF oder IRA risikovermeidend und allein mit konventionellen Waffen wie Gewehren und Sprengstoff ausgerüstet arbeitet, deren Wirkung zwar gut kalkulierbar, aber begrenzt ist. Seit 1982 gehen die Anschläge stattdessen mit Selbstmordattentaten einher. Als menschliche Bombe behält der al-Qaida-Attentäter bis zum letzten Augenblick die Kontrolle. Er hinterlässt kaum Spuren, die auf andere Täter der Terrorgruppe hinweisen, und er benötigt keine Exit-Planung. Dies entspricht nicht dem traditionellen Konzept, demzufolge der Täter versucht, sich zu retten. Durch den Freitod entzieht sich der al-Qaida-Terrorist jedoch nicht nur Prozess und Strafe, seine Tat ist damit ebenso sensationeller und hat eine größere psychologische Wirkung auf das Publikum. Wie will man jemanden stoppen, der nicht einmal vor dem eigenen Tod zurückschreckt?

Der Selbstmord, gepaart mit einer zufälligen Wahl und möglichst großen Anzahl an Opfern, stellt eine Grausamkeit dar, der sowohl die Medien als auch die Öffentlichkeit hohe Aufmerksamkeit schenken. In

²⁰⁹ Weichert S.95.

²¹⁰ Ebd. S.94.

dieser Verbindung erweist sich der Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 als die bisherige Klimax aller Terrorakte der al-Qaida. Darüber hinaus kann er als Musterbeispiel für die spektakuläre Inszenierung eines Terroranschlags allgemein gelten.

Nicht nur hatten sich die Terroristen einen symbolträchtigen Anschlagort gewählt, nicht nur forderten die Selbstmordattentate die bisher größte Todeszahl unter den Opfern terroristischer Handlungen, vor allem befanden sich die Anschlagziele direkt vor der Haustür amerikanischer Fernsehsender. Sie konnten also davon ausgehen, dass spätestens wenige Minuten nach dem ersten Einschlag auch die ersten TV-Kameras live dabei sein würden, um den zweiten Einschlag zu filmen und der Tat die für die Berichterstattung notwendige Visualität zu verleihen.

Doch nicht nur aufgrund der hieraus entstandenen sensationellen Aufnahmen kursierte das Bildmaterial noch wochenlang nach dem Terrorakt in den Medien. Hinzukam die Verzögerungstaktik der al-Qaida bezüglich des Bekennerschreibens. Dieser Taktik hatte sich auch schon die RAF ausgiebig bedient. Allerdings folgten die Schreiben nach einer kurzen Phase der Spekulation von etwa ein bis zwei Tagen nach der Tat. Die Medien erhielten hierdurch erneut einen Anlass zur Berichterstattung. „Die Schreiben der RAF erzeugten dadurch einen [Verstärkungseffekt], den Medien wurde neuer Nachrichtenstoff geliefert, die Anschläge blieben so länger in der Öffentlichkeit präsent [...]“,²¹¹ sodass mit geringem Aufwand ein weiteres Mal eine intensive Berichterstattung und eine extrem hohe Mediendurchdringung erzielt wurde.

Es war kein Zufall, dass das erste al-Qaida-Video den Anschlägen mit einer deutlichen Verzögerung von sechs Monaten folgte. Der Schock, den der Terrorakt auslöste, saß viel tiefer, auch war die weltweite Auswirkung auf die Politik und Wirtschaft dramatischer als bei allen bisherigen Terrorhandlungen anderer Organisationen. D.h., die Tat bot auch im Nachhinein so viel Stoff, dass sie die Medien monate-, inzwischen sogar jahrelang beschäftigen konnte. „Die Zeit zwischen den Anschlägen und der

²¹¹ Elter S.125.

Ausstrahlung füllten Sender und Zeitungen mit Spekulationen, Expertengesprächen und der Rekonstruktion der Anschläge.²¹²

Da derartig spektakuläre Anschläge langfristiger Planung bedürfen und folglich zwischen den Aktionen Leerzeit entsteht, wird diese gefüllt mit einer Reihe auditiver und visueller Drohbotschaften, um sich von Zeit zu Zeit ins Gedächtnis zurückzurufen und den Pegel des Schreckens und der Unsicherheit nicht zu weit absinken zu lassen.

Die Anschläge vom 11. September wiesen jedoch noch eine weitere Besonderheit auf. Erstmals in der Mediengeschichte war der Journalismus nur reaktiv statt aktiv.²¹³ Dies führte die ersten Stunden nach der Tat zu einem Verlust der Inszenierungshoheit über die Bilder. Das Ereignis brach im wahrsten Sinne des Wortes so unvermittelt über die Medien herein, dass eine Sichtung und Selektion des Materials, geschweige denn ein ideologisches Framing seitens der Journalisten unmöglich war. Stattdessen wurden die Einschläge vom Nachrichtensender CNN gezeigt und gezeigt und gezeigt, in einer endlosen Wiederholungsschleife, in welcher sie weltweit von den übertragenden Sendern dieses Ereignisses auch übernommen wurden.

Kein anderer Anschlag hat bis zum heutigen Tag eine so große weltweite und andauernde Medienaufmerksamkeit erhalten wie dieser. Dies liegt, abgesehen vom immensen wirtschaftlichen und politischen Schaden, an einer genau geplanten Gewaltinszenierung, unter zeitweiser ‚Übernahme‘ bzw. ‚Ausschaltung‘ der Medieninszenierung, die sich zusätzlich durch eine perfektionierte Verzögerungstaktik in einem scheinbar endlosen Wiederholungsreigen perpetuiert.

²¹² Ebd. S.271.

²¹³ Siehe hierzu Michael Beuthner: „9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion.“ S.17-36. In: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11.September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S.28.

III. 6. Eskalationsstrategie

Die neben der Gewalt wichtigste Strategie teilen jedoch alle drei der hier besprochenen Terrororganisationen – nämlich die der Eskalation. Diese trägt in besonderem Maße zur Mediensymbiose bei und soll deshalb an dieser Stelle kurz analysiert werden.

Was sich bei der IRA andeutete, von der ersten Generation der RAF aber schon im extremen Maße angewandt wurde und von jetzigen Terrororganisationen wie der al-Qaida weiter forciert wird, ist eine Strategie, die den Rechtsstaat immer wieder aufs Neue herausfordert. Zwar hat bisher kein Terroranschlag zum Sturz eines Staates geführt,²¹⁴ dafür jedoch in etlichen Fällen zur Verstärkung der öffentlichen oder staatlichen Sicherheit und einem Verlust von Freiheitsrechten. Und hierin liegen gleich mehrere Gefahren.

Die größte ist, es durch Überreaktionen den Tätern mit gleichen Mitteln heimzahlen zu wollen und damit die Aushöhlung des Prinzips der Rechtsstaatlichkeit voranzutreiben, sodass der Staat an Legitimität und Stabilität einbüßt. Die Bekämpfung erfolgt hierbei entweder durch antiterroristische (gesetzliche) oder kontraterroristische Maßnahmen (Übernahme terroristischer Methoden durch staatliche Sicherheitskräfte).²¹⁵ Da der Gegner für gewöhnlich schwer zu fassen ist, besteht ein gewaltiger Druck, an Informationen zu gelangen und die Gefahr steigt, gesetzliche Sicherheitsgrenzen zu beugen oder zu durchbrechen, z.B. in Polizeiarbeit und prozessualen Verfahrensweisen, wie im Deutschen Herbst bei der RAF geschehen, oder durch die Anwendung von Folter oder erniedrigender Behandlung, wie beispielsweise im Irak nach dem 11. September.²¹⁶

Juristen haben darauf hingewiesen, dass das normale Recht genauso wirksam sei wie Sondergesetze.²¹⁷ Rechtlich gesehen trifft dies auch zu. Allerdings ist der psychische Druck auf die Regierung hoch, u. a. hervorgerufen durch eine allgemeine Wahrnehmungsverzerrung durch die

²¹⁴ Townshend S.38.

²¹⁵ Ebd. S.156.

²¹⁶ So auch ebd. S.159.

²¹⁷ Ebd. S.180.

Medien und ihre disproportionale Behandlung des Themas Terrorismus. Die Gefahr durch den Terrorismus wird deshalb von der Bevölkerung immer noch höher eingeschätzt als andere Gefahren.²¹⁸ Dementsprechend wird vom Volk eine Reaktion des Staates auf die Gewalt erwartet. Und dies ist sein Dilemma. Reagiert er nicht, erweckt er den Anschein, als könne er nicht für die Sicherheit seines Volkes garantieren, reagiert er, reagiert er schnell übermäßig und läuft Gefahr, sich damit die Legitimation selbst abzusprechen und den Terroristen zuzuarbeiten. In beiden Fällen können Terroristen die Reaktion als Erfolg für sich werten. In letzterem gewinnen sie zudem oft Sympathisanten, die sie allein durch die Anschläge nicht mobilisieren könnten.

Genau aus diesem Grunde setzen Terroristen auf „[...] eine *Aktion-Reaktion-Spirale*, bei der sie von der Rolle des Angreifers in die des Angegriffenen, des ‚Opfers‘, wechseln können.“²¹⁹ Sie versuchen, den Staat also durch ihre Anschläge zu einer möglichst brutalen und unverhältnismäßigen Gegenreaktion zu provozieren, um ihn so als den eigentlichen Aggressor zu entlarven, „[...] während die eigenen Aktionen als Form der Selbstverteidigung und Selbstbehauptung verkauft werden.“²²⁰

Der IRA gelang dies nicht nur durch die Auswirkungen des Bloody Sunday, sondern auch 1981 im Fall des schon zuvor erwähnten Bobby Sands und seiner Mitinsassen. Dieser Hungerstreik mit Todesfolge gewann nicht nur weltweite Aufmerksamkeit, er versetzte der britischen Regierung eine moralische Niederlage.²²¹

Ähnlich erging es der deutschen Regierung, als am 5.9.1977 Hanns-Martin Schleyer von der zweiten Generation der RAF entführt wurde. Der hiermit eingeleitete Deutsche Herbst stellte den Rechtsstaat erstmalig nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges auf eine harte Probe. „Keine Verbrecher – die Nazis ausgenommen – hatten bis dahin so viel Einfluss auf Gesetzgebung, Justiz und Polizei wie die Mitglieder der RAF.“²²²

²¹⁸ So ähnlich auch Hoffman S.198.

²¹⁹ Schneckener S.24.

²²⁰ Ebd. S.24.

²²¹ So auch Townshend S.115.; ebenso Richardson S.46.

²²² Prantl S.26f.

Die Überreaktion des Staates schlug sich nieder in Rechtsbeugungen und Ausnahmegesetzen, von denen eines sogar samt Unterschrift des Bundespräsidenten gedruckt wurde, noch bevor es verabschiedet worden war und der Präsident es unterzeichnet hatte. Der Zugriff auf Unbeteiligte wurde im Zuge der Ermittlungsmaßnahmen zur Regel. Hierzu zählten die Telefonüberwachung, Raster- und Schleppnetzfahndung sowie Observationen. Jede dieser Maßnahmen nährte zusätzlich zu den von der RAF angeprangerten Haftbedingungen ihrer Genossen, vor allem der Isolationshaft, das RAF-Sympathisantentum. Letzteres wurde in der gesamten Republik vermutet, sodass schon wer den Maßstab der Korrektheit und Rechtsförmigkeit anlegen wollte, indem er z.B. Haftzustände in Stammheim anprangerte, als Sympathisant galt. Daher verwundert es kaum, dass jede Gegenmaßnahme des Staates gegen die RAF-Terroristen durch diese für die eigene Propaganda verwendet werden konnte, um sich selbst als Opfer zu präsentieren und ihr Verhalten zu rechtfertigen.

Auch Versuche, die Medien, derer sich die RAF stärker als jede andere Terrorgruppe ihrer Zeit bediente und über die sie mit dem Bundeskriminalamt kommunizierte, in ihrer Transmitterfunktion einzuschränken, erreichten nicht das gewünschte Ziel. Beabsichtigt war, durch die Verhängung einer Nachrichtensperre, mit deren Hilfe nur minimal Informationen über Presse und Fernsehen distribuiert wurden, die (Informations-)Funktion für die Terroristen stark zu verringern. Für jegliche weitere Kommunikation mit den Terroristen bevorzugte das BKA zudem die zuschauerschwachen Abendstunden im Fernsehen, sodass schon hierdurch nicht mehr die volle Medienwirkung entfaltet werden konnte. Der Informationsverlust traf jedoch nicht nur die Terroristen, sondern auch die Bevölkerung, die diese Situation wiederum als bedrohlich empfand. Auf diese Weise hatte die RAF erneut ihr Ziel erreicht, Unsicherheit zu verbreiten und dafür dem Staat die Schuld zuweisen zu können.

Um Öffentlichkeit, das Recht der Bürger an Information, zu wahren, kommt die Politik nicht umhin, Gegenmaßnahmen zu kontextualisieren. Dazu muss jedoch der Anlass, der Terrorakt, erneut thematisiert werden. „In

der medialen Wirkung ergänzen sich die Propaganda der Tat und die Eskalationsstrategie also perfekt.“²²³

Dass die Situation im Umgang mit dem Terrorismus auch heute nicht leichter geworden ist, zeigt sich beispielsweise am Bombenanschlag von Omagh in Nordirland 1998, nach welchem polizeiliche Befugnisse nochmals erweitert wurden. So dürfen Häuser ohne richterliche Anordnung durchsucht werden, Personen ohne Verdacht angehalten, kontrolliert und bei Verdacht bis zu 48 Stunden festgenommen werden, ohne Recht auf einen Anwalt oder die Möglichkeit familiärer Benachrichtigung.²²⁴

Noch bedeutender in seiner Tragweite für die Bevölkerung vieler Länder war der 11. September 2001. In vielen Ländern ging er einher mit der Einschränkung bürgerlicher Rechte und Freiheiten. In Deutschland gibt es zum jetzigen Zeitpunkt noch andauernde Diskussionen zur Überwachung von Internet und Privaträumen. In den USA finden Überlegungen zur Legitimation von Folter statt. Staatliche Übergriffe in Form von Verschleppungen von Terrorverdächtigen sowie die Verweigerung rechtlichen Beistands waren bis zum Jahre 2008 noch die Regel.

Die terroristische Eskalationsstrategie zeigt demzufolge bis zum heutigen Tag ihre Wirkung. Und solange die Politik keinen anderen Weg findet, dem Terrorismus entgegenzusteuern, wird diese Strategie einer der wichtigsten Bestandteile terroristischer Inszenierung bleiben.

²²³ Elter S.272.

²²⁴ Bittner/Knoll S.42.

III.7. Kurzer Vergleich von IRA, RAF und al-Qaida

Die Idee einer zu verschiedenen Orten tragbaren und damit ‚übertragbaren‘ Botschaft war wohl die einflußreichste Erfindung in der Geschichte der Kommunikation.²²⁵

Alle drei Terrororganisationen gleichen sich insoweit, dass sie aus dem Untergrund, dem Verborgenen unter Gewaltanwendung ihre Anschläge verüben. Die IRA setzt hierbei vor allem auf die Verschwiegenheit und den Rückhalt in der eigenen Bevölkerung. Auch die RAF ist abhängig von der Sympathisantenszene, doch sind die Gesichter ihrer Mitglieder bekannt, die sich deshalb durch Verkleidungen und steten Aufenthaltswechsel vor einer Entdeckung schützen müssen. Viele Schläfer der al-Qaida sind hingegen bis zu ihrem Einsatz meist nicht strafrechtlich in Erscheinung getreten und können sich so frei in der Öffentlichkeit bewegen. Ihr ‚Kampf aus dem Untergrund‘ ist die Anpassung an die Gesellschaft und die damit verbundene Unauffälligkeit innerhalb dieser.

In der Gewaltanwendung ähneln sich besonders die RAF und die IRA, die ausschließlich zu konventionellen terroristischen Mitteln wie Schusswaffen und Sprengstoff greifen. Anders gestaltet sich dies bei der al-Qaida, die sich darüber hinaus alltäglicher Gegebenheiten und Situationen bedient, sie ihrer eigentlichen Funktionen und Eigenschaften beraubt, in Gefahrenzonen verkehrt oder gar in Waffen umwandelt.

In der Wahl der Anschlagziele unterscheiden sich die drei Terrororganisationen. Greift die IRA besonders britisches Militär, Ordnungskräfte und Politiker an, also die ‚Besatzer‘, konzentriert sich die RAF neben amerikanischen Kasernen auf nationale Persönlichkeiten aus der

²²⁵ Klaus Krippendorf: „Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation.“ S.79-113. In: Die Wirklichkeit der Medien. Hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1. Aufl. 1994. S.85.

Wirtschaft, den Justizapparat und die Medien. Sowohl IRA als auch RAF bedienen sich zusätzlich zu Anschlägen auch gezielt der Geiselnahme. Da dies physische Nähe und vor allem einen geplanten Rückzug erfordert, wird die Geiselnahme nur selten von al-Qaida-Zellen in Betracht gezogen, deren Terroristen bei Anschlägen oft den eigenen Tod einplanen. Stattdessen geht es der al-Qaida um eine höchstmögliche Opferzahl, bei der weder die Herkunft, noch Geschlecht, Rang oder Namen eine Rolle spielen. Auch wenn die Anschläge vor allem gegen amerikanische Staatsangehörige, oft auch Soldaten, und prowestlich eingestellte Menschen gerichtet sind, wird der Tod eigener Landsleute in Kauf genommen. Eine Geiselnahme wird zumeist zugunsten einer sofortigen Tötung außer Betracht gelassen.

Einen weiteren Unterschied zwischen den Terrorgruppen stellt die Organisation dar. Trotz Abspaltungen bis hin zu vereinzelt Zellen sind IRA und RAF doch hierarchisch strukturiert. Hingegen besteht die al-Qaida trotz einzelner ‚Köpfe‘ der Organisation aus lose vernetzten, autonomen Zellen. Auch die Zahl der Mitglieder kann bei der al-Qaida nur geschätzt werden und dürfte recht hoch liegen im Vergleich zur IRA oder RAF. Insgesamt nimmt sich die Anzahl der RAF-Mitglieder am geringsten aus. Sind weiterhin fast ausschließlich nationale Mitglieder in den Organisationen der RAF und IRA vertreten, fasst die al-Qaida Terroristen aus verschiedenen Ländern.

Überschneidungen der drei Terrorgruppen betreffen nicht nur den Waffeneinsatz, sondern auch die Furchterzeugung Dritter und die damit bezweckte Anstrengung einer Überreaktion des Staates. Ihnen ist ebenso gemein der Wunsch nach Aufmerksamkeit der Medien, auf die der heutige Terrorismus in verstärktem Maße angewiesen ist.

Die IRA wurde in ihrer Mediennutzung etwas gehemmt. Zur Zeit ihrer Entstehung standen ihr nur Printmedien zur Verfügung, bevor auch Radio und Fernsehen hinzutraten, die ein größeres Publikum erreichen konnten. Doch erschwerte die von der britischen Regierung auferlegte Zensur der Medien zusätzlich die mediale Inszenierung dieser Terrorgruppe. In die internationalen Medien gelangten sie am Zeitraum ihrer Aktivitäten gemessen vergleichsweise selten. Um sich Sympathien in der Bevölkerung

zu erhalten, fielen ihre Anschläge zumeist weniger spektakulär und mit weniger Opfern bei Einzelanschlägen aus. Große und andauernde Terrorwirkung zeigte sich vor allem auf regionalem und lokalem Boden. In diesem Bereich ist auch eine höhere Dichte an Medienberichterstattung zu verzeichnen, die unterstützt wird durch Mundpropaganda, die im ethno-nationalistischen Terrorismus eine größere Rolle spielt als bei anderen Terrorismusformen. Im Gegensatz zu den beiden anderen Terrororganisationen weist die IRA die Besonderheit auf, dass sie sich immer wieder in verschiedene Gruppierungen spaltete, von denen ein Teil den Weg der Demokratie wählte und eine Veränderung der Politik von 'innen' wagte.

Da die RAF eine sehr viel kleinere Terrororganisation darstellte, war sie desto mehr auf die mediale Verstärkung angewiesen und nutzte daher Fernsehen und Presse viel intensiver, indem sie hauptsächlich über diese mit dem BKA und der Regierung kommunizierte und Bilder und Texte auch an die ausländische Presse weitergab. Sowohl Drohungen als auch Bekennerschreiben wurden so der Öffentlichkeit präsentiert. Selbst die verhängte Nachrichtensperre, die erst recht öffentliches Interesse hervorrief, konnte die RAF zu ihrem Vorteil nutzen, u.a. um ihre Gefangenen zu Märtyrern zu stilisieren. Zusätzlich sicherten die stets ausgewählt symbolischen Opfer der RAF den Platz in den Nachrichten, auch wenn eine Zensurumgehung nicht in so großem Umfang wie später bei der al-Qaida möglich war. Nicht sofort eingereichte Bekennerschreiben sorgten zudem für eine länger anhaltende Wirkung. Doch auch wenn z.T. die ausländische Presse mit einbezogen wurde, so richtete sich die Medieninszenierung trotz allem an das nationale Publikum.

Wegen ihres späten Gründungsdatums ist die al-Qaida heute in der Mediennutzung im Vorteil. Mit der Globalisierung wird ihr nicht nur das weltweite Agieren erleichtert, ihr steht auch ein Medienspektrum zur Verfügung, das ihr einen nie zuvor dagewesenen Einfluss auf die Medien und besonders das Fernsehen bietet. Auch wenn die Anschlagdichte relativ gering ist, fordern die Terrorakte der al-Qaida doch dermaßen viele Opfer und sind Anschlagsorte oft so symbolisch gewählt, dass darüber berichtet

werden muss. Diese hohe Wirkung, gepaart mit sehr spät eingereichten Bekennervideos und einigen Drohbotschaften, reicht aus, um trotz z.T. langer Pausen zwischen den Anschlägen permanent in den Medien vertreten zu sein. Die Allgegenwärtigkeit weltweiter Bedrohung wird darüber hinaus durch diese ununterbrochene Medieninszenierung noch verstärkt.

Allen drei Terrororganisationen gemein ist die Anwendung der Eskalationsstrategie, wenn auch in unterschiedlicher Intensität. Doch der Grund der Anwendung ist für alle drei der gleiche - diese Strategie dient der Verstärkung ihrer Medieninszenierung, der Legitimation ihres Handelns und gleichzeitig der Gewinnung von Sympathisanten.

III.8. Schlussbemerkung zu Organisationsstruktur und Medieninszenierung

Das eben ist der Fluch der
Macht, daß sich dem Willen,
dem leicht widerruflichen,
ein Arm gleich beugt, der
fast unwiderruflich die Tat
ankettet.

*(Heinrich von Kleist:
Familie Schroffenstein)*

Aus den Untersuchungen zur Organisationsstruktur und Inszenierung der drei Terrororganisationen lässt sich nun folgende Übersicht erstellen.

IRA

Organisation:	- 1919 - 2005 - in früheren Jahrzehnten große Anzahl an Mitgliedern und Sympathisanten
geographische Eingrenzung:	(Nord-)Irland und Großbritannien
Öffentlichkeit:	- in späteren Jahren enormer Rückgang des einst starken Rückhalts in der irischen Bevölkerung

- Terroristen sind in den letzten Jahrzehnten durchaus in den eigenen Wohnvierteln und damit auch den Briten bekannt

Zielsetzung: - national: Abspaltung und Autonomiebestrebung (zunächst für ganz Irland, nach Gründung der Republik nur noch der Norden der Insel)

- ab den 1970ern religiöser Anschein ('Anti-Protestantismus')

Waffen: - konventionell: Schusswaffen, Sprengstoff

- Rückzug eingeplant

- eigener Körper im Hungerstreik

Angriffsziel: - Überfälle auf englische Polizei, Gefängnisse, Bombenanschläge auf symbolische Gebäude, Geiselnahmen und Attentate auf politische Führungspersonlichkeiten, Justiz und Krone

- lokale Persönlichkeiten, nachbarliche Fehden (shoot-to-kill-Aktionen, punishment attacks, Ausweisungen)

- 3700 Tote, 15000 Verletzte

Frequenz der

Anschläge: hoch (viele Mitglieder und Anhänger tragen dazu bei); teils symbolisch und nicht immer spektakulär, doch ist eher die Frequenz und Dauer der Existenz dieser Organisation für den anhaltenden Effekt ausschlaggebend

Medienzugang: zunächst nur Printmedien, dann auch TV (und Internet)

Formen medialer

Präsenz: Nachrichtenberichterstattung (in Zeitung und TV):

Bekennerschriften, Androhungen (schriftlich und telefonisch)

topographische

Mediennutzung &

Nutzungsintensität: international eher wenig, regional und national hoch, höchste Nutzungsintensität im Bereich der Menschmedien (z.B. Verwarnungen, Ausweisungen)

Publikum: Gegner und potentielle Sympathisanten; national, aber vor allem regional und lokal

Politikinstrumentalisierung durch me-

diale Inszenierung: hoch (nationale Auswirkung)

Zensur von 'Außen': stark (Nachrichtenverbote und -beschränkungen)

RAF

- Organisation:** - 1967/68 - 1997
- sehr kleine Terrororganisation mit geschätzten 20 - 300 Mitgliedern
- geographische**
- Eingrenzung:** Deutschland mit wenigen Ausnahmen (z.B. Botschaft in Schweden)
- Öffentlichkeit:** - einige Sympathisanten, jedoch kein Rückhalt in der Bevölkerung
- Namen und Gesichter in den meisten Fällen bekannt
- Zielsetzung:** - v.a. national: Änderung bestehender Macht- und Besitzverhältnisse
- Gefangenenbefreiung
- Waffen:** - konventionell: Schusswaffen, Sprengstoff
- Rückzug eingeplant
- eigener Körper im Hungerstreik
- Angriffsziel:** - symbolische Auswahl der Opfer aus Politik, Wirtschaft und Justiz (Mord und/oder Geiselnahme)
- 34 Tote, wenige Hundert Verletzte
- Frequenz der**
- Anschläge:** mäßig; aber symbolisch - daher anhaltender Effekt
- Medienzugang:** Printmedien, Radio, TV
- Formen medialer**
- Präsenz:** Flugblätter, linke Zeitungen, Nachrichtenberichterstattung (in Zeitung und TV): Bekennerschreiben, Androhungen (schriftlich und telefonisch); Großteil der Kommunikation mit BKA und Regierung lief übers Fernsehen
- topographische**
- Mediennutzung &**
- Nutzungsintensität:** international = wenig bis mäßig, national = hoch; höchste Intensität im Bereich des Fernsehens
- Publikum:** Gegner und potentielle Sympathisanten
- Politikinstrumentalisierung durch mediale Inszenierung:** hoch (nationale Auswirkung); Opferstilisierung hoch

Zensur von 'Außen': mäßig bis stark (schlechte Sendezeiten, Nachrichtensperre und Ausschluss der Öffentlichkeit bei Verhandlungen)

al-Qaida

- Organisation:**
- 1989 - heute
 - autonome Terrorzellen, transislamische Netzwerke
 - bis zu 70000 geschätzte international einsetzbare Kämpfer unterschiedlichster Nationalität
- geographische**
- Eingrenzung:**
- hauptsächlich Afghanistan und der gesamte arabische Raum, aber auch weltweit verbreitete Terrorzellen; weltweit agierend
- Öffentlichkeit:**
- anonyme Schläfer
 - Rückhalt in der Bevölkerung ist ihnen egal
- Zielsetzung:**
- Wiederherstellung des Kalifats
 - Vernichtung 'Ungläubiger' und Israels
 - Beendigung amerikanischer Militärpräsenz im islamischen Raum und Rückgewinnung der Kontrolle über Rohstoffe bzw. Erlangung wirtschaftlicher und politischer Unabhängigkeit
 - Bekämpfung jeglichen westlichen Einflusses
 - so viele Opfer wie möglich und Entstehung eines höchstmöglichen wirtschaftlichen Schadens
 - transnationale, internationale und regionale Agenda
- Waffen:**
- konventionell: v. a. Sprengstoff
 - biologische Kampfstoffe
 - Entfremdung des Alltagsbereiches zum Kampfplatz
 - eigener Körper durch teils einkalkulierten Tod
 - Rückzug meist nicht eingeplant oder nötig
- Angriffsziel:**
- allgemein die 'westliche' Welt, d.h., Politik einschließlich aller Bürger dieser Staaten
 - weltweite Angriffsziele, teils symbolisch, immer mit hoher Opferzahl und oft großem wirtschaftlichen Schaden
 - 'Ungläubige', auch im jeweils eigenen Land

Frequenz der

Anschläge: selten bis mäßig; extrem symbolisch und spektakulär, dadurch permanent in allen Medien

Medienzugang: Printmedien, Radio, TV, Internet

Formen medialer

Präsenz: Nachrichtenberichterstattung (in Zeitung und TV): audiovisuelle Drohbotschaften, Geiselveideos und Bekennungen, Tonbänder, Verbreitung von Propaganda über Sender wie Al Jazeera und das Internet

topographische**Mediennutzung &**

Nutzungsintensität: transnational und international sehr hoch; höchste Intensität im Fernsehen, aber auch in allen anderen Medien häufig vertreten

Publikum: vor allem Gegner, erst in zweiter Linie Sympathisanten

Politikinstrumentalisierung durch mediale

Inszenierung: hoch (internationale Auswirkung), setzt stark auf Eskalationsstrategie u.a. auch durch ausgeprägte Verzögerungstaktik

Zensur von 'Außen': gering, da nicht in vollem Umfang möglich

Diese Analysen zum Terrorismus mögen auf den ersten Blick teils etwas simpel anmuten, da vor allem die historischen Fakten schon bekannt sind. Doch kann ein Strukturvergleich zwischen Terrorismus und Film nur dann geschehen, wenn beide Strukturen dieser gleichermaßen herausgestellt werden.

In diesem Teil der Arbeit konnte neben den tabellarisch aufgelisteten Strukturfaktoren gezeigt werden, dass die mediale Inszenierung und Nutzung unterschiedlicher Medien mit der geographischen Erweiterung des terroristischen Handlungsraumes steigt. Sowohl die Organisationsform als auch die Ziele der jeweiligen Terrororganisation haben Einfluss auf den geographischen Aktionsradius. Dieser spiegelt sich wiederum in der 'Topographie' der Medien wider, über die auch das intendierte Publikum eben dieses 'Aktionsradius' angesprochen werden soll. In der

Instrumentalisierung der Medien fließen zudem mehrere Inszenierungsstrategien des Terrorismus zusammen. Diejenige, die alle Terrororganisationen gleichermaßen teilen, ist die Eskalationsstrategie.

Der Mediengebrauch terroristischer Gruppen richtet sich in den letzten Jahrzehnten zudem mehr und mehr nach den Nachrichtenfaktoren und wird besonders intensiv von religiös-ideologischen Gruppen wie der al-Qaida genutzt. Diese kreiert inzwischen derart 'mediennahe' Terrorakte, dass diese Assoziationen mit Actionszenen des Hollywoodkinos hervorrufen. Die ‚Propaganda der Tat‘ wird zur Propaganda des Bildes.

Bei der folgenden Betrachtung der Struktur muss überdies ein weiteres gemeinsames Inszenierungsmerkmal berücksichtigt werden: Jegliche Art von Terrorismus spielt mit der Ungewissheit. Daher ist anzunehmen, dass auch dies im Film zur Darstellung kommt, ob im Aufbrechen des klassischen Schnitts oder in einer ungewöhnlichen Kinematographie. Nur auf diese Weise könnte letztlich eine ähnliche Wirkung hervorgerufen werden wie durch den Terrorismus selbst, wenn auch ausschließlich auf der Darstellungsebene, da die Wirkungsebene und Reaktion des Zuschauers in dieser Arbeit nicht analysiert werden kann.

Weiterhin wird sich zeigen, ob bei einem Versuch, Parallelitäten in den Strukturen aufzuzeigen, auch die größten Unterschiede in der filmischen Darstellung des religiös-ideologischen Terrorismus wie dem der al-Qaida zu finden sein werden, der sich in seiner Organisationsstruktur und Inszenierung am deutlichsten von den anderen Terrorismusformen abgrenzt.

Ob die Macht des Bildes in der filmischen Darstellung ebenso wirkungsvoll ist wie die des für das Fernsehen inszenierten Bildes der Terroristen, ist abhängig von der subjektiven Zuschauerwahrnehmung. Diese kann hier nicht näher analysiert werden. Doch ist jedes (bewegte) Bild begrenzt auf ein Raum-Zeit-Kontinuum, ebenso sind es terroristische Anschläge, d.h., wenn es, abgesehen von der inhaltlichen Übereinstimmung historischer Fakten, Ähnlichkeiten terroristischer Inszenierung mit der filmischen Darstellung von Terrorismus gibt, dann werden sie am ehesten in der raum-zeitlichen Struktur zu entdecken sein. Dies führt zum zweiten Teil dieser Arbeit, in dem untersucht wird, inwieweit die Organisations- und

Vorgehensstruktur der Terroristen in der Struktur des Bildes wiederzufinden ist.

IV. (De)Konstruktion räumlicher und zeitlicher Zusammenhänge

Film ist die Sprache der Gleichzeitigkeit, in der räumliche und zeitliche Eingrenzungen aufgehoben sind; Realität und Traum sind darin von gleicher Evidenz; Gegenwart, Erinnerung und Erfahrung sind gleichermaßen präsent und gehen auf der Leinwand im Präsens ihrer momentanen Präsentation auf; Zeit kann ins Nichts gefallen lassen, beschleunigt oder unendlich zerdehnt werden; mit dem Blick wird immer auch die Nähe oder Ferne desselben sowie seine Veränderung mitinszeniert.²²⁶

²²⁶ Benjamin Lenz: „Vom Terrorismus des Schönen.“ S.7-26. In: Alain Resnais. Hg. v. Wolfgang Jacobsen [et al]. Reihe Film 38. München und Wien: Carl Hanser, 1990. S.14.

IV. 1. Filmische Darstellung von Raum und Zeit

Alles was im Kino böse ist, verletzt auf die eine oder andere Weise die Regeln von Zeit und Raum.²²⁷

Raum und Zeit stellen Mittel zur Orientierung dar. Im Kino sogar in mehrfacher Hinsicht, daher muss eine starke Eingrenzung erfolgen. Der Einfluss des Kinoraums auf die räumliche Wahrnehmung des Zuschauers soll hier ebenso wenig wie der vorfilmische, nachfilmische Raum oder der Raum während der Dreharbeiten sowie der Diskurs um fiktive und nicht-fiktive Räume im Mittelpunkt der Analyse stehen. Somit entfallen u. a. poststrukturalistische, ideologische Konzepte wie die Apparatustheorie. Trotz der Beschränkung auf die analytische Beschreibung von Filmraum können auch hierbei nur einige der für diese Analyse wichtigsten Aspekte besprochen werden.

Eine besondere Herausforderung birgt der Raum für Darstellungsmedien wie den Film insofern, da diese sich nicht all seiner Dimensionen bedienen können, ihn aber dennoch als ordnendes Prinzip einsetzen, ihm darüber hinaus gestalterische Relevanz beimessen, die wiederum das Dargestellte in einem 'neuen Raum' erscheinen lässt und ihn mit neuer Bedeutung füllt.

Auch wenn der auf die Leinwand projizierte Film keine körperliche Räumlichkeit aufweist, so ist er weder raumlos, noch wird er als Fläche wahrgenommen. Im Film schafft das Bild den *Raum*, das heißt, durch das Bild müssen Körperlichkeit, Plastizität und Tiefe ‚erzählt‘ werden. Nun ist der Raum des Bildes mit seinen zwei Dimensionen nur eine Abstraktion des ‚realen‘ Raumes. Deshalb bedarf es bestimmter filmischer Mittel, damit der Zuschauer den Raum auch als Raum und nicht als bloße Fläche auffasst.

²²⁷ Georg Seeßlen: „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch.“ S.99-114. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.) (Bremer Symposium zum Film): *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz, 2004. S.108.

So wird das Filmbild u.a. durch Horizontale und Vertikale im Bildaufbau sowie eine ruhige Kameraführung bestimmt. Weiterhin wird eine räumliche Wirkung zum Beispiel durch Größendifferenzen der abgebildeten Figuren oder Gegenstände, Überschneidungen beziehungsweise ineinander Geschachteltes, die Gliederung des Bildes in Vorder- und Hintergrund, die unter anderem noch durch die unterschiedliche Schärfe der Bildebenen betont werden kann, erreicht. Licht- und Farbeinsatz können ebenso Konturen hervorheben und damit zur Plastizität beitragen. Ein weiterer Faktor für die räumliche Wahrnehmung ist der Ton ²²⁸, durch welchen Nähe und Entfernung, Größe und Beschaffenheit von Räumen sowie die räumliche Relation verschiedener Schallquellen zueinander bestimmt werden können. ²²⁹

Auch die Kamerabewegung kann der räumlichen Orientierung im Bild dienen, indem sie zum Beispiel durch Fahrten Raumtiefe produziert. Dennoch wird Bewegung im Raum beziehungsweise Bild vom Zuschauer mehr nach der eigenen Körperposition, durch ‚innere Koordinaten‘ definiert, als durch das, was er sieht. ²³⁰ Deshalb ist jede Abweichung von der Normalität der Bewegung von Objekten und Personen im Raum sowie der Sehgewohnheit gegen die Erwartung, verlangt eine Korrektur und Wiederanpassung des eigenen Körpers an ‚neue Koordinaten‘. Diese ‚reflexive Bewegung‘ ist gleichzeitig eine ‚Bewegung der Erkenntnis‘, in

²²⁸ Zur ausführlichen Formung des Raumes durch Toneinsatz im On und Off siehe Rayd Khouloki: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer GbR, 2007.: S.94-96.

²²⁹ Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideologie‘*. Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft Band 110: Medienwissenschaft. Hg. v. Christian W. Thomsen. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992. S.83.

²³⁰ Speziell die Kamerabewegung ist in der Lage, das menschliche Auge zu täuschen. Normalerweise bewegen sich Dinge in ‚ruhenden Räumen‘, nur die Blickrichtung des Auges kann sich ändern. Im Film kann sich jedoch auch der Raum ändern und bewegen. „Denn da die Kamera nicht ein Teil vom Körper des Zuschauers ist wie sein Kopf und seine Augen, weiß er ja nicht, daß sie sich gedreht hat. Er sieht, daß sich auf dem Bilde die Gegenstände verschieben und nimmt also zunächst an, daß diese in Bewegung sind.“(Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. München: Hanser Verlag, 1974. S.44.) Genauso lässt sich manchmal nicht sagen, ob die Kamera in Ruhe ist oder in Bewegung, und wenn, in einer wie schnellen und wie gerichteten. Deshalb wird der Kamerastandort meist als fest aufgefasst und „[...] wenn sich im Bild etwas bewegt, diese Bewegung zunächst einmal als eine Bewegung dieses Gegenstandes gesehen [...]“.(Ebd. S.45.) Eine Täuschung lässt sich demnach nur vermeiden, „[...] indem man orientierende Gegenstände der Umgebung ins Bild gibt, die über die tatsächliche Richtung der Raumkoordinaten aufklären.“(Ebd. S.46.)

der der Zuschauer nicht nur zu einer analytischen Wiederholung seiner körperlichen Erfahrung gezwungen wird, sondern auch zur Suche nach der Ursache der Abweichung, das heißt, nach der Motivation.

All dies gilt für den *mechanischen Raum*. Filmischer Raum erstreckt sich jedoch auch auf den diegetischen, *narrativen Raum*. Dieser Raum entsteht durch die Organisation der Bildsegmente bzw. die Montage, die einen einzigen Raum konstituieren, aber auch verschiedene, nah- und fernliegende Räume miteinander verbinden kann. Darüber hinaus trägt auch der Zuschauer zur Entstehung des Raums bei. Das heißt, verschiedene Einstellungen mit unterschiedlichen Raumsegmenten, die den Teilansichten der menschlichen Wahrnehmung entsprechen, werden im Gedächtnis des Zuschauers gespeichert und zu einem Ganzen, einem einheitlichen Raum zusammengesetzt. Kontinuität des Raumes und Vereinfachung der Zusammensetzung der einzelnen Raumsegmente durch den Betrachter werden zusätzlich unterstützt durch auditive oder visuelle Verweise, wie zum Beispiel Blicke, die aus dem Bild hinausgehen und in der nächsten Einstellung erwidert werden, Bewegungsabläufe, die in der folgenden Einstellung fortgesetzt werden.²³¹ Aber auch einstellungsübergreifende Töne und Musik²³² oder die Farbsymbolik²³³ eines bestimmten Films können zur Kohärenz der Räumlichkeit beitragen.

Für die Analyse von Filmen, die sich mit einem terroristischen Thema befassen, sind sowohl der mechanische als auch der narrative Raum von Bedeutung, da Bildkomposition und Darstellung des Raums das Verhältnis der abgebildeten Figuren zu ihrer Umgebung zeigen, die Anordnung der Elemente im Bild u. a. soziale Verhältnisse sichtbar macht sowie den Standpunkt zum Gezeigten ausdrückt²³⁴. Abgesehen von der Anordnung spielen auch die Ausgestaltung, die Architektur, die Szenerie

²³¹ Winkler S.85f.

²³² Zum Einsatz von Musik im Film siehe Helga de la Motte und Hans Emons: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München: Hanser, 1980; Almut Weitze: Mary Shelleys Frankenstein: Text und Film. Tönnig [et al]: Der Andere Verlag, 2007. S.105f.

²³³ Farben können hierbei unter anderem auf eine bestimmte Kultur, Epoche, ein spezielles Milieu, eine Stimmung hinweisen oder durch Kontraste oder Ähnlichkeit Beziehungen zwischen Personen und Ereignissen herstellen.

²³⁴ Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler, 2001. 3.Aufl. S.52f.

etc. eine wichtige Rolle für das Geschehen, das darin stattfindet. So können bestimmte Raumsituationen für den seelischen Zustand der Figuren stehen oder ihn zumindest unterstützen.²³⁵

Trotz seiner zwei Dimensionen ist Film ein Medium, das viele verschiedene Arten von Räumen in sich vereint, die vor allem in der Montage, d.h. im Kontrast oder in ihrer Verdichtung zu einem neuen *Bedeutungsraum* führen.

Auch wenn bisher ungeklärt bleibt, ob Raum und Zeit physikalisch betrachtet voneinander unabhängig existierende Entitäten sind oder nicht, auf das Medium Film bezogen lässt sich eine Abhängigkeit der beiden voneinander feststellen, und dies nicht nur anhand der raumzeitlichen Einordnung des Filmes mithilfe von Architektur und Ambiente, Kostüme, Musik und Sprache, die auf eine bestimmte Epoche verweisen, also anhand der indirekten Zeitangabe im Bild durch Konnotation und Assoziation.

Die Sichtbarkeit der Bilder schafft den *Raum* des Films. Ihre Bewegung, d.h. ihr Ablauf ist an *Zeit* bzw. zeitliche Dauer gebunden. Der Film existiert zeitlich nur, wenn er auch räumlich auf der Leinwand erscheint, die Bilder ‚laufen‘ und ‚vergehen‘. Laufende Bilder sind an eine vorwärts gerichtete lineare Zeit gebunden, selbst wenn sie auf der Leinwand ‚rückwärts laufen‘ oder Rückblenden gezeigt werden. Demnach verbindet die Bewegung Raum und Zeit zur Raum-Zeit oder auch zum Zeit-Raum, d.h. der Dauer, die ein sich im Raum entfaltendes Ereignis hat.

Wahrnehmbar wird Zeit im Alltag wie im Film als geschwindigkeitsbezogene räumliche Bewegung und Distanzüberwindung, als Veränderung des Materials und Entwicklungszustandes von Materie und Lebewesen, als Ausdehnung und Kontraktion, als regelmäßige Wiederholung gleicher Abläufe.²³⁶ „Die zeitliche Ausdehnung der Handlung hat nicht *auch* eine räumliche Ausdehnung, sondern der Raum stellt den Urgrund oder die Voraussetzung dar, damit die zeitliche Ausdehnung einer Handlung, oder vielmehr: Handlung überhaupt

²³⁵ Geschlossene Räume können zum Beispiel eine psychische Enge, das Gefühl des Gefangenseins betonen.

²³⁶ Burckhard Dücker: „Zeit“. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. v. Ansgar Nünning. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004. S.719f. S.719.

stattfinden kann.“²³⁷ D.h., die unmittelbar wahrnehmbare Zeit im Film manifestiert sich im Ablauf von Ereignissen in der Einstellung, sei es durch Bewegung der Kamera oder Bewegungen vor der Kamera, und bleibt damit an eine räumliche Ausdehnung gebunden.²³⁸ Zeit wird uns also nur durch Veränderung bewusst und braucht daher den Raum, an welchem dies kenntlich bzw. sichtbar wird.

Im Gegensatz zur alltäglich wahrgenommenen Zeit kann die Filmzeit jedoch durch einen besonders auffälligen Einsatz in der Darstellung von Handlungsabläufen selbigen eine stärkere, zusätzliche oder gänzlich andere Bedeutung beimessen. Die Zeitkomposition wird dabei bestimmt durch die Anordnung/Folge der Geschehnisse, ihre Häufigkeit sowie ihre Dauer.²³⁹ All dies ist Aufgabe der *Montage* und des *Schnitts*,²⁴⁰ die für jeden einzelnen Kader eine Dauer setzen und so dem gegebenen Bildraum das Element der Zeit hinzufügen.²⁴¹ Hierbei teilt der Schnitt Raum und Zeit der Einstellungen, während die Montage einen Zusammenhang zwischen den Einstellungen herstellt. Mit anderen Worten ist letztere die Organisation des Films in der Zeit und erfüllt in der Regel die Funktion, den Eindruck eines homogenen Raums zu erzeugen, in dem sich die Geschichte abspielt.²⁴²

Mithilfe der Montage und des Schnitts verfügt der Film u.a. über die Möglichkeit der Geschwindigkeitsänderung in Form von Rhythmisierungen durch die Frequenz des Einstellungswechsels.²⁴³ Die Parallelmontage gestattet zum Beispiel die Wahrnehmung bzw. den Eindruck der Simultaneität von Handlungen, die an unterschiedlichen Orten stattfinden,

²³⁷ Khouloki S.14.

²³⁸ Ebd. S.25.

²³⁹ David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. S.77.

²⁴⁰ Zu den verschiedenen Formen des Schnitts wie dem Match-on-action Cut oder dem Eyeline-match Cut und der daraus resultierenden Störung oder Aufrechterhaltung zeitlicher Kontinuität siehe David Bordwell: „The Classical Hollywood Style, 1917-1960.“ In: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Hg. v. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson. London: Routledge, repr. 1996. S.1-84.

²⁴¹ Gabriele Voss: *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. (Texte zum Dokumentarfilm 10. Hg. v. der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW) Berlin: Vorwerk 8, 2006. S.54.

²⁴² Khouloki S.86f.

²⁴³ Die meisten Filme haben ein standardisiertes Verhältnis der Anzahl von Schnitten zum Längenformat. Je nach Genre kann es eine eigene Zeitkonstruktion geben, abhängig davon, ob episch (z.B. im Western), mit relativ geringer Schnitzzahl, oder rasant (z.B. im Actionfilm), mit hoher Schnittfrequenz, erzählt wird.

obwohl der Film ja meist ‚nacheinander‘ erzählt oder zeigt. Räumlich getrennte Schauplätze werden so in konzentrierter und komplexer Erzählweise illusionär zusammengefügt oder kontrastiert. Gleichzeitig erhöht sich durch den Ereignisreichtum innerhalb einer kurzen Zeitspanne das Erzähltempo.²⁴⁴

Allgemein wird beim Film unterschieden zwischen der *Erzählzeit*, der Dauer des Films, und der *erzählten Zeit*, d.h. der Dauer der im Film erzählten Begebenheiten, die trotz allem auch die nicht gezeigte Zeit umfassen. Zumeist entspricht die Dauer der Handlung nicht der erzählten Zeit, sondern ist komprimiert in einer Zeitverdichtung, in der überflüssige Zeit ausgelassen wird, sodass die Handlung visuell schneller abläuft, als sie sich zutragen könnte, oder gedehnt, sodass sie sich über die erzählte Zeit hinaus erstreckt.

Zusätzlich macht sich der Film die *Erlebniszeit* bzw. *subjektive Zeit* zunutze. Zwar muss sich der Film beim Abspielen der Bilder an die objektive Zeit halten, kann jedoch durch Darstellungsmittel wie die Zeitlupe oder einen manipulierten narrativen Rhythmus subjektive Zeiterfahrung sichtbar machen.

Weiterhin gilt auch in der Darstellung der Filmzeit die Konvention der *Suture*. Die Zeit muss ohne Lücken, als fortlaufend empfunden werden. Zeitliche Auslassungen im Handlungsablauf bilden durchaus keine Ausnahme, müssen aber plausibel, d.h. motiviert sein und dürfen nicht als Verlust wahrgenommen werden. Das Mainstream-Kino beschränkt sich daher zumeist auf das Auslassen von ‚ereignisloser Zeit‘, sodass die Story des Films nicht zerstört wird,²⁴⁵ trotz Einstellungswechsels der Eindruck einer Einheit der ‚Erzählung‘ erweckt wird.

²⁴⁴ Burkhard Driest: Poetik des Filmdramas. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1. Auflage 2001. S.118.

²⁴⁵ Unter ‚story‘ versteht man die kausal und zeitlich verbundene Abfolge der Ereignisse, die chronologische Rekonstruktion in Hinsicht auf die Handlungslogik, im Gegensatz zum ‚plot‘, der die direkte audiovisuelle Präsentation der Handlung, die Ordnung und Komposition der ‚Erzählung‘ umfasst. (Alexander Schwarz: „Storyboard.“ In: Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Hg. v. Helmut Schanze. Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler, 2002. S.335-337. S.335.) Schwarz orientiert sich hierbei an Bordwell: Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. New York u. a.: McGraw, 1997. 5.Aufl. S.481f.

Insgesamt gilt für filmischen Raum und filmische Zeit, dass Abweichungen von üblichen, in den letzten Jahrzehnten etablierten Konventionen in Kinematographie, Schnitt und Montage Aufmerksamkeit hervorrufen und im Bild des Mainstream-Kinos inhaltlich motiviert werden müssen, um keine Irritationen zu bewirken.

IV. 2. Möglichkeiten, Raum und Zeit filmisch zu fokussieren

Raum und Zeit sind im Film keine alternativen Größen. Sie beeinflussen sich wechselseitig. Das Element der Zeit macht das Räumliche fließend, das Element des Raumes bannt die Flüchtigkeit der Zeit.²⁴⁶

Da gerade das Medium *Film* Raum und Zeit auf so unterschiedliche Art und Weise darstellen kann, verwundert es kaum, dass es diese seit den frühesten Anfängen des Kinos immer wieder neu thematisiert und damit verbunden auch mit den Wirkungseffekten und Narrationsmöglichkeiten spielt. So wurden im ‚Kino der Attraktionen‘ filmische Möglichkeiten ‚ausgestellt‘, wobei die Technik selbst die Attraktion darstellte und meist die Pointe des Gezeigten bildete. U. a. betraf dies nicht nur das bis dahin unbekannte ‚Rückwärtslaufen‘ einer Szene oder die Zeitlupe, um nur zwei Beispiele für die Änderung der Zeitlichkeit – im Sinne von zeitlicher Wahrnehmbarkeit – zu nennen, sondern auch ‚räumliche Experimente‘ wie das Einfügen einer Großaufnahme in die Szene²⁴⁷, alles filmische Möglichkeiten, die schon

²⁴⁶ Voss S.52.

²⁴⁷ Als Beispiel hierfür ist u. a. *The Gay Shoe Clerk* anzuführen. Die eingefügte Großaufnahme des Frauenbeines, das vom Schuhverkäufer in anzüglicher Weise getätschelt wird, weist nicht nur auf dessen Begehren hin, sondern versetzt den Zuschauer gleichermaßen in eine bis dahin neuartige voyeuristische Position. Der Effekt der Vergrößerung wurde also nicht zur narrativen Interpunktion, sondern als Attraktion an und für sich genutzt. Aufsehenerregend war weiterhin eine Einstellung aus Edwin S. Porters *The Great Train Robbery*, in der ein Bankräuber in Nahaufnahme und mit direktem

kurze Zeit später übliche Elemente des narrativen Kinos werden sollten, das sich ab ca. 1904/05 entwickelte und darauf bedacht war, den linearen, narrativen Fluss möglichst nicht zu stören.

Das narrative Kino bediente sich darüber hinaus verschiedener Blenden und Schnitte, die Zugänge zu anderen Räumen (im Sinne der *Mise en Scène*) schufen oder unwichtige Zeit ausließen, um dadurch die Spannung aufrechtzuerhalten. Doch Raum- und Zeitsprünge wurden ab sofort nur noch selten exponiert. Sobald nun Raum und Zeit im Bild durch kinematographische Mittel übermäßig hervorgehoben werden, kommt ihnen in den meisten Fällen gleichzeitig eine besondere Bedeutung auf der narrativen Ebene zu. Ausnahmen bilden allein experimentelle Filme, die sich auf die theoretische Darstellung von Raum und Zeit beziehen²⁴⁸.

An dieser Stelle sollen nur einige wenige Beispiele raum-zeitlichen Spiels im Film genannt werden, um die Vielfalt aufzuzeigen, mit der kinematographische Gestaltungsmittel die narrative Ebene durch spezifische Raum- und Zeitdarstellung beeinflussen können, da sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird, dass sich gerade Filme, die Terrorismus zum Thema haben, solcher filmtechnischen Möglichkeiten in verstärktem Maße bedienen und Raum- und Zeitelemente in der Narration besonders fokussieren.

Ein seit dem Erfolg der US-Serie *24* wieder häufiger zu sehendes räumliches Stilmittel ist der Split Screen, der die Gleichzeitigkeit verschiedener Räume zeigt bzw. auch in der Lage ist, die Verbindung voneinander unabhängigen Räumen in ihrer zeitlichen und inhaltlichen Bedeutung darzustellen. Im Frühen Film wurde er vor allem bei der Darstellung von Telefongesprächen genutzt, später noch oft in romantischen

Blickkontakt zum Publikum seine Pistole abfeuert. Wurde der direkte Blick in die Kamera im weiteren Verlauf der Kinogeschichte weitestgehend vermieden, um die filmische Diegese nicht zu (zer-)stören, diente er hier noch dem ‚Zurschaustellen‘, der Attraktion, dem Aufbruch von filmischer Imagination und Publikumsraum. Das Kino der Attraktionen war vielmehr auf die exhibitionistische Konfrontation gerichtet als auf eine diegetische Versunkenheit wie im nachfolgenden narrativen Kino. Attraktiv für die Avantgarde war ausschließlich die Betonung des direkten Reizes und die damit hervorgerufene Aufmerksamkeit des Zuschauers.

²⁴⁸ Schon die Avantgarde hat sich in den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts mit der Verbindung von Formen und Rhythmen beschäftigt. Ein Beispiel für räumliche Variationen mithilfe von Schauspielern ist Samuel Becketts *Quadrat 1+2* (1982).

Komödien. Es gibt jedoch auch Regisseure wie Peter Greenaway, die diese Technik gern einsetzen, um bestimmte Details gleichzeitig gezeigter Bilder in einer Vergrößerung eines Ausschnittes hervorzuheben, um dem Wort bzw. der Schrift in ihrer visuellen Form größere Bedeutung beizumessen oder eine spezifische Bildästhetik zu entwickeln.

Weiterhin können Techniken wie Verkanten, Rollen, bestimmte Winkel und Blickhöhen spezifische Raumperspektiven erzeugen und werden manchmal zu visuellen Stilmerkmalen von Regisseuren wie Yasujiro Ozu. Dieser positioniert seine Kamera immer nah am Boden, ohne jedoch die Kamera anzuwinkeln und damit eine leichte Untersicht zu erzeugen. Oft verzichtet er gänzlich auf Kameraschwenks oder -fahrten. Stattdessen gibt der Kader einen geraden Blick frei, der sich in etwa der Augenhöhe eines auf traditionell japanische Weise auf einer Matte knienden Menschen befindet. Diese Einstellung gibt seinen Filmen einen langsameren, jedoch intensiv eindringlich-beobachtenden Rhythmus.

Relativ starre Einstellungen haben darüber hinaus Einfluss auf die Figuren und Objekte im Kader, die dann durch ihre Positionierung besondere Bedeutung gewinnen können. So ist z.B. die Dekadrierung, das „An- bzw. Abschneiden“ von Gesichtern, Köpfen oder des restlichen Körpers, das zum einen durch dessen Bewegung aus dem Kader heraus oder durch die Unbeweglichkeit der Kamera hervorgerufen wird, ein räumlicher Aspekt, der oft metaphorisch genutzt wird: Figuren wirken deplaziert, „fallen aus dem Rahmen“.

Auch der Einsatz von Schärfentiefe, die Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleich scharf erscheinen lässt, wie bei Orson Welles' *Citizen Kane* oder Filmen von Alain Resnais kann nicht nur notwendige Schnitte ersetzen, er ermöglicht dem Zuschauer auch, Details in ihrem Kontext zu erkennen, die ihm sonst entgangen wären. Ebenso treten in dieser Raumkonstruktion die Konstellation von Figuren und Objekten zueinander und ihre Position innerhalb des sie umschließenden Raums deutlicher hervor.

Filmische (Gleich)Zeit(igkeit) wird zum Beispiel in Resnais' *Hiroshima Mon Amour* dargestellt. In diesem Film lassen ungewöhnliche,

übergangslose Rückblenden die Erinnerung nicht als Rückkehr in die Vergangenheit erscheinen, sondern als lebendigen Bestandteil der Gegenwart. Somit stellt Resnais „[...] die lineare Zeitstruktur in Frage: Im gelebten Augenblick fallen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Punkt zusammen.“²⁴⁹

Eine ähnliche Behandlung der Zeitebenen erfolgt auch in Resnais' *L'année dernière à Marienbad*, in welchem sich die Phantasmen der drei Protagonisten in Form von Gefühlen, Erinnerungen und Sehnsüchten überlagern. Zwischen den verschiedenen Bildebenen, ob Realität oder Imagination, bedient sich Resnais nicht konventioneller Stilmittel des Übergangs wie Blenden, Unschärfen, bestimmter Musik oder Farben. Stattdessen geht Imaginäres und Reales – im Präsenz des Bewusstseins (der Protagonisten) – nahtlos ineinander über.²⁵⁰ Resnais nutzt hierzu die Verbindung auf der Blickachse, die im Continuity-Schnitt Gleichzeitigkeit bzw. einen logischen Anschluss erwarten lässt. Die Gleichzeitigkeit erstreckt sich jedoch über unterschiedliche Raum-Zeit-Gefüge, sodass die verschachtelten Raum-Zeit-Ebenen nicht mehr auseinander zu halten sind. „Indem durch Zeitsprünge und Zeitverschiebungen jedes Bewußtsein für eine real existierende Zeit innerhalb und außerhalb des Films aufgelöst wird, wird das Zeitgefühl identisch mit der Zeit des Films [...]“²⁵¹

Dies ist durchaus typisch für das europäische Autorenkino. „Das Aufheben der linearen Zeit, das Schaffen eines Raums der Zeitlosigkeit, das Ineinanderfließen der unterschiedlichen zeitlichen Ebenen des Vergangenen, Gegenwärtigen, Zukünftigen ist in den Filmen dieser Autoren schon vorgeprägt.“²⁵² Durch die Gleichzeitigkeit aller Zeitebenen wird die Gegenwart in eine Art Schwebezustand versetzt.

²⁴⁹ Achim Haag: „Hiroshima Mon Amour“. In: Metzler Film Lexikon. Hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S.261-263. S.262.

²⁵⁰ Achim Haag: „L'Année Dernière À Marienbad“, In: Metzler Film Lexikon. Hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S.31-33. S.32.

²⁵¹ Benjamin Lenz: „Vom Terrorismus des Schönen.“ S.7-26. In: Wolfgang Jacobsen [et al]: Alain Resnais. Reihe Film 38. München und Wien: Carl Hanser, 1990. S.16.

²⁵² Willi Karow: „Einführung.“ S.10-16. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.) (Bremer Symposium zum Film): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz, 2004. S.14.

Ähnlich verfahren bis heute einige Regisseure, die dies zu ihrem Markenzeichen gemacht haben, wie der aus Hongkong stammende Wong Kar-Wei, der die Zeit in gleichzeitiger Raffung und Stillstand fließen lässt, die ein jumpcutartiges Verschwimmen der Bilder bewirkt und somit einen Bildraum erzeugt, in welchem Emotionen in der Zeit, die selbst im Bild zu sehen ist, sichtbar werden.

Raum- und Zeitüberwindungen können des Weiteren durch Kamerafahrten ausgedrückt werden. Am Anfang von *The Crowd* wird zunächst die Sicht auf Menschenmassen aus der Vogelperspektive, dann einige Wolkenkratzer New Yorks freigegeben, um gleich darauf mit dem Blick der ‚entfesselten Kamera‘, einer ‚unmöglichen‘ Bewegung im Raum, in rasantem Tempo an einem dieser Gebäude hinaufzufahren und durch eines der Fenster hindurch in ein riesiges Großraumbüro. Erst in Obersicht vor dem Schreibtisch eines der vielen Angestellten endet die Fahrt. Die ‚entfesselte Kamera‘ verweist in ihrem Einsatz hierbei jedoch nicht nur auf sich selbst, sondern gleichzeitig auf den Protagonisten, der weder den Raum der Stadt, noch den Kamerablick beherrscht.

Wie das Stilmittel der Kamerafahrt kann auch die Mise en Scène zum Spiel mit Raum und Zeit beitragen. In den *Back to the Future*-Filmen geschieht dies durch die teils körperliche, teils zeitliche Verdopplung von Orten und Figuren, und damit dem Ineinanderfallen von verschiedenen Raum- und Zeitebenen.

In Antonionis *La Notte* orientiert sich die Kameraführung an der Mise en Scène und hierbei insbesondere der Architektur, dem klar definierten Raum innerhalb des sichtbaren Kaders, legt damit die Entfremdung, Vereinsamung und Verlorenheit der sich in diesem Raum befindlichen Personen sowie ihr Versagen bzw. das der Gesellschaft offen. Dieser Raum ist nicht nur bloßer Handlungsschauplatz, weder unterstützt er die Narration noch ordnet er sich dieser unter. Stattdessen wird er selbst zum Objekt der Zuschauerbetrachtung.²⁵³

²⁵³ So ähnlich David Forgacs: „Antonioni: Space, Place, Sexuality.“ S.101-111. In: *Spaces in European Cinema*. Hg. v. Myrto Konstantarakos. (intellect – European Studies Series) Exeter and Portland: Intellect, 2000. S.105.

Auf ganz andere Art nähert sich der Film *The Matrix* dem Thema des Raumes. Hier wird nicht nur der ‚zu verortende‘ Raum bzw. dessen genaue Koordinaten, sondern vor allem seine Realität in Frage gestellt. Aktueller²⁵⁴ und virtueller Raum verschmelzen miteinander. Zwar sind die Protagonisten, ähnlich dem Zuschauer im Kinosaal, an eine feste aktuelle Sitzposition gebunden, während sie in einer ‚Kamerafahrt‘ durch Bits und Bytes in die virtuelle Welt hinabtauchen, dennoch hat die nicht-reale Welt physische Auswirkungen auf die reale und reicht somit über ihre Virtualität hinaus in die Aktualität, von der aus sie gleichzeitig beeinflusst wird, also auch dementsprechend auf sich selbst Einfluss ausübt. Trotz räumlicher Trennung der Einstellungen, die beide Welten zeigen, wird gerade hierdurch die Verschmelzung beider verstärkt, eben durch das Aufzeigen der Wechselwirkungen.

Die zuvor aufgeführten Beispiele zeigen, dass die Variationsmöglichkeiten des Spiels mit Raum und Zeit und den Sehkonventionen durch kinematographische Gestaltungsmittel nicht nur sehr vielfältig sind, sondern auch immer wieder neue Möglichkeiten ins filmische Repertoire Einzug halten.

Die folgende Analyse von Raum- und Zeitdarstellungen in Filmen terroristischen Inhalts erhebt daher nicht den Anspruch, auffällige kinematographische Verfahren und Techniken hervorzuheben, die ausschließlich in dieser Art von Film zu finden sind. Jedoch ist auffällig, dass gerade in diesen Filmen der kinematographische Raum gegenüber dem ‚geographischen‘ Raum eine gesonderte Stellung einnimmt, um damit den Erzählraum zu erzeugen. Hierbei dient oftmals ein bestimmtes kinematographisches Mittel als Bedeutungsträger, welches dementsprechend eine besondere Exponierung durch übermäßigen Gebrauch erfährt. Dies lässt wiederum vermuten, dass das Spiel mit Raum und Zeit auf derartige Weise integraler Bestandteil der Darstellung bzw. Nicht-Darstellbarkeit der Terrorismusproblematik ist.

²⁵⁴ Ich beziehe mich bei diesem Begriff auf Gilles Deleuze und seine Analyse des Virtuellen und Aktuellen nach Bergson in: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 1. Aufl.

IV. 3. Filme zum Thema Terrorismus

Durch die Wahl des Todes entrückt der Selbstmordattentäter in eine der menschlichen Strafverfolgung unzugängliche Dimension. Auf diese Weise entzieht sich in vielen Fällen der moderne Terrorismus (weltlichem/r) Raum und Zeit. Desgleichen tun es die Bilder, die versuchen, den terroristischen Akt einzufangen. Zwar verschwinden Raum und Zeit als bestimmende Ordnungsfaktoren des filmischen Mediums nicht, doch werden sie aufgelöst, neu zusammengesetzt, ineinander verschachtelt. Ihre Grenzen verschwimmen. Die durch das Mainstream-Kino gewohnte Darstellung wird aufgebrochen.

Die Darstellung des Terrorismus im Film ist zwar ebenso wie der ‚reale Terrorismus‘ auf eine Kommunikationsstrategie der Bedrohung und Angst gerichtet. Diese wird jedoch zumeist als inhaltlicher Aspekt in den Film eingeführt und bezieht sich daher hauptsächlich auf die Darstellung der Protagonisten. Darüber hinaus weist die filmische Terrorismusdarstellung jedoch eine Strategie des Verlustes auf, der Entgrenzung und Orientierungslosigkeit, des Verlusts von Sprache, Sichtbarkeit und einheitlicher Narration. Dieser Verlust äußert sich weniger als Verlust des ‚Lebens‘ der im Film handelnden Protagonisten oder als Verlust der Kontrolle des Staates. Vielmehr meint Verlust an dieser Stelle eine intendierte Störung und z. T. Zerstörung oder Dekonstruktion akustischer und visueller Bilder terroristischen Inhalts, die in dieser Form nur selten in anderen Filmen zu finden ist²⁵⁵ - also einen Verlust der Kontrolle durch den Zuschauer.

Dies resultiert aus der (Zer)Störung des konventionellen filmischen Konzepts von Raum und Zeit, der raum-zeitlichen Koordinaten in Hinsicht auf den Handlungsraum und das Erzählkontinuum, die oft mit einem Gewinn an Meta-Sichtbarkeit, an Meta-Sprache oder bedeutungsvollem Schweigen verbunden ist.

²⁵⁵ Eine Ausnahme bilden die Filme der Avantgarde oder des Independent Cinema.

Es wird sich zeigen, dass dies sowohl auf besonders narrative Dokumentationen zutreffen kann als auch auf fiktionale Filme. Der Unterschied zwischen beiden spielt insofern keine entscheidende Rolle, da nicht die Realitätsdebatte, sondern die kinematographische Struktur im Vordergrund steht.

Zudem lässt sich hierzu wie folgt argumentieren: Obwohl von Dokumentarfilmen angenommen wird, dass sie die ‚Realität‘²⁵⁶ zeigen,

²⁵⁶ Der Begriff der Realität beschäftigt seit Jahrhunderten die Philosophen und Sozialwissenschaftler. Es wäre müßig, an dieser Stelle einen vollständigen Abriss geben zu wollen. Deshalb sollen hier nur einige wenige einflussreiche Theorien aus der Filmwissenschaft genannt werden.

So ersetzt zum Beispiel Nichols in seiner Argumentation die ‚aktuelle Wirklichkeit‘ mit der ‚historischen Welt‘, die nicht erfunden ist, aber auch nicht objektiv erfahrbar. D.h. Dokumentarfilme sind keine Repräsentationen einer erfundenen Wirklichkeit, sondern erfundene Repräsentationen einer tatsächlichen Wirklichkeit. (Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Teilweise zitiert nach: Dirk Eitzen: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage/av* 7/2/1998; S.13-45. S.19)

Hattendorf gibt zwei Möglichkeiten, den Begriff des Authentischen in Hinblick auf den Film einzuführen. So impliziere ein authentisches Ereignis zum einen, dass sich eine Sache so ereignet habe, ohne dass die Kamera den Prozess beeinflusst hätte. Damit läge die Authentizität in der Quelle. Andererseits sei die Authentizität das Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die Glaubwürdigkeit eines dargestellten Ereignisses sei damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Dieser zweite Ansatz integriere den ersten, wohingegen der erste den zweiten ausschließe. Weiterhin erklärt Hattendorf den ersten Ansatz für unzureichend, da er den filmischen Bearbeitungsprozess völlig außer Acht lasse und sich allein auf die Verbürgtheit einer Quelle stütze. (Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Reihe: Close Up. Konstanz: UVK Medien, 1999. 2. Aufl. S.67)

Ähnlich argumentiert auch Eitzen. Es komme nicht darauf an, ob ein Dokumentarfilm die Wirklichkeit zeige, sondern ob er in einer Weise wahrgenommen wird, dass die Frage „Könnte das gelogen sein?“ Sinn macht. Weiterhin spiegele der Dokumentarfilm nicht die ‚äußere Wirklichkeit‘, sondern produziere eine ‚neue Wirklichkeit‘ durch von ihm geschaffene neue Bezüge. D.h., er verändere die Wirklichkeit. Der Dokumentarist arrangiere die Ansichten der Wirklichkeit, die der Dokumentarfilm ihm gibt. Die dargestellte Realität sei ein Verweis auf etwas, das sie nicht ist, das aber durch sie vorstellbar gemacht werden soll. (Dirk Eitzen: „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus.“ In: *montage/av* 7/2/1998. S.13-45)

Roger Odin verlagert in seinem Ansatz den Schwerpunkt auf den Rezipienten. Die Authentizität beruhe auf einem Zuschreibungsprozess des Rezipienten. Dieser orientiere sich an bzw. ergäbe sich aus der Darstellung des Gezeigten, d.h. bestimmte Darstellungsmittel wie eine wackelige Handkamera oder grobkörniges Filmmaterial lassen oft auf dokumentarisches Material schließen und können den Zuschauer dementsprechend dazu verführen, den Film, mag er noch so fiktiv sein, als Dokumentarfilm zu lesen. Ein Dokumentarfilm bleibe somit auch dann ein Dokumentarfilm, wenn das Dargestellte gelogen sei. Die dokumentarisierende Lektüre beruhe auf der präsupponierten Realität des Enunziators und nicht auf der Realität des Dargestellten. Dennoch vertritt auch Odin die These, dass Dokumentarfilme nicht die Welt, sondern ‚Aussagen‘ über sie zeigen. (Roger Odin: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre.“ In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, 2000. S.287-303.)

bedeutet dies nicht, dass die Einstellungen und Sequenzen nicht auf andere Weise hätten gedreht werden können oder dass sie nicht manipulativ wären. Auch diese Darstellungen der ‚Realität‘ hängen vom Schnitt, der Montage sowie der Wahl der Motive ab. Diese subjektive Auswahl bedeutet schon eine Einschränkung, ist ein selektiver Blick auf einen ‚Weltausschnitt‘ und gibt oft eine spezifische Lesart des Films vor, indem Anderes, die Bedeutung eventuell Veränderndes, ausgelassen wird. Genauso verhält es sich mit der Über- und Aneinanderreihung der Einstellungen in der Montage, wie zum Beispiel durch Kontraste, die das Gezeigte in neuem Licht erscheinen lassen oder ihm eine andere Gewichtung verleihen. Dokumentarfilm ist demzufolge weniger ‚reines‘ Abbild, als vielmehr Darstellung eines ‚realen‘ Geschehens.

„[...] Unbestritten ist, dass es sich bei Dokumentationen [...] um ästhetisch gestaltete Texte mit rhetorischen, argumentativen und narrativen Strategien in unterschiedlicher Gewichtung handelt.“²⁵⁷ In den von mir ausgewählten Dokumentationen überwiegt das narrative Element, damit auf der Basis einer relativen, strukturellen Ausgewogenheit der Filme gearbeitet werden kann. Deshalb entfallen Dokumentarfilme, die vor allem aus Interviews bestehen wie z.B. *Blackbox BRD*.

Im Gegensatz hierzu stehen die Anhänger des *Cinema Direct* (z.B. Robert Drew und Wildenhahn), die Hattendorfs verworfenen Ansatz vertreten. Sie begründen die Authentizität des Gezeigten damit, dass, zusätzlich zum synchronen Ton, der seit den 60er Jahren zugänglich war und nicht mehr extra aufgenommen und im Nachhinein geschnitten werden musste, das Geschehen vor der Kamera spontan und unkontrolliert ablaufe und somit nur einem Minimum an Interpretation durch den Filmemacher unterliege, die Ereignisse also so ablaufen, als hätte sie der Zuschauer selbst vor Ort gesehen, wäre er denn dort gewesen. Der Dokumentarfilm stünde in transparenter Beziehung zur Welt und ‚Wirklichkeit‘ könne durch ‚unbeteiligtes Beobachten‘ mit der Kamera erreicht werden. Wenn man gründlich genug beobachte, würde sich die Wirklichkeit schon zeigen. Dabei wird außer Acht gelassen, dass es die ‚Wirklichkeit‘ auch geben muss und sie objektiv erfahrbar sein muss. Abgesehen davon ist schon die Entscheidung, was gefilmt wird, ein selektives und stets subjektives Vorgehen, genauso wie die Art des Films, z.B. die Wahl der Einstellungsgröße. Oft genug ist bei derartigen Dokumentarfilmen auch zu beobachten, dass sich die Menschen vor der Kamera, wenn diese ihnen bewusst wird, oft anders reagieren, als sie es womöglich ohne sie getan hätten. Filmen ist nie frei von inneren und äußeren Einflüssen.

²⁵⁷ Christiane Käsgen: „Inszenierte Wirklichkeit. Physische Terrorerfahrung und fiktionaler Erzählmodus in Jules und Gédéon Naudets Dokumentarfilm ‚9/11‘.“ S. 55-80. In: *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Hg. v. Matthias N. Lorenz. (Film – Medium – Diskurs. Hg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S.56.

Die Filme für den Strukturvergleich wurden allgemein nach folgenden Gesichtspunkten ausgewählt:

1. Sie müssen wenige Jahre nach einer Hochphase des jeweiligen Terrorismus entstanden sein oder eine solche Hochphase thematisieren.
2. Der Film muss direkten Bezug auf eine der drei festgelegten Terrorismusorganisationen nehmen.
3. Regisseur und Film dürfen nicht nur einen nationalen Bekanntheitsgrad besitzen. Ein Indiz hierfür sind u.a. auch verliehene Preise auf Filmfestivals.
4. Das Thema Terrorismus muss direkt in diesen Filmen angesprochen oder gezeigt werden. Der terroristische Akt soll möglichst Teil der Handlung sein oder unmittelbar auf diese wirken, d.h., er muss direkt oder indirekt im Mittelpunkt des Filmes stehen.
5. Am Beispiel des rekurrerten Terroraktes soll Allgemeines zur jeweiligen Terrorismusform ausgedrückt werden. Nicht allein das Spektakel soll im Vordergrund stehen.

Mit der wohl größten Anzahl an Filmen, die im entferntesten Sinne Terrorismus thematisieren, wartet das Hollywood-Kino auf. Aus diesem Grunde wird mit der Analyse eines typischen Vertreters dieses Stils begonnen.

Folgende populäre Filme, die ein Leser jetzt eventuell erwarten würde, entfallen jedoch: sämtliche *Die Hard*-Filme, da diese den spezifischen Terrorismus zum einen nicht klar in seiner Inszenierung zeichnen, sondern allein den kriminell-wirtschaftlichen Aspekt betonen, und zum anderen nicht der ‚landestypischen Terrorismusform‘ zugeordnet werden können.²⁵⁸ Ebenso werden nicht *The Devil's Own* oder *Patriot Games* analysiert, weil diese amerikanische und nicht britisch-irische Produktionen sind. Amerikanische Produktionen wie diese tendieren dazu, amerikanische Hoffnungen und Ängste auf die Probleme anderer zu

²⁵⁸ RAF-Filme müssen diese Analyse entweder in Deutschland produziert sein oder wenigstens der Regisseur muss eine deutsche Nationalität besitzen. Zudem wird der RAF in den *Die Hard*-Filmen eine größere Internationalität zugesprochen, als dies tatsächlich der Fall war.

projizieren,²⁵⁹ sodass eine ‚Verfälschung‘ der Terrorismusdarstellung zu erwarten ist. Auch ein Film wie *Munich* findet keinen Einzug in diese Untersuchung, da die RAF hierin nicht im Mittelpunkt steht. Stattdessen soll Edward Zwick's *The Siege* (1998) als Beispiel dienen, das den religiös-ideologischen Terrorismus zeigt.

Hiernach wird sich die Analyse zunächst auf drei, zum Teil semi-dokumentarische, Filme konzentrieren: den Fassbinder-Kurzfilm aus *Deutschland im Herbst* (1977/78)²⁶⁰ unter Einbezug von Uli Edels *Der Baader Meinhof Komplex* (2008), *9/11* (2002) von James Hanlon, Rob Klug, Gédéon und Jules Naudet sowie den mexikanischen Beitrag von Alejandro González Iñárritu zu *11'09''01 – September 11* (2002). Diese Filme thematisieren die in den vorangegangenen Kapiteln erläuterten Terrorismusformen der RAF und al-Qaida. Eine Ergänzung hierzu bildet die Analyse von Fassbinders *Die Dritte Generation* (1979).

Eine Auswahl der Filme zur RAF gestaltet sich insofern schwierig, da diese Filme thematisch und auch in ihrer Darstellung doch sehr eingegrenzt sind. Zurückzuführen ist dies vor allem auf den historischen Kontext. Wissen über bestimmte Abläufe und Taten existiert fast ausschließlich nur zu den beiden ersten Generationen der RAF. Zur dritten Generation gibt es fast keine Aufnahmen, auch sind ihre Anschläge einschließlich ihres Ablaufs bis heute nicht aufgeklärt.²⁶¹ Nicht nur müsste bei einer Darstellung dieser Generation fast ausnahmslos spekuliert werden, auch tragen deren plötzliche Ereignisse ohne Zeitausdehnung (z.B. Explosionen ohne Vorentwicklung oder nachträgliche Öffentlichkeitsarbeit seitens der Organisation) nicht zur narrativen Struktur eines Filmes bei.²⁶² Anders gestaltet sich dies bei der ersten Generation, die stets in der Presse,

²⁵⁹ Cormac Deane: „Radical Conservatism in Patriot Games.“ S.115-124. In: *Irish Films, Global Cinema. Studies in Irish Film 4*. Hg. v. Martin McLoone und Kevin Rockett. Dublin: Four Courts Press, 2007. S.115.

²⁶⁰ Das Hauptaugenmerk bei diesem Film liegt auf Fassbinders Beitrag, da dieser nicht nur der längste und ähnlich den Kurzfilmen an Anfang und Ende des Kompilationsfilms direkt und nicht nur metaphorisch auf die Ereignisse des Deutschen Herbstes eingeht, sondern v. a. auch, weil er der umstrittenste Teil ist, der Teil, auf den am meisten in der Forschungsliteratur, aber auch in medialen Rückblicken rekurriert wird.

²⁶¹ Elters S.240.

²⁶² Ebd. S.240f.

sich in dieser und über diese auch selbst präsentierte. Ebenso eignet sich die zweite Generation ausgezeichnet für Verfilmungen.

Hier hat die Aktion selbst einen Anfang (die Maschine wird in einer spektakulären Aktion gekapert, das Opfer entführt), eine Entwicklung (in der Regel wird mindestens ein Ultimatum gestellt, die Entführer geben ihre Forderungen bekannt, Krisenstäbe werden gebildet usw.) und ein Ende (die Geiseln kommen frei, entweder durch eine Befreiungsaktion oder einen Austausch oder sie werden getötet). So zynisch es klingen mag: Geiselnahmen und Entführungen passen wesentlich besser zu den klassischen dramaturgischen Regeln des Theaters und des Films.²⁶³

Sowohl die erste als auch die zweite Generation lassen sich daher visuell und narrativ sehr viel leichter filmisch umsetzen und bieten dementsprechend auch mehr Material. Jedoch erbringt selbst hiervon ein Großteil der Filme nicht die gewünschten Voraussetzungen, die für den strukturellen Inszenierungsvergleich erforderlich sind. So stehen z.B. in frühen Dokumentationen wie *Flugplatz Mogadischu* (1981) die Menschen bzw. die Opfer und ihre psychische Verarbeitung des Erlebten und nicht das Ereignis als solches im Vordergrund.²⁶⁴ Filme, wie *Die innere Sicherheit* (2001), die man hier auch erwarten könnte, sind eher psychologisierende Dramen, welche sich auf das Leben nach dem Terrorismus konzentrieren, die eher eine spekulative Haltung zur psychologischen Ursachenforschung bieten, als den Terrorakt in den Mittelpunkt zu stellen oder die terroristische Inszenierung zu beleuchten.

Weiterhin erfolgt als Ergänzung zum religiös-ideologischen Terrorismus die Untersuchung von Iñárritus *Babel* (2006). Die Wahl dieses

²⁶³ Ebd. S.241.

²⁶⁴ Christian Hißnauer: „'Mogadischu'. Opferdiskurs doku/dramatisch - Narrative des Erinnerns an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978-2008.“ S.99-126. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010. S.108.

Films mag auf den ersten Blick erstaunen. So könnte man meinen, dieser Film spiele doch nur auf den transnationalen Terrorismus wie dem der al-Qaida an und hätte ihn ja nicht direkt zum Thema. Die mediale Verknüpfung der Handlungsstränge zeigt jedoch, dass allein die Annahme eines terroristischen Aktes die gleiche oder doch zumindest sehr ähnliche Kausalkette in Gang setzt wie ein ‚tatsächlicher‘ terroristischer Anschlag. Genau diese Reaktion ist es letztlich auch, die von diesen Terroristen angestrebt wird, nämlich ein Angstklima zu schaffen, aus dem sich ‚Selbstläufer‘ (in Form von Nachahmungen und medialen Vermutungen) gebären. Diese sind, wie zuvor schon ausgeführt, Teil der eigentlichen Inszenierung dieser Form des Terrorismus. Die Thematik ist damit diesem Film ebenso inhärent wie auch anderen Filmen zum Thema Terrorismus.

Zudem wird eine Abgrenzung zu ‚typischen‘ Horror- und Angstfilmen vorgenommen, um festzustellen, ob das Zeit- und Raumkonzept in anderen Filmen des ‚Ausgeliefertseins‘ und der ‚Ohnmacht‘ dieselbe Störung erfährt.

Die Spielfilme zur IRA sind vertreten durch Neil Jordans *The Crying Game* (1992), Jim Sheridans *The Boxer* (1997) und *In the Name of the Father* (1993), *The Wind that Shakes the Barley* (2006) von Ken Loach.

Weiterhin schließt sich an die Analysen zu Filmen aus den entsprechenden Ländern des jeweils dargestellten Terrorismus ein Kontrollkapitel mit Filmen an, die sich auf die gleichen Terrororganisationen beziehen, doch deren Produktionsstätte entweder außerhalb des betroffenen Landes liegt oder deren Regisseur eine andere Nationalität als die der terroristischen Protagonisten seines Filmes besitzt bzw. deren Regisseur sich nicht in das jeweilige nationale Kino einreihen lässt. Damit soll sichergestellt werden, dass ein filmisches Nachvollziehen bzw. Finden einer Entsprechung der terroristischen Inszenierung in den analysierten Filmen einerseits nicht nur Zufall ist, andererseits nicht als das alleinige Produkt eines bestimmten Autorenkinos oder nationaler Filmpraktiken bezeichnet werden kann.

Doch zunächst folgt die Untersuchung bestimmter raumkonstituierender Parameter, die sich während meiner Forschung zu

diesem Gebiet als wiederkehrend in Terrorismusfilmen erwiesen haben. Dies bedeutet auch, dass in den Analysen der einzelnen Filme nur die für diese Untersuchung signifikanten Raum-Zeit-Darstellungen aufgegriffen werden. Allgemeine ästhetische Prinzipien der Kinematographie werden dabei als bekannt vorausgesetzt und nicht näher erläutert.

Darüber hinaus verknüpfe ich in dieser Analyse die kleinste filmische Einheit (die Einzel-Einstellung) mit dem durch Montage produzierten Raum-Zeit-Konstrukt, verbinde also die Organisation des Raumes nach Tiefenkriterien mit der Repräsentation szenischer Räume, um zur Repräsentation einer im Film dargestellten Welt zu gelangen, die dem Zuschauer eine raum-zeitliche Orientierung ermöglichen und terroristische Inszenierung in Raum und Zeit widerspiegeln soll. Darüber hinaus wird das Raum-Zeit-Konzept im narrativen Zusammenhang erläutert, mit Fokus auf dem strukturellen und nicht inhaltlich-politischen Aspekt, um die Bedeutungsproduktion durch diese sichtbar gemachten Strukturzusammenhänge verdeutlichen zu können.

IV. 3.1. Terrorismus und Hollywood-Kino

Eine Ausnahme bei der Fragmentierung, Auflösung und Neuordnung von Raum und Zeit bilden Filme des Hollywood-Kinos. Hierbei stellt der Thriller das traditionelle Genre für Hollywood-Filme mit terroristisch-politischem Inhalt dar,²⁶⁵ und dies in besonderem Maße, wenn es sich dabei gleichzeitig um eine Verschwörung handelt.

Bei Edward Zwicks *The Siege* (1998) handelt es sich um einen der wohl bekanntesten Hollywood-Filme der letzten zehn Jahre, die sich mit dem Thema Terrorismus befassen und deutliche Anklänge an die Geschehnisse um den 11. September bzw. die Folgeaktionen in der

²⁶⁵ Vgl. John S. Nelson: „Four Forms for Terrorism. Horror, Dystopia, Thriller, and Noir.“ S.181-195. In: *Transnational Cinema, The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra und Terry Rowden. London und New York: Routledge, 2006. S.186 und 188.

Bekämpfung des islamistischen Terrorismus durch die USA unter der Präsidentschaft von George W. Bush aufweisen.

Hierbei erstaunt es kaum, dass der Film diese Ähnlichkeiten besitzt, auch wenn er schon drei Jahre vor dem Attentat auf das World Trade Center gedreht wurde, hat Hollywood doch nicht das erste Mal mit seinen Action- und Katastrophenfilmen bewiesen, welch großes „reales“ Ereignispotential in diesen Werken liegt. Dementsprechend beruhen derartige Filme weniger auf ‚Hellscherei‘ seitens der Drehbuchautoren und Regisseure, als vielmehr auf der Wahrscheinlichkeit, dass eine der angebotenen Themenvariationen irgendwann so oder ähnlich eintrifft, und dies ganz besonders dann, wenn menschliches Versagen und Emotionen wie Rachegefühle und Geltungsbedürfnis die Grundlage für die Handlung bilden.

In *The Siege* zeigt die Kamera den Protagonisten Hubbard in fast jedem *Reverse Shot*, macht ihn so durch die ständige Begleitung zum ‚Helden‘ des Geschehens. Dennoch ist die Kamera, wie im Hollywood-Kino üblich, ‚allwissend‘ und gibt dem Zuschauer mehr Wissen an die Hand, gewährt ihm eine größere Einsicht ins Geschehen als den handelnden Figuren. Dieses Wissen ist nötig, um die Protagonisten beurteilen zu können und dem Publikum so eine Identifikationsfigur zu ermöglichen. Diese verkörpert in *The Siege* FBI-Agent Hubbard, ein intelligenter, starker Mann, der loyal an Verfassung und Gesetz festhält und damit ‚auf der richtigen Seite steht‘.

Das ungestörte Zuschauervergnügen wird weiterhin unterstützt durch ein typisches Merkmal des Hollywood-Kinos – den *unsichtbaren Schnitt*. Dieser lässt das Kontinuitätsgefüge des Films soweit wie möglich unangetastet, setzt die Schnitte so, dass sie nicht weiter auffallen, sich ohne weiteres ins Erzählkontinuum einfügen und an der jeweiligen Stelle des Handlungsablaufs ‚logisch‘ erscheinen. D.h., die Einstellungsverknüpfung muss so geschehen, dass die Illusion des ununterbrochenen Geschehensflusses nicht gestört wird und der Zuschauer den Eindruck des Dabeiseins gewinnt.²⁶⁶ „Die Einstellungsverknüpfung motiviert sich deshalb aus der Psychologie des Geschehens; krasse Wechsel und harte Brüche

²⁶⁶ Hicketier S.150f.

werden vermieden bzw. müssen, wenn sie Verwendung finden, durch das Geschehen oder die innere Verfassung der Figuren begründet [...] werden.“²⁶⁷

Ähnlich verhält es sich mit den Einstellungsgrößen, die den filmischen Raum ebenfalls nicht stören dürfen. Daher enthält eine Sequenz meist einen *Establishing Shot*, *Master Shots* und *Inserts* sowie nach einer Reihe von Groß- und Nahaufnahmen einen *Re-establishing Shot*, der erneut die Verortung und Orientierung im Raum ermöglicht und somit eine Unterbrechung der Kontinuität des Geschehens verhindert.

Allgemein erlaubt der Bildkader, nur einen Teil der Handlung zu sehen. Er ist ein ‚Aus-Schnitt‘ des Dargestellten. Dennoch wird er oft nicht als solcher wahrgenommen. Der Mensch neigt dazu, Torsi und fragmentierte Flächen zu vervollständigen, weiterzudenken, dementsprechend auch Raumsegmente in der Vorstellung zusammensetzen. Dies macht sich vor allem das Mainstream-Kino zunutze, indem es die ‚Ergänzung‘ durch ein dem Zuschauer an die Hand gegebenes Wissen erleichtert. Das geschieht besonders durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren oder eine in der Montage zusammengefügte Multiperspektivität,²⁶⁸ so dass der Zuschauer in der Lage ist, das Mosaik ohne Schwierigkeit zusammensetzen, die fehlenden Bildteile zu ergänzen. Der Kader begrenzt somit zwar das Bild, aber nicht den Raum der Erzählung. Das Gezeigte tritt als *Pars pro toto* in ein quasi-metonymisches Verhältnis zur Gesamtheit des Off-Screen Raumes.²⁶⁹

Indem der Raum als Kontinuität und Kohärenz des Abgebildeten vorausgesetzt wird, wird der Blick auf das gelenkt, was innerhalb dieser

²⁶⁷ Ebd. S.151.

²⁶⁸ „Ein Bildfeld (Einstellung) verweist immer auf ein zunächst nicht sichtbares anderes Bildfeld. Wird dieses sichtbar, so entsteht ein neues unsichtbares Bildfeld etc. Deshalb erscheint das Off des Films >belebt<, als ein Ort, in den hinein Figuren das Bildfeld verlassen und somit verschwinden können und dennoch >anwesend< bleiben. Sie können ebenso gut die Bildgrenze wieder überschreiten und ins >On<, d.h. ins Bildfeld zurückkehren. Jedes Bildfeld des Films verweist daher mehr oder weniger auf einen weiteren Raum.“ (Winfried Pauleit: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag, 2004. S.114.)

²⁶⁹ Stephen Heath: *Narrative Space*. In: ders.: *Questions of Cinema*. London and Basingstoke 1981. S.45.

Raumkonstituierung geschieht.²⁷⁰ Ein Aufbrechen dieser Vorgehensweise durch eine zu starke, unmotiviertere Raumbegrenzung ähnlich den unmotivierten Abweichungen der Einstellung oder Kamerabewegung wie dem Verreißen oder Verkanten der Kamera führt letztlich dazu, dass die Limitierung dem Zuschauer bewusst wird,²⁷¹ dass er sich letztlich fragt, mit wessen Augen er da eigentlich sieht, wem die Bilder gehorchen. Er merkt, dass sein Blick gelenkt und auf bestimmte Inhalte beschränkt wird.

Nach Oudards Theorie der *Suture*²⁷² verweist dies auf einen ‚unsichtbaren Anderen‘, der den Blick der Kamera ebenso wie das, was nicht zu sehen ist, zu beherrschen scheint. „Every filmic field is echoed by an *absent field*, the place of a character who is put there by the viewer’s imaginary, and which we shall call the Absent One.“²⁷³ Das *Absent Field* ist demnach der Ort, von dem aus die die Kamera beherrschende Instanz blickt. Sollte sie dem Zuschauer nicht verborgen bleiben, muss der damit entstandene Riss in der Zuschauerwahrnehmung durch eine ‚Naht‘, die *Suture*, geschlossen werden. Eine Möglichkeit hierfür wäre ein Gegenschuss, der das vorhergehende Bild rückwirkend motiviert und das zeigt, was zuvor vermisst und nun ergänzt wurde. Das *Off*²⁷⁴ wird

²⁷⁰ Hickethier S.71.

²⁷¹ Beim Genre des Thrillers oder Horrorfilms dient die verstärkte Raumbegrenzung der Spannungserzeugung. Sie ist ein typisches Merkmal für dieses Genre, ist somit motiviert und unterstützt das Vergnügen des Zuschauers. Wohingegen die unmotiviertere Begrenzung dem Zuschauer nicht nur auffällt, sondern zusätzlich Unbehagen bereitet, da ihm bewusst wird, dass er den Film nicht kontrolliert. Besonders experimentelle Filme nutzen diese Aufbrechung, um auf ihre eigene Medialität zu verweisen.

²⁷² Der Begriff der *Suture* (aus der Medizin stammender Begriff: ‚das Vernähen der Wunde‘) wird in der Filmtheorie metaphorisch gebraucht. Oudart führt ihn erstmals in die theoretische Diskussion ein. Speck beschreibt seine Theorie so: „Das Symbolische des filmischen Textes ‚vernäht‘ durch sein Schuß/Gegenschuß-System das Imaginäre der Bilder mit der Sicht eines filmischen Charakters und erlaubt so dem Zuschauer die Illusion einer imaginären Vollständigkeit [...]“. (Oliver C. Speck: Der subjektive Blick. Zum Problem der unter-sagten Perspektive im Film. St. Ingbert: Röhrig, 1999. S.116.)

²⁷³ Jean-Pierre Oudard: Cinema and Suture. S.35-47. In: Screen, Vol. 18, Nr. 4, Winter 1977/78, S. 36.

²⁷⁴ Allgemein ist das *Off* als Raum zu verstehen, der im Kader nicht zu sehen ist, aber dennoch Teil des szenischen Raumes ist. Noël Burch unterscheidet sechs Zonen von *Offscreen Space*. Vier davon bilden die jeweiligen Seiten des Frames. Eine weitere Zone ist der Raum hinterm Set, der aber eigentlich indirekt noch Teil des Sets ist. Dies ist dann der Fall, wenn z.B. eine Person hinter einer Sertür verschwindet oder der Charakter nur aus dem sichtbaren Kader verschwindet, aber stimmlich noch präsent ist. Die sechste Zone bezeichnet den Raum hinter der Kamera, der nur in seltenen Fällen als solcher preisgegeben wird, indem z.B. die Kamera, der Kameramann oder Regisseur ins Bild rücken bzw. Teil der Handlung werden. (Noël Burch: Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981. S.17.)

visualisiert und somit in die Konstruktion des filmischen Raumes des *On* eingebunden. Der Andere, der zuvor geblickt hat, ist nun selbst dem Blick des Zuschauers unterworfen.²⁷⁵ Das beunruhigend-Abwesende wandelt sich in ein beruhigend-Anwesendes.²⁷⁶ „[So] the spectator can resume his previous relationship with the film. The reverse shot has ‘sutured’ the hole opened in the spectator’s imaginary relationship with the filmic field.”²⁷⁷

Will also der Film dem Wunsch des Zuschauers entsprechen, das Geschehen visuell zu beherrschen, muss er den Blick der Kamera motivieren und eine ‚ideale‘ Perspektive auf das Geschehen bieten, sodass das Gezeigte keine Wünsche offen lässt.²⁷⁸

Auch *The Siege* macht sich diese Motivierung mithilfe des *Continuity Style* zunutze. So werden Bombenangriffe in einer Totale oder einer Panoramaeinstellung in Aufsicht oder Vogelperspektive gefilmt. Opfer werden nicht individualisiert. Sie sind überhaupt kaum aus der Entfernung zu sehen. Es folgen Nah- und Großaufnahmen von Gesichtern der Menge oder des Agenten Hubbard, bevor in einem *Re-establishing Shot* die Orientierung im Raum zurückgegeben wird. Die Großaufnahmen in *The Siege* dienen demzufolge nicht der Störung oder Zerstörung von Raum- und Zeitordnung, sondern sollen beim Zuschauer vor allem Emotionalität aufbauen. D.h., die Gesichter werden ihm ‚nähergebracht‘. Er erhält Einlass in die intime Gefühlswelt der Figuren. Da diese Einstellungen in eine Reihe von Halbnahaufnahmen oder Totalen eingebaut sind, die jeweils auf die vorherige oder folgende Einstellung Bezug nehmen, werden weder der mechanische noch der Erzählraum aufgebrochen. Vielmehr intensivieren die Großaufnahmen die Einbindung des Zuschauers ins Geschehen.

Verschiedene Ansätze zum *Off* bieten z.B.: André Bazin: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: 1958-1962.; Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: 1963.; Noël Burch: *Praxis del cine*. Madrid: 1998/1970.; Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2.Aufl. 1998.

Allen Ansätzen gemein ist, dass der verdeckte Raum weitere Gestaltungsfelder öffnet und dass er eine ebenso bedeutsame Funktion für die Narration einnimmt wie der sichtbare Raum.

²⁷⁵ Zur Dialektik von *On* und *Off* siehe: Igor Ramet: *Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film*. In: *Der Raum im Film. L’espace dans le film*. Hg. v. Susanne Dürr und Almut Steinlein. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002. S.33-45.

²⁷⁶ Winkler S.57.

²⁷⁷ Daniel Dayan: *The Tutor-Code of Classical Cinema*. S. 22-31. In: *Film Quarterly*, Vol. 28, Nr. 1, 1974. S. 30.

²⁷⁸ Winkler S.41.

Selbst die schnellen Schnitte von Großaufnahmen blutender Gesichter nach einem der Attentate fügen sich in die Erzählung ein, da sie den Eindruck von Chaos vermitteln, das nach einem solchen Angriff zu erwarten ist. Das Chaos wird demzufolge der Erzählung ‚angepasst‘. Trotz der Hektik ruht dabei die Kamera immer wieder in einem *Reverse Shot* auf dem Gesicht Hubbards. D.h., dem Durcheinander wird der ruhige, besonnene Held gegenübergestellt.

Der Einsatz der Zeitlupe verstärkt die in der Großaufnahme gewonnene Emotionalität zusätzlich. So wird sie hauptsächlich direkt nach den Terrorangriffen in Nah- und Großaufnahmen eingesetzt. Diese Einstellungen zeigen für gewöhnlich das Gesicht Hubbards, des Kämpfers für Gerechtigkeit, jedoch kaum Opfer oder Terroristen. Folglich dienen sie nicht dem Verlust an Koordinaten, sondern der emotionalen Gefangennahme des Publikums. Zugleich steigern sie die Identifikation mit dieser Figur und deuten an, dass es keinen Zweifel gibt, dass die öffentliche Ordnung recht bald wieder hergestellt sein wird.

Obwohl es sich bei der hier dargestellten Form des Terrorismus um den transnationalen handelt, also einen globalen oder doch zumindest überregionalen Konflikt, weisen besonders Filme im Hollywoodstil eine Affinität zur räumlichen und zeitlichen Begrenzung eines solchen auf. Daher wird auch der sogenannte neue Terrorismus meist auf einen lokalen Konflikt reduziert. Damit steht das Hollywoodkino im Gegensatz zu Kinos wie dem Transnational Cinema, das über Grenzen hinausgeht, bei dem Lokales global wird bzw. der Zusammenhang zwischen lokal und global bewusst aufgezeigt wird und beides zur selben Zeit, im selben Raum bzw. Kader existiert.²⁷⁹ In *The Siege* ist die genaue Lokalisierung der terroristischen Problemzone Folge einer allgemeinen Simplifikation, die Hollywood-Filmen eigen ist.

Als dem Hollywood-Kino zuzurechnender Film ist *The Siege* in Hinsicht auf ein großes Zielpublikum gedreht worden. Dies macht es notwendig, abstrakte Begriffe wie ‚Terrorismus‘ und ‚Staat‘ klar zu definieren, indem der Film ihnen eine Form gibt, sie ‚sichtbar‘ und

²⁷⁹ Siehe hierzu Kapitel IV.3.8.

‚greifbar‘ in der ‚Verkörperung‘ einiger stereotyper Figuren macht. „To emplot terrorism in thrillers is to endow its politics with clear heroes and monstrous villains, both acting from motives more personal than ideological.“²⁸⁰

Die hieraus resultierende Vereinfachung ermöglicht es dem Rezipienten, sich leichter vom sogenannten ‚Anderen‘, dem ‚Bösen‘ zu distanzieren und sich stattdessen mit dem ‚Guten‘ zu identifizieren. Weiterhin erlaubt die ‚Personalisierung‘ des Terrors, entgegen der Realität, sich hier als Problem zu präsentieren, das bezwingbar ist und gelöst werden kann. Jemand, eine Person, kein abstrakter Begriff, ist schuldig und muss deshalb bestraft werden – ein klassischer Kampf von ‚Gut gegen Böse‘. Mit der Ergreifung des Terroristen verschwindet auch der weitreichende politische Konflikt. „In thrillers, this puts terrorists unarguably in the wrong: thrillers seldom explore the complications in how one cause’s terrorist can be another’s freedom fighter.“²⁸¹

Wie im Detektivfilm wird der Verbrecher, lange bevor er entdeckt wird, als Handlungsfigur eingeführt. In diesem Fall gibt es zwei Bösewichte, die das anderenfalls abstrakte ‚Böse‘ personifizieren. Zum einen ist dies der noch fehlende und gesuchte Terrorist, zum anderen der machthungrige General Deveraux, der sich selbst zum Gesetz erhebt und jegliche Menschenrechte ignoriert. Deveraux, der die Rechtsstaatlichkeit missachtet und mit Füßen tritt, verkörpert den klassischen Antagonisten des FBI-Agenten Hubbard, der sie verzweifelt aufrechtzuerhalten bzw. wiederherzustellen sucht. Nicht die Regierung oder der Staat machen sich eines Fehlverhaltens in Hinblick auf eine angemessene Reaktion bezüglich des Terrorismus schuldig, stattdessen wird die Schuld einer Einzelperson zugeschrieben. Dies erleichtert dem Zuschauer das Urteil zwischen Recht und Unrecht, ohne das politische Handeln des Staates in Zweifel ziehen zu müssen. Ganz im Gegenteil, Agent Hubbard ist nicht nur ein Verfechter der Verfassung, durch sein Urteilsvermögen und Handeln wird er zur

²⁸⁰ Nelson S.188.

²⁸¹ Ebd. S.188.

Verkörperung dieser. Daraus folgt die Degradierung des Armeegenerals zum einfachen Kriminellen.

Obwohl der Terrorist sich nicht vor Ende des Films zu erkennen gibt, deuten schnelle Schnitte zwischen den Einstellungen während der Suche nach den Tätern sowie eine kraftvolle, drängende Musik, die der Szene unterliegt, von Anfang an darauf hin, dass das ‚Gute‘ über das ‚Böse‘ siegen wird.

Dieser Film strotzt vor Klischees. So gibt es die ‚Guten‘, die auf der Seite des Rechts stehen, und die ‚Bösen‘, die Selbstjustiz üben. Hinzukommt ein assimiliertes Immigrant, der demonstriert, dass das amerikanische System funktioniert, wenn sich nur jeder auf die rechte Art und Weise anpasst. Diesem wird wiederum ein Islamist gegenübergestellt, wie man ihn über die Medien und Videobotschaften von religiös motivierten Geiselnehmern oder Attentätern vermittelt bekommt, der sich vor seiner Tat rituell wäscht und kleidet und der sein Verhalten phrasenhaft mit den Worten begründet, Amerika denke, es könne anderen Völkern vorschreiben, wie sie zu leben und ihr Land zu regieren haben. Da eine derart stereotype Erklärung des Hasses auf die USA selbst für einen Hollywoodfilm zu dünn angelegt ist, entstammt der Islamist aus diesem Grunde dem krisengeplagten palästinensischen Gebiet anstatt einem der wohlhabenden Länder des arabischen Raumes. Sein Verhalten wird emotionalisiert durch den Verlust des jüngeren Bruders, der sich als Selbstmordattentäter in die Luft sprengte, weil man ihm das Paradies versprach. Das Argument der Rechtfertigung des Angriffs wird darüber hinaus durch die Fehler der amerikanischen Regierung im Irakkrieg verstärkt, hat doch der hier präsentierte Islamist zuvor auf amerikanischer Seite gekämpft und ist erst ins feindlich gesinnte Lager übergewechselt, nachdem die Hilfe für die Bevölkerung und die gegnerischen Truppen Saddam Husseins seitens der USA ausblieb und den Irak damit in eine noch größere innenpolitische Krise stürzte. Diese Darstellung des Konflikts erleichtert das Verständnis, wenn auch die Begründung oberflächlich bleibt und bei genauerer Betrachtung nicht standhält.

Als weitere Klischees, derer sich der Film bedient, erweisen sich die Reden Hubbards und des Generals. Kämpft ersterer um das Vertrauen seiner Mitstreiter sowie der Presse und erwartet nur das Beste von seinen Mitarbeitern, setzt letzterer bei der Bekämpfung des Terrorismus auf die Stärke der Armee, da es sich für ihn um eine Art von ‚Krieg‘ handelt. Die Reden beider Figuren wirken klischeehaft, pathetisch und propagandistisch. Sie unterscheiden sich nicht einmal in der Art der Präsentation, außer im Tragen der Kleidung – Zivil versus Uniform. Man könnte sie ohne weiteres austauschen, ohne dass sich damit am Fortgang des Geschehens etwas ändern würde. Allein ihre Vorgehensweise und die wenigen ‚privat‘ gewechselten Gespräche zwischen diesen beiden Figuren lassen auf eine andere Geisteshaltung schließen. Entgegen der Parole des Generals: „We will hunt down the enemy, we will find the enemy, and we will kill the enemy,“ behauptet Hubbard, der Terrorismus hätte schon gesiegt, da die Armee die Rechtsstaatlichkeit durch Folter und Mord schon abgeschafft habe. Beide vertreten somit typische, gegensätzliche Extreme, die einander ausschließen und von denen nur eines sich durchsetzen wird.

Anders, als später in *Die Dritte Generation* zu sehen sein wird, sollen die hier verwandten Klischees nicht das System unterminieren und Figuren ins Lächerliche ziehen. Sie dienen stattdessen der Simplifizierung des ansonsten recht komplizierten und abstrakten Problems des Terrorismus. Weiterhin geben sie dem Zuschauer so auf einfache Weise die Möglichkeit, sich vom ‚Bösen‘, ob vom Terrorismus oder Machthunger, zu distanzieren und sich für die ‚gute Seite‘ zu entscheiden bzw. sich mit Hubbard zu identifizieren. Letztlich ist *The Siege* ein Actionstreifen, der die Masse unterhalten soll, nicht einige wenige Intellektuelle.

Trotz bedrohlicher Situation für Verfassung und Rechtsstaatlichkeit wird Terrorismus im Hollywood-Kino als eine Bedrohung dargestellt, die zu schlagen ist und beseitigt werden kann. Eine abstrakte Situation – Terrorismus als solches ist kein ‚greifbares‘ Phänomen – wird in Personen konkretisiert und auf wenige Charaktere beschränkt. Das Problem sind somit konkrete Menschen, reduziert auf zwei spezifische Feinde, die sich ähnlich ‚normalen Verbrechern‘ aufspüren lassen. Darüber hinaus stellt der

Terrorismus nur scheinbar eine Bedrohung der Rechtsstaatlichkeit dar. Die ‚Überreaktion‘ erfolgt nicht seitens der Regierung, sondern durch eine Einzelperson, die sehr viel Macht besitzt und diese gesetzeswidrig ausnutzt.

Zusätzlich besitzen diese Filme, im Gegensatz zu den meisten Filmen der Avantgarde, des Neuen Deutschen Films oder des Transnational Cinema, ein ‚geschlossenes Ende‘, in welchem sich die Konflikte lösen. Auch hier kann der Terrorist von seinem Selbstmordattentat abgehalten werden, der General wird verhaftet und der Gerichtsbarkeit zugeführt. Trotz des zwischenzeitlichen Chaos ist die Ordnung am Schluss wieder hergestellt.

Ein durch die Kinematographie bedingter Verlust der Ordnung kann hier nicht festgestellt werden. Das Raum-Zeit-Gefüge der Erzählung wird, da es stets genügend motiviert ist, zu keinem Zeitpunkt gestört. Gründe hierfür liegen in den typischen Konventionen des Hollywood-Kinos. So ändern sich im Verlaufe des Films weder Sprache noch Stil der Narration, die auch im Erzählraum vom unsichtbaren Schnitt dominiert wird, der den Zuschauer ins Geschehen einnäht, und somit kein Aufbrechen von Koordinaten erlaubt.

Trotz der klimax-artigen Struktur des Films, die mit jedem weiteren Anschlag mehr Opfer verzeichnet, der symbolischen Auswahl von Terrorzielen wie dem FBI-Hauptquartier, und der damit erfüllten Zuschauererwartung des Sensationellen, des Spektakels, das der realen Nachrichtenberichterstattung sehr nahekommt, folgt das Hollywood-Kino mit seiner Art der Darstellung des Terrorismus statt einer Strategie der Störung, Bedrohung, d.h., der Inszenierung der Terroristen, eher der politischen Definition von Terrorismus²⁸² und einem erhofften staatlichen Entgegenwirken der so definierten Gefahr. Letzteres bereitet aufgrund des

²⁸² So vertritt z. B. das Verteidigungsministerium der USA die Begriffsbestimmung, Terrorismus sei der gesetzeswidrige – oder angedrohte – Gebrauch von Zwang oder Gewalt gegen Personen oder Eigentum, um Regierungen oder Gesellschaften zu nötigen oder einzuschüchtern, oftmals um politische, religiöse oder ideologische Ziele zu erreichen. (United States Departments of the Army and the Air Force, *Military Operations in Low Intensity Conflict*, Field Manual 100-20/Air Force Pamphlet 3-20. Washington, DC: Headquarters, Departments of the Army and the Air Force, 1990. S.3-11. Zitiert nach Bruce Hoffman: *Terrorismus – der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1999. S.48.)

Angebots einer Lösung bzw. Behebung des Problems auf rechtsstaatlicher Basis dem Zuschauer ähnliches Vergnügen wie die Auflösung am Ende eines Krimis, dem dieser Film in seinem Handlungs- und Spannungsaufbau durch die Verknüpfung von Terrorismus und Verschwörung auch gleicht.

Zusammenfassend lässt sich damit sagen, dass fast alle Merkmale des transnationalen Terrorismus wie dem der al-Qaida in diesem Film wiederzufinden sind, so vor allem anonyme Zellen, Schläfer sowie Selbstmordattentäter, die transnational agieren, auch das Fernsehmedium bzw. die Nachrichtenberichterstattung wird direkt mit der Handlung verknüpft und stellt das Spektakuläre anhand der Berücksichtigung von Nachrichtenfaktoren heraus.

Doch einige und besonders wichtige Merkmale wirken einem Strukturvergleich von terroristischer und filmischer Inszenierung des Terrorismus entgegen. Auf inhaltlicher Ebene betrifft dies die Reduktion auf einen lokalen Konflikt, der religiös-ideologische Terrorismus wird nur zum Anlass genommen, Protagonist und Antagonist aufzubauen, von denen keiner den transnationalen Terroristen verkörpert. Der terroristische Akt wird somit auf das Spektakel reduziert, den Funken, der das Feuer im Kampf der beiden Kontrahenten stets neu anfacht. Die zuvor erwähnten Fernsehnachrichten dienen allein der Selbstdarstellung beider Gegner und weniger der terroristischen Inszenierung als solcher. Auch die Eskalationsstrategie wird in erster Linie vom General und nicht vom Terroristen vorangetrieben. Hier findet demnach eine Verlagerung vom Terrorismus zur kriminellen Machenschaft eines Dritten statt.

Auf struktureller Ebene kann ein derartiger Vergleich auch mit weiteren Filmen im Hollywood-Stil nicht gelingen bzw. können sich keine neuen Ergebnisse zeigen, da das Hollywood-Kino sich von anderen Filmen, wie z.B. dem Independent Cinema, dem Art House oder Avantgarde Cinema, durch die ihm eigene Schnitttechnik und Montage und somit eigene Filmästhetik unterscheidet. Der Continuity Style ist das typische Charakteristikum von Hollywood-Filmen, welches diese erst zu Vertretern des Hollywood-Kinos macht. Weitere Merkmale sind bestimmte Figurenkonstellationen und ein typischer Handlungsaufbau. Dieser Stil

determiniert letztlich, wie Regisseure mit diesem Thema verfahren. D.h., egal welche terroristische Thematik ein Film behandelt, sie wird immer einem Schema untergeordnet, das keine Abweichung in der Form erlaubt. Das typische Kino der Emotionen und der Gefangennahme des Zuschauers funktioniert nach dem Schema des Strukturerhalts, nicht der Abweichung oder permanenten bzw. unmotivierten Störung. Strukturelle Abweichungen können demzufolge weder landestypisch noch inhaltsabhängig auftreten, sie sind schlicht nicht existent. Die ästhetische Struktur des Hollywood-Kinos deckt durch ihre Gleichförmigkeit alle Formen des Terrorismus ab, unbeeinflusst davon, welche Terrororganisation und wer als 'Bösewicht' dargestellt wird.

Da Filme des Hollywood-Kinos stets ähnliche Strukturmerkmale, zumindest jedoch das Continuity Editing aufweisen, erübrigt sich die Analyse weiterer Filme dieses Stils. Daher wird im Anschluss der Frage nachgegangen, inwiefern bei Filmen, die nicht im Hollywood-Stil produziert werden und dadurch teils freier in ihrer Kinematographie, ihrem Schnitt und der Montage sind oder gänzlich von dieser Art der Darstellung divergieren, eventuelle Parallelen zur terroristischen Inszenierung in der Kinematographie zum Vorschein kommen.

IV. 3.2. Kader und Off-Screen Space in *Deutschland im Herbst* und *Der Baader Meinhof Komplex*

[...] Räume sind wie
nach innen sich
ausfaltende Spiegel
der Figuren [...].²⁸³

Deutschland im Herbst ist der Kompilationsfilm einer Gruppe von Regisseuren des Neuen Deutschen Films, die ihre jeweiligen Kurzfilme drehten unter dem noch frischen Eindruck von Ereignissen wie der

²⁸³ Hermann Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008. S.90.

Verschleppung und der Ermordung des Großindustriellen und Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer, der Flugzeugentführung der Landshut, den ihr folgenden Geschehnissen in Mogadischu, einschließlich der Selbstmorde der RAF-Gefangenen im Hochsicherheitstrakt von Stammheim. Es ist der Versuch, diese Ereignisse des Jahres 1977 zu analysieren, die Angst und Befürchtungen, die aus diesen Ereignissen hervorgingen, ästhetisch zu protokollieren²⁸⁴. „Die Idee war ein Film, der Stellung nahm zur Lage der Nation, der zeigen sollte, was vorging im Land und welche Folgen das hatte.“²⁸⁵

Nicht zufällig markiert dieser Kollektivfilm die gewachsene Empfindlichkeit für die Inszenierung der Realität.²⁸⁶

Der Rückzug in eine ‚innere Öffentlichkeit‘, wie man ihn als Reaktion auf die Todesnachrichten aus Stammheim beschrieben hat, vollzieht sich unter den Bedingungen von Nachrichtensperre und urplötzlichem Informationsfluss. Die verbreitete Hilflosigkeit und Unsicherheit gegenüber den offiziellen und inoffiziellen Darstellungen führt dazu, dass man nur noch bei sich selber Geborgenheit, Gelassenheit und den ‚Rhythmus selbstbestimmter Wahrheitssuche‘ findet.²⁸⁷

So betont Fassbinder in einem seiner Interviews, er hätte seinen Beitrag wie auch die anderen beteiligten Regisseure sofort nach den Geschehnissen gedreht, zu einem Zeitpunkt, zu dem niemand etwas anderes hätte erzählen können, als etwas über sich selbst.²⁸⁸ Aus diesem Grunde konzentriert sich Fassbinders Beitrag indirekt auf den terroristischen Akt und intensiv auf die Reaktion des Staates und die Wirkung, die diese auf die Menschen hatte.

²⁸⁴ Eine ähnliche kathartische Aufarbeitung stellt der Kompilationsfilm *11'09''01 – September 11* als Folge des al-Qaida-Anschlages dar.

²⁸⁵ Hermann Kappelhoff: *Realismus*. S.102.

²⁸⁶ Thomas Tode: „Filmische Gegeninformation. Einige Schlaglichter aus der Filmgeschichte.“ S.147-157. In: *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Hg. v. Gerald Raunig. Wien: Turia + Kant, 2004. (republicart 2). S.153.

²⁸⁷ Ebd. S.154.

²⁸⁸ Michael Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S.106.

Der Film beginnt mit der Entführung, Ermordung und dem Begräbnis Schleyers und schließt mit der Beerdigung der RAF-Terroristen Jan-Carl Raspe, Andreas Baader und Gudrun Ensslin, die im Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses in Stammheim geschlossen Selbstmord begingen.

Fassbinders Beitrag, der die längste Dauer aller Kurzfilme beansprucht, zeigt sich hierbei als inszenierte Nicht-Inszenierung, wie noch zu sehen sein wird. Der Film besteht aus zwei Handlungssträngen, die in Parallelmontage zusammengefügt sind. Der eine Teil des Filmes zeigt die Wohnung Fassbinders und seines Freundes, der andere Teil findet am Küchentisch statt, an welchem Fassbinder mit seiner Mutter sitzt und den Begriff ‚Demokratie‘ sowie die Ereignisse in Stammheim diskutiert.

Die Wohnung ist schwach beleuchtet, voller Schatten, umhüllt ihre Bewohner in einer Art Halbdunkel. Während jedoch Fassbinders Freund davon nicht allzu sehr betroffen scheint, überträgt sich das Düstere auf Fassbinders Gemüt. Er benimmt sich wie ein eingesperrtes Tier im Käfig. Die Wände verlieren ihre klare Form, scheinen ihn zu umschließen, fast über ihm zusammenzustürzen, ihn zu erdrücken.

[...] die Beleuchtung hebt immer nur Teilansichten der Figuren, der Möbel hervor, so dass Fragmente szenischer Räume entstehen. Ähnliches gilt für die Tonebene: sei es dass die diffusen Außengeräusche die Rede der Figuren akustisch verschleiern, sei es dass diese Rede sich im Genuschel verliert, sei es dass sie dem, der nicht an den bayrischen Dialekt gewöhnt ist, nur so weit verständlich wird, wie Fassbinder die Worte des Lebensgefährten prononciert wiederholt.²⁸⁹

Fassbinder hebt seine Stimme, flüstert. Die Stimmung ist der Stimme eingeschrieben. Er wirft seinen Partner aus der Wohnung, hat im nächsten Augenblick Geschlechtsverkehr mit ihm. Er nimmt Drogen, ist stets nervös, zittert, ist derart unzufrieden mit der gesamten politischen und persönlichen

²⁸⁹ Kappelhoff S.107.

Situation, dass ihm wortwörtlich schlecht ist. Der Raum spiegelt seine Gefühle wider.

Finstere Räume verdunkeln Gedanken und Gefühle. In dieser speziellen Situation verstärken sie die Aggressionen gegen den Liebhaber, die Mutter und sich selbst. Folglich repräsentiert der ‚innere‘ Raum die Angst und Bedrohung durch ein unbestimmtes *Hors-champ*. Dieses *Hors-champ*, der bedrohliche Außenraum, kontrastiert den geschlossenen Innenraum, die räumliche und psychische Enge, das Gefühl des Gefangenseins, das vom Protagonisten Besitz ergriffen hat. Es wird nur ein einziges Mal durch den Spalt einer Jalousie gezeigt. In einer Totale überquert ein Mann bei Nacht einen großen, leeren Platz – ein ‚Angst-Bild‘, wie es Götz Großklaus nennt,²⁹⁰ furchterregender als die Wohnung, trotz seiner völligen Leere, die eigentlich den Verfolgungswahn des Protagonisten nicht begründet, aber in seiner Flächigkeit auch keinen Anhaltspunkt, keine Orientierung gewährt, ohne ‚Deckung‘ unkontrollierbar anmutet und ihn gerade dadurch in seiner Angst zu bestätigen scheint. Die Trennung zwischen drinnen und draußen ist keine wirkliche Trennung – der Blick durch die Jalousie bleibt ein Blick ins ‚Leere‘. Ungeschützt gegen die Gefahr aus dem *Off* und sich selbst befindet sich der Protagonist in einer erdrückenden Raumenge, auch ausgedrückt durch eine ‚unerträgliche Privatheit‘, in die der Zuschauer voyeuristisch eindringt. Fassbinders Exhibitionismus drängt den Zuschauer hierbei in eine Rolle, die ihn - den Zuschauer - „[...] in die Maschinerie einbezieht und gleichzeitig zwingt, für seine Schaulust Rechenschaft abzulegen.“²⁹¹ Darüber hinaus deutet gerade dieser Exhibitionismus auf eine Überwachungs­maschinerie der Staatsmacht, die sich nun auch in Privaträumen formiert und mit dieser Zurschaustellung provoziert werden soll.²⁹²

Während die Protagonisten in der Wohnung und im Kader gefangen sind, deuten Töne und Geräusche aus dem *Off*, wie das Geheul von Sirenen oder die Stimmen von Polizisten im Treppenhaus, auf einen Raum (*hors-*

²⁹⁰ Götz Großklaus: *Medien-Zeit, Medien-Raum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 1995. S.170.

²⁹¹ Elsaesser: *Terror und Trauma*. S.78.

²⁹² So ähnlich auch ebd. S.77.

champ) außerhalb des Kaders, der noch stärker auf den angstgefüllten inneren Raum drückt und jeden Moment ins Bild hinein- und auf die Protagonisten herniederzustürzen droht. Obwohl die Polizei als Exekutive der Staatsgewalt nicht einmal im Bild zu sehen ist, scheint sie Einfluss auf die *Mise en Scène* zu haben, indem sie bewirkt, dass sich der Privatraum im wahrsten Sinne des Wortes verdunkelt, um keinen ungewollten Einblick zu gewähren. Diese Dunkelheit parallelisiert zugleich das Dunkel, in welchem der Staat seine Bürger bezüglich der politischen Lage belässt.

Hier ist das Off gleichzeitig das On. Zwar ist das Off visuell nicht räumlich eingebunden, doch wird alle Aufmerksamkeit im Kader auf dieses Off gelenkt. Abwesendes ist paradoxerweise anwesend, und Anwesendes wird ‚gefüllt‘ vom Abwesenden. Dies wiederum bedeutet, dass Abwesendes den Kader bestimmt. Es stört nicht nur die äußere, sondern vor allem die innere Ordnung bzw. Routine.

Der einzig sichtbare Raum, das ‚Heim‘, die Wohnung, erscheint hoffnungs- und ausweglos. Die Privatsphäre und Möglichkeit des inneren Rückzugs, für die die Wohnung normalerweise steht, existiert nicht. Dieser Raum wird zum ‚Todesort‘.²⁹³ Anhand der *Mise en Scène* zeigt sich, dass dem Zuschauer eine psychische Innenwelt präsentiert wird, die durch Licht, Dekor, Architektur und Schauspiel nach außen transportiert wird. Das bedeutet, Inneres wird visuell ausgedrückt, Außenräume werden zu seelischen Innenräumen.

Der Schrecken dieses Films liegt im Bekannten, das zum ‚Unheimlichen‘ im freudschen Sinne wird. Man kann niemandem trauen, nicht einmal sich selbst. Charles Townshend bezeichnet Terrorismus als eine Art Geisteszustand, im Gegensatz zu einer rein physischen Bedrohung.²⁹⁴ Die größte Gefahr im Umgang mit Terrorismus bildet nicht der terroristische Akt, sondern die Überreaktion des Staates und der damit einhergehende Verlust der Stabilität und Rechtsstaatlichkeit.

²⁹³ Großklaus S.170.

²⁹⁴ Charles Townshend: Terrorismus. Eine kurze Einführung. Ditzingen: Reclam, 2004. S.12.

Der Deutsche Herbst war eine Zeit der Sondergesetze in einem unerklärten Ausnahmezustand,²⁹⁵ der physisch in Form von abgehörten Telefonleitungen und Hausdurchsuchungen, dem Verlust der Privatsphäre wahrgenommen wurde und sich allmählich in den Köpfen der Menschen ausbreitete. Die Wahl seiner Wohnung als Schauplatz befähigt Fassbinder, sowohl diesen Ausnahmezustand als auch die von diesem hervorgerufene Zerstörung des menschlichen Geistes sichtbar zu machen.

Der finsterste und in seiner gezeigten Frequenz wichtigste Raum der Wohnung ist der Korridor mit seiner Vielzahl an Türen, durch welche die Protagonisten umrahmt werden. Die Türen sind offen, doch führen sie alle stets zurück in den düsteren Korridor und verweisen somit auf die Unmöglichkeit, diesem Raum zu entfliehen. Die Kadrierung²⁹⁶ formt das Denken. Der Raum schließt sich über den Protagonisten, nur um einen ‚inneren Raum‘ der Furcht, Unsicherheit und Verzweiflung zu öffnen. Der Eintritt in diesen Raum ist endgültig, ohne Ausweg und ohne Realisation von Potentialitäten. Die Menschen innerhalb dieses Raumes werden von diesem bestimmt, werden Teil dieses Raums, ohne ihn zu beherrschen. Sie werden zum Schatten in der Dunkelheit, sind gefangen in einem Zwischenraum, symbolisiert im ‚Korridor‘.

Obwohl sich die Protagonisten stets in denselben Wohnräumen bewegen, ermöglicht der Bildraum keine Orientierung. Er hat keine Dimensionen außer seinen Türrahmen. Weder ein *Establishing Shot*, noch eine einfache Totale oder der Einsatz von Licht, das durch die Schatten brechen könnte, gestatten hier eine Orientierung wie sie im klassischen Kino

²⁹⁵ Prantl S.28.

²⁹⁶ In seinen Filmen verwendet Fassbinder häufig eine sogenannte Doppelkadrierung wie einen Türrahmen, der das Objekt oder den Charakter zusätzlich umschließt. (Siehe hierzu genauer Thomas Elsaesser: *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. S.58.) Allgemein erhalten Objekte oder Figuren innerhalb des Kaders ihre Bedeutung aus dem Verhältnis oder ihrer Position zu und innerhalb des Rahmens, und dies umso mehr, wenn dieser verdoppelt wird. (Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. S.47.) „Die innere Leinwand ist auch ein diegetisches Element des Dispositivs, da der zweite Rahmen, im Gegensatz zum ersten, von der Diegese ‚motiviert‘ ist und einen Teil derselben ausmachen soll.“ (Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen, 1997. *Film und Medien in der Diskussion*. Hg. v. Jürgen E. Müller, Band 6. S.60.)

Ein zweiter, innerer Rahmen erfüllt meist eine Funktion im sozialen Kontext. In Fassbinders Kurzfilm erzeugt er eine Atmosphäre des Eingesperrtseins und der Unsicherheit.

zu erwarten wäre. Angst, die ungewisse, schemenhafte Dunkelheit, hilflos wiederholte Handlungen wie das Anbrüllen des Liebhabers oder das ständige Telefonieren mit einer Freundin, um an mehr Informationen zu gelangen, die die Situation jedoch in keiner Weise verbessern, sprechen dem Raum seine ursprüngliche Funktion ab, ein sicheres und gemütliches Heim zu bieten. Der Raum wird nicht nur zum Zwischenraum, er wird dekonstruiert und in seiner Undifferenziertheit, seinem Minimum an Bezugspunkten und seinen ewigen Schichtungen und Potentialitäten, die sich nie aktualisieren, zu einem ‚beliebigen Raum‘.²⁹⁷

Die Zeitdarstellung der *Avantgarde*²⁹⁸ verhält sich ganz ähnlich. Sie zerstört und stückelt die Einsträngigkeit und Linearität von Handlungszeit, um sie dann auf einer abstrakten Ebene von ‚Weltzeit‘ neu zu verlinken und alle überhaupt möglichen Ereignisse in einer Simultaneität der Gegenwart, der Gleichzeitigkeit zu koordinieren.²⁹⁹ Zeit wird demnach nicht chronologisch dargestellt, sondern in einer Vernetzung parallel existierender Zeitebenen und Potentialitäten verdichtet. Das ist auch der Fall in Fassbinders Film.

Obwohl die nicht-diegetische Zeit vorüberzufliegen scheint und die politischen Ereignisse rasch aufeinanderfolgen, steht die Zeit der Kadrierung still in der Gegenwart, in einem seltsamen und ähnlichen Zwischenraum wie zuvor der Raum selbst. Ohne Veränderungen wird Zeit bedeutungslos. Die Vergangenheit ist ausgelöscht vom Gefühl der Angst. Die Zukunft hängt von ein paar Telefonanrufen ab, die die einzige Verbindung zum Außenraum bilden. Doch der Nachrichten- und Informations hunger kann nicht befriedigt werden und daher auch keinen

²⁹⁷ Zum *beliebigen Raum* siehe auch Anmerkung 323.

²⁹⁸ Zur *Avantgarde* werden die Filme gezählt, die sich vom *Mainstream-Kino* abheben, etwas Neues hervorbringen, meist durch unkonventionelle Techniken, derer sich die *Avantgarde* oft auch aufgrund der meist geringer zur Verfügung stehenden Gelder bedienen muss. Zum Teil finden diese ‚Neuheiten‘ auch Eingang ins konventionelle Kino. Sie werden damit den Sehgewohnheiten des Zuschauers angepasst und können ab diesem Zeitpunkt nicht mehr zur *Avantgarde* gerechnet werden. Die *Avantgarde*, zu der auch der *Neue Deutsche Film* gehört, unterscheidet sich vom *Mainstream-Kino* vor allem darin, dass sie keinen Wert auf den sogenannten ‚unsichtbaren Schnitt‘ legt, ihn im Gegenteil sogar bewusst vermeidet. Damit führt sie dem Zuschauer die Konstruiertheit des Films vor Augen.

²⁹⁹ Günther Dux: *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit.* Frankfurt am Main: 1992. S.343.

Wandel bewirken, ob nun in der politischen und sozialen ‚Realität‘ außerhalb des Kaders oder der Filmerzählung, wie sie durch die Wahl der Einstellungen festgelegt ist. Misstrauen und Angst wiederholen sich in endlosen Kreisen eines ewigen, unveränderlichen Raumes. Sowohl Wiederholung als auch der geschlossene Raum des Settings und Kaders erhöhen den klaustrophobischen Effekt der Hoffnungslosigkeit. Der Anfang ist zugleich das Ende. Der Stillstand innerhalb des Bildes kann nicht länger mit den Ereignissen außerhalb des Kaders in Einklang gebracht werden, obwohl gerade er der Grund für diese Diskrepanz ist. Die Wirkung hat sich somit von ihrer Ursache gelöst.

Diesen Bruch hört man auch im Gebrauch der Sprache. Teil der gespenstischen Atmosphäre des *Deutschen Herbstes* waren vor allem die Sprachlosigkeit, die sich unter Menschen ausbreitete, sowie das Fehlen einer geeigneten Diskussionsgrundlage. Betroffen waren davon nicht nur die Bevölkerung, sondern ebenso die Medien und die Politik. Die Dialogszenen Fassbinders mit seiner Mutter reflektieren diesen Zustand treffend. Er befragt sie zu ihrem Politikverständnis, ihrer Definition von Demokratie, Redefreiheit und zum Verhalten der Regierung, „[...] until she confesses that the government she feels happiest with would be a [ruler], adding 'but a gentle, benevolent one'.“³⁰⁰ Indem in diesem Dialog eine Verbindung zwischen der Bundesrepublik und ihrer faschistischen Vergangenheit aufgezeigt wird, gleichzeitig aber keine Aufarbeitung deutscher Vergangenheit erfolgt, erweist sich dieselbe Sprache als unfähig, politische Probleme zu diskutieren. Worte dringen nicht bis in die Tiefe vor. Das angesprochene Thema erfährt nur eine oberflächliche Beantwortung, die aber wiederum in ihrem Schweigen bzw. Aneinandervorbeireden klarstellt, dass es keine befriedigende Antwort gibt. Bei der Mutter, die einer Generation angehört, die die Erinnerung an die Geschichte lieber verdrängt, äußert sich dies besonders in ihrem Wunsch nach Entpolitisierung.

Ihrer Diskussionsgrundlage beraubt durch eine politische Kultur, die die deutsche Geschichte und Themen wie den Terrorismus zum Tabu erklärt

³⁰⁰ Elsaesser: Fassbinder's Germany. S.70.

hat,³⁰¹ bleibt der jüngeren Generation nichts weiter übrig, als sich einer verletzenden Sprache zu bedienen oder ins Stammeln zu geraten, das zumeist in Tränen oder gewalttätigen Umarmungen der Liebenden im Korridor endet. Sprache verwebt die Argumente nicht mehr miteinander, stellt keine Verbindung mehr zwischen den Menschen dar. Stattdessen trennt sie sie voneinander, entfremdet und ruft noch größere Unsicherheit hervor.

Der Terrorismus der RAF und die Überreaktion eines Staates, der seine Bürger terrorisiert, indem er jeden verdächtigt, ein potentieller Terrorist zu sein, führen letztlich zu einem ‚verinnerlichten‘ Terror, der gegen die anderen und sich selbst gerichtet ist. Die Dinge geschehen den Menschen. Sie fühlen sich nicht mehr in der Lage, zu handeln oder direkt auf die Ereignisse zu reagieren. „Rather, they re-situate themselves [...]“³⁰² Raum- und Zeitkoordinaten sind nicht nur im Bildkader außer Kraft gesetzt, sondern auch für den Protagonisten, der sich weder im Raum noch in der gesellschaftlichen oder politischen Geschichte mehr verorten kann. Jeder Versuch einer Neu-Verortung ist mit dem konstanten Verlust an Sicherheit und Stabilität verbunden, da sich kein Ausweg aus dem endlosen Angstkreis öffnet, der sich im Setting, in der obsessiven Kadrierung sowie der Darstellung der Zeit und Sprache entfaltet und diese bestimmt.

Mithilfe des Kamerablickes wird diese Unsicherheit zusätzlich auf den Zuschauer übertragen, der diesen Blick nicht kontrolliert. Nicht nur werden Schnitte hart und sichtbar gesetzt, auch die für Fassbinder typisch statische Einstellung zeigt dem Rezipienten einen Raum, der sporadisch von

³⁰¹ Mit der Anprangerung der politisch unbewältigten Vergangenheit, indem sie auch hochrangige Ex-Nazis attackierte, die in der Nachkriegszeit nie zur Verantwortung gezogen zu Vertretern des Justiz- und Wirtschaftslebens avancierten, traf die RAF einen wunden Punkt. (So auch Elsaesser: *Terror und Trauma*. S.56.) Hanns-Martin Schleyer stellte als Galionsfigur der deutschen Industrie und prominentes Mitglied der politischen Klasse daher auch eines der symbolisch wichtigsten Entführungsoffer der RAF dar. (So ähnlich auch Elsaesser: *Terror und Trauma*. S.63.) Da dies jedoch eine formanalytische Untersuchung ist, kann an dieser Stelle nicht weiter auf die Motivation der Terroristen und Ursachenforschung der '68er Studentenunruhen und der Entstehung der RAF eingegangen werden. Zur Verbindung von sozialrevolutionärem Terrorismus und Holocaust siehe u.a. Ewout van der Knaaps Aufsatz: „The New Executioners' Arrival: German Left-Wing Terrorism and the Memory of the Holocaust.“ S.285-302. In: *Baader- Meinhof Returns. History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism*. Hg. v. Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008.

³⁰² Elsaesser: *Fassbinder's Germany*. S.70.

den Charakteren betreten und wieder verlassen wird, ohne dass ihnen die Kamera z.B. durch einen Tracking Shot folgt. Dies steht im Gegensatz zur subjektiven Perspektive einer anwesenden Person sowie zu einem allwissenden Blick, die den Zuschauer ansonsten im Sinne der Suture ins Geschehen einbinden könnten. Oft scheint es, als ob der Raum den Blick formt und nicht der Blick den Raum wie im klassischen Kino.

Erstaunlicherweise bedienen sich auch andere und vor allem wieder neuere Filme zum Deutschen Herbst bzw. der RAF ähnlicher kinematographischer Mittel. Hierunter ist z.B. *Der Baader Meinhof Komplex* zu zählen, der als erster Film die gesamte Geschichte der RAF von den Anfängen bis zum Selbstmord der ersten Generation in Stammheim zeigt. In der Forschungsliteratur wird er fast ausschließlich in Hinsicht auf seinen Authentizitätsanspruch untersucht,³⁰³ da durch den steten Einsatz von Dokumentarmaterial der Zeit teils der Anschein entsteht, so sei es tatsächlich gewesen. Doch wird dieser Film im Gegensatz zu seinen Vorgängern wieder als ähnlich vielseitig angesehen wie auch *Deutschland im Herbst*.³⁰⁴ Regisseur Edel betont dabei immer wieder in Interviews, dass er weder an einer nostalgischen Wirkung des Films noch an einer Mythologisierung der RAF interessiert gewesen sei.

Tatsächlich stellt der Film auch kein großes Gefühlskino dar. Jegliche Psychologisierung entfällt: Die Opfersicht bleibt aus, die mörderischen Terroristen werden nicht als ‚gescheiterte Idealisten‘ vorgeführt wie in den meisten Filmen über die RAF. Relativ chronologisch erzählt, versetzt mit dokumentarischem Material der damaligen Zeit, das sich jedoch ohne große Brüche in die Narration integriert, indem es meist

³⁰³ So z.B. durch Cordia Baumann: „Die RAF als Abenteuer. Der Bonny-und-Clyde-Mythos: Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur.“ S.245-268. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010; Kirsten Prinz: „Umkämpft und abgeschlossen? Narrative über die RAF im Spiegel ihrer Rezeption. Überlegungen zu Bernhard Schlinks Roman ‚Das Wochenende‘ und Bernd Eichingers Film ‚Der Baader Meinhof Komplex‘.“ S.311-332. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

³⁰⁴ So u. a. von Andrea Dittgen: „Radical Chic.“ In: Sight & Sound, Dez. 2008, S.24-26.

durch ein Voice-Over in die folgende Einstellung hinübergezogen wird,³⁰⁵ und nur durch schnelle Schnitte die innere Dramatik des Geschehens auflädt, zeigt der Film visuell nichts Neues, ist in gewisser Weise an das Hollywood-Kino angelehnt. Doch gibt es nur wenige Establishing Shots, d.h., es werden oft nur kurz Panoramaaufnahmen gezeigt, gefolgt von fast ausschließlich Detail-, Großaufnahmen und amerikanischen Einstellungen, sodass der Raum und vornehmlich der Innenraum oft beliebig wird.³⁰⁶ Dennoch ist die dadurch leichte Orientierungslosigkeit durch das konsequente Schuss-Gegenschuss-Verfahren gemildert und wirkt daher nicht so störend wie in den folgenden Filmen zum transnationalen Terrorismus.

Auffällig ist jedoch, dass die Bilder wenig Farbsättigung aufweisen und sich dadurch eine Art Grauschleier über viele Einstellungen legt. Dies wird noch gefördert durch den ständig von den Protagonisten produzierten Zigarettennebel, der sich sowohl über den Bildschirm als auch durch den gesamten Film zieht. Ebenso lassen Rauchbomben und Wasserwerfer den Raum flächiger, eingengter und somit unsicher erscheinen.

Der Raum als Gefahr, vor allem auch durch seine Einschränkung bzw. Begrenzung, wird mit der Kritik am Schah zu Anfang des Films eingeführt. Polizei und Demonstranten stehen sich gegenüber, wobei die Demonstranten sichtlich gedrängter aufgestellt sind und schon hiermit positionell unterlegen wirken. Weiterhin wird die sehr selten gezeigte ‚weite‘ Fläche eines Platzes bzw. von Straßen mit einer Überfüllung des Kaders kontrastiert, indem die Menschen so gedrängt darin laufen oder stehen, dass dieser Raum erneut ‚eng‘ erscheint. Später setzt sich die räumliche Unsicherheit fort im Eindringen in Privatwohnungen, sowohl durch die Terroristen in die Wohnungen ihrer Opfer als auch durch die Polizei in terroristische Behausungen.

Weiterhin findet der größte Teil der Handlung, zu nahezu 90 Prozent des Films, in geschlossenen Räumen statt. Diese beinhalten u. a.

³⁰⁵ Hierdurch bleibt der kurzzeitige Bruch, den die Fernseh- und Zeitungsausschnitte räumlich auslösen, nur vorübergehend. Der Einsatz von Fremdmaterial und besonders Textausschnitten könnte ansonsten eher der Wirkung von Großaufnahmen gleichgesetzt werden. Zur Wirkung von Großaufnahmen siehe Kapitel IV.3.3.

³⁰⁶ Siehe hierzu Kapitel IV.3.3.

Privaträume wie Badezimmer und Schlafzimmer, aber auch Jugendanstalten, Gefängniszellen, Büroräume, Bankräume, ein Studio, Hörsäle, den Gerichtssaal, den Flugzeuginnenraum in Mogadischu, die Botschaft in Stockholm und Innenräume von Kraftfahrzeugen.

Häufig werden diese Innenräume zusätzlich kadriert. So wird das Studio durch die Glasscheibe der Toningenieure gezeigt. Privaträume geben meist durch Türrahmen den Blick ins Innere frei. Einblicke ins Auto werden nur durch die Begrenzung eines seiner kleinen Fenster gewährt, Ausblicke aus diesem ebenso sowie durch den Kader des Rückspiegels.

Selbst im jordanischen Trainingslager fernab jeglicher Zivilisation bewegen sich die Terroristen in abgezielten Bereichen, so z.B. zwischen Stacheldraht, auf einem Übungsgelände, das durch Wüsten- und Geröllhügel zu allen Seiten hin begrenzt ist, oder auf dem Dach ihrer Unterkunft. Auch dürfen sie sich dort nicht wirklich frei bewegen, sondern müssen sich an die Anweisungen der Ausbilder halten. Darüber hinaus gibt es viele Nachteinstellungen, die lichtbedingt den etwas offeneren Raum der Wüste wieder minimieren.

„Offene“ Räume wie in der Plansequenz in Italien entpuppen sich bei näherem Hinschauen auch nur als eine Gasse, die zu allen Seiten von Häusern umschlossen ist, und sind nur bedingt kontrollierbar - das von den Terroristen entwendete Auto wird ihnen selbst gestohlen.

Die meisten Autofahrten werden nachts unternommen. So ist auch hier die Sicht teils eingeschränkt, sodass die gegenüberliegende Fahrbahn nur noch erahnt werden kann, wird der Raum überdies durch Autobahntunnel noch stärker begrenzt.

Die Begrenzung der Außenräume ist es oft auch, die den Terroristen zum Verhängnis wird. Straßen, Gassen und Hinterhöfe, in denen sie sich aufhalten oder durch die sie zu Fuß oder mit dem Auto flüchten, sind meist nicht nur schmal, sie enden auch nicht selten in einer Sackgasse, die ihnen keine Fluchtmöglichkeit und keinen Schutz mehr bietet.

Auch wenn hierbei die Angst sehr viel weniger vordergründig ist als bei Fassbinder, vermitteln vor allem geschlossene Innenräume stets das Gefühl, ohne Fluchtmöglichkeit und in der Handlung eingeschränkt zu sein,

unabhängig davon, wie agil sich die Personen innerhalb dieses Raumes bewegen. Im Übrigen wirken die Räumlichkeiten der Terroristen sehr viel beengter als die des Herold-Büros. Dieses strahlt, frei von Zigarettenqualm und in warme Farbtöne wie Orange-Beige gehüllt, zudem eine gewisse Ruhe und Klarheit aus – der Rechtsstaat war nie gefährdet.

Dunst, kalte Grau-, Grün- und Blautöne sowie Halbschatten der Zimmer, in denen sich die Terroristen aufhalten, sind dagegen nicht nur von Hektik, Ungewissheit und Spannung durchflutet, sondern auch von einem gewissen Fatalismus. Zwar sind die Wohnräume heller als bei Fassbinder ausgeleuchtet, dennoch bieten sie nicht die Orientierung, die man hierdurch erwarten würde.

Das Licht lässt sie nicht nur flächig aussehen, auch die Anzahl der Großaufnahmen und schnelle Kamerabewegungen durch die Räume und vorbei an Ecken geben dem Film zum einen den Anschein einer aktionsgeladenen Handlung auch in Momenten, die hauptsächlich von Dialogen leben und in denen nichts weiter geschieht. Zum anderen muss der Zuschauer ständig wieder neue Blickpunkte suchen, um die dadurch ausgedrückte Hektik im Bild wieder zu ‚stabilisieren‘.

Zudem nehmen im Verlaufe des Films die Grautöne in den Räumlichkeiten der Terroristen, aber vor allem in den Gefängnissen zu. Diese Räume tragen demnach schon die zunehmende Unsicherheit, Gefahr in sich und deuten das Ende voraus.

Beginnend mit dem Attentat auf Rudi Dutschke und einem Schützen, der versucht, in den ‚Untergrund‘, den grauen Keller eines leerstehenden Gebäudes abzutauchen, zieht sich die Unwohnlichkeit und Unsicherheit der Behausungen³⁰⁷ derer, die ‚auf der anderen Seite des Staates‘ stehen, bis zur letzten Einstellung der Gefängniszelle, dem Todesort, dem Ort, von dem ein Entkommen tatsächlich nicht mehr möglich ist, dem man sich nur noch durch Selbstmord entziehen kann.

Die Ähnlichkeit räumlicher Strukturen in Fassbinders Beitrag und diesem Film könnte u. a. darauf beruhen, dass sich beide Filme

³⁰⁷ Mehr als notdürftige Behausungen sind sie nicht, meist aus kahlen Wänden, ein paar Matratzen und wenigen Utensilien bestehend sind es Räume ohne besondere Dimensionen.

hauptsächlich auf die Stammheim-, also die erste Generation der RAF konzentrieren. Deren Köpfe saßen von 1972 bis zu ihrem Tod 1977 im Gefängnis. Alle Forderungen der folgenden RAF-Terroristen drehten sich stets um die Freipressung dieser, aber auch anderer Gefangener. Die Stammheim-Generation war jedoch die medialste und lief, wie zuvor beschrieben, besonders in der Gefangenschaft zu inszenatorischer Hochform auf. Die Wahl beengter Räume als Setting könnte, neben der Auflösung und Bedrohung des privaten Raumes durch polizeiliche Großrazzien, dieser Tatsache geschuldet sein.

Vielleicht war die eigenartige Form der Medialität der RAF deren bleibendes Erbe; so würde also diese neue urbanistische Kommunikation – versinnbildlicht im Nicht-Ort der Stadt und der Gefängniszelle oder im privaten Arbeitszimmer als Kommandozentrale – auch eine topographische Überlagerung von Innen und Außen, von Architektur, Gefängnisbereich und Elektronikraum signalisieren.³⁰⁸

Auch in *Der Baader Meinhof Komplex* wird abgesehen von immer wieder kurz eingestreuten Hinweisen auf die Medialität der RAF, z.B. durch ihre Kassiber oder selbst gebauten Kopfhörer im Gefängnis, besonders der Fernseher sehr dominant eingesetzt - etwa jede zehnte Einstellung zeigt ein TV-Gerät mit den laufenden Nachrichten. Ergänzt wird dies durch Radionachrichten, die vor allem auch in den Autos der Protagonisten zu hören sind, sowie durch kurze Einstellungen von Zeitungsartikeln, die oft noch mit einem Nachrichten-Voice-Over in Verbindung stehen.

Diese verwendeten Medien dienen sowohl den Terroristen als auch der Film-Bevölkerung in erster Linie als Informationsmedium. Darüber hinaus erfüllen sie für den Zuschauer die Funktion einer medialen Orientierung im historischen Kontext und Zeitverlauf. Weiterhin stellt vor

³⁰⁸ Thomas Elsaesser: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD.* Berlin: Kadmos, 2006/2007. S.98.

allem der Fernseher eine Doppelrahmung des Kaders dar und verstärkt dadurch zusätzlich den beengten Raum.

Die auffällig starke Kadrierung, bedingt durch räumliche Einschränkung mithilfe der Ausleuchtung, Farbsättigung, Doppelrahmung und allgemeinen Enge geschlossener Räume, stellt sich nicht nur als dominierendes kinematographisches Gestaltungsmittel in Filmen zur RAF heraus. Es parallelisiert darüber hinaus die physische und psychische Befindlichkeit der Terroristen sowie der gesamten deutschen Gesellschaft der damaligen Zeit. Der Terrorismus ist in den Privatraum vorgedrungen, von dort aus operiert er und da hinein gelangt er auch wieder mithilfe der Eskalationsstrategie. In *Deutschland im Herbst* gelingt es der Bilder-Erzählung nicht mehr, individuelle und soziale Raum- und Zeiterfahrung in Einklang zu bringen.³⁰⁹ Daher kommt es zu Verzerrungen, Verfremdungen und einem Verlust an raum-zeitlicher Orientierung.

IV. 3.3. Close-up – Das Gesicht von 9/11

Exzessives Kadrieren ist nicht die einzige Möglichkeit, Verlust bzw. Zerstörung von raum-zeitlichen Koordinaten zu zeigen. Verschiedene kinematische Techniken werden im Film *9/11*³¹⁰ genutzt, um den plötzlichen Einbruch von Terrorismus ins Alltagsleben bzw. in die ‚Normalität‘ der Feuerwehrleute New Yorks darzustellen. Eine davon ist die *Zeitlupe*. Bevor das erste Flugzeug in den Nordturm des World Trade Centers stürzt, wird sie das erste Mal verwendet und danach immer wieder für einige Sekunden, in denen der Bildausschnitt Menschen auf der Straße zeigt, die den Anschlag beobachten.

³⁰⁹ So ähnlich Georg Seeßlen: „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch.“ S.99-114. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.) (Bremer Symposium zum Film): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz, 2004. S.102.

³¹⁰ Das montierte Filmmaterial besteht aus Bildern über einen Feuerwehrneuling in NYC, Interviewszenen, den unvorhersehbaren Bildern des Anschlags vom 11. September 2001 sowie Aufnahmen aus anderen Quellen wie dem Sender CBS.

In diesen Einstellungen scheint es, als ob sich die Zeit spaltet. Sie teilt dabei die Gegenwart in jedem Augenblick in zwei heterogene Richtungen, „[...] wobei die eine auf die Zukunft hinstrebt und die andere in die Vergangenheit fällt“, von denen die eine die gesamte Gegenwart vorübergehen lässt und die andere die gesamte Vergangenheit bewahrt.³¹¹ Die Vergangenheit bildet sich dabei nicht nach der Gegenwart, die sie gewesen ist, sondern gleichzeitig mit ihr.³¹² Es ist die Zeit selbst, die man in dieser Zeitlupe sieht. Darin liegt der Unglaube dessen, was gerade passiert und in der Erkennbarkeit der Zukunft noch passieren wird und zugleich dessen, was nicht mehr ist, aber noch erkennbar ist, in Gedanken noch besteht, bestehen soll, als ob die Bildgeschwindigkeit das Unheil in der Zeitspaltung aufhalten könnte. Die Kamera hängt an den Gesichtern und Türmen, als würde sie auf das alte Weltbild hoffen, als lägen alle Koordinaten nur in diesen Großaufnahmen, die Kamera ist wie der Blick der Gesichter, die sie einfängt. Sie ist ein Gesicht in der Menge geworden.

Die Zeitlupe wird kontrastiert durch die schnellen Schnitte und Einstellungswechsel innerhalb der Lobby des Turms, die die Hektik und den Drang, die Notwendigkeit schneller Entscheidungen verdeutlichen, aber auch ähnlich einer Parallelmontage die Simultaneität der Vorgänge suggerieren. Dennoch zeigen diese Einstellungen keine schnell verrinnende Zeit, sondern Stille, Schweigen und Warten.

Die Gesichter der Feuerwehrmänner parallelisieren die Gesichter der Menschen auf der Straße. Diese Gesichter scheinen ihre Koordinaten verloren zu haben. Obwohl das Filmmaterial in ‚Echtzeit‘ gedreht wurde, kommt die Zeit in den Gesichtern, wie auch auf der Straße, zum Stillstand. Die Menschen sind im wahrsten Sinne des Wortes ‚fassunglos‘. Die eigene, körperliche Gefahr sehen sie nicht. Sie sind ganz ‚Auge‘, gehen raum- und zeitlos völlig im Sehen auf.

Die *Großaufnahme* ist hierbei eine häufig gewählte Einstellungsart. Generell besteht dieser Dokumentarfilm hauptsächlich aus Groß- und Nahaufnahmen, zwischen denen rhythmisch geschnitten oder hin- und

³¹¹ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. 2. Aufl. S.111. Deleuze befasst sich hierbei mit den Thesen zur ‚Zeit‘ von Henri Bergson.

³¹² Ebd. S.111.

hergeschwenkt wird. Dies betrifft vor allem die Gesichter in der Menge, die Gesichter der Feuerwehrmänner und die Großaufnahmen der Turmfassaden.

Balázs redet bei der Großaufnahme eines Gesichts von einem *Ausdruck*, der unabhängig von Raum und Zeit ist³¹³, der vielmehr in seinem eigenen Raum und seiner eigenen Zeit existiert:

Dem Gesicht gegenüber befinden wir uns nicht mehr im Raum. Eine neue Dimension öffnet sich uns: die *Physiognomie*. Daß die Augen oben, der Mund unten, daß diese Falten rechts, jene links liegen, hat keine räumliche Bedeutung mehr. Denn wir sehen nur *einen* Ausdruck. Wir sehen Empfindungen und Gedanken. Wir sehen etwas, was nicht im Raume ist.³¹⁴

„Denn [durch die Großaufnahme] ist der Mensch nicht bloß nähergekommen (nämlich näher im selben Raum), sondern aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension getreten.“³¹⁵ Der Raum existiert zwar noch, aber er wird beliebig und muss nicht mehr hinzugedacht bzw. vervollständigt werden. Je weniger Raum in der Einstellung noch sichtbar ist, desto mehr Raum nimmt die ‚innere Dramatik‘ des Gesichtes ein.³¹⁶ Die Kamera kann nun Teilphysiognomien innerhalb des Gesichtes zeigen, die im Gegensatz zum Gesamtausdruck stehen.³¹⁷ Sie kann damit das Gesicht hinter dem Gesicht zum Vorschein bringen, sowohl die ‚Maske‘ als auch das Unbewusste aufdecken.

In der Konfrontation mit dem Terror der Katastrophe ist das Gesicht der gefilmten Masse ganz Emotion. Gesamtausdruck und Teilphysiognomie der Gesichter decken sich und verbinden sich zu *einem* Gefühl, *einem* Gedanken – in diesem Falle zur Fassungslosigkeit. Damit deckt sich das

³¹³ Béla Balázs: Schriften zum Film Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984) S.58.

³¹⁴ Ebd. S.58.

³¹⁵ Ebd. S.57.

³¹⁶ Ebd. S.59.

³¹⁷ Ebd. S.60.

Gesicht hinter dem ‚Gesicht‘ der Großaufnahme mit der ihr eigenen Auflösung von Raum und Zeit.

Gilles Deleuze geht noch einen Schritt weiter als Balázs. So schreibt er, daß die Großaufnahme nicht nur Ausdruck ist, sondern ein Gesicht stets eine Großaufnahme und die Großaufnahme auch immer ein Gesicht, *l'image-affection*.³¹⁸ Der *Affekt*³¹⁹ angewandt auf 9/11 ist nicht die Emotion einer bestimmten Person, sondern ein reiner Affekt, ein reiner Ausdruck, in diesem Falle der reine Schock.

Ein *Affekt* kann sich auch auf eine ‚Sache‘ beziehen, wenn diese Sache wie ein ‚Gesicht‘ behandelt wird (*visage*), ihr ins ‚Gesicht‘ gesehen wird (*envisagée*) oder sie ein ‚Gesicht‘ erhält (*visagéifiée*) und nun uns betrachtet (*dévisage*).³²⁰ Indem die Zwillingstürme mindestens ebenso häufig wie die anderen ‚Gesichter‘ in Großaufnahmen gefilmt werden, werden sie zum Gesicht, das ‚zurückschaut‘, zu einem Spiegel des Grauens, des Überwältigenden, zu einer Maske des Todes. Während die Gesichter der Menschen ihrer Individualität beraubt erscheinen, werden alle Emotionen an und in den Türmen reflektiert, die uns still und unbewegt anstarren. Doch die Türme sind nicht nur ein *Affekt-Bild*, sie weisen auch auf sich selbst zurück. Damit umschließen sie die gesamte Bedeutung des terroristischen Aktes, werden zu ihrem symbolischen Träger, ohne sie je in ihrer Gänze preiszugeben, ähnlich dem Monolithen aus Stanley Kubricks *2001 - A Space Odyssey*.

Weiterhin stellen sie jedoch auch einen Raum der Entortung dar, der seine Koordinaten verloren hat. Die meisten Einstellungsanschlüsse sind wie der Ausschnitt der Türme selbst Großaufnahmen, *Close-ups* von

³¹⁸ Gilles Deleuze: *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. S.141.

³¹⁹ Deleuze leitet den Begriff des *Affekts* von Bergson her. Hat ein Bewegungsorgan seine Bewegungsfähigkeit aufgeben müssen, zeigt es nur noch Mikrobewegungen, die Ausdrucksbewegung werden. Der Körperteil, der diesem am meisten entspricht, ist das Gesicht. (Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. 2.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S.123f.) „Der Affekt ist gewissermaßen das, was in einem Zustand zum Ausdruck kommt, aber dieser Ausdrucksinhalt verweist nicht auf einen Zustand, sondern nur auf die Gesichter, die ihn zum Ausdruck bringen und ihm in ihren Zusammensetzungen und Trennungen eine eigene, bewegte Materie geben.“ (Ebd. S.149.) Das Affektbild ist das, was den Abstand zwischen einer Aktion und Reaktion einnimmt, was eine äußere Aktion absorbiert und im Inneren reagiert. (Ebd. S.322.)

³²⁰ Ebd. S.138.

Gesichtern. Durch die Aufeinanderfolge von Einstellungen ohne ins Bild gegebene Orientierungspunkte kann das ‚Pars pro toto‘ der Kadrierung nicht ergänzt werden.

Folglich können die einmal durch die Großaufnahme der Türme verlorenen Koordinaten³²¹ nicht wiedergewonnen werden, da sich die Großaufnahme, wie schon zuvor erläutert, Raum und Zeit entzieht. Das Bild bleibt somit enträumlicht bzw. in seinem eigenen Raum, ohne räumlichen Bezug zu den anderen Bildern oder dem *Hors-champ*.

Stattdessen führt das Aneinanderfügen der Großaufnahmen zu einer autonomen Raum-Zeit und einem autonomen Zeit-Raum³²². Dies bewirkt letztlich, dass die Großaufnahme der Türme ihre Unabhängigkeit vom Plot und allen anderen Einstellungen des Films gewinnt. Sie wird zum *beliebigen Raum*.³²³

Der Verlust der Koordinaten kulminiert im Zusammensturz der Türme. Gefördert wird dies zusätzlich durch die Beschleunigung des Schnittes, mit der sich filmischer Raum ebenso auflöst und eine Orientierung noch mehr erschwert. Alles wird begraben unter Staub und Finsternis. Hinter der verdreckten Kameralinse und den Staubwolken verliert sich die Sicht. Das Bild ist mit den Türmen kollabiert. Zeit und Raum haben aufgehört zu existieren. Staub breitet sich auf alles, auch auf Bedeutung.

³²¹ Diese Koordinaten beziehe ich auf das, was Gaudreault „the second narrative level“ nennt im Gegensatz zur Mikroerzählung der Einzeleinstellung. (André Gaudreault: *Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumière Brothers*. Hg. v. Thomas Elsaesser und Adam Barker. *Early Cinema. Space - Frame - Narrative*. London: British Film Institute, 1990. S.68-75. S.71.)

³²² Hiermit ist die Verräumlichung von Zeit gemeint, die nun im Bild sichtbar wird.

³²³ Ein *beliebiger Raum* ist ein Raum, der seine Homogenität eingebüßt hat, d.h. das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, sodass eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. (Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1. 2.Aufl.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S.153.) „Er hat keine Koordinaten mehr, er ist ein reines Potential [...]“ (Ebd. S.166f.) Beliebig meint somit nicht ‚willkürlich‘, sondern die Potenzierung der Verbindungsmöglichkeiten. Der beliebige Raum ist ein Effekt des Prozesses der Ent-Identifizierung des Raumes, die durch seine Fragmentarisierung (Bresson), seine Entleerung (Antonioni), das Spiel der Schatten (Expressionismus) und der Farben (Musical) zustande kommt. (Roberto de Gaetano: „Kinematographische Welten“. In: *Der Film bei Deleuze = le cinema selon Deleuze*. Hg. v. Oliver Fahle und Lorenz Engell. Weimar u. a.: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 1997. S.182-197. S.187.)

Nun könnte man meinen, dass diese verlorenen Koordinaten auf einer anderen Ebene wiedergewonnen werden könnten, schließlich besteht der Film nicht nur aus Bildern. In den meisten Sequenzen von *9/11* legt sich ein *Voice-over* über Bilder und Geräusche. Ein *Voice-over* wird oft als erklärende ‚Bildbeschriftung‘ eingesetzt bzw. wird dies von ihm erwartet. Bilder müssen nicht *erzählen*, sie können auch einfach *zeigen*.³²⁴

Im Film beziehen sich Bilder räumlich zueinander. Zwar werden sie vereinzelt auch einmal übereinander gelegt, jedoch auch immer aneinandergereiht, um so nicht nur ein ‚Laufbild‘, sondern Sequenzeinstellungen zu schaffen. Wenn das Bild auf etwas verweist, das in einem vorhergehenden Bild zu sehen war oder in einem folgenden zu sehen sein wird, formen sie ein Wahrnehmungskontinuum, ohne zu erzählen. Wenn dieses Wahrnehmungskontinuum nicht hergestellt werden kann, sich die Bilder nicht mehr aufeinander beziehen und nur noch für sich existieren,

³²⁴ Im Film ist Sprache nur *eine*, aber nicht alleinige Möglichkeit des *Erzählens*. Hinzutreten ‚reale‘ Bilder. *Erzählt* werden kann somit zusätzlich zur Sprache auch durch Mimik, Gestik, Bilder, Bewegungen oder Kombinationen dieser.

Bilder müssen jedoch nicht notwendigerweise *erzählen*, sie können auch einfach nur *zeigen*, denn der zeitliche Ablauf einer Bewegung ist zunächst ein Modus des Darstellens (Hickethier S.54.). *Zeigen* präsentiert den Sinnen ein Bild von der Welt und bezieht sich sowohl auf das Visuelle wie auch das Auditive. Es existieren *Zeigewörter* und *Zeigebilder*. *Zeigewörter* weisen entweder sprachlich auf etwas im Bild oder auf etwas, das gerade nicht im Bild präsent und nur zu hören ist oder gar nur in der Vorstellung der Figuren angesiedelt ist. (Hickethier S.108.) *Zeigebilder* hingegen sind Bilder, die im Bild auf etwas Anderes verweisen, das in diesem Bild zu sehen oder zu hören ist oder aber schon in vorangegangenen Einstellungen zu sehen war oder in folgenden zu sehen sein wird. (Hickethier S.108.) Dadurch lassen sie Bilderfolgen als Wahrnehmungskontinuum erscheinen, ohne zu *erzählen*, obwohl sie helfen, den Erzählgang aufrecht zu erhalten.

Erzählt wird erst durch eine Handlung, die in einer kausalen Verknüpfung mit anderen Handlungen, erst durch den Zusammenhang aller Bilder eine Geschichte entstehen lässt. Das *Erzählen* stellt also das *Gezeigte* in Zusammenhänge und deckt Strukturen auf, die hinter dem Dargestellten liegen. Dazu muss aber der Zuschauer die Bedeutung der Handlungsabfolge entschlüsseln. „Die Handlung verweist auf etwas, was ihr zugrunde liegt: auf die Geschichte, die erzählt wird, die aber im Film selbst nicht vollständig vorhanden ist.“ (Hickethier S.55.) Das heißt, der Zuschauer muss die Handlungsabfolge im Kopf neu zusammensetzen und ergänzen soweit nötig, um letztendlich zur Geschichte zu gelangen. Er ist es, der die Bedeutung erzeugt, Verbindungen herstellt und somit die Geschichte erkennt. (Hickethier S.110.)

Während die *Erzählung* durch das zeitliche Nacheinander des *Erzählten* bestimmt ist, ist jedes Einzelbild durch das örtliche Nebeneinander des *Gezeigten* geprägt und trägt demzufolge schon eine nicht-*narrative* Struktur in sich. (Hickethier S.112.) Das bedeutet auch, dass das *Zeigen* eine Voraussetzung für das *Erzählen* im Film ist, zumindest auf der Bildebene.

ist es für gewöhnlich Aufgabe der Erzählung³²⁵, die Bilder zu verbinden, indem Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgezeigt werden.

Das *Voice-over* dieses Dokumentarfilms kann jedoch ebenso wenig wie die Montage, deren Wechsel von kürzeren und längeren Einstellungen keinem erkennbaren Prinzip folgt und daher die Unkontrolliertheit und den Überraschungseffekt des Geschehens reflektiert³²⁶, die Aufgabe erfüllen, die Linearität der Erzählung aufrechtzuerhalten. Es bildet dasselbe Mosaik, drückt dieselbe Zerstückelung, denselben Raum- und Zeitverlust aus, den die Bilder zuvor erfahren haben.

Obwohl die Stimmufnahmen des *Voice-over* nach den Geschehnissen des 11. September gemacht wurden und nicht in ‚Echtzeit‘ des Ereignisses, liegt noch immer keine Distanzierung in der Erzählstimme. Sie ist ihrer eigenen Emotionalität unterworfen, hat ihren Halt verloren, in der Stimmung und der Erzählung. Immer wieder versucht sie, zur Anfangserzählung zurückzukehren, die die Routine der Feuerwehrmänner beschreibt, die jedoch in dieser Ausnahmesituation außer Kraft gesetzt ist. Dabei werden besonders die Bedeutung der Familie und menschliche Wertvorstellungen betont, um den Verlust an Sicherheit und Koordinaten, in diesem Falle gesellschaftlich-sozialer und politischer Ordnung, auszugleichen bzw. das Verlorene zurückzugewinnen.

Dies mündet auch in den Versuch, den Auszubildenden der Feuerwehrtruppe und die anderen Feuerwehrleute ähnlich den Identifikationsfiguren im fiktionalen Film zu Helden zu stilisieren, sei es bildlich durch eine leichte Untersicht der Kamera – und wieder nur in Großaufnahme, die eine Rückgewinnung an Orientierung von vornherein ausschließt – oder die direkte sprachliche Erwähnung ihrer Namen im Zusammenhang mit tradierten amerikanischen Helden.

Gleichwohl bleibt nicht verborgen, dass sie nur Marionetten in einem situativen Chaos sind, welches sie nicht beherrschen. Dies spiegelt sich nicht nur in der Hilflosigkeit der Männer in der Lobby wider, sondern auch und besonders in den Bildern, die dem Kameramann ‚entgleiten‘, der

³²⁵ Dies kann z.B. auf der Sprach-, Musik-, Farb- oder Formebene geschehen.

³²⁶ Käsen S.69.

versucht, mit wackliger Kameraführung in Reißschwenks und Staubwolken ein Geschehen einzufangen, das er nicht kontrollieren kann und das ihn selbst seiner ursprünglichen Koordinaten beraubt. So lässt er den Film laufen, während er ins Bild tritt³²⁷ und die Kameralinse putzt. Eine hilflose Geste der Selbstverortung. Er versucht, sich selbst in diesem Chaos wiederzufinden, bzw. scheint es so, als würde er sich seiner selbst erst dadurch bewusst.³²⁸

Zwar bildet das *Voice-over* einen Kontrast zu den sonst so stillen Bildern und dem Schweigen in den Gesichtern, dennoch zeigt das Hin- und Herspringen von einer Erinnerung zur anderen sowie das verzweifelte Festhalten an traditionellen Werten eine unterschwellige Unsicherheit. Es kann die Kluft, die durch das Ereignis und seine Bilder entstand, nicht schließen und bleibt ebenso Stückwerk wie diese. Die Sprache kann das Geschehen weder fassen noch erfassen, stattdessen folgt sie ihren Gedächtnissplittern, die das Mosaik nicht zusammenfügen können.

Im Grunde genommen wiederholt der Film bzw. inszeniert er die Mediensprachlosigkeit der ersten Stunden nach dem Einschlag. Hierbei wirkt trotz dokumentarischer Effekte auch die Realität hochgradig inszeniert: „Der Film ist nach dem klassischen Fünf-Phasen-Schema des Dramas aufgebaut, das auch populäre Spielfilme strukturiert.“³²⁹ So lässt er sich unterteilen in Exposition (Einführung der Feuerwehr), Konflikt (Einschlag der Flugzeuge), Klimax (Lobby des Turms), Wende und

³²⁷ Diese Art der Dokumentation, die fast in Richtung *Cinema Direct* geht (abgesehen vom *Voice-over*), verbirgt für gewöhnlich den Kameramann, der sich nicht ins Geschehen einmischt. Die Szenen, die ihn zuvor kurz zeigen, wurden von einem anderen Kameramann gedreht. Es ist unüblich, dass der Kameramann vor seine eigene Kamera tritt, und daher an dieser Stelle auffällig.

³²⁸ Nun könnte man argumentieren, die physische Bedrohung setze für den Kameramann andere Prioritäten als die bestmögliche Bildkomposition oder die Feinabstimmung der Filmtechnologie. (So Michael Barchet: „Der Krieg der Bilder: Physische Kriegserfahrung im Fernsehkrieg: Front Line (1979).“ S.129-146. In: Der Krieg der Bilder: Ausgewählte Dokumentarfilme zum Zweiten Weltkrieg und zum Vietnamkrieg. Hg. v. Barchet, Michael/Diedrich, Maria/ Hölbling, Walter. Trier: WVT, 1993. S.135.) Doch hätte der Film auch anders geschnitten werden können. Sowohl beim Schneiden als auch bei der Montage hat man sehr wohl wieder Kontrolle über das Material. Dieser Ausschnitt ist daher bewusst in Bezug auf die Erzählung gewählt. „Über das Filmen mit der Handkamera vermittelt sich dem Rezipienten die körperliche Präsenz des Filmemachers und eine quasi physische Terrorerfahrung [,]“ da sich die Kamera ähnlich den betroffenen Personen den Bedingungen physischer Bedrohung unterwirft. (Käsgen S.65.)

³²⁹ Käsgen S.61.

retardierendes Moment (alle kehren zur Station zurück bis auf Tony) sowie den Schluss (der Rahmen schließt sich mit Tonys Rückkehr). „Umso problematischer ist es, dass er keinerlei relevante sachliche Informationen enthält, die das Geschehen politisch, historisch oder gesellschaftlich einordnen. Politischer Bezug verliert sich [...] in rein personalisierter Terrorerfahrung.“³³⁰ Alle Mutmaßungen über den Angriff bleiben leere Phrasen und laufen ins Nichts. Die Unsicherheit hat sich in Bild, Sprache und Narration festgesetzt, bewirkt durch terroristische Gewaltanwendung und Verzögerungstaktik.

IV. 3.4. Gegenwarts- und Vergangenheitsspitzen, Intervall und irrationaler Schnitt in *11'09''01 – September 11*

Die Zeit ist ein Fluß, ein ungestümer Strom, der alles fortreißt. Jegliches Ding, nachdem es kaum zum Vorschein gekommen, ist auch schon wieder fortgerissen, ein anderes wird herbeigetragen, aber auch das wird bald verschwinden.
(*Mark Aurel:
Selbstbetrachtungen*)

Zerstückelung ist auch die dem Kurzfilm von Iñárritu zugrundeliegende Art der Darstellung. Dieser Film ist Teil eines Projektes von internationalen Regisseuren, die aufgerufen wurden, das Medium Film als politische Antwort auf den globalen Terror einzusetzen. Für die einzelnen Beiträge gab es keine Vorgaben zur Darstellung, nur die Beschränkung der Dauer auf elf Minuten, neun Sekunden und ein Bild, daher der Titel des Kompilationsfilms: *11'09''01 – September 11*. Doch als einziger der Regisseure nutzt Iñárritu für Schnitt und Montage, alleinig und ohne

³³⁰ Ebd. S.76f.

Vermischung mit fiktionalen Elementen, die gesendeten TV-Bilder des 11. September, die im Nachhinein von den Sendern aus ethischen Gründen für die Nachrichtenberichterstattung unkenntlich gemacht wurden. Sein Beitrag bezieht sich daher am direktesten auf das terroristische Großereignis des Jahres 2001.

Iñárritus Film sticht besonders durch seine irrationalen Schnitte und die Montage hervor. Hier beobachtet man die Spaltung der Zeit und das Aufbrechen des Raumes im *Intervall*, wie von Gilles Deleuze definiert.

Minutenlang sieht man nichts als einen völlig schwarzen Kader. Nur das gleichtönige Gemurmel eines Gebetes mexikanischer Indianer ist zu hören. Dieses wiederum kann, da es sich auch nicht durch bestimmte Hinweise als indianisch zu erkennen gibt, in dieser Art des stimmlichen Vortrags bei Personen, die dieser Sprache sowie des Arabischen nicht mächtig sind, durchaus Assoziationen mit einem muslimischen Gebet hervorrufen, wodurch möglicherweise eine andere Lesart des Films entsteht. Abgelöst wird das Gebet von entsetzten Kurzmeldungen amerikanischer Nachrichtensprecher. Danach folgen Meldungen aus aller Welt in verschiedenen Sprachen. Die erste Detailaufnahme von einem der Türme blitzt für einen Sekundenbruchteil im Kader auf, vor dem Ausschnitt der Fassade der Schatten einer springenden Person. So kurz, dass es fast unmöglich scheint, Formen auszumachen. Während das Bild wieder in Finsternis versinkt, hört man Telefonanrufe von Betroffenen des Anschlags, die sich mit fortschreitender Zeit stärker überlappen. Geräusche der kollabierenden Türme mischen sich mit den Stimmen der Passanten auf der Straße und dem Sirenengeheul der Feuerwehr. Wieder erscheinen extrem kurze Einstellungen der Türme in Detailaufnahme, die weitere Menschen zeigen, die vor der Fassade herunterfallen, ähnlich dem rhythmischen Schlagen eines Herzens. Stimmen wiederholen sich, der Krach des Zusammensturzes in seiner unendlichen Wiederholung. Die Geräusche enden. Jetzt erscheint der Zusammenbruch der Zwillingtürme mehrere Male im Bildkader. Dann taucht alles erneut ins Schwarz. Man hört Musik, Streicher, das Gebet des Anfangs. Es folgt eine allmähliche Aufblende,

Licht, eine Zeile auf Arabisch und Englisch: Does God's light guide us or blind us.

Sind die Bilder ein Aufruf gegen Fanatismus, ein Verweis auf die eigene Medialität, eine Heraufbeschwörung oder eine Neubewertung der Vergangenheit? Sie sind eine Andeutung für alles und gar nichts, monolithisch. Im religiösen Terrorismus haben sich die Bilder vom Text losgelöst. Ohne einen Subtext bleibt die Bedeutung unklar, d.h., das Bild kann viele Bedeutungen haben, aber die eigentliche Bedeutung³³¹ bleibt im Dunkeln, dem Blick und der Wahrnehmung entzogen.³³² Und Dunkelheit dominiert diesen Film. Auch wenn der Bruchteil einer Sekunde ausreicht, um ein Ereignis wiederzuerkennen, lässt die Geschwindigkeit dem Bild keine Zeit, sich zu ‚versprachlichen‘ und dem Diskurs keine Zeit, sich zu ‚verbildlichen‘.³³³

Der Raum eines Ereignisses ist markiert durch den ‚Zwischenraum‘, ein *Intervall*. *Intervalle* sind unbestimmte Räume, „[...] die zwei wohldefinierte Ereignisse oder Zustände zeitlich oder räumlich voneinander trennen und scheiden.“³³⁴ Sie bedingen die Wahrnehmung der Differenz.³³⁵ Sie sind Transferstellen, Passagen, durch die man von einem Zustand in einen anderen wechselt, ‚Orte‘ reiner Potentialität.³³⁶ Im klassischen Kino sind die Bilder durch den rationalen Schnitt verbunden: „[...] between two images or two sequences of images, the limit as interval is included as the

³³¹ Sofern es eine bestimmte Bedeutung überhaupt gibt, kann man sie nicht mehr von anderen Bedeutungen unterscheiden, ähnlich den Erinnerungsschichten bei Bergson und Deleuze, die nur Aktualisierungsstufen der ‚reinen‘ Erinnerung darstellen, da die ‚reine‘ Erinnerung, die außerhalb des Bewusstseins steht, nicht wachgerufen werden kann, ohne vorher verändert und dem Bewusstseinszustand angepasst worden zu sein, der sie wachgerufen hat. (Siehe hierzu: Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. S.110 +164f.). Die ‚wahre‘ Bedeutung, das Original, mag zwar noch da sein, ist aber nicht mehr aufzufinden oder hervorzurufen bzw. nur noch in einer abgewandelten Form zu aktualisieren.

³³² So ähnlich Münkler S.201.

³³³ Götz Großklaus: Medien - Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2004. S.12.

³³⁴ Ebd. S.169.

³³⁵ Ebd. S.170. Ähnlich auch Deleuze: „Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anderes Bild zu wählen, das einen Zwischenraum *zwischen* beiden bewirkt. Es handelt sich hier nicht um eine Operation der Verknüpfung, sondern, wie die Mathematiker sagen, der Differenzierung oder, wie die Physiker sagen, der Disparation [im Sinne von ‚Veränderung‘]: zu einem gegebenen Potential muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.“ (Deleuze: Das Zeit-Bild. S.234.)

³³⁶ Großklaus: Medien – Bilder. S.169.

end of the one or as the beginning of the other, as the last image of the first sequence or the first of the second.”³³⁷ Das moderne Kino bedient sich hingegen des *irrationalen Schnittes*, der weder Teil des einen noch des anderen Bildes ist, die er trennt. Damit bekommt das *Intervall* einen eigenen Wert, Einstellungen werden nun durch irrationale Schnitte, durch Zerstückelung (in ihrer Bedeutung) ‚neuverkettet‘.³³⁸

Der *irrationale Schnitt* trennt besonders das visuelle vom akustischen Bild. Das Akustische wird selbst Bild anstatt Bestandteil des visuellen Bildes zu sein und erhält dadurch seine eigene Kadrierung, „[...] so daß der Schnitt zwischen den beiden Kadrierungen – der visuellen und akustischen – hindurchgeht.“³³⁹ Die Kadrierung des akustischen Bildes bewirkt, dass sich das visuelle Bild nicht mehr über seine eigene Kadrierung fortsetzt und somit das *Hors-champ* sowie das *Off* verschwinden,³⁴⁰ sodass ein Zwischenraum entsteht und sowohl das akustische als auch das visuelle Bild jedes für sich und innerhalb seines Rahmens gegenüber stehen.³⁴¹

Schwärze ist dem Zuschauer als Auf- und Ablende bekannt, als kurzer Übergang zwischen zwei Einstellungen, der normalerweise ‚unsichtbar‘ in die Narration verflochten ist.³⁴² Außergewöhnlich wird sie dann, wenn sie als eigenständiges filmisches Bild fungiert, das in Kombination mit Klängen oder Geräuschen eine dramaturgische Eigenständigkeit besitzt. Geräusche, das akustische Bild, werden damit zum Handlungsträger. Doch in *Iñárritus* Kurzfilm entfaltet sich keine Handlung.

Bild und Ton sind die meiste Zeit voneinander getrennt und verlaufen nicht parallel, d.h., Bild und Ton werden asynchron eingesetzt. Obwohl beide Bilder, visuelles und akustisches, dem Publikum durch die vielen Wiederholungen in den Nachrichten bekannt sein dürften, werden sie

³³⁷ Gilles Deleuze: *Cinema 2. The Time-Image*. London: The Athlone Press, 1989. S.277.

³³⁸ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.354.

³³⁹ Ebd. S.356.

³⁴⁰ Verstärkt wird dies noch durch den geschlossenen Raum der Einstellungen, in denen kein Blick, kein *Point of View-Shot*, keine Stimme außerhalb des Bildes auf ein *Off* verweist.

³⁴¹ Ebd. S.356.

³⁴² Zum ‚Bild im Zwischenraum‘ und hier besonders der Funktion von Blenden siehe: Joachim Paech: ‚Figurationen des Zwischen.‘ S.53-72. In: *Les unités discursives dans l'analyse sémiotique: la segmentation du discours*. Hg. v. Gustavo Quiroz [et al]. Bern [et al]: Peter Lang, 1998. (Textanalyse in Universität und Schule, 12).

hier neuverkettet. Das Akustische und Visuelle kommen nur in wenigen Einstellungen miteinander in Berührung. Doch selbst dann wird das visuelle Bild fragmentiert, während das akustische weiterläuft. Die beiden Bilder verhalten sich wie Gedächtnissplitter, die nur durch Zufall verbunden sind und sich selbst überlagern (sie koexistieren getrennt voneinander).

Alles spielt sich nun im Off ab, damit brechen nicht nur Handlung und Narration zusammen: „[...] der im klassischen Kino noch homogene und geschlossene Raum weicht nun einem entleerten Raum, der seine euklidischen Koordinaten verloren hat.“³⁴³ Die diegetische Einheit wird gespalten.

Der durch einen solchen Schnitt erzeugte Sprung lässt jetzt genau jene Leere, die sich zuvor in der unsichtbaren Zone außerhalb des Bildfeldes erstreckte, im Bild selber sichtbar werden, in der Form eines Intervalls, eines Interstitiums.³⁴⁴

Diese 'leere Einstellung', der 'tote Raum' rücken die visuelle und akustische Textur des Bildes in den Vordergrund und verdrängen so die Handlung. D.h., der Bildraum bereitet nicht mehr den Ort des Geschehens, sondern verweist nur noch auf sich.³⁴⁵ Indem jedoch der Raum dem Zuschauer bewusst wird, kann letzterer nicht mehr im Sinne der Suture ins Geschehen ‚eingnäht‘, eingebunden werden. Stattdessen muss er erkennen, dass er keine Kontrolle über das Bild besitzt.

Ähnliches gilt für die Zeitdarstellung des Films. Weicht sie von der klassischen ab, z.B. wenn der Film seine eigenen Mechanismen selbstreflexiv thematisiert, wird sie im Film sichtbar und somit wahrnehmbar. Im Falle dieses Kurzfilms gerät sie im wahrsten Sinne des Wortes aus den Fugen.

Vergleichbar der Zeitlupe in *9/11* spaltet sie sich. Die Kakophonie der sich überschlagenden Stimmen stellt dabei die Überstürzung der

³⁴³ Ramet S.44.

³⁴⁴ Ebd. S.44.

³⁴⁵ Vgl. auch Wendy Everett und Axel Goodbody: *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*. Oxford [et al]: Lang, 2005. S.302.

vorübergehenden Gegenwart dar, die kurzen visuellen Einstellungen sowie das ‚Auslöschen‘ und Schweigen der Bilder das Zurückfallen der sich bewahrenden Vergangenheit.³⁴⁶

Die schnelle, rhythmische Wiederholung der Stimmen, Geräusche und Bilder suggerieren eine Simultaneität, die Existenz in einem zeitlosen Raum, bzw. einer sich selbst überlagernden Zeit von Gegenwarten und Vergangenheiten, in einer permanenten Zerstückelung.

Die Zeit scheint über sich selbst zu stolpern. Wiederholung macht jeden Raum zu demselben undefinierbaren Raum und damit beliebig. Die Montage verschiedener Perspektiven der Türme, deren Aufnahmen ja während des Ereignisses nicht alle aus einer Himmelsrichtung gemacht wurden, könnte eine Orientierung ermöglichen. Hier ist der Unterschied in den Einstellungen, sowohl in der Wahl des Bildausschnitts, als auch in der Aneinanderreihung von Schreien, Telefonaten oder Nachrichten, die sich fast gleichen und nur in der Sprache variieren, jedoch so gering, dass er bei flüchtiger Wahrnehmung gar nicht auffällt. Dadurch wirken die Bilder nicht nur ‚flächig‘ und ‚geschlossen‘, sondern auch wie eine Wiederholung. Sie bleiben aufgrund der Großaufnahmen ohne eindeutige Koordinaten und dieselbe Perspektive bietet keine neuen. Doch ist diese ‚Wiederholung‘ auch ein Tod in der Vervielfachung seiner selbst.

Das wiederholte, kurze Auftauchen von Bildern und Tönen aus dem Dunkel des Kaders kommt einer Inszenierung des Verschwindens und der Abwesenheit gleich. Das Unsichtbare und die Stille, die Leere zwischen den Bildfragmenten, den visuellen und den akustischen, sowie die durch die Wiederholung produzierte ‚Leere‘ parallelisieren den Schock durch den Angriff auf die Türme und deren Untergang sowie das Außerkraftsetzen des bis dahin geltenden Ordnungs- und Wertesystems einer Gesellschaft, die zeitweilig ihre Koordinaten verloren hat und nun selbst in einer Art Zwischenraum existiert.

Das Flackern der Stimmen und Bilder schockiert, weil es so plötzlich geschieht und weder vom Ton noch dem visuellen Bild vorher angedeutet

³⁴⁶ So ähnlich Deleuze: Das Zeit-Bild. S.111 und 126.

wird.³⁴⁷ In diesem Film dominiert auf der Bild- sowie der Tonebene der Gestus des Zeigens statt des Erzählens/Erklärens, auch wenn im umrahmenden Gebetsmurmeln der Schein einer Erzählung angedeutet wird. Genauer ist es ein Gestus des ‚An-Zeigens‘, des ‚An-Sprechens‘. Sehen und Hören findet zwischen den Bildern statt, in der Vergegenwärtigung des Ereignisses durch den Rezipienten. Im Film *9/11* wird in der ins Bild einbrechenden Schwärze zu Recht gesagt: Du siehst es nicht, aber Du weißt, was passiert. Dieser Gestus des *An-Zeigens* schärft die Sinne dafür, was wahrgenommen und was nicht wahrgenommen werden kann. Er macht bewusst, dass Perzeption letztlich nur Mosaik ist und bleibt.

Durch Flächigkeit bzw. fehlende Tiefe, die Einstellungsgröße in Verbindung mit der Montage wird in *Inárritus* Filmbeitrag ein völliger Verlust der Orientierung erreicht. Weder präsentiert sich dem Zuschauer eine lineare Zeitwahrnehmung noch ein kohärentes Raumgefüge.

Diese Art der Darstellung parallelisiert die Form des transnationalen Terrorismus der al-Qaida, filmisch ausgedrückt durch die unterschiedlichsten, sich überschlagenden Sprachen in einer globalen Gleichzeitigkeit, die einer weltweiten und allgegenwärtigen Bedrohung dieser Terrororganisation entspricht. Vor allem gleicht sie jedoch der medialen Inszenierung. Die Täter, da oft Schläfer, sind weniger berechenbar als viele andere Terroristen und wählen sich nicht nur symbolische, sondern auch besonders spektakuläre Ziele mit meist großen Menschenansammlungen. Ihre Opfer werden vom Angriff unvermittelt, ohne Androhung, überrascht. Die Asymmetrie des Wissens um Anschlagort und –zeitpunkt lässt sich auch auf das Filmbild übertragen, das aufgrund fehlender Andeutungen stets erneut und unerwartet in den Kader

³⁴⁷ Der Schock, den dieses Bild hervorruft, geht unter anderem zurück auf das unerwartete Erscheinen, das im ersten Augenblick überrascht, weil man nach einer derart langen Zeit des schwarzen Kadens nicht mit dieser Form der Präsentation rechnet. Das Sehen ist hierbei der Prozess des Kennens, Erkennens und Wiedererkennens, und das, was nicht mehr gesehen wird, versinkt erneut im Dunkeln, einer blicklosen Welt. (Gertrud Koch: „Die Rückseite des Gesichts. Ein Gespräch“, S.137-151. In: *Blick Macht Gesicht*. Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2001. S.145) Das Auftauchen der brennenden Türme aus diesem Dunkel wird jedes Mal zur erneuten Konfrontation mit der Vergangenheit und dem Tod. Jedes unerwartete oder nur unbewusst erwartete Sehen der Türme bewirkt eine erneute Belebung des Ereignisses vom 11. September, ein erneutes Eindringen des Geschehens ins Bewusstsein und vor allem ins Sichtfeld.

hereinbricht. Es spielt hierbei keine Rolle, ob der Rezipient tatsächlich durch die Unvermitteltheit geschockt ist. Doch gleicht die Struktur terroristischer Inszenierung dieser Raum-Zeit-Präsentation.³⁴⁸

Wie auch dieser Film gewinnt der Anschlag besondere Wirkung durch seine Plötzlichkeit. Jäh durchbricht er die Stetigkeit der Normalzeit, wobei die Plötzlichkeit weniger Angst, als vielmehr Entsetzen auslöst, indem die Ordnung der Dinge aus den Fugen gerät, das Unbekannte hereinbricht.³⁴⁹

Plötzlichkeit ist [...] nicht zu verwechseln mit dem Jetzt, jenem Grenzpunkt, der Vergangenheit und Zukunft verknüpft und dessen stetiges Voranschreiten die Kontinuität der Zeit sichert. Im Jetzt endet das, was war, und es beginnt, was kommen wird. Das Plötzliche dagegen fügt sich dem Fortschritt der Zeit nicht ein, es zerstört ihn vielmehr. Das Jetzt ist in der Zeit, der Augenblick ist außerhalb der Zeit.³⁵⁰

Der Film zeichnet demnach die Zeitwahrnehmung des Anschlags nach, gleichzeitig jedoch auch die des medialen Ereignisses. Indem das filmische Medium durch die Ausstellung seiner Künstlichkeit sich selbst reflektiert, thematisiert es zugleich den Umgang der Medien mit diesem Terrorakt. Die Bilder verbleiben auf der Stufe des Zeigens bzw. Anzeigens, denn mehr ist nicht nötig, um ein derartiges mediales Ereignis wachzurufen. So zeigt der Film den Terror als mediales Produkt, existierend als mediale Inszenierung. Hierzu passt auch das Schlussbild, das weniger ein Ende zu suggerieren scheint, als den - metaphorisch - erneuten Beginn des in einer Endlosschleife laufenden Films,³⁵¹ ähnlich den Nachrichten-

³⁴⁸ So entspricht beispielsweise auch die zuvor herausgestellte Struktur der autonomen Zellen der Terrororganisation den relativ voneinander unabhängigen Ton- und Bildspuren. Im Kapitel IV.3.8. wird auf diesen Zusammenhang noch genauer eingegangen.

³⁴⁹ Wolfgang Sofsky: *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. S.93f.

³⁵⁰ Ebd. S.94.

³⁵¹ Siehe Andreas Jahn-Sudmann: „9/11 im fiktionalen Film. *11'09'01* und *September*.“ S.117-136. In: *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle*

Bildern der ersten Stunden nach dem Anschlag, die bedingt durch die Unvermitteltheit, das unfassbare Ausmaß der Zerstörung und die Verzögerungstaktik der al-Qaida dieselben Bilder immer und immer wieder abspulten. Die damit nicht nur, wie oft behauptet, eine ‚Entwirklichung‘ des Gezeigten erreichten, sondern auch mittels der anhaltenden Berichterstattung den Bedrohungseffekt potenzierten.

IV. 3.5. Abgrenzung zum Horrorfilm

Horror constitutes the limit
of reason, sense,
consciousness and speech,
the very emotion in which
the human reaches its
limit.³⁵²

Nun könnte man meinen, dass zumindest Horrorfilme oder Thriller durch das Einbrechen des Unerwarteten, das Ausstellen von Angst- oder Schockzuständen, das Hervorrufen von Schrecken, eine Parallelität zu Terrorismusfilmen aufweisen.

Kinematographische Ähnlichkeiten sind tatsächlich zu finden. Diegetischer Off-Raum wird vom Zuschauer allgemein vorausgesetzt, da filmischer Raum in den meisten Fällen nie in seiner Gänze darstellbar ist. Ob er mehr oder weniger präsent ist, richtet sich danach, inwieweit er für die Inszenierung von Interesse ist oder nicht. In Horrorfilmen erhält der diegetische Off-Raum eine besondere Bedeutung. So kann u. a. die Einschränkung des sichtbaren Raumes erreicht werden durch geringen Lichteinsatz, *Point of View-shots* oder durch Groß- und Nahaufnahmen, die die räumliche Verortung einschränken, um Spannung aufzubauen, und somit die Zuschauer nicht länger mit ‚Mehrwissen‘ versorgen, sodass diese nur soviel sehen wie die Protagonisten oder sogar noch weniger. Zum Teil

Deutungen des 11. September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S.127.

³⁵² Fred Botting: „Horror.“ In: *The Handbook to Gothic Literature*. Hg. v. Marie Mulvey-Roberts. Houndsmill: Macmillan, 1998. S.123-131.

ist in der Darstellung angstverzerrter Gesichter schon die Andeutung der Gefahr enthalten, deren Auslöser zwar meist nicht im Bild zu erkennen ist, aber von dem der Zuschauer weiß, das er außerhalb des Bildes liegen muss.

Der auf diese Weise hergestellte Spannungsaufbau wiederum ist eines der ununterlässlichen Merkmale des Horrorgenres. „[The] revelation of the ‚frightful fiend‘ too early or too closely, weakens the impact.“³⁵³ Die (Zer)Störung etwaiger zeit-räumlicher Referenzen im Kader ist daher unumgebar, aber nur vorübergehend - fast immer schließen sich Einstellungen an, in denen die Ursache der Störung gezeigt wird - und passt sich harmonisch in das Gesamtgeschehen ein.

Dennoch gibt es auch etliche Unterschiede zwischen Horrorfilmen und Filmen terroristischen Inhalts, die nicht dem Hollywood-Kino zuzurechnen sind. Die wohl gravierendsten sind die Vorahnung, das ‚An-Zeigen‘, die *Vorkenntnis* sowie der ‚Schock‘, derer sich der Horrorfilm bedient.

Zum *An-Zeigen* des zu erwartenden Horrors gehören u. a. Schatten wie der hinter dem Duschvorhang aus *Psycho*, der eine Hand mit einem langen Messer erkennen lässt. Der folgende Schrei und die Einstellung des Abflusses, in den das sich dunkel färbende Wasser rinnt, sind Anzeichen für das Geschehen, ohne dieses direkt zeigen zu müssen.

Viele Horrorfilme benutzen zusätzlich ungewöhnliche Klänge und Geräusche, eine anschwellende, disharmonische Musik, die die Gefahr heraufbeschwört bzw. ihr vorausgeht,³⁵⁴ wie in *Jaws*, um den sich nähernden Hai anzukündigen.

Auch Kontraste von Musik und Handlung können Gefahr indizieren, wie im zuvor erwähnten *Psycho*. Eine Frau, die einen beträchtlichen Geldbetrag gestohlen hat, flieht in einem Auto aus der Stadt. Untermalt wird diese Szene von einer hektischen, unharmonischen Musik, die sich auch

³⁵³ Ivan Butler: *Horror in the Cinema*. Hg. v. Peter Cowie. New York: Paperback Library, 1971. S.13.

³⁵⁴ Nicht nur Horrorfilme bedienen sich dieser Verfahren, um eine schreckliche Vorahnung auf Kommendes zu erzeugen. Auch andere Filme können z.B. dissonante oder anschwellende Töne zur Untermalung von dramatischem Geschehen verwenden, doch tun sie dies oft in geringerem Maße und nicht in ähnlichem Zusammenspiel mit weiteren kinematographischen Merkmalen des Horrorfilms.

dann nicht beruhigt, als es schon längst dunkel und immer noch kein Verfolger in Sicht ist. Die Frau wähnt sich nun in Sicherheit, doch die Musik sagt etwas Gegenteiliges aus, was sich später unter der Dusche bewahrheiten wird.

Auch die Größeneinstellung und die Montage können dieselbe Wirkung erreichen, so zum Beispiel in Hitchcocks *The Birds*. Das intensive Zeigen des zu Anfang leeren, sonnigen Himmels weist auf eine wachsende Bedrohung aus der Luft hin. In einer Totale tritt ein winziger Punkt am Himmel hervor und wächst beständig in den folgenden Einstellungen, bis eine Möwe klar erkennbar ist, die zum Angriff übergeht. Ähnlich verhält es sich mit den Krähen, die sich still, fast ohne Geräusch neben der Schule niederlassen. Die Bedrohung erwächst hierbei aus dem Hin- und Herschneiden zwischen der Protagonistin, die auf einer Bank sitzt, und dem hinter ihrem Rücken stehenden Gerüst, auf dem sich die Krähenschar in rasanter Geschwindigkeit sammelt. Jedes Mal, wenn der Blick wieder auf das Gerüst fällt, hat sich die Anzahl der Tiere mehr als verdoppelt. Weiterhin wird die Gefahr, die sich in diesen Einstellungen anbahnt, verstärkt durch den Kontrast des Kindergesangs und der für Krähenvögel viel zu stillen Tiere. Letzteres ist typisch für den Horrorfilm: Etwas normalerweise Gewöhnliches wird unheimlich³⁵⁵ und erregt somit besondere Aufmerksamkeit.

Im expressionistischen Stummfilm sind die Psyche der Figuren – Außenräume werden zu seelischen Innenräumen – sowie die drohende Gefahr in die schiefe und verzerrte Architektur der Mise en Scène eingebaut. Die Bauten verlieren somit jegliche Stabilität, stürzen fast über den Figuren ein, die stets am Rande des Abgrunds zu agieren scheinen. Frontale Lichtkegel lassen Figuren und Gegenstände aus dem vorherrschenden Dunkel hervortreten und lange Schatten auf die Kulissen werfen, die eine alptraumhafte Atmosphäre heraufbeschwören.

Ähnliches gilt auch für die Inszenierung des Raumes in Murnaus *Nosferatu*. Vertrautes wird in Unheimliches überführt. Risholm verweist

³⁵⁵ Siehe hierzu Sigmund Freud: „Das Unheimliche (1919).“ S.241-274. In: Psychologische Schriften. Studienausgabe Band IV. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982.

hierbei auf die Todeszeichen, die die Protagonistin ständig umgeben, die unheimliche Verzierung der Vitrine im vertrauten Heim, die das Fledermausartige des Vampirs andeutet, und das Spiel mit Sichtbarkeit in der Gartenszene zu Anfang des Films, in der Hutter beim Blumenpflücken immer wieder hinter Wildwuchs verschwindet und somit abwechselnd visuell an- und abwesend ist.³⁵⁶ Auch in den Landschaften und der Montage drückt sich das Grauen aus.

Die Bewegung der Kutsche, die Hutter zum Schloß bringt, wirkt durch Einzelbildschaltung stark beschleunigt und zugleich ruckartig und evoziert im Kontrast zu den ansonsten fließenden Bewegungen den Eindruck des Gespenstischen. Die Fahrt durch den Spukwald wird im Negativfilm präsentiert, so daß die Umkehrung der Lichtwerte den Wald unwirklich und anders erscheinen läßt [...].³⁵⁷

Der Film ist somit mit Vorahnungen und Andeutungen auf das Eintreffen des Vampirs überladen, sodass die eigentliche Ankunft des Unheimlichen im Vertrauten nicht mehr eine Frage des Ob, sondern des Wann ist.

Eine der Szenen weist jedoch eine räumliche Besonderheit auf. Noch im transsilvanischen Schloss, hunderte Meilen von Wisborg entfernt, sucht Nosferatu Hutter in seinem Zimmer auf. Langsam gleiten die Schatten der Arme und Hände des Vampirs über Hutters Decke. Die folgende Einstellung zeigt Ellen, die im Bett aufschreckt und mit ausgestreckten Armen den Namen ihres Verlobten ruft. Der Gegenschnitt gibt den Blick auf Nosferatu frei, der sich von Hutter langsam abwendet und den Kopf in die entgegengesetzte Richtung, d.h. zur Kamera, dreht, als habe er den Schrei vernommen.

³⁵⁶ Ellen Risholm: „Raumpraktiken in Murnaus *Nosferatu*.“ S.265-288. In: Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Hg. v. Sigrid Lange. Bielefeld: Aisthesis, 2001. S.276ff.

³⁵⁷ Ebd. S.284.

Zum einen werden Ellen und Nosferatu durch ihre ausgestreckten Arme und die ähnliche Ausrichtung ihrer Bewegungen ähnlich bzw. substituierbar gemacht. Zum anderen treffen Ellen und Nosferatu im *filmischen Raum* des Dazwischen aufeinander und blicken sich an.³⁵⁸

Die Raumüberwindung stört jedoch nicht die allgemeine Raumkonstruktion des Films, hat sich Nosferatu doch schon in das Bildnis Ellens verliebt und hätte die räumliche Distanz sowieso bezwungen. Diese Art der ‚Raumverkürzung‘ nimmt die Ankunft des Vampirs in Wisborg nur schon vorweg. Er ist bereits angekommen. Die Fahrt über das Meer erscheint daher umso müheloser, zumal die im Meer verkörperte Entgrenzung des Raumes der Entgrenzung der Figur Nosferatu entspricht, die weder tot noch lebendig, Körper und Schatten zugleich ist.

Der hier präsentierte Raum deckt sich demnach mit den Figuren und der Handlung. Andeutungen auf kommendes Unheil schließen alle raumzeitlichen Zerstückelungen und heben im Erzählraum Ungereimtheiten in einer logischen Geschehensabfolge auf.

Auch der moderne Thriller bedient sich des *An-Zeigens*, um Spannung aufzubauen, nicht jedoch um Raum oder Zeitkoordinaten zu zerstören, sondern um genau diese als Auslöser der Spannungskonstruktion zu verwenden. In Kubricks *Shining* übernimmt der Schriftsteller Jack Torrance mit Frau und Sohn für ein paar Winterwochen die Arbeit des Hausverwalters in einem für diese Zeit leerstehenden Hotel, um in der Ruhe der Abgeschlossenheit an seinem Roman schreiben zu können. Bereits am Anfang des Films weisen Andeutungen des Hotelpersonals auf ein schreckliches Ereignis, das sich im Hotel zugetragen haben muss und dessen Spuren dem Haus immer noch anhaften. Später stellt sich heraus, dass das Haus auf einem Indianerfriedhof gebaut wurde. Damit wird suggeriert, dass sich die unsanfte Ruhestörung auch auf das Haus übertragen hat, das nun ein Eigenleben entwickelt und sich rächt.

³⁵⁸ Ebd. S.286f.

Verbotene Räume und die Visionen des Jungen deuten auf eine Gefahr, die nicht gebannt ist und jederzeit auf die Protagonisten einstürzen kann. Diese Visionen kündigen sich nicht nur oft durch ein grelles Pfeifen an, sie verdoppeln sich auch im Raum durch Symmetrie, vornehmlich in der Erscheinung der ermordeten Zwillingsmädchen und der Gegenüberstellung von Torrance und dem alten Hausverwalter.

Es sind die Räume, die das Unheil schon in sich tragen. Durch das Montieren der Kamera am Dreirad des Jungen entstehen aus den langen, leeren Gängen sogartige Fluchten, die, bedingt durch die Größe des Hotels, nicht nur räumliche Bezüge unübersichtlich machen, sondern in ihrer Schärfentiefe auch keinen Schutzraum bieten und immer wieder an den Türen der verbotenen Räume vorbeiführen.

Doch ist es nicht die Verräumlichung der Visionen, die eine Gefahr darstellt, vielmehr geht die eigentliche Bedrohung vom Raum selbst, von der räumlichen Leere und dem Motiv des Labyrinths aus. In die stille Leere der Colorado Lounge, einer riesigen Halle des Hotels, dringt das monotone Geräusch eines an die Wand schlagenden Tennisballs, welches das erste Anzeichen von Frustration des Schriftstellers ist, der einfach nichts zu Papier bringt. Diese Monotonie setzt sich fort im Geräusch der Schreibmaschine und dem freigegebenen Blick auf immer gleiche Wörter und Sätze nebst anschwellender Musik, die langsam erkennen lassen, wie „[...] Jacks Plan, einen Roman zu schreiben, [...] schließlich übergeht in den Plan, seine Familie zu ermorden.“³⁵⁹

Ein weiteres Indiz für dieses Vorhaben sowie das Gefangensein der Figuren in dieser unausweichlichen Konfrontation mit der Gefahr ist zum einen das Schneetreiben im Außenraum, das die Menschen ohne Kontakt zur Außenwelt im bedrohlichen Innenraum einsperrt, zum anderen das Motiv des Labyrinths.

Die Orientierungslosigkeit entsteht in einem Irrgarten, weil der Ausgang im Verborgenen liegt. Beim Film können sich

³⁵⁹ Kay Kirchmann: Stanley Kubrick – Das Schweigen der Bilder. Bochum: Schnitt, der Filmverlag, 2001. S.80.

labyrinthische Räume durch die Bewegung und/oder die Montage entfalten. Es kann mit falschen Anschlüssen auf der Blickachse oder mit langen komplizierten Kamerabewegungen durch den Raum gearbeitet werden. Meistens handelt es sich dabei um verschlungene Gänge und Räume, die eine geografische Orientierung erschweren. Bei labyrinthischen Raumkonstruktionen wird in der Regel verhindert, dass der Zuschauer seinen gegenwärtigen, über die Kameraposition definierten Standpunkt in das richtige Verhältnis zu den zuvor eingenommenen Standpunkten setzen kann.³⁶⁰

In *The Shining* findet sich dieses Motiv in der Innenarchitektur des Hotels mit seinen vielen unübersichtlich endlosen Gängen, im Teppichmuster vor den verbotenen Räumen und im Modell eines Heckenlabyrinths im Foyer, über welches sich Jack beugt. In der darauffolgenden Einstellung sieht man das ‚echte‘ Labyrinth der Gartenanlage des Hotels aus der Vogelperspektive, durch welches Frau und Kind laufen, so als würde der Blick Jacks schon über seinen Opfern kreisen. Das Labyrinth steht hier jedoch auch als Metapher für die Hirnstruktur. Sind bestimmte Räume erst geöffnet, kommen verborgene Triebe zum Vorschein, die Unheil anrichten können. Der Raum kehrt das bedrohliche Innere nach außen.

Die Räume dieses Films stellen sich darüber hinaus auch als zeitübergreifende Räume – Zeit-Räume – dar, in denen sich Gegenwart und Vergangenheit mischen und überlagern. Die Räume bleiben dieselben, nur werden sie unterschiedlich gefüllt mit Musik der 1920er Jahre, einer Ballgesellschaft aus den 1970er Jahren oder der einsamen Stille der Gegenwart. Jack begegnet in einer ‚Spiegelung seines Selbst‘ dem Hausverwalter, der Jahre zuvor seine Familie und sich in diesem Hotel umbrachte, und wird am Ende des Films auf dem Hotelfoto eines Eröffnungsballs von 1921 gezeigt. Zwar werden ab und zu Wochentage

³⁶⁰ Jan C. L. König: Herstellung des Grauens. Wirkungsästhetik und emotional-kognitive Rezeption von Schauerfilm und –literatur. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2005. S.122.

eingebildet, da sie jedoch nur den Wochentag ohne Hinzufügen des Datums angeben, implizieren sie nur das Vergehen der Zeit ohne einen Zeitpunkt oder eine genaue Dauer. Genau genommen ergibt diese Art der Zeitangabe keinen Sinn. Doch unterstreicht sie hier mit dem Eindringen in Jacks Psyche das allmähliche Verschmelzen aller Zeiten des Hotels, bis die Zeit in ihrer Schichtung und Überlagerung in sich selbst und im Raum stillzustehen scheint. Dies deutet auf einen ewigen Kreislauf, das Geschehen wiederholt sich. Die Zeit passt sich ins Grauen ein, das immer wiederkehrt.

One layer of the past endlessly repeats itself and is superimposed over the present. This layered, durational time loops forward and back according to its own agenda. Time dominates space. [...] In the Overlook, space-time's forward progression is meaningless.³⁶¹

Diese Art der ‚Wiederholung‘ ist typisch für den Horrorfilm – das ‚Monster‘ ist nie ganz tot, das Grauen kann jederzeit wieder von neuem beginnen. In *The Shining* wird der Raum zum monströsen Protagonisten: „It is an anomalous space, a strange attractor or soul trap that refutes spatial and temporal laws, replacing them with its own sinister forms of space, time and motion.“³⁶²

Der Raum ist demnach Auslöser, Katalysator und Gefäß des Grauens und der damit einhergehenden Spannung, die sich in einer unbestimmten und unbestimmbaren Zeit entfalten. Daher erfolgt die so gestaltete Unüberschaubarkeit aus dramaturgischen Gründen: Die Darstellung von Raum und Zeit deutet den Horror an, gleichzeitig verbindet sich dieser mit den raum-zeitlichen Koordinaten. Das *An-Zeigen* wird so zur *Erzählung* des Grauens.

Weitere oft verwendete Anzeichen für eine aufziehende Gefahr im Horrorfilm bilden auch das Geräusch von Schritten, ein Türknarren, das Ausschalten des Lichts oder das Aufziehen von Nebel. Teilweise stattet die

³⁶¹ Anna Powell: *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. S.47.

³⁶² Ebd. S.47.

Multiperspektivität das Publikum auch mit einem erweiterten Wissen aus, sodass es mehr als das Opfer weiß und sich die Spannung vom Erhaschen eines Blicks auf die Gefahr auf die Reaktion des potenziellen Opfers verschiebt.

All diese Vorwarnungen und –ahnungen tragen zur *Vorkenntnis* des Zuschauers bei und schärfen die Sinne für die zu erwartende Gefahr. Der *Schock*,³⁶³ den ein Mord oder ein Angriff auf Leib und Leben normalerweise auslöst, ist hier kein richtiger Schock, da die Erwartungshaltung des Zuschauers eine andere ist, d.h., er ist auf den kommenden Schock eingestellt, der Angriff und die Plötzlichkeit werden bei diesem Genre regelrecht erwartet und sind Teil des Vergnügens. Ein größerer Schock wäre demzufolge die enttäuschte Schockerwartung, das Ausbleiben des Grauens oder eine zu große Vorhersehbarkeit der Geschehnisse und die damit verbundene Verringerung des Spannungs- und Gruselgefühls.

Ein weiterer Unterschied zu Terrorisusfilmen, die nicht dem Hollywood-Kino zugehören, liegt somit im *Vergnügen*, das der Zuschauer beim Sehen empfindet. Die einzige Freude, die beide Arten von Filmen miteinander verbinden kann, ist eine Freudsche: es hat nicht mich getroffen, sondern einen anderen, ich habe überlebt und bin in Sicherheit. Doch das Vergnügen, das ein Zuschauer aus einem Horrorfilm ziehen kann, beruht auf dem Wissen, dass das Gesehene, wenn auch manchmal wahrscheinlich, so doch nicht ‚real‘ ist und dass er, der Zuschauer, sich durch dieses Wissen in einer Situation der Überlegenheit befindet. Er kann sich vom Geschehen gefangennehmen lassen, ohne sich einer Gefahr auszusetzen. Damit ist dieses Überlegenheitsgefühl eine Voraussetzung im Horrorfilm, um diesen auch genießen zu können.

Der im Film präsentierte Terrorismus bezieht sich oft auch außerhalb von Dokumentarfilmen auf historische und somit ‚reale‘ Ereignisse. Eine ständige Medienpräsenz der Terrorismusgefahr führt weiterhin dazu, dass

³⁶³ Zur Schockwirkung des Horrorfilms sowie zur Horrorproduktion allgemein siehe Jan C. L. König: *Herstellung des Grauens. Wirkungsästhetik und emotional-kognitive Rezeption von Schauerfilm und –literatur*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2005; Anna Powell: *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

der Terrorismus als ‚wahrscheinliche‘ Bedrohung inzwischen anders eingestuft wird als künstliche, übernatürliche oder dem Unheimlichen entsprungene Wesen des Horrors. Obwohl sich der Zuschauer auch beim Betrachten eines Films, der den Terrorismus zum Thema hat, bewusst ist, dass nicht er in dieser Situation, sondern ausschließlich die Protagonisten gefährdet sind, ist dennoch die Anteilnahme an einem solchen Ereignis eine andere.

Natürlich könnte man an dieser Stelle auch das Argument anführen, selbst Dokumentarfilme unterlägen der Sensationslust. Der Zuschauer gehe letztlich auch in diese Filme mit einer gewissen Erwartungshaltung. Doch dringen die Bilder wie in Iñárritus Kurzfilm häufig so plötzlich und ohne kurze Andeutung ins Sichtfeld, dass eine Vorbereitung auf sie unmöglich ist, sie stattdessen eher schockieren. In vielen Fällen gibt es auch keine Auflösung im Sinne einer Überwindung des Problems, das die Ordnung (zer)stört - die Störung bleibt ganz im Gegenteil bestehen. Eine Ausnahme bilden nur Hollywood-Filme, die sich des Themas annehmen und ebenso wie Horrorfilme weder den narrativen Fluss der Handlung beeinträchtigen noch gegen die Zuschauererwartung arbeiten oder das Raum-Zeit-Gefüge durch außergewöhnliche Montage, ungewohnten Schnitt oder auffällige Kinematographie destruieren. Weiterhin gibt es ebenso Filme, die nicht diesen beiden Genres zugeordnet werden können, die aber den Keim der Destruktion schon verinnerlicht haben, in ihrer Struktur tragen wie zum Beispiel *Die Dritte Generation*,³⁶⁴ sodass das Vergnügen des Zuschauers von der Erwartungshaltung weg auf die Handlung gelenkt wird. Die Störung der zur Verortung dienenden Koordinaten verkettet folglich auch das Vergnügen des Zuschauers aufs Neue. Dieses Vergnügen beschränkt sich nicht mehr auf eine erfüllte Erwartung, sondern auf ein Verstehen, das sich aus der im Kopf, nicht auf der Leinwand, getätigten Zusammensetzung der visuellen und akustischen Bilder ergibt.

Horrorfilme teilen mit Terrorismusfilmen so zwar das Gefühl der Bedrohung, wenn auch auf etwas unterschiedliche Art, dennoch weisen Horrorfilme mehr Gemeinsamkeiten mit dem Hollywood-Kino auf, dem ja

³⁶⁴ Siehe hierzu das folgende Kapitel.

auch gleichzeitig etliche unter ihnen angehören. Abgesehen von einer mörderischen Intention herrscht keine Strategie der dauerhaften Destruktion von Raum- und Zeitordnung vor. Dies ist vor allem auf die Erwartung und das Vorwissen zurückzuführen. Die Einschränkung des Sichtfeldes im Horrorfilm sowie ein momentaner Verlust von Koordinaten durch Nebel, Dunkelheit etc. und die damit verbundene Produktion von Flächigkeit statt Raumentiefe dienen der Spannungserzeugung und sind ein Merkmal dieses Genres. Horrorfilme erzählen und zeigen Orte der Grenzüberschreitung. Die ‚Störung‘ wird erwartet und erst dann bewusst wahrgenommen, wenn sie nicht eintritt. Tritt sie jedoch nicht ein, läuft der gesamte Horrorfilm Gefahr, auch dem Genre nicht mehr zugerechnet zu werden. Wenn die Störung wiederum auftritt, dann geschieht dies wie bei Hollywood-Movies nur kurzzeitig und wird in einer der folgenden Einstellungen wieder aufgehoben. Sie ist jedoch nicht anhaltend und auch nicht auffällig - im Hollywood-Kino, weil sie allgemein schon nicht herausgestellt wird, im Horrorgenre, weil sie Teil der Darstellung ist, die so erwartet wird, also motiviert ist und darüber hinaus eben auch eine ‚Auflösung‘ im Verlauf des Filmes erfährt.

IV. 3.6. Genre und Raum - satirische Fragmentierung in *Die Dritte Generation*

Das Leben kommt auf alle
Fälle aus einer Zelle.
Doch manchmal endet's
auch – bei Strolchen! –
in einer solchen.
(Heinz Erhardt: *Zellen*)

Selbstreflexivität des Mediums in der Verbindung eines vergleichbaren kinematographischen Raum-Zeit-Konzepts wie in *Deutschland im Herbst* erfährt auch Fassbinders Spielfilm *Die Dritte Generation*. Auch wenn der Terrorismus direkt in der Erzählung thematisiert wird, stellt genau diese

Kombination sowohl die Inszenierung der Medien als auch die der Terroristen bloß.

Die sogenannte dritte Generation³⁶⁵ ähnelt der ersten, ursprünglichen Generation der RAF nicht im mindesten. Sie wird als Terrorzelle dargestellt, die sich selbst nur noch durch und über die Medien definiert. Dennoch bleibt sie hinter dem Bildschirm, d.h. vor ihm, anstatt auf ihm, in den Nachrichten, im Fernsehen zu sein. Stundenlang hockt sie vor oder neben der Glotze, um sich ähnlich dem Kleinkind aus Lacans *Spiegelstadium* an dem ihr ‚vorgelebten‘ medialen Terroristenbild formen und ‚vollständig‘ fühlen zu können.

Wie einer der Protagonisten treffend bemerkt, ist Film ‚eine Lüge von 25 Bildern pro Sekunde‘, die sich als Wahrheit tarnt. Dies ist nicht nur ein Verweis auf den ‚Wirklichkeitsdiskurs‘, die Selbstreferentialität und Meta-Medialität des Films, es stellt darüber hinaus den Bezug zu einer Generation am Ende der 1970er Jahre her, die „[...] von Filmbildern okkupiert [war], weil man die gesellschaftliche Realität selbst als bloße Staffage und falsches Spiel empfand und die Politik als mediale Inszenierung und Manipulation, die man mit provokativen Aktionen durchbrechen mußte – deren Wirksamkeit man wiederum an den Reaktionen der Medien ablas.“³⁶⁶

Gesellschaftliche Trivialität und falsche Fassade kommen besonders in der bourgeoisen Familienstruktur des Films zum Tragen. Sowohl die terroristischen Ambitionen der Kinder Edgar und Susanne, als auch der Ehebruch des Vaters, der regelmäßig Sexualverkehr mit seiner Schwiegertochter pflegt, alle Vergehen bleiben vorm Rest der Familie verborgen. Man wahrt das Gesicht nach außen hin. Doch die kleinbürgerliche Fassade bröckelt. Einwürfe politischer Diskussionsansätze scheitern kläglich am Esstisch und werden in trivialen Dialogen ertränkt, ohne gelöst zu werden, sodass sie wie Moorleichen immer wieder an die Oberfläche schwimmen. Sollte doch gerade die Zusammenkunft zum Essen eine Familie vereinen, sind die Bindungen zwischen den einzelnen Familienmitgliedern brüchig und austauschbar. Wie Fremde sitzen sie sich

³⁶⁵ „Der Ausdruck ‚dritte Generation‘ bezeichnet in der Regel die Phase vom Deutschen Herbst bis zur Selbstaflösung der RAF im Jahr 1998.“ (Elter S.206.)

³⁶⁶ Gerd Koenen: http://www.gerd-koenen.de/pdf/kapitel_1.pdf. Mai 2006.

einander gegenüber, jeder in seiner eigenen Welt. Ähnlich manipulativ wie diese Art der Gesellschaft erweisen sich auch Politik und Wirtschaft, die auf allen Ebenen mit dem Terrorismus in Verbindung stehen. Und letzterer stellt sich nur noch als eine leere Inszenierung seiner selbst heraus.

Obwohl nur selten im *On-Screen-Raum* zu sehen, spielt das Fernsehen, wie schon kurz zuvor erwähnt, eine erhebliche Rolle. Stets läuft der Fernsehapparat, zeigt Interviews mit Rudi Dutschke oder berichtet in den Nachrichten über die Flugzeugentführung in Mogadischu. Doch das eigentliche Spektakel findet vor dem Bildschirm statt.

In jedem der gezeigten Räume steht ein Fernsehapparat. Sowohl die erste als auch zweite Generation scheinen ‚körperlich‘ und ‚geistig‘ in diese Geräte verbannt. Sie haben nichts außer vom Bildschirm herunterflackernden Bildern hinterlassen, sind nichts weiter als ein konstantes Hintergrundgeräusch. Trotz allem ist es genau dieses ‚Bild‘ der RAF, dem die dritte Generation entsprechen möchte. Dies führt dazu, dass sie alle Klischees bedient, die sie durch die Medien über die Terroristen und durch Film- und Fernsehkonsum über Spionagetaktiken vermittelt bekommen hat. Sie tragen lange, graue Mäntel und Hüte wie Spione oder Agenten, Figurentypen, die einem Film Noir entsprungen sein könnten. Der Karneval hat schon vor dem ‚Karnevalsdienstag‘ begonnen und endet auch nicht mit diesem. Ständig wechseln die Terroristen, ähnlich den beiden vorangegangenen Generationen der RAF, ihre Identitäten, ihr Aussehen, Treffpunkte und Wohnräume, doch nur als Teil ihrer Rollen. Nicht ihre politische Unzufriedenheit treibt sie, sie werden vor allem von ihren Trieben und ihrer Leidenschaft geleitet, um dem ‚normalen‘ Leben zu entkommen. Alles erscheint wie ein Spiel, in dem man ‚wirklich‘ auf der Kinoleinwand stirbt.

Diese Möchtegern-Terroristen, in ihrem Wahn, das ‚Heldenhafte‘ der ersten Generation mit den Mitteln der zweiten Generation zu kopieren, zeigen nicht nur im Wurfspiel mit Bakunin, dass es ihnen nicht mehr um die Ideen ihrer Vorgänger geschweige denn die Verwirklichung dieser geht, sondern allein um die Inszenierung terroristischer Strategien. Diese verfolgen sie nicht mit einem bestimmten Ziel, sondern um ihrer selbst

willen. So lauten ihre bestimmenden Fragen: ‚Was sollen wir als nächstes machen?‘ ‚Was können wir in die Luft jagen?‘ Sie entschließen sich, jemanden zu entführen und als Gegenleistung für dessen Freigabe die Freilassung aller politischen Gefangenen zu verlangen, doch nicht weil dies einem spezifischen Zweck dienen soll, sondern: ‚Weil man das eben so macht‘, ‚weil es eben richtig ist‘.

Der Terrorismus der dritten Generation gerät zur Farce. Die Terroristen revoltieren schlicht an der ‚falschen Stelle‘. So könnten Edgar und Susanne einfach ausziehen, um dem verhassten bourgeois Leben der Eltern zu entkommen. Doch der Raum, in dem sie sich bewegen, hält sie gefangen, gestörte Beziehungen werden aufrechterhalten. Stattdessen richtet sich die daraus resultierende Frustration gegen die Gesellschaft und sich selbst.

Hinzukommt, dass die Terroristen nicht ausschließlich als übertriebene Stereotype oder die ‚typisch bürgerliche Familie‘ als dysfunktional charakterisiert werden. Zum Teil können die Klischees und Typen nicht einmal mehr voneinander unterschieden werden. So kleidet sich die Polizei in die gleichen Film-Noir-Detektivmäntel wie die Terroristen. Egal welcher Gruppe die Charaktere des Films angehören, das Maskieren scheint Teil ihres Lebens zu sein. Sie verlieren im wahrsten Sinne des Wortes ihr Gesicht hinter der Maske, ihre Identität bleibt ‚Klischee‘. Hierin begründet sich ihre stete Suche nach einer neuen, individuellen Identität, die jedoch immer wieder ins Stereotype hinabgleitet. Zwar rebellieren sie, doch gegen kein klares Ziel.

Sowohl auf sexueller als auch auf ökonomischer Basis existiert eine netzartige Verbindung zwischen Staat, Wirtschaft und Terrorismus. Polizisten, die Repräsentanten der Staatsmacht, haben sexuellen Verkehr mit Terroristen, sind sogar miteinander verwandt. Einige der Terroristen arbeiten zudem mit der Polizei zusammen. Obwohl sie den Kapitalismus verabscheuen, lieben es die Terroristen, Monopoly zu spielen, ein Spiel, das dieser Einstellung völlig entgegensteht. P. G. Lurz, Industrieller und angebliches Entführungsoffer der Terroristen, steht in Verhandlungen mit dem Anführer dieser Gruppe, ist also kein Opfer, sondern hat die Bande

engagiert.³⁶⁷ Zu Anfang des Filmes gibt Lurz auch zu, das Kapital habe den Terrorismus erst erfunden, damit es durch den Staat geschützt würde. Schaden und Nutzen werden somit in diesem Rollenspiel ununterscheidbar. Es ist weniger eine Beziehung zwischen Opfer und Tätern ersichtlich, als vielmehr eine freundschaftliche Zusammenarbeit und gegenseitige Unterstützung. Durch diese Vielzahl der Verquickungen wird die Unterscheidung zwischen Staat, Wirtschaft und Terrorismus untergraben und aufgehoben. Es ergibt sich eine Neuverkettung auf der Ebene des Betrugs.

Wie in seinem Beitrag zu *Deutschland im Herbst* greift Fassbinder auch in der *Dritten Generation* zu ähnlichen Gestaltungsmitteln. Obwohl *Die Dritte Generation* nicht im Dunkel versinkt, so rufen auch hier die exzessive Doppelkadrierung durch Türrahmen, Türfluchten, Fenster und Bildschirme den Eindruck einer Handlung hervor, die auf einem *Split Screen* stattfindet und von den Figuren nicht beherrschbar ist, sie stattdessen visuell ähnlich oft spaltet, wie sie ihre Identitäten wechseln.

Zusätzlich gleichen die Wohnungen, in denen die Terroristen regelmäßig zusammenkommen, einer Wabenstruktur. Jedes Mal, wenn die Türklingel ertönt, verkriecht sich das ‚Gewürm‘ in die vielen Ecken, die sich hinter jeder neuen Tür auftun. Die Klingel ist das Signal der Gefahr. Doch geht von ihr paradoxerweise keine Gefahr aus. Die Bedrohung des Rückzugsortes, der Wohnung, ist keine äußere. Gemordet wird niemals innerhalb des Apartments. Allein Selbstmord und Verrat finden Eingang in diese Räume. Dieses Selbsterstörerische bedingt auch das Interieur der Räumlichkeiten, die wiederum auf das Verhalten der Charaktere zurückwirken. Die Zimmer erscheinen fragmentiert, unkomfortabel, unharmonisch und kalt, ebenso wie der Umgang der Terroristen untereinander. Die eigentliche Bedrohung ist Teil des eigenen terroristischen Systems, das sich in den Räumlichkeiten widerspiegelt. Die auffällige Kadrierung betont hierbei das Gefangensein in Trieb und Betrug,

³⁶⁷ „[...] Weil ein Konzern zu wenig Computer verkauft, wird eine Terrorzelle benutzt, um mit der Entführung eines Industriellen der Öffentlichkeit und dem Staat die dringende Notwendigkeit zur total vernetzten Überwachung vor Augen zu führen.“ (Dominik Graf: „Die dritte Generation.“ S.33+39. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (17. September 2008 Nr.218. S.39.)

denen die Terroristen weder entfliehen können noch wollen, sondern tief verhaftet sind.

Neben die auffällige Rahmung tritt eine Kakophonie, die sich ebenfalls durch den gesamten Film zieht. Ständig läuft ein Tonband oder der Fernseher im Hintergrund. Nicht-diegetische Geräusche oder Musik, die eher aus dissonanten Klängen besteht, treten hinzu und werden von wenigstens einer Stimme bis hin zu drei Gesprächen, die gleichzeitig stattfinden, überlagert. Dies ergibt einen Klangschwall bzw. eine Tonkonstruktion, die über weite Strecken des Films aus mindestens drei übereinander gelagerten Klangschichten aufgebaut ist.

Mittels dieser Kakophonie gelingt es jedoch, die wirren Gedankengänge der Terroristen sowie die Konfusion darzustellen, die aus der ‚Gleichmacherei‘ und Verquickung des Betruges in allen Gesellschaftsschichten resultiert. D.h., das Aufsplittern der Tonebene trägt nicht nur Gedankenketten nach außen, es ‚wiederholt‘ und verstärkt damit die Zerstückelung der Bilder, die wiederum Ausdruck der nicht in Einklang zu bringenden Identitäten der Terroristen sind.

Auch die Bilder überlagern sich, vor allem mit Texten wie Toilettensprüchen und Zitaten von Politikern, die durch ihre gleiche Präsentation in Gewichtung und Inhalt voneinander ununterscheidbar werden. Dies verweist nicht nur auf eine Herabwürdigung politischer Respektabilität. Es unterstützt auch die Ansicht, Politik sei manipulierbar und ebenso von sexuellen Lüsten getrieben wie der terroristische Drang der dritten Generation. Folglich führt diese Art der Präsentation von Politik und Terrorismus zu einer Destabilisierung des Sicherheitsgefühls und Vertrauens ins demokratische System der Bundesrepublik.

Weiterhin unterliegen Kakophonie und Bildschichten einem monotonen Rhythmus, der zum Teil von rhythmischem Flackern des Lichts oder dem gleichförmigen Klang aneinander schlagender Stahlkugeln unterstützt wird. Dieser Rhythmus gewinnt gegen Ende des Films immer mehr an Intensität. Die Ursache hierfür liegt in immer simultaner ablaufenden Handlungen, einer Parallelmontage, dem monotonen ‚Erlernen‘ neuer Identitäten, die sich ja doch nur dem Namen nach ändern, sowie den

Dschungelgeräuschen während der Produktion und Wiederholung der Aufnahme des Entführungsvideos. All dies lässt auf einen endlosen Kreislauf des Verrats und terroristischer Handlungen schließen, der nur für wenige Momente zusammenbricht, in denen die Türklingel ertönt und durch die erwartete Festnahme alle Aktivitäten unterbrochen werden. Doch schließt sich der Kreis erneut, sobald auch die Tür wieder geschlossen ist.³⁶⁸

Dieses räumliche und zeitliche In-sich-selbst-Kreisen wird auch medial sichtbar. So beginnt der Film mit einer Einstellung, die einen Bildschirm zeigt, und endet mit einer Heranfahrt und einem Zoom auf einen Bildschirm, der den Blick auf eine sehr kooperative Geisel freigibt, die am ‚Karnevalsdienstag‘ gekidnappt wurde. Von Anfang an ist die Inszenierung durch die Medien Teil des hier dargestellten Terrorismus. Der Karneval beendet nicht den Film, er findet während des gesamten Films statt. Der Verlust in diesem Film ist in seiner räumlichen, zeitlichen und medialen Darstellung eher als Vertrauensverlust und Veränderungsmangel spürbar. Die Zerstörung der Orientierung ist das Ergebnis von exzessiver Kadrierung oder Ton- und Bildüberlagerungen. Des Weiteren ist die ‚Zerstörung‘ auch der ‚Struktur‘ des Genres – der *Satire* – eingeschrieben. Zerstört wird vor allem das Bild eines idealisierten Bürgertums, des idealisierten Terrorismus der RAF und eines demokratischen Staates, der mit dem Problem des Terrorismus nicht umgehen kann, weil er selbst in dieses Problem verstrickt ist.

Das selbstzerstörerische System wird in einem Genre präsentiert, das ebenso ‚zerstörerisch‘ ist. Das hervorstechende Merkmal der Satire ist ihre „[...] Negativität, mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, als Mißstand und Lüge, kenntlich macht.“³⁶⁹ D.h., sie übt Zeitkritik und dies mithilfe von Ironie, Zynismus, Übertreibung oder Understatement. In diesem Film Fassbinders konzentriert sich die Satire ganz auf eine Gesellschaftskritik,

³⁶⁸ Siehe hierzu auch Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981. Siehe besonders S.15 und 28. *Parasit 1/ die Polizei, hörbar durch den Krach/ die Türklingel verjagt Parasit 2/ den Terroristen*. Sobald die Türklingel nicht mehr mit der Polizei in Verbindung gebracht werden kann, d.h., jemand anderes vor der Tür steht, tritt *Parasit 2/ der Terrorist* wieder in Erscheinung.

³⁶⁹ Jürgen Brummack: *Satire*. S.355-360. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band III P-Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. S.355.

die ohne Ausnahme jegliche gesellschaftlichen Gruppen und Organisationen in der Bundesrepublik trifft bzw. treffen soll. Die dritte Generation von Terroristen hat Ideale und Profil verloren. Die Reaktion des Staates ist ablesbar an Toilettentüren und einer korrupten Polizei. Die Wirtschaft verbrüdernd sich mit dem Terrorismus. Der Rest der Gesellschaft bzw. die ‚bürgerliche Familie‘ will von Politik nichts hören und schon gar nichts mit ihr zu tun haben.

Auch wenn sich die Satire von der Polemik durch ihren Anspruch unterscheidet, am Einzelnen Allgemeines darzustellen,³⁷⁰ was durch die Typendarstellung auf allen gesellschaftlichen Ebenen im Hinblick auf die Gesamtsituation der Bundesrepublik auch gelingt, so sind polemische Ansätze dennoch nicht von der Hand zu weisen.

Die Überspitzung antagonistischer Positionen, die beim Publikum Aversionen hervorrufen soll, wird einprägsam durch die Gleichsetzung von Zitaten einiger Regierungsmitglieder mit anzüglichen Sprüchen auf Bahnhofstoiletten demonstriert. Die Politik wird bloßgestellt durch ihre ‚Verortung‘ – den Abort. Weiterhin stehen die ‚echten‘ Zitate im krassen Widerspruch zu den fiktiven Bildern des hier präsentierten Terrorismus. Zwischen ‚Realität‘ und Fiktion wird in der Argumentation des Films jedoch nicht unterschieden, muss es auch nicht, um trotz allem polemisch zu wirken. Die Verquickung des Staates mit dem Terrorismus suggeriert dem Zuschauer somit nicht nur eine Duldung, sondern darüber hinaus eine Mittäterschaft der Regierung.

Ob zerstückelt oder überlagert, die Filmbilder sind die Verkörperung der Zerstörung einer Gesellschaft. Der Gebrauch der zum Teil selben kinematographischen Techniken wie in den zuvor analysierten Filmen erreicht eine ganz ähnliche Wirkung, d.h., er bewirkt dieselbe Destabilisierung der Sicherheit und Demokratie. Die Zeit kreist in sich. Egal, was geschieht, das Ende einer Aktion, die Erschießung eines Terroristen, ist immer wieder der Anfang für eine erneute Handlung, die ähnlich der vorhergehenden mit der Tötung eines Terroristen schließt, ohne dass sich an der Allgemeinsituation etwas geändert hätte. Der fragmentierte

³⁷⁰ Ebd. S.356.

Raum macht ähnlich wie in *Deutschland im Herbst* keinen Unterschied im Gefühl der Bedrohung von Wohn- oder Außenraum. Zwar ist auch hier kein ‚Entfliehen‘ aus diesen Räumen möglich, doch wird die ‚Neuverortung‘ wörtlich genommen. Die Terroristen ziehen von einer Wohnung in die nächste, ohne jedoch ihre Situation zu ändern.

Durch diese starre Fixierung verlagert sich auch die Betonung des Angstkreislaufs der Terroristen auf den Kreislauf des Betrugers, der die ständige Neuverortung erst notwendig macht. Paradoxerweise verbindet sich mit der konstanten Zerstörung, die dieser Verrat hervorruft, ein Erstarken des Kreislaufs der Hintergehung. Verrat und Zerstörung sind demzufolge untrennbar miteinander verbunden.

Es ist daher nicht der Terrorismus, der zur Stückelung von Raum und Sprache führt, er drückt sich allein darin aus. Die Zerstörung ist seiner Darstellung immanent, in der ‚verräterischen‘ Satire.

IV. 3.7. Raum der Wiederholung – zirkulierende Bilder in *The Crying Game*, *The Boxer*, *In the Name of the Father* und *The Wind that Shakes the Barley*

Die ewige Wiederkehr ist das Mittel, um einer sinnlosen Welt gewachsen zu sein, sich mit ihr zu versöhnen, sie zu erlösen, indem man alle Begriffe der Verantwortung, der Zweckhaftigkeit, der Kausalität, des Willens beseitigt.³⁷¹

Die Untersuchung von Filmen zur IRA stellt sich als allgemein schwieriger heraus, da doch der historisch-politische Inhalt sehr im Vordergrund steht,

³⁷¹ Hannah Arendt: Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie. Hg. Ronald Beiner. München: Piper Verlag, 1998. S.190.

eine möglichst breite Zuschauermasse, auch europa- und sogar weltweit,³⁷² mit diesen Werken angesprochen werden soll und daher gern auf konventionelle Schnitt- und Montagetechniken zurückgegriffen wird. Was sicher auch mit der Tatsache zu begründen ist, dass diese Form des nationalistisch-ethnischen Terrorismus die Nation sehr viel stärker spaltet als andere Formen, d.h., dass die meisten Filme hierzu Partei ergreifen für die eine oder andere Seite, da sie entweder zur politischen Meinungsbildung beitragen sollen oder einfach Ausdruck der politischen Haltung des jeweiligen Regisseurs sind.

Da die IRA aus einem Freiheitskampf hervorgegangen ist, der zunächst den größten Teil der irischen Bevölkerung betraf, ist zudem die emotionale Distanz der Iren, einschließlich der mit diesem Thema beschäftigten, meist englisch- oder irischstämmigen Filmemacher, zu dieser Terrorgruppe und ihren Taten geringer als die der deutschen und amerikanischen Bevölkerung zur RAF oder al-Qaida, die ihrerseits in der Bevölkerung der von ihren Terrorakten betroffenen Länder kaum Unterstützung erfuhren und erfahren. Hinzukommt, dass die RAF schon vor längerer Zeit, vor allem auch bedingt durch die Wiedervereinigung Deutschlands, an Bedeutung verloren hat, und es zur al-Qaida keine bekannten (Spiel)Filme aus den Ursprungsländern der Terroristen gibt, sie somit nur von ‚außen‘, durch einen ‚fremden Blick‘, dem des ‚Feindes‘, abgebildet wird. Emotionale Betroffenheit in der breiten Bevölkerung löste bei diesen Terrororganisationen, vor allem bei der RAF, erst die Eskalationsstrategie aus, d.h., die Reaktion des Staates, worauf sich dann auch die meist abstraktere, weniger narrative Darstellungsweise der jeweiligen Terrororganisation gründet.

Da folglich die Zuschauer eines Films zum ethnisch-nationalistischen Konflikt der IRA stärker emotional angesprochen werden sollen, wird nicht nur gern auf Konventionen des Gefühlskinos im Stile Hollywoods zurückgegriffen, auch wird der Terrorismus ungleich weniger abstrakt dargestellt. So verläuft die Grenze zwischen Sympathisanten und

³⁷² Kentlich wird dies vor allem anhand der vielen Co-Produktionen. Inzwischen wird fast kein Film zu diesem Thema mehr ausschließlich national, d.h., nur in Irland, gedreht und gefördert.

Gegnern des Terrors oft in Familien, zwischen Brüdern, oder zieht sich quer durch Freundschaften.

Trotz der Anlehnung ans Hollywoodkino, bleibt es meist bei dieser Anlehnung, weisen etliche dieser Filme gravierende Abweichungen auf. Die Narration ist scheinbar unberührt von größeren Störungen, um den Erzählfluss und damit die emotionale Gefangennahme nicht zu stark zu beeinträchtigen. Wie in den zuvor analysierten Filmen sind jedoch auch hier, unabhängig vom Regisseur und im wahrsten Sinne des Wortes, wiederkehrende Strukturen zu erkennen, die sich von der Norm unterscheiden.

Sowohl in Filmen wie *The Boxer*, *In the Name of the Father*, *The Crying Game* als auch in *The Wind that Shakes the Barley* stehen ehemalige, mutmaßliche oder aktive Terroristen im Handlungsmittelpunkt, die sich alle auf die eine oder andere Weise in einer physischen und/oder psychischen Zwangslage befinden. Ihre terroristische Aktivität erklärt sich dabei zumeist aus dem Plot, ihr ‚innerer Kampf‘ hingegen, der Selbstzweifel bzw. Zweifel an ihren Taten und das Gefühl, der Geschichte hilflos ausgeliefert zu sein, schreibt sich direkt ins Bild ein.

Terrorismus wird in diesen Filmen als persönliche Angelegenheit und sogar als ‚Alltag‘ dargestellt. Aus diesem Grunde dienen vor allem familiäre Räumlichkeiten, wie Wohn- und Arbeitsräume, die Kneipe um die Ecke, als Setting. Doch stellt sich dieser Raum als nicht beherrschbar heraus, im Gegenteil, er wird den Protagonisten entfremdet, indem er einen steten Macht- bzw. Kontrollverlust anzeigt. Oft schwächer ausgeleuchtet als andere Räume wird permanent in ihn eingedrungen durch die Armee, Polizei oder (ehemalige) Kameraden, wodurch er seine Funktion als sicheres Rückzugsgebiet einbüßt.

Kinofilme bewegen nicht nur durch zeitliche, räumliche oder narrative Entwicklungen. Filme bewegen durch einen inneren Raum. Sie reisen durch den Raum der Imagination, Gedächtnisorte und die Topographie der Affekte. Es ist diese

mentale Reise, die meines Erachtens Film zu der Kunst macht, die der Architektur am nächsten steht.³⁷³

Tatsächlich erhalten Architektur und Dekor neben weiteren räumlichen und zeitlichen Aspekten in diesen Filmen eine größere Bedeutung. Zum einen gibt es ‚zyklische‘ Orte wie den Amusementpark aus *The Crying Game* oder das Gefängnis aus *In the Name of the Father*, zum anderen Gedächtnisorte, die als ‚Raum der Erinnerung‘ fungieren, anhand derer der Zeitwandel sichtbar wird, wie die Boxhalle aus *The Boxer* oder das Haus von Micheails Familie aus *The Wind that Shakes the Barley*. All diese Räume sind gleichzeitig Orte der Wiederholung. Als Teil des sichtbaren filmischen Raumes kehren sie immer wieder und verorten somit auch die Erzählung des Terrors.

Wie in allen der untersuchten Filme zur IRA fällt auch in *The Crying Game*³⁷⁴ die hohe Anzahl an Großaufnahmen auf, die auch hier die Taten veräußerlichen und den inneren Kampf in der Mimik verdeutlichen. Zusätzlich wird dies durch die Lichtsetzung verstärkt. Ähnlich einem Film Noir ruhen einzelne Lichtpunkte auf den Gesichtern und steigern so noch die Emotionalität. Um dem Zuschauer eine gewisse Distanz zum Geschehen zu ermöglichen, aber dennoch den extremen Ausnahmezustand der Gefühle zu betonen, in den der Protagonist hineingerät, wird die Kamera nie in Augenhöhe positioniert, sondern behält stets eine leichte bis starke Unter- oder Aufsicht.³⁷⁵ Bei besonders intimen oder ethischen Fragen an den

³⁷³ Giuliana Bruno: „Bewegung und Emotion: Reisen in Kunst, Architektur und Film.“ S.118-135. In: Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume. Hg. v. Gertrud Koch. Berlin: Vorwerk 8, 2005. S.119.

³⁷⁴ Zur ausführlichen historisch-ideologischen sowie kulturellen Analyse dieses Films in Hinsicht auf nationale Identität, Figurenkonstellation und Rhetorik unter Einbeziehung von Semiotik und Apparatustheorie siehe Patrick McGee: *Cinema, theory, and political responsibility in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University P, 1997. McGee konzentriert seine Untersuchung hierbei auf die Narration. Einstellungsanalysen unter Einschluss verwendeter kinematographischer Techniken bleiben jedoch äußerst rar.

³⁷⁵ Nun könnte man an dieser Stelle argumentieren, eine derartige Kameraposition der leichten Aufsicht würde in erster Linie auf eine permanente Überwachung hindeuten, ob nun von der eigenen Terrororganisation oder der Staatsseite. Wobei die eigentliche Bedrohung des Entdecktwerdens in diesem Film weniger durch Polizei als vielmehr durch die IRA besteht. Großflächige kameraüberwachte öffentliche Bereiche in diesem Maße gab es noch nicht einmal zur Zeit der Filmproduktion, sodass kaum Anleihen hierzu existieren

Protagonisten verlagert sie sich sogar in einen verkanteten Kippwinkel. Diese Verkantung verweist zugleich auf eine emotionale Verlagerung des Charakters, in diesem Falle Fergus, der aus seinen normalen Gefühlskordinaten herausgeworfen scheint. Dies impliziert auch der Musikeinsatz von Streichern, der leitmotivisch mit jeder Traumsequenz wiederkehrt.

Hinzu tritt die außergewöhnliche Verwendung der Bilddiagonale. Diese verläuft, statt des üblichen, der Malerei entnommenen Bildaufbaus und der gewohnten Blickrichtung von unten links nach oben rechts, fast ausschließlich von oben links nach rechts unten. Eine derartige Entgegensetzung bewirkt das Fallen des Blickes. In diesem Fallen ist schon das Indiz für den Fatalismus der Geschichte enthalten, der sich auch im restlichen Bildaufbau ebenso wie im Einsatz weiterer kinematographischer Gestaltungsmittel und in der Narration findet. D.h., derselbe Bildaufbau wiederholt sich, ob im Unterschlupf der Terroristen, auf der Baustelle oder in der neuen Wohnung. Sowohl die Räumlichkeiten gleichen sich in ihrer Ausstattung, Größe, der Leere als auch die Figurenkonstellation innerhalb dieser, die wiederum derselben Blickachse folgen. In diesen Räumen ähneln sich die Musik und die Fragen. Am Ende des Films nimmt Fergus, gefangen in einem ähnlichen ‚Glashaus‘, gar eine vergleichbare Position ein wie seine Geisel zu Anfang des Films.³⁷⁶

Es scheint fast so, als ob der Film in sich kreise, als ob das Anfangsbild des Rummels mit dem Riesenrad sich ewig weiterdrehen würde. Und schon hierbei sind drei gegenläufige Bewegungen innerhalb einer Einstellung zu sehen, wobei die eine davon die Kamerabewegung darstellt, die ganz ähnlich der Blickachse ebenso von rechts nach links verläuft und diese Bewegungsrichtung für den größten Teil des Films der

könnten. Damit bliebe das vorgetäuschte Gefühl für den Zuschauer, er wisse ‚angeblich‘ mehr als die Protagonisten bzw. könne sich dadurch überlegen fühlen. Doch auch diese Annahme entbehrt etwas der Logik, da die Aufsichtigen mit Untersichtigen wechseln. Folgte man dieser Argumentation, hieße dies, der Zuschauer, würde in ein stetes Wechselbad der Unter- und Überlegenheit geworfen. Zudem würde ihm suggeriert, dass nicht er den Kamerablick beherrscht. Diesem Argument könnte man jedoch insofern folgen, als dass der Zuschauer somit seine Position genauso wenig beherrschen kann wie Fergus die seine, sowohl auf dessen Haltung gegenüber der IRA als auch auf dessen Gefühlswelt bezogen.

³⁷⁶ So ähnlich Jane Giles: *The Crying Game*. London: British Film Institute, 1997. S. 70.

entgegengesetzten vorzieht, und somit die durch die Bilddiagonale vorgegebene Blickrichtung noch intensiviert. Die erste, vom Rest des Films unabhängige Einstellung, der Rummel vom anderen Ufer aus gesehen, in seinem ihm eigenen Raum-Zeit-Kontinuum, nimmt demzufolge schon etwas vorweg, das sich in den folgenden Einstellungen festigen wird – die Bestimmtheit des Menschen in ihrer steten Wiederholung. „As [the camera] tracks across the bridge at a low angle, it creates the impression that the bridge is moving while the carnival remains stationary in the distance.“³⁷⁷

Darüber hinaus trägt der Effekt, der durch Brücke und Rummel bzw. die ‚unmotivierter‘, ‚entfesselter‘ Kamerabewegung entsteht – die Unsicherheit, dazu bei, dass der Zuschauer kurze Zeit aus der Suture herausgerissen wird, er seinen Halt im Blickpunkt auf den Rummel suchen muss, sich neu zur Leinwand ‚positionieren‘ muss. Gleichzeitig lässt dies schon zu diesem Zeitpunkt vermuten, dass der Film keine einfache Sicht auf das Geschehen freigeben wird, sondern dem Zuschauer Aufmerksamkeit in der Bedeutungskonstruktion abverlangen und ihn das Gesehene hinterfragen lassen wird.

Die Brücke selbst, an sich ein Symbol der Überwindung, wird sich jedoch niemals von einem Ufer übers Wasser zum anderen Ufer, nicht zum Rummelplatz hinwärts spannen. Das Kreisen des Anfangs vervollständigt sich nicht, auch nicht im Verlaufe des Films. Es beginnt in medias res und hört ebenso wieder auf – ein Hinweis darauf, dass der Prozess des Gefangenseins in Geschichte und Gesellschaft nie zu Ende gehen wird.³⁷⁸

Strukturprinzip des Films ist die Zahl drei: Jody erscheint Fergus dreimal im Traum, dreimal sind Fergus und Dil vor ihrer Entblößung im ‚Metro‘, auch danach treffen sie dreimal in einer Bar zusammen, Jude erscheint in drei Inkarnationen (am Anfang eher mädchenhaft, dann als straffe IRA-Kämpferin, zum Schluß als *femme fatale*), der Titelsong ‚Crying Game‘ ist im Film dreimal und (wenn man den

³⁷⁷ McGee S.89.

³⁷⁸ So ähnlich auch McGee S.94.

Abspann ebenfalls berücksichtigt) in drei verschiedenen Versionen zu hören. Und auch die Narration ist nicht zweigeteilt, sondern besteht – was zumeist übersehen wird – aus drei fast gleichlangen Teilen: So wird der IRA-Thriller des Anfangs und das Melodram der zweiten halben Stunde mit dem Auftauchen der ehemaligen IRA-Weggefährten in einem *romantic thriller* aufgelöst.³⁷⁹

Zu erweitern wäre diese Liste um die dreifach wiederholte Sprache in der Bar und die Geschichte vom Frosch und dem Skorpion, die ja gerade die Situation des Protagonisten widerspiegelt, der sich von den Geschehnissen um ihn herum treiben lässt, der “[...] because of the film’s fatalistic structure, is a passive, rather than active, hero. Unlike the hero in classic Hollywood, he can neither control events nor make things happen.”³⁸⁰

Wird der Thrillerplot in der Forschungsliteratur zu diesem Film oft dem Plot der Romanze untergeordnet, die als Statement auf die damals aktuelle Debatte zu ‚gays in the military‘ gesehen wird,³⁸¹ sind beide Plots letztlich in ihrer Bedeutung füreinander nicht voneinander zu trennen. Die Liebe steht nicht allein im Vordergrund, sie steht in erster Linie auch im Gegensatz zur gewalttätigen Gesellschaft um sie herum.³⁸²

„In *Crying Game* geht es um Begehren jenseits bestehender Normen. Es ist ein Begehren, das über Grenzen von Ethnie, Körper und Geschlecht hinausreicht.“³⁸³ Es ist ein Begehren, das auch die Identitätssuche bzw. -festigung im Sinne eines (trans)nationalen Verständnisses miteinschließt, das Teil vieler Filme zur IRA zu sein scheint.³⁸⁴ Fergus verliebt sich in

³⁷⁹ „The Crying Game – Die Frau des Soldaten.“ S.562-565. In: Filmklassiker Band 4 1978-1992. Stuttgart: Philipp Reclam, 5. überarb. und erw. Aufl. 2006. S.564f.

³⁸⁰ Kevin Rockett, Luke Gibbons und John Hill: *Cinema and Ireland*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1988. S.183.

³⁸¹ Justin Wyatt: „The Formation of the ‚Major Independent‘: Miramax, New Line and the New Hollywood.“ S.74-90. In: *Contemporary Hollywood Cinema*. Hg. v. Steve Neale und Murray Smith. London und New York: Routledge, 1998. S.81.

³⁸² Rockett et al: S.182.

³⁸³ „The Crying Game – Die Frau des Soldaten.“ S.562-565. In: Filmklassiker Band 4 1978-1992. Stuttgart: Philipp Reclam, 5. überarb. und erw. Aufl. 2006. S.563.

³⁸⁴ Oft geht der Terroranschlag in diesen Filmen nicht nur einher mit der Verteidigung kultureller Nationalität gegen die Alterität, personifiziert durch die Briten, sondern wird durch zweifelnde Charaktere begangen bzw. in Erwägung gezogen, Charaktere, die teils

jemanden, der/die geschlechtsunspezifisch ist, etwas darstellt, das nicht eindeutig zuzuordnen ist, sich nicht entscheiden will und auch nicht muss, weil er/sie mit sich im völligen Einklang steht, ganz im Gegensatz zum innerlich zerrissenen Terroristen. Das Begehren symbolisiert demnach vor allem die Sehnsucht nach innerer Einheit, einem In-sich-Ruhen, das metaphorisch sogar auf die Sehnsucht der Nordiren nach einer Angliederung an Irland bzw. Unabhängigkeit von Großbritannien übertragen werden kann.

„The film’s inability to invest its view of the ‘troubles’ with any degree of political complexity is confirmed by the retreat into metaphysics. A metaphysical turn is, of course, implicit in the film’s logic of fatalism.“³⁸⁵ Diese Bestimmtheit wird, wie zuvor erläutert, deutlich anhand der vielen Wiederholungen. Darüber hinaus werden in diesem Film weniger Schnitte als für das Genre üblich gesetzt. Durch verstärkt angewandte Schärfentiefe sowie eine Kamera, die mithilfe leichter Drehbewegungen Gegenschüsseinstellungen überflüssig macht, werden auf diese Weise jedoch nicht nur einige Schnitte vermieden, auch Wiederholungen fallen so noch mehr ins Auge. Die Wiederholung wird so zu einem eigenständigen Element der filmischen Erzählung. Sie transformiert die Zeitlichkeit bzw. stellt ein „Außerhalb der Zeit“ dar und reißt damit den Protagonisten aus Zeit und Raum, die er beide nicht kontrollieren kann.

In *The Boxer* wird explizit der Wunsch nach Beendigung paramilitärischer Streitigkeiten hervorgehoben, jedoch gleichzeitig unterminiert durch den Fatalismus- und Pessimismus-Diskurs,³⁸⁶ der sich nicht nur im Geschehen, sondern auch direkt im Bild niederschlägt. Ein ehemaliger Terrorist kehrt

unschlüssig sind, ob sie Gewalt anwenden sollen oder Ziele auch mit anderen Mitteln erreichen können, die teils hilflos hinsichtlich ihrer politisch-sozialen und/oder privaten Situation sind, die innerlich zerrissen sind, nicht nur bezüglich der Frage, ob sie handeln sollen, sondern auch wie. Dies verwundert kaum, da doch die IRA ethno-nationalistische Ziele verfolgt und somit nationale bzw. regionale Autonomiebestrebungen, in deren langer Geschichte einerseits immer wieder die Machtlosigkeit auch der irischen Terrororganisation zutage trat, andererseits ihr politischer, gewaltloser Arm doch sehr viel mehr erreichte.

³⁸⁵ Rockett [et al]: S.182.

³⁸⁶ John Hill: *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics*. London: British Film Institute, 2006. S.196.

aus dem Gefängnis zurück in ein Heim, das einer weiteren Haftanstalt gleicht, in welchem er unter ständiger Beobachtung steht.³⁸⁷

Auch in diesem Film lassen sich ähnliche Strukturen wie in *The Crying Game* nachweisen. Wiederholte Explosionen von Autos, Hinrichtungen, Boxkämpfe und Gewalt außerhalb des Rings entleeren und verdichten zugleich durch die Beschleunigung der Schnitte und Ereignisse die Zeit.

Weiterhin tritt eine starke räumliche Begrenzung hinzu. Einerseits werden wie in *The Crying Game* viele geschlossene Innenräume gezeigt, die zudem noch der Überwachung durch den eigenen Bekanntenkreis und der Viertelbewohner unterliegen, andererseits markieren Schlagbäume der britischen Armee den äußeren Handlungsschauplatz, Blicke auf Helikopter der Armee und Vogelperspektiven von diesen hinunter implizieren, dass auch das Viertel mit seinen Bewohnern wiederum überwacht wird.³⁸⁸ Der Boxring schließlich verstärkt den begrenzten Raum noch zusätzlich.

Diese Art der Raumverdichtung macht deutlich, dass es keine Möglichkeit gibt, sich dem Kampf, insbesondere gegen lokal-terroristische Gewalt, zu entziehen.

Auch das kalte Blaugrau, das sich als dominante Farbe und in geringer Farbsättigung über alle Einstellungen des Films legt, unterstreicht diese Wirkung sowie das Gefühl, in einer Spirale endloser Gewalt gefangen zu sein.

Darüber hinaus wird mithilfe des Boxrings der ethnisch-nationalistische Konflikt gleichzeitig kontrastiert, der sich ja eigentlich außerhalb des Rings abspielt, in den Gesichtern der Zuschauer. Als Ort für den Kampf nach Regeln bildet der Ring den Gegensatz zur terroristischen Gewalt. Der sportliche Wettkampf und die emotionale Spaltung, die er als Stellungnahme zum Terrorismus bei den filmischen Zuschauern auslöst,³⁸⁹ stehen symbolisch nicht nur für den Kampf um nationales bzw. regionales Territorium, sondern vor allem um das Territorium des Selbst. D.h., er zeigt

³⁸⁷ Ebd. S.202.

³⁸⁸ So ähnlich ebd. S.205.

³⁸⁹ Die Boxhalle wird vom Protagonisten Katholiken und Protestanten gleichermaßen zugänglich gemacht, was vor allem vom lokalen IRA-Anführer missbilligt wird.

in der physischen Spaltung die innere Zerrissenheit, die die Entscheidung für oder gegen den Terrorismus in den Menschen hinterlässt, da, egal wie diese ausfällt, sie immer einen Verlust bedeutet, den der Unschuld oder den einer Idee und Lebenseinstellung. Der äußere Konflikt lässt die Menschen nicht zur Ruhe kommen, auch wenn sie es wollen, und so wird er verinnerlicht und veranschaulicht in einem ewigen Boxkampf gegen äußere Umstände und sich selbst.

Das Gefühl noch größerer Beengtheit und stärkeren Ausgeliefertseins wird im Film *In the Name of the Father* dargestellt. Die Anzahl geschlossener Innenräume nimmt hier noch weiter zu, nicht zuletzt bedingt durch die Wahl des Gefängnisses als Haupthandlungsort. „Social environments funnel claustrophobically from city streets in Ireland to those in London, to a British courtroom, to the jail in which both Conlons are incarcerated.”³⁹⁰ Schmale Fluchten bzw. Gänge und eine doppelte Umrahmung durch Polizei, gepaart mit einer häufigen Aufsicht auf das ‚Opfer‘, verstärken den Effekt der Ohnmacht, der Unmöglichkeit zur Flucht.

Hierbei dominieren vertikale Linien das Bild, die zudem meist durch einen subjektiven Kamerablick gezeigt werden.³⁹¹ Dies betrifft sowohl die Gebäude und das Haus der Conlons, die von der britischen Armee umstellt sind, als auch die Zuschauer, Anwälte und Richter in den Einstellungen des Gerichtssaals sowie den schmalen Gang zum Verhörraum, einschließlich des letzteren, durch welchen die aufgereichte Staatsanwaltschaft und Polizei kaum einen Blick zurück gewähren, und die vergitterten Wände des mehrstöckigen Gefängnisses. Nach einem Gefängnisaufrast verdichtet sich dieser vertikale, vergitterte Blick noch mehr. „The film’s series of constraining environments progressively shows how the legal system eliminates individual movement and self-determination.”³⁹² Gleichsam wird die Verhärtung der Fronten durch die Aktion-Reaktion-Spirale im Unabhängigkeitsstreben Nordirlands aufgezeigt.

³⁹⁰ Steve Lipkin: „Defining Docudrama: *In the Name of the Father*, *Schindler’s List*, and *JFK*.” S.370-383. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999. S.373.

³⁹¹ Ebd. S.373.

³⁹² Ebd. S.373.

Auch in diesem Film wiederholen sich in der Mise en Scène wie im Inhalt nicht nur der Gefängnisalltag, sondern auch die Gerichtsszenen, die Verhöre, repetitive Flashbacks geben den Blick auf einen zu diesem Zeitpunkt schon toten Vater des Protagonisten frei. Trotz einer eher kammerspielartigen Inszenierung gleichen demnach die kinematographischen Strukturen denen der beiden vorherigen Filme.

Der letzte international stark beachtete Film zur IRA ist die 2006 entstandene Co-Produktion *The Wind that Shakes the Barley*. Im Gegensatz zu den anderen Filmen ist die landschaftliche und zeitliche Verortung hier von noch größerer Bedeutung. Die erzählte Zeit umfasst einen Zeitraum von der Gründung der IRA im Jahre 1919 bis einschließlich des Bürgerkrieges, der der Teilung Irlands in zwei unabhängige Gebiete folgte, also in etwa vier bis fünf Jahre. Im Vordergrund steht demzufolge der Freiheitskampf, der bis dato noch das gesamte Land ergriff.

So herrscht im gesamten Film auch die Nationalfarbe der Iren – grün – vor. Sie findet sich nicht nur in der Landschaft von Wiesen und Hügeln wieder, sondern auch in den Innenräumen, die alle in Erdtönen, einem Gelb-Grün-Braun, gehalten sind als Zeichen nationaler Erdverbundenheit.

Das unübersichtliche Gelände mit seinen hohen Grasbüschen wird daher nicht farblich, jedoch mit der Enge der Innenräume kontrastiert.³⁹³ Diese lassen zusätzlich aufgrund einer geringeren Ausleuchtung einen noch beengteren Blick zu. Die Gänge sind so schmal, die Zimmer so klein, dass schon die Anwesenheit weniger Männer sie völlig ausfüllt, sie klaustrophobisch erscheinen lässt. Nah- und Großaufnahmen, die besonders in dieser Gedrängtheit gewählt werden, verstärken somit ein weiteres Mal die Emotionalität und Dramatik des Geschehens.

Außerhalb der Innenräume dominieren allerdings amerikanische Einstellungen und Halbtotale. Diese wiederum implizieren, dass die Protagonisten dieses Films sehr viel aktiver gegen ihre Situation ankämpfen als die der anderen Filme. Ein derartiger Kampf beinhaltet jedoch auch eine

³⁹³ Doch auch die ‚freie‘ Landschaft ist nicht frei von Entscheidungszwängen – hier müssen, ungeachtet der Freundschaft oder des kindlichen Alters, Verräter erschossen werden.

größere Gefahr der ‚Grenzüberschreitung‘, physisch und vor allem ethisch-moralisch.

Grenzen werden alltäglich und auf beiden Seiten der Kombattanten überschritten, meist in Form eines Eindringens in die Privatsphäre, in Wohnhäuser, Polizeistationen oder durch Folterungen und Hinrichtungen. Im Kader werden sie darüber hinaus durch eine unruhige Kameraführung hervorgehoben, z.B. durch Reißschwenks. Die Bewegung greift somit die (extreme) Gefühlsregung auf und macht sie mithilfe der subjektiven Kamera sichtbar, ganz gleich, ob es sich dabei um Wut oder Verzweiflung handelt.

Auch die beiden Protagonisten, die Brüder Damien und Teddy, können sich der Grenzüberschreitung nicht entziehen und machen sich gleichermaßen schuldig. Der eine erschießt auf Befehl der IRA einen jugendlichen Verräter und hört von dessen Mutter den Satz: Ich will Dich nie wieder sehen. Der andere lässt aufgrund geltenden Gesetzes seinen Bruder erschießen, der sich zwar strafbar gemacht hat, aber nicht zum Verräter werden möchte und damit all seine bisherigen Taten in Frage stellen müsste, und hört den gleichen Satz von dessen Freundin.

Der Wandel im Verhalten der Brüder, der zum Schluss eine Art seitenverkehrte Spiegelung ihres Handelns erkennen lässt, wird auch im Bild wahrnehmbar. In den Groß- bis Halbnahaufnahmen der Protagonisten verschiebt sich die Bilddiagonale. Verließ sie über die Hälfte des Films meist von links unten nach rechts oben, wechselt die Blickrichtung nun auf die entgegengesetzte Bilddiagonale (von rechts unten nach links oben bzw. links oben nach rechts unten), in der Damien fast ausschließlich in der linken Hälfte des Kaders zu sehen ist. Diese einseitige Verschiebung der Bilddiagonale nimmt nicht nur das fatale Ende vorweg, sie unterstreicht auch, dass ein Abweichen dieser Position und damit auch von Damiens politischer Haltung nicht mehr zu erwarten ist.

Dies ist jedoch nicht die einzige Spaltung im Bild, mit der der Film arbeitet. Moderne Medien, hier in Form des Kinos, werden nur einmal eingesetzt. Der Film im Film, das echte Dokumentarmaterial, dient nicht nur als Einschub von ‚Realität‘, er verkürzt zudem die Erzählzeit, der Kinosaal wird so zum Ausdruck des Aufruhrs, der das gesamte Land erfasste. Die

Spaltung der Meinungen im Kino, meist räumlich in zwei Seiten, setzt sich fort in der Einnahme der Sitzplätze auf den Kirchenbänken – die Gegner sitzen in unterschiedlichen Schiffen. Die Teilung geht nun sichtbar quer durch die Familie und den Freundeskreis.

Die Situation des Endes gleicht der des Anfangs, die Bilder wiederholen sich. Daran ändern kann auch nichts der Ausruf: Immer in der Reihe bleiben! Und menschliche Aufreihungen gibt es zuhauf in diesem Film. Sie prägen jede Plansequenz, ob als Aufstellung zur Inspektion durch britische Söldner, im Gefängnis auf den Bänken, bei der Terroristenausbildung im Gras oder dem Eindringen in Häuser. Es ist die Konfrontation mit dem Feind. Doch die Reihen lichten sich nach dem Abzug der Briten. Ehemalige IRA-Kämpfer melden sich zur irischen Miliz. War die Spaltung des Landes zuvor nach außen gerichtet – auf die Briten, ist sie es nun nach innen – auf die eigenen Leute.

Auch in *The Wind that Shakes the Barley* werden Architektur und Dekor zum Erzählfluss. D.h., sie gehen über ihre schiere Funktionalität hinaus und produzieren dadurch einen Mehrwert, den die Narration selbst nicht erzählen kann. Als Beispiel soll hier das Haus von Micheails Familie dienen.

Architektur wird hier zum Zeugen der Geschichte. So steht das Haus symbolisch für den Zustand der Gesellschaft. Es bietet weder einen Schutz gegen die Briten noch gegen die eigene Miliz und ist in jeder weiteren Einstellung in einem schlechteren Zustand, ähnlich der Moral der Männer, die es besuchen oder heimsuchen. Es gleicht in seinem langsamen Verfall dem zerfallenden Traum eines geeinten unabhängigen Landes. Und dennoch können es seine Bewohner nicht los-, nicht verlassen. Der Raum stellt den inneren Zustand dar. In ihm verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart. „[Intensive] events are imprinted on the fabric of the building and its grounds. They remain as memories, layers and folds of the past with the potential to be reactivated.“³⁹⁴ Der Raum ordnet sich gewissermaßen der Zeit unter bzw. wird die Zeit verräumlicht. Ähnlich der Wiederholung führt

³⁹⁴ Anna Powell: *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. S.167.

dies zur Ausdehnung des Moments, der Geschichte – die Zeit erreicht Dauer.

Zum Schluss wundert es daher kaum, dass erneut die Musik aufgegriffen wird, die sich schon leitmotivisch durch den Film zog und die IRA-Mitglieder vor ihren Kampfhandlungen begleitete. Trommelwirbel werden hierbei mit Streichern in Moll kontrastiert als Verweis darauf, dass die Zukunft weitere Gefechte und Verluste bereithält, und dies in steter Wiederholung, in sich kreisend. Wie Damien kurz vor seinem Tode bemerkt, sind sie in einen Krieg geraten, aus dem sie nicht herauskommen können.

Allgemein lässt sich feststellen, dass Filme zur IRA die Verwendung der Massenmedien und damit auch die Inszenierung der Terrororganisation in den Medien kaum berücksichtigen. Stattdessen beschränken sie sich auf das Zeigen lokaler Ereignisse. Wenn überhaupt der Umgang mit den Massenmedien gezeigt oder erwähnt wird, dann wird sogar in Filmen mit Gegenwartsbezug, wie in *The Crying Game*, oft nur kurz die Tageszeitung eingeblendet. Dadurch wird der ethnisch-nationalistische Konflikt noch stärker lokal eingegrenzt – Menschenmedien wie die Mundpropaganda stellen sich als ausreichend dar. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg gab es nur die Druckpresse und zur neuen Hochphase der IRA in den 1970ern hatte sich der Konflikt schon vom nationalen Problem weg, hin zu einem regionalen verschoben. Insofern folgt die filmische Darstellung der Mediennutzung durch die Terroristen der IRA.

Weiterhin weisen alle der vier hier analysierten Filme vor allem eine Gemeinsamkeit auf: die Wiederholung. In der klassischen Filmnarration muss diese motiviert sein. In den meisten Fällen werden Repetitionen durch wiederholte Handlungen realisiert und sind weniger ein typisches Element der Zeitbehandlung im Film als Merkmal seiner Plots.³⁹⁵

So dient die Wiederholung als Erinnerung, um die Kausalität zu erhalten, anhand derer der Zuschauer weitere Erwartungshaltungen

³⁹⁵ „Filmzeit.“ S.128-130. In: Sachlexikon Film. Hgg. v. Rainer Rother. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997. S.130.

formen³⁹⁶ bzw. Neu-Verknüpfungen zwischen den Ereignissen vornehmen kann. In Hollywoodfilmen hinterlässt sie daher den Eindruck von Einheit und Klarheit der Handlung: „Time in the classical film is a vehicle for causality, not a process to be investigated on its own.“³⁹⁷

Wird sie jedoch permanent hervorgehoben, nicht nur durch Ort und Zeit, wiederholte Handlungen und Situationen, sondern auch durch die Kinematographie, d.h., wird sie direkt ins Bild eingeschrieben wie in den untersuchten Filmen zur IRA, geht ihre Funktion über die bloße Kausalität hinaus. Damit wandelt sie den Ort zu einem temporalen Raum. Die Zeit wird sichtbar in der Architektur, dem Dekor, Bilddiagonalen, Traumsequenzen, der Farbe, der gesamten Mise en Scène sowie der Musik und der Sprache. Mithilfe der zirkularen Struktur der Bilder, die auf die Zeit selbst verweisen, erlangt sie somit Dauer.

Dies könnte auch damit zusammenhängen, dass Gewaltszenen, die in diesen Filmen mehrfach und teils exzessiv vorkommen, so inszeniert sind, dass sie im Kontrast zu anderen Einstellungen den Eindruck zeitlichen Erlebens verändern.³⁹⁸ Hierbei korrespondiert der abgebildeten Gewalt einerseits das erhöhte Tempo der Abbildung der Gewalt, die Bewegungsbeschleunigung,³⁹⁹ wie in *The Wind that Shakes the Barley* beschrieben,⁴⁰⁰ sodass sich die Zeit verdichtet. Andererseits verstetigt sie

³⁹⁶ Vgl. hierzu David Bordwell: „The Classical Hollywood Style, 1917-1960.“ In: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Hg. v. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson. London: Routledge, repr. 1996. S.1-84. S.43.

³⁹⁷ Ebd. S.47. So ähnlich auch Kristin Thompson: „Wiederholte Zeit und narrative Motivation in *Groundhog Day/ Und täglich grüßt das Murmeltier.*“ S.59-93. In: *Zeit, Schnitt, Raum.* Hg. v. Andreas Rosst. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1997. S.62.

³⁹⁸ Vgl. hierzu Hans Jürgen Wulff: *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Studien zur Populärkultur Band 1.* (Hg. v. Ludger Kaczmarek und Hans Jürgen Wulff) Münster: MAKs Publikationen, 1990. S.51.

³⁹⁹ Ebd. S.52.

⁴⁰⁰ An dieser Stelle ließe sich einwenden, ein erhöhtes Tempo und die daraus resultierende veränderte Zeiterfahrung sei typisch für alle Actionszenen und nicht allein für Filme terroristischen Inhalts. Doch hat diese Zeitveränderung in diesem Film eine gesonderte Stellung, gerade weil dies kein Actionfilm ist und solche Szenen daher in diesem Moment auffällig hervortreten, zumal sie mit dem gedehnten subjektiven Zeiterleben kontrastiert werden. Auch wird nicht behauptet, diese filmischen Mittel würden ausschließlich in Filmen zum Terrorismus verwendet. In dieser Arbeit wird allein untersucht, ob Techniken eingesetzt werden, die auffällig hervorstechen, indem sie z.B. exzessiv oder an der 'falschen' bzw. einer unerwarteten Stelle des Films in Erscheinung treten.

sich gleichzeitig, wenn sich die Ereignisse regelmäßig wiederholen,⁴⁰¹ wird zur ‚gedehnten Gegenwart‘. Dadurch entfaltet sich ein Bildraum, in dem der Zustand des Wartens, der Bestimmtheit und der Unmöglichkeit des Entrinnens sichtbar werden. Der Ablauf ist von den Protagonisten nicht beherrschbar, und so wiederholt er sich ein ums andere Mal. Zeit und Raum werden von ständiger Wiederkehr erfasst. Bilder und Erzählstränge zirkulieren in sich. Die Vergangenheit jagt permanent die Gegenwart und bestimmt die Zukunft. Die Wiederholung wird somit als adäquates Mittel eingesetzt, um (eine lang andauernde) terroristische Geschichte darzustellen, über den irischen Freiheitskampf bis hin zu den lokalen Fehden in Nordirland.

IV. 3.8. Vom globalen Terrorismus zum persönlichen Terror in *Babel* - Globaler Raum und Transnational Cinema

[...] um die Welt zu begreifen, muß man alles *in einer Zeit*, d.h. im Aufriß eines Moments nebeneinanderstellen, man muß die ganze Welt als eine *gleichzeitige* sehen. Nur in der reinen Gleichzeitigkeit oder, was dasselbe ist, im Zeitlosen kann sich der wahre Sinn dessen, was war, was ist und was sein wird, erschließen [...].⁴⁰²

In den letzten Jahren wiesen Filme, die transnationalen Terrorismus thematisieren, vermehrt eine Verbindung zu einem weiteren Modethema auf – der Globalisierung. Auffällig hierbei ist, dass die Mehrzahl dieser Filme

⁴⁰¹ Wolfgang Sofsky: *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. S.92.

⁴⁰² Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1. Auflage 1986. S.346.

dem sogenannten Transnational Cinema zugehörig ist, das sich seit jeher Themen der Grenzüberschreitung widmet. Da transnationaler Terrorismus oft auch als Nebenprodukt der Globalisierung und vor allem der damit einhergehenden Mediatisierung gesehen wird, verwundert eine derartige Verbindung im Film auch nicht weiter.

Dennoch reflektiert das Transnational Cinema nicht einfach über diese Themen. Im Gegensatz zum Hollywoodkino und Filmen, die anderen Stilrichtungen angehören, weicht seine Art der Terrorismusdarstellung von den üblichen Darstellungen ab. Die hierbei verwandte spezifische Kinematographie entspricht der raum-zeitlichen Wahrnehmung in einer zunehmend internationalisierten und globalisierten Welt ebenso wie den Strategien, die Terroristen des „neuen Terrorismus“ anwenden. Dies evoziert eine neue bzw. eigene bildliche Struktur. D.h., das jüngere Transnational Cinema entwickelt eine kreative Struktur, die eine sozialpolitische Struktur widerspiegelt bzw. die dieser entspricht. Diese Struktur ist dem Bild direkt eingeschrieben.

Als Filmbeispiel zum Aufzeigen dieser Struktur wird die Analyse von Iñárritus *Babel* dienen. Doch zuvor soll an dieser Stelle ein Exkurs zur Globalisierung in Verbindung mit dem Transnational Cinema erfolgen, auf welchen in der Analyse zurückgegriffen wird, um Zusammenhänge bezüglich der kinematographischen Struktur stärker zu verdeutlichen.

Wurde die Globalisierung ⁴⁰³ zunächst als hauptsächlich ökonomisches Phänomen betrachtet, wird sie inzwischen im Kontext kultureller und sozialer Veränderungen diskutiert, beschäftigen sich Soziologen und Politologen seit etwa fünfzehn Jahren zunehmend mit Interdependenzen zwischen verschiedenen Bereichen, von denen die Wirtschaft nur einen Teilaspekt darstellt.⁴⁰⁴ In einer schlüssigen Analyse, die u. a. auf Ansätzen von Giddens, Tomlinson und anderen wichtigen

⁴⁰³ Eine umfangreiche Begriffsklärung kann nicht in dieser Arbeit geleistet werden. Daher werde ich mich nur auf die Aspekte der Globalisierung beziehen, die für die weitere Analyse von Relevanz sind.

⁴⁰⁴ So betont u. a. Anthony Giddens, dass die Globalisierung nicht ein primär ökonomisches Phänomen sei, sondern eine hochkomplexe Entwicklung darstelle, die sich aus vielen Einzelentwicklungen zusammensetze. (Anthony Giddens: *Entfesselte Welt. Wie die Globalisierung unser Leben verändert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2001.)

Vertretern in der Globalisierungsdebatte aufbaut, gelangt Friedrich Krotz zu folgender Definition:

Globalisierung entsteht als Kontext technischer, medialer und ökonomischer Entwicklungen, kann aber darauf nicht reduziert werden. Das Besondere daran ist, dass es sich dabei um Vernetzungs- und Verdichtungsprozesse auf vielen, früher voneinander getrennten Dimensionen handelt, die durch das sich verändernde Handeln der Menschen anders rekonstituiert werden und so andere kulturelle und gesellschaftliche Rahmenbedingungen setzen. Dabei handelt es sich deshalb vor allem um eine neue Form von Vergesellschaftungsprozessen, die sowohl die Menschen und ihre Beziehungen, ihre Selbstbilder und Handlungsorientierungen, aber auch die sozialen und kulturellen Institutionen verändern.⁴⁰⁵

Wichtig hierbei ist die Betonung eines Prozesses, der sich in Verbindung mit der medialen Entwicklung auf alle Lebensbereiche erstreckt und in seiner neuen Form von Vergesellschaftungsprozessen kulturelle Institutionen und Rahmenbedingungen beeinflusst und verändert. Kino und Film haben dementsprechend eine Metawirkung auf sich selbst, sowohl auf ökonomischer wie auch kulturschaffender Ebene.

Basierend auf der Annahme einer zunehmend globalisierten Kultur entstand in den letzten Jahren darüber hinaus die Diskussion um eine sogenannte Homogenisierung der Kultur, die nicht selten und zudem äußerst fraglich mit Imperialismus und Amerikanisierung gleichgesetzt wird. Gegenstimmen gehen eher von einer Hybridisierung als einer Homogenisierung aus.⁴⁰⁶ Auch wenn eine Gleichsetzung von Globalisierung

⁴⁰⁵ Friedrich Krotz: „Von Modernisierungs- über Dependenz- zu Globalisierungstheorien.“ S. 21-43. In: Globalisierung der Medienkommunikation. Eine Einführung. Hg. v. Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich/ Winter, Carsten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1.Aufl. 2005. S.36.

⁴⁰⁶ So z. B. Alan Scott: „The suggestion here is that globalization is occurring in the absence of either a cultural or an economic ‘hegemon’ and that processes of standardization and diversification, and unification and fragmentation, are occurring simultaneously.“ (Alan Scott: „Introduction – Globalization: Social Process or Political Rhetoric?“ In: The

der Kultur mit der Homogenisierung derselben recht simple anmutet, so lässt sich nicht leugnen, dass sich die Globalisierung Elementen der Homogenisierung bedient, wie z.B. der Werbung, der Mode oder der Sprachvorherrschaft (Englisch).⁴⁰⁷ Eine nähere Betrachtung dieser Debatte in dieser Arbeit kann jedoch nicht geleistet werden, da zwar im folgenden Abschnitt die kulturelle Institution der Filmindustrie näher beleuchtet wird, jedoch die (Aus-)Wirkung auf andere Lebensbereiche außen vorbleiben soll.

Wie schon in der Definition von Krotz anklingt, erfasst die Globalisierung auch die Transformation von Raum und Zeit. Entfernungen werden überwunden, Orte miteinander verbunden, die Komplexität ihrer Interaktionen erhöht. D.h., alles ‚hängt irgendwie mit allem zusammen‘ im globalisierten Zeitalter.⁴⁰⁸

Einige Autoren argumentieren, dass zudem ein neuer Aspekt zur Globalisierung hinzugetreten sei – die Selbstwahrnehmung einer Transnationalität. Wir seien uns sowohl unserer Möglichkeit bewusst, jede Gegend dieser Welt erreichen zu können⁴⁰⁹, als auch der ‚Ortlosigkeit‘ von Kommunikation, Arbeit und Kapital sowie der ökologischen und ökonomischen Gefahren, die nicht nur einzelne Länder betreffen. Wir wissen um fremde Kulturen und Lebensweisen, die uns die Welt als etwas Zusammenhängendes erfahren lassen, als ein ‚globales System‘.⁴¹⁰

Limits of Globalization. Cases and Arguments. Hg. v. Alan Scott. London and New York: Routledge, 1997. S.1-24 (7.) Hierbei stützt er sich auf weitere Gegner der Homogenisierung: „[...]Ulf Hannerz argues that globalization is characterized by the ‘organization of diversity rather than by a replication of uniformity’ [...] while Jonathan Friedman claims that ‘ethnic and cultural fragmentation and modernist homogenization are not two arguments, two opposing views of what is happening in the world today, but two constitutive trends of global reality’ [...]” (Ebd.)

⁴⁰⁷ So auch A. Appadurai: „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.“ In: *Theory, Culture & Society*, 7 (1990), S.295-310 (307).

⁴⁰⁸ So z.B. Anthony Giddens: *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995; zitiert nach: Armin Nassehi: „Der Erste Welt-Krieg oder: Der Beobachter als revolutionäres Subjekt.“ In: *Terror im System. Der 11. September 2001 und die Folgen*. Hg. v. Dirk Baecker, Peter Krieg and Fritz B. Simon. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 1. Aufl. 2002. 175-200 (184).

⁴⁰⁹ Hier sei davon abgesehen, dass nicht jeder Mensch dieselben finanziellen, zeitlichen, körperlichen etc. Voraussetzungen hierfür erfüllt und auch noch nicht jedes Land über eine umfangreiche hochtechnologische Ausstattung verfügt.

⁴¹⁰ So Ulrich Beck: *What Is Globalization?* Cambridge: Polity, 2000. S.11. Ähnlich auch Friedrich Krotz: „Krieg als transkultureller Konflikt in der globalisierten Gesellschaft und die Rolle der Medien.“ In: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Hg. v. Michael Beuthner, Joachim Buttler [et al]. Köln: Herbert von Halem, 2003. S.300-321 (305).

Diese Vernetzung wird hauptsächlich über das Fernsehen und Internet, genauer über Bilder, vermittelt und wahrgenommen. Film- und Fernsehbilder sind für ein mediengewohntes Publikum international verständlich. Dies ist wohl auch der Grund, weshalb das Medium Film seit seiner Entstehung weltweit eine derartige Popularität erfahren hat, wenn sich dies auch in den ersten Jahrzehnten hauptsächlich auf Europa und Nordamerika beschränkte, wo sich Bildmontage und Schnitt-Techniken sowie Seh- und Lesegewohnheiten entwickelten, die später ihre weltweite Verbreitung erfahren sollten. Hilfreich im Frühen Kino war zudem der fehlende Ton und damit die fehlende Sprachbarriere.

All dies führt zur Annahme, dass die Globalisierung dem Medium Film von Anfang an inhärent war und ist, und dies nicht nur in Form einer kulturellen Transmission. Letztlich kann man Kino schon seit seiner Entstehung eher als transnationale statt als nationale Unternehmung betrachten. War dies zunächst auf die Ebene der Produktion beschränkt,⁴¹¹ d.h., Filmemacher bedienten sich internationalen Personals, internationaler Produktionsorte und/oder Drehorte, operiert/agierte das Kino nun auch auf einer weiteren Ebene transnational. Dies betrifft in erster Linie die Finanzierung, Distribution und Rezeption.⁴¹² Ezra und Rowden begründen dies mit einem "[...] vast increase in the circulation of films enabled by technologies such as video, DVD, and new digital media, and the heightened accessibility of such technologies for both filmmakers and spectators."⁴¹³ Hinzukommt, dass viele Filme (v. a. Blockbuster) unterstützt

⁴¹¹ Vor allem in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen zog es etliche deutsche und österreichische Regisseure und Schauspieler wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Marlene Dietrich, Peter Lorre etc. nach Hollywood. Die Anzahl ausländischen Personals in Hollywood sowie an Drehorten in anderen Ländern als den USA ist heute um ein Vielfaches gestiegen. Allein für den deutschsprachigen Raum sind u. a. die Regisseure Wolfgang Petersen und Roland Emmerich zu nennen, die dem Hollywoodkino zuzuordnen sind. Schauspieler wie Franka Potente, Armin Müller-Stahl, Klaus Maria Brandauer und Arnold Schwarzenegger stehen regelmäßig in den USA vor der Kamera. Mit Michael Ballhaus ist einer der hervorragendsten Kameramänner in Amerika tätig, und der Komponist Hans Zimmer ist für Hollywoodproduktionen immer wieder ein Garant für den Oscar in der Sparte Filmmusik.

⁴¹² Andrew Higson: „The Limiting Imagination of National Cinema.“ In: *Transnational Cinema, The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra and Terry Rowden. London and New York: Routledge, 2006. S.15-25. S.19.

⁴¹³ Elizabeth Ezra und Terry Rowden: „General Introduction: What is Transnational Cinema?“ In: *Transnational Cinema, The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra und Terry Rowden. London and New York: Routledge, 2006. S.1-12. S.1.

von massiven Werbekampagnen international zeitgleich mit dem nordamerikanischen Kinostart auf den Leinwänden zu sehen oder im Laden erhältlich sind.

Zurückzuführen ist dies auf einen in den 1980er Jahren v. a. auch in Europa gestiegenen Bedarf an Filmen⁴¹⁴, nicht nur bedingt durch die Entwicklung neuer Distributionsmedien, sondern auch durch ein ökonomisches Wachstum in Westeuropa und Lateinamerika, das Ende des Kalten Krieges sowie die Kommerzialisierung staatlicher Fernsehsender und die Entstehung privater Sender.⁴¹⁵ Diese Entwicklung begünstigte nicht nur die Expansion von Medienunternehmen auf dem weltweiten Markt, sie führte auch vermehrt zu Verträgen dieser Unternehmen mit unabhängigen Produzenten sowie ausländischen Investoren.⁴¹⁶ Am meisten hiervon profitiert bis heute die amerikanische Film- und Fernsehindustrie, deren Anteil an Blockbustern und Featurefilmen in den europäischen Ländern zwischen 70-90% beträgt und die die meisten Fernsehsendungen ins Ausland verkauft, was ihr u. a. den Namen „global Hollywood“⁴¹⁷ eintrug.

Doch zeigt die Globalisierung nicht nur Hollywoods Dominanz am Filmmarkt, sie führt gleichermaßen zur ‚Gegenreaktion‘ – zum einen von Regisseuren, die sich ihre Unabhängigkeit von der Traumfabrik bewahren

⁴¹⁴ Z.B. schossen während dieser Zeit in Deutschland Kinos wie Pilze aus dem Boden und alte Kinos wurden saniert, um dem größeren Bedarf gerecht zu werden.

⁴¹⁵ So ähnlich Tino Balio: „A major presence in all of the world’s important markets. The globalization of Hollywood in the 1990s.“ In: *Contemporary Hollywood Cinema*. Hg. v. Steve Neale und Murray Smith. London & New York: Routledge, 1998. S.58-73. S.58.

⁴¹⁶ Ähnlich Balio ebd.

⁴¹⁷ Verwendeten Toby Miller und seine Mitherausgeber diesen Begriff als Titel für ihr Buch (Toby Miller et al: *Global Hollywood*. London: British Film Institute, 2001), beziehen Elkington und Nestingen die Ausführungen dieser in folgendem Zitat auf die zuvor angesprochene Hegemoniestellung Hollywoods: „If Toby Miller and his coauthors are correct when concluding in their book *Global Hollywood* that ‘yes, Hollywood is global in that it sells its wares in every nation, through a global system of copyright, promotion, and distribution’ [...], then it is inevitable that this factor will shape the kinds of films being made elsewhere, as it becomes a question of which kinds of films are most profitable across markets.“ (Trevor G. Elkington und Andrew Nestingen: „Introduction: Transnational Nordic Cinema.“ In: *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Hg. v. Elkington und Nestingen. Detroit: Wayne State University Press, 2005. S.1-28 (5f.)) Der hohe Anteil amerikanischer Filmprodukte ist nicht abzustreiten, auch ist in einigen Ländern wie Großbritannien, Irland oder Deutschland der Einfluss auf die Filmherstellung und -vermarktung besonders stark. Dieser Einfluss ist jedoch, wie einige Untersuchungen belegen, nicht überall spürbar. Dies betrifft besonders Featurefilme, die immer noch sehr häufig von nationalen Eigenheiten geprägt sind und in der Tradition des „nationalen Kinos“ stehen. Siehe hierzu auch Elkington/Nesting: *Transnational Cinema in a Global North*, 2005.

wollen, zum anderen von Filmemachern aus der Dritten Welt.⁴¹⁸ Erstere gehören dem sogenannten ‚Independent Cinema‘⁴¹⁹ an, letztere dem ‚Third Cinema‘⁴²⁰. Da mit Beendigung des Kalten Krieges auch die Unterteilung in Ost- und Westblock wegfiel, erscheint es heute strittig, überhaupt noch von einem Third Cinema zu sprechen. Darüber hinaus erhalten viele der Filmemacher aus diesen Ländern ihre Ausbildung im ‚Westen‘. Bei genauerer Betrachtung macht es daher vielmehr Sinn, heutige Regisseure aus den betroffenen Ländern dem Transnational Cinema zuzuordnen, auch wenn Vertreter dieses Kinos nicht zwangsläufig aus der ‚Dritten Welt‘ stammen, sich doch aber in diesem Kino Elemente sowohl des Independent Cinema als auch des Third World Cinema wiederfinden.

⁴¹⁸ So ähnlich Elizabeth Ezra und Terry Rowden: „General Introduction: What Is Transnational Cinema?“ In: *Transnational Cinema, The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra and Terry Rowden. London and New York: Routledge, 2006. S.1-12 (1).

⁴¹⁹ Dem Independent Cinema gehören unabhängige Filmemacher an, die sich bewusst, ob aus künstlerischen oder politischen Gründen, nicht den Produktionsregeln der großen Studios unterwerfen wollen oder noch nicht bei einem der Studios untergekommen sind. (James Monaco: *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl. 2003. S.83.) D.h., auch wenn sie sich dadurch privat finanzieren müssen oder vom Staat unterstützt werden und auf diese Weise meist ‚nur‘ Low-budget Filme drehen, behalten sie doch die Kontrolle über den gesamten Produktionsprozess und können somit Themen ansprechen, die das Mainstreamkino nicht aufgreift und nur im Falle eines unerwartet großen Erfolges als Remake auf den Markt bringt. Künstlerisch tendiert das Independent Cinema zur Avantgarde und dem Counter-Cinema. Durch seine Filmpraktiken stellt es Filmkonventionen infrage. Struktur und Textur des Filmes, das ansonsten ‚Unsichtbare‘, werden auf der Leinwand sichtbar gemacht. Z.B. werden im Mainstreamkino verwendete Stereotype entlarvt, wird die räumliche und zeitliche Kontinuität dekonstruiert, die Sicherheit des Settings durch eine logische Mise en Scène ist nicht mehr gegeben und jegliche weitere kompositorische Kontinuität wird bloßgestellt. Das Kino zieht somit Aufmerksamkeit auf sich und die Bedeutungsproduktion, der Zuschauer wird vom Geschehen distanziert, damit er sehen kann, was ‚wirklich da ist‘, und darüber reflektieren kann, anstatt sich der Illusion hinzugeben. (Susan Hayward: *Key Concepts in Cinema Studies*. London & New York: Routledge, repr. 1997. S.58.) Hierdurch entsteht eine neue Beziehung zwischen Filmtext und Zuschauer.

⁴²⁰ „Third cinema was a term coined in 1969 by film theorists and film-makers F. Solanas and O. Getino [...] to distinguish it from the first cinema (Hollywood) and the second (European art cinema). [...] it was comprised of countries outside the two dominant spheres of power: the eastern and the western superpower blocks [...] [and] refers to films made by countries other than the developed industrial countries.“ (Susan Hayward 384) Das Third Cinema begreift sich nicht nur als Alternative zu kommerziellen Filmen des Hollywoodkinos wie auch zum oft unpolitischen Autorenkino, sondern gleichsam als Herausforderung an den Zuschauer, indem es politische und ökonomische ‚Realitäten‘ aufzeigt, im Gegensatz zum ‚teuren‘ Hollywoodkino soll sich die Armut bzw. politische Situation des eigenen Landes direkt ins Bild einschreiben. (Karen Backstein: „Third Cinema.“ In: *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. Hg. v. Roberta E. Pearson und Philip Simpson. London & New York: Routledge, 2001. S.453f. (453)) Diesen Effekt erzielen einige der Third World Filme u. a., indem sie sich, ähnlich dem Independent Cinema, counter-kinematischer Praktiken bedienen und die traditionelle Filmästhetik neu definieren.

Neben dem Hollywoodkino wird der Einfluss der Globalisierung anhand des Transnational Cinema am deutlichsten. Das Transnational Cinema macht Grenzen durchlässig, überwindet sie oder stellt sie infrage, ob geographisch, politisch, physisch, metaphorisch. Filmisch stellt es sich, ähnlich dem Independent Cinema oder Counter Cinema, den politischen und ökonomischen Praktiken sowie traditionellen Darstellungsformen Hollywoods entgegen.

Auch wenn dieses Kino weit in die Filmgeschichte zurückreicht, entstand der Begriff ‚Transnational Cinema‘ erst in den 50er/60er Jahren in Verbindung mit aufkommenden Co-Produktionen⁴²¹ in Europa, die sich als politische und ökonomische Gegenkraft zum seit dem 2. Weltkrieg stark angewachsenen Hollywoodkino und seiner Dominanz in filmischer Stilistik verstanden. Weiterhin gibt es seit den 1990er Jahren viele Co-Produktionen in Zusammenarbeit mit Fernsehsendern. Filmproduzenten teilen sich hierbei das finanzielle Risiko, weiten ihre Distributionsallianzen und -märkte im Ausland aus.

Unter den Auspizien der EU-Integration führte das in den letzten zwei Dekaden zum Phänomen der so genannten ‚Europuddings‘, zu Filmen also, bei denen der Regisseur aus einem Land stammte, der technische Stab aus einem anderen und die Besetzung aus weiteren Ländern zusammengewürfelt war, streng nach Maßgabe des Beitrags, den jedes beteiligte Land an die Finanzierung leistete.⁴²²

In einigen Fällen geht die Zusammenarbeit von Medienorganisationen jedoch schon über das Transnationale hinaus und kann als international bzw. global bezeichnet werden. Besonders deutlich

⁴²¹ Im Gegensatz zu Co-Produktionen während der Stummfilmära, erfolgen heute aus Sprachbarrieregründen die meisten Zusammenarbeiten in Europa mit den direkten Nachbarländern bzw. richtet sich die Filmsprache zumeist nach der Landessprache des größten Finanzgebers.

⁴²² Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider: „Wie Zorro den Nationalismus erfand. Film, Kino und das Konzept der Nation.“ In: Medien und nationale Kulturen. Hg. v. Vincent Kaufmann. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 2004. S.203-230 (206).

wird dies in Bezug auf das Fernsehen und seine internationalen Geschäftsmodelle wie der BBC, ARTE oder Eurosport und international empfangbare Sender wie CNN oder MTV. "‘Transnational’ suggests that corporations are nationally based and extend their business to other countries; whereas ‘multinational’ (or ‘international’) more so signifies international allocation of resources and production, and most importantly, international management and ownership [...]."⁴²³ Wenn jedoch Programme in die Mehrheit der Länder ausgestrahlt werden, ist es durchaus angemessen, von ‚globalen Sendern‘ zu sprechen.⁴²⁴ Überdies beziehen die meisten Sender ihre Nachrichten und anderes Bild- und Tonmaterial aus denselben Pools, sind also auch indirekt miteinander verlinkt.

Im Kino ist dies ähnlich spürbar. Oft kann heute einem Film, und speziell einem transnationalen, aufgrund vielfältiger Produktions- und/oder Drehorte sowie der unterschiedlichsten Nationalitäten seiner Macher und Schauspieler eine eindeutige Landeszugehörigkeit gar nicht mehr zugeordnet werden.⁴²⁵ Nicht selten schlägt sich dies auch auf den Inhalt nieder, d.h., spezielle nationale Merkmale verschwinden, Themen werden

⁴²³ Jian Wang: „Export of Culture or Coproduction of Culture? Vignettes from the Creative Process at a Global Advertising Affiliate, Beijing.” In: *The New Communications Landscape. Demystifying Media Globalization*. Hg. v. Georgette Wang/ Jan Servaes/ Anura Goonasekera. London & New York: Routledge, repr. 2002. S.160-173 (165). Aufbauend auf G. Modelski (Hg.): *Transnational Corporation and World Order: Readings in International Political Economy*. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1979. S.2.

⁴²⁴ So auch Georgette Wang, Lin-Lin Ku und Chun-Chou Liu: „Local and National Cultural Industries: Is there Life after Globalization?” In: *The New Communications Landscape. Demystifying Media Globalization*. Hg. v. Georgette Wang/ Jan Servaes/ Anura Goonasekera. London & New York: Routledge, repr. 2002. S.52-73 (53).

⁴²⁵ Auch bei etlichen amerikanischen Filmen ist inzwischen die „nationale Herkunft“ nicht mehr ganz klar: „Viele der großen, aufwändigen Actionfilme werden mit Beiträgen aus Europa und Japan vorfinanziert, und ein Hollywood-Studio, Twentieth Century Fox, hat einen Teil seiner Produktion überhaupt permanent nach Australien verlegt, um die gewerkschaftlich festgelegten hohen Löhne für Filmtechniker zu umgehen, die in den USA zu bezahlen sind. Mehrere Hollywood-Studios sind zudem Teil von Medienkonglomeraten, die ihren Hauptsitz nicht in den USA haben, so Columbia Tri-Star, das dem japanischen Elektronikkonzern Sony gehört, oder Twentieth Century Fox, das Teil des australischen Medienkonzerns Newscorp ist [...].“ (Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider S.207.) „Fragt man nach der Nationalität einer Industrie, dann sind allerdings Hauptsitz und Produktionsstandort nicht unbedingt die ausschlaggebenden Kriterien. Der amerikanische Ökonom Robert Reich, Arbeitsminister in der Regierung Clinton, schlug vor, die Nationalität von Industrien danach zu bestimmen, wo die Forschungs- und Entwicklungsarbeit geleistet wird [...]. [...] Aus Sicht von Ökonomen besteht die Hauptaktivität der amerikanischen Filmindustrie im Abschließen von Verträgen für die Herstellung von Filmen.“ (Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider S.207.) In beiden Fällen wäre damit zumeist der Großraum Los Angeles Hauptsitz.

‚grenzübergreifender‘ und gleichzeitig allgemeingültiger, um dadurch ein größeres Publikum zu erreichen.

Zwar wird von transnationalen Filmemachern erwartet, dass sie sich spannungsgeladenen Themen wie Exil und Transnationalismus widmen, welches sie auch von den alten transnationalen Regisseuren unterscheidet, die in den 1920er bis 1940er Jahren von Europa in die USA emigrierten, doch sind Filme immer das Produkt einer spezifischen Verortung ihrer Themen in einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort, in einer bestimmten Kultur.⁴²⁶

Dies spiegelt sich auch im Stil etlicher transnationaler Regisseure wider: „The global circulation of money, commodities, information, and human beings is giving rise to films whose aesthetic and narrative dynamics, and even the modes of emotional identification they elicit, reflect the impact of advanced capitalism and new media technologies as components of an increasingly interconnected world-system.“⁴²⁷

Wie schon zuvor angesprochen, haben Filmproduktion, -distribution und -rezeption verbunden mit der politischen, ökonomischen und kulturellen Globalisierung nicht nur zu einer größeren Dominanz des weltweiten Filmmarktes durch Hollywood und seinem internationalen Einfluss auf kinematographische Traditionen geführt, was z.B. anhand von Actionfilmen im American-Style oder filmischen Neologismen wie ‚Bollywood‘ zu sehen ist. Sie haben auch eine Vermischung unterschiedlicher Kinos und Stile bewirkt.

So verpflichtet das Transnational Cinema u. a. auch Hollywoodstars für seine Filme. Ebenso übernimmt es teilweise Hollywoods Art des ‚Erzählens‘ und ‚Zeigens‘, indem es sich ähnlicher kinematographischer Techniken bedient. Umgekehrt halten avantgardistische Techniken des Independent Transnational Cinema immer wieder Einzug ins Mainstreamkino und werden somit Teil des Hollywoodkinostils.

⁴²⁶ So ähnlich Hamid Naficy: „Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre.“ In: Global Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary. Hg. v. Rob Wilson und Wimal Dissanayake. Durham & London: Duke University Press, 2.Aufl. 2000. S.119-144 (122).

⁴²⁷ Ezra und Rowden a.a.O., S.1.

Hybridisierungstendenzen bezüglich der filmischen Darstellung von Transnationalismus fallen in letzter Zeit nicht nur durch ihre Häufigkeit auf, sie steigen auch in der Popularität beim Publikum, besonders auch beim amerikanischen Publikum. Erkennbar wird dies nicht nur an der Übernahme filmischer Mittel und Methoden des Transnational Cinema, sondern speziell auch an der steigenden Anzahl an Remakes transnationaler Filme durch Hollywood – einer weiteren Form filmischer Internationalisierung. Demzufolge bestehen also nicht nur Homogenisierungseinflüsse des Hollywoodkinos, sondern gleichzeitig und überwiegend Hybridisierungstendenzen zwischen Hollywood und transnationalem Kino, d.h., New Hollywood Cinema und Transnational Cinema beeinflussen sich gegenseitig.

Dies wirkt sich auch auf den in den vergangenen Jahren immensen Erfolg von transnationalen Regisseuren wie den des Mexikaners Alejandro González Iñárritu aus, der die Globalisierung inhaltlich ausdrückt in einer mosaikartigen Welt Darstellung, auf die ich in meiner Analyse genauer zu sprechen kommen werde.

Iñárritu arbeitet nicht nur mit internationalen und international bekannten Schauspielern oder dreht in unterschiedlichen Ländern rund um den Globus, wobei er immer wieder Bezug nimmt auf seine Heimat Mexiko, er kombiniert auch das neue Hollywoodkino mit dem Third World Cinema und stilistischen Elementen der Avantgarde. Weiterhin werden besonders in seinem Film *Babel* die Globalisierung und ihre Konsequenzen sowohl inhaltlich als auch direkt im Bild sichtbar,⁴²⁸ als Anspielung auf die veränderte Selbstwahrnehmung in einer immer stärker globalisierten Welt. Darüber hinaus thematisiert und verbindet Iñárritu in seinem Film die Globalisierung mit dem transnational-globalen, dem sogenannten ‚neuen Terrorismus‘. In dieser Verbindung, die Raum und Zeit in jeglicher Hinsicht überwindet und neu definiert, wird der Verlust von eindeutigen Referenzen bzw. Koordinaten noch deutlicher als in den zuvor analysierten Filmen. Der

⁴²⁸ Damit zeigt Iñárritu nicht nur die durch den Einfluss der Globalisierung entstehenden regionalen Probleme, er zeigt die Globalisierung an sich. Dies steht im Gegensatz zum ‚traditionellen‘ Transnationalen Kino, das sich eher mit nationalen Themen und Motiven wie dem des Wirtschaftsflüchtlings beschäftigt.

globale, politische Terrorismus wandelt sich zum globalen, persönlichen Terror, was zunächst paradox erscheinen mag. Terrorismus in dieser Form wird als mentaler, weltweiter Angstzustand inszeniert.

Terrorismus, der, wie zu Anfang der Arbeit erläutert, eine Mediensymbiose eingeht und eigentlich nur durch diese existieren kann, wird hier sogar als von den Medien ‚gemacht‘ dargestellt, als Nebenprodukt der Globalisierung, mit anderen Worten, er wird als globales Ereignis inszeniert.

Globalisierung ist durch eine räumliche und zeitliche Transformation gekennzeichnet: Distanzen schrumpfen, Orte werden vernetzt, die Komplexitäten ihrer Interaktionen nehmen zu. Exemplarisch greift Inárritu vier Länder auf verschiedenen Kontinenten heraus, die er durch ein Ereignis – einen vermeintlichen Terroranschlag – miteinander verknüpft, dessen direkte und indirekte Wirkung auf die Protagonisten verschiedener Nationalitäten den Plot und die jeweiligen Bilderwelten formen.

Hierbei wird deutlich, dass allein die Vermutung eines terroristischen Aktes ausreicht, um ähnliche Reaktionen in Presse und Bevölkerung auszulösen wie ein realer Anschlag. Demnach genügt dem neuen Terrorismus, wie ihn auch die al-Qaida betreibt, schon die bloße mediale Erwähnung, um sich zu inszenieren bzw. um einem Großteil seiner Strategie zum Erfolg zu verhelfen – weltweit Angst und Schrecken zu verbreiten. Auch wenn er sich in diesem Moment nicht bewusst inszeniert, sind solche Verwechslungen wie auch Trittbrettfahrer im Bedrohungsszenario eingeplant sowie die hierdurch bewirkte längere Aufmerksamkeit durch die Medien.

Diese Art der Inszenierung braucht letztlich nur einen Auslöser, ein Ereignis, in dessen Folge die tatsächliche Bedrohung so hoch eingeschätzt wird, dass in jedem Gewaltakt zunächst ein terroristischer Anschlag gesehen wird, was den Medien wiederum entgegenkommt, da dies spektakulär ist und mehr Quoten einbringt als ein Bericht über eine verirrte Gewehrkugel.

Terroristische Inszenierung wird demnach nur kontrolliert in Gang gesetzt und läuft ab einem gewissen Punkt relativ unbeeinflusst und unbeeinflussbar weiter, ähnlich der Globalisierung, die nicht mehr

aufzuhalten ist. Dabei entzieht sie sich sowohl einer genauen Kontrolle durch die Medien als auch durch den Terror. Und es ist eben dieser Entzug jeglichen Einflusses, der in *Babel* Inhalt und filmische Form erfasst.

Zunächst werden Globalisierung und Terrorismus im Film jedoch indirekt ausgedrückt, durch eine mexikanische Immigrantin, das gegenseitige kulturelle Misstrauen an der mexikanisch-amerikanischen Grenze, die weltweiten Nachrichtenprogramme, die ungeachtet der jeweiligen Länder, in die sie ausgestrahlt werden, auf Fernsehgeräten im Hintergrund des jeweiligen Schauplatzes hör- und sichtbar sind.⁴²⁹ Ebenso ließen sich das Telefon als Kommunikationsmittel, das räumliche Distanzen überwindet, und der internationale Tourismus nennen, der es möglich macht, von einem Ausländer ein Gewehr zu erwerben, das wiederum für weitere globale Verknüpfungen sorgt.

Íñárritu nutzt scharfe Kontraste, indem er in einer Parallelmontage Bilder eines mit westlichen Touristen besetzten Busses mit Einstellungen kombiniert, in denen Marokkaner auf Maultieren reitend gezeigt werden. Er kontrastiert somit den neugierigen Blick der Dorfbewohner aus der Dritten Welt mit dem Skeptizismus von Touristen, die sich vor derart ‚unzivilisierten Horden‘ fürchten und in jedem dieser Einheimischen einen potentiellen Terroristen oder Mörder sehen. Diese Art der Montage verdeutlicht die massenpsychologischen Folgen in einer globalisierten Welt, die aus Missverständnissen und falschen kulturellen Erwartungen resultieren, die hervorgerufen werden durch eine von den Medien übertriebene Thematisierung der terroristischen Gefahr.

In *Babel* sind es ebenso die Medien, die sich auf narrativer Ebene parallel zum Plot des Films verhalten. Charaktere werden nur klischeehaft, als Schlagzeile in den Nachrichten erwähnt – auch der Film gibt nicht viel über sie preis, belässt sie als Typen, über deren Vergangenheit und Zukunft spekuliert werden kann. Die Nachrichtenberichterstattung bildet somit das unveränderliche globale Hintergrundsgeräusch unserer Gesellschaft, zeigt die Personen losgelöst von jeglichem Raum-Zeit-Gefüge bzw. als verortet in

⁴²⁹ Hier findet sich eine Parallele zu Fassbinders *Die Dritte Generation*, mit dem Unterschied, dass hier das Hintergrundsgeräusch als globales Verbindungsglied zwischen den Bildern und Kontinenten, also symbolisch für die Globalisierung stehend, fungiert.

der Nicht-Verortung eines ‚Stets-anwesend‘ und ‚Stets-hier‘ egal wo und egal wann. Zudem hinken die *Nachrichten* dem Ereignis im wahrsten Sinne des Wortes hinterher. In der zeitgleichen Präsentation mit dem Ereignis im Film verlieren sie für den Zuschauer jegliche Bedeutung. Das Ereignis wird vielmehr vom Bildschirm zurückgeworfen, um als persönlicher Terror wiederzukehren.

Daraus lässt sich schließen, dass die Nachrichtenberichterstattung bzw. das Fernsehen allein die Funktion der stets sichtbaren Präsenz der Globalisierung innehat sowie als narratives Element eine lose Verknüpfung der Einstellungen und Sequenzen herstellt und die räumliche Verortung der Protagonisten von der spezifischen auf eine allgemeine Ebene hebt. Sie zeigt die Charaktere in einer unklaren Raum-Zeit-Struktur. Auf der einen Seite nivelliert die Fernseh-Live-Übertragung zeitliche und räumliche Distanzen. Andererseits werden ausschließlich Bruchstücke aus dem Leben der Protagonisten in einer nicht logischen, unmotivierten Aufeinanderfolge der Einstellungen in *Babel* gezeigt. Weder werden die Motive der Charaktere völlig offengelegt, noch wird verdeutlicht, warum ausgerechnet diese Sequenzen gezeigt werden und nicht andere, warum der Schnitt an dieser Stelle erfolgt und nicht früher oder danach, zumal der Zusammenhang zwischen den Erzählsträngen erst sehr spät im Film angedeutet wird. Somit betonen sowohl Montage als auch *Mise en Scène* die Fragmentierung in einem ‚globalen Mosaik‘. Auf diesen von mir geprägten Begriff gehe ich an anderer Stelle noch näher ein.

Es scheint so, als ob die Protagonisten ständig versuchten, nicht nur ihre physische Verortung zu fliehen, sondern auch den Filmkader, als ob Ort und Raum zu übermächtig, überwältigend wären. Grenzüberschreitungen, ob physisch, symbolisch oder mental, erweisen sich als unmöglich. Die Verweigerung einer solchen Grenzüberschreitung mag für das Transnational Cinema ungewöhnlich anmuten, sie wird jedoch auf eine andere Ebene - die der Kinematographie, des Schnitts und der Montage - verlagert.

Die mexikanisch-amerikanische Grenze machen Vorurteile unüberwindlich, ihr Passieren ist verbunden mit Unterordnung und Demütigung. Das japanische Mädchen kann aus seiner Haut nicht fliehen,

seinem Bedürfnis nach Zuneigung und Geborgenheit sowie der Wahrheit nicht entkommen, und die marokkanischen Dorfbewohner sind an die Möglichkeiten eines Dritte-Welt-Landes gefesselt.

Einmal mehr wird verdeutlicht, dass die Protagonisten die Kontrolle über die Geschehnisse verloren haben, stattdessen werden sie von diesen kontrolliert und bestimmt. Sie sind in ihrer Situation gefangen. Demzufolge erscheinen sie nicht nur hilflos, unzufrieden mit dem Platz/Raum, den man ihnen in der Gesellschaft zugewiesen hat. Selbst in ihrem ‚Zuhause‘ fühlen sie sich deplaciert, was sich auch direkt im Bild niederschlägt.

Die *Mise en Scène* zeigt agoraphobische Räume: Dynamisiert durch eine subjektive und ‚psychologisierte‘ Kamera, d.h., einen Kamerablick, der den Gemütszustand widerspiegelt, z.B. durch Verzerrung und ruckhafte Bewegungen, bieten vor allem Tokio und die mexikanische Wüste keinen Halt.

Weiterhin wird die Deplacierung besonders mithilfe eines extensiven Gebrauchs an Detail- und Großaufnahmen veranschaulicht, die mit Totalen oder Panoramaeinstellungen kontrastiert werden. In den Totalen wirken die Charaktere im Raum physisch, in der Großaufnahme erscheinen sie emotional verloren.⁴³⁰ In den Gesichtern gräbt sich demzufolge ein, dass es keinen Ausweg gibt, keinen Rückzugsort, auf keiner Ebene der filmischen Narration.

Das impliziert auch die Musik, welche sowohl leitmotivisch als auch als kulturelles Element eingesetzt wird. Jede Landschaft kann an ihrem spezifischen Klang identifiziert werden, auch wenn sich letztendlich die Töne im Schlussmoment aneinander angleichen, in welchem die Stadtlandschaft eine genauso trostlose Wirkung entfaltet wie die Wüsten von Marokko und Tijuana.

Eine typische Funktion von Filmmusik liegt im Hervorrufen bzw. der Unterstützung der Emotionalität des Augenblicks.⁴³¹ In *Babel* bildet der

⁴³⁰ Siehe hierzu die Ausführungen zu Balázs und der Großaufnahme im Kapitel IV.3.3.

⁴³¹ Musik kann *asynchron*, als *Filmmusik* aus dem ‚Off‘, eingesetzt werden, die ihre Quelle nicht im Bild hat, oder *synchron*, als *Musik im Film*, deren Quelle im Bild zu finden ist. Beide erfüllen dabei zum Teil unterschiedliche Funktionen. Die synchron eingesetzte Musik wird meist durch das Filmgeschehen bestimmt und ist oft strategisch mit dem Handeln einzelner Figuren verknüpft. (Hickethier 101.) Sie kann jedoch auch mit

Einsatz von Streich- und Zupfinstrumenten den Indikator für das Abschweifen der Gedanken. Es ist die Sprachlosigkeit der Protagonisten, die stets den Einsatz nicht-diegetischer Musik bewirkt, die jedes Geräusch im Kader schluckt bzw. aus diesem verdrängt und die Charaktere von der Handlung sowie den Zuschauer vom visuellen Bild distanziert. Diese Distanzherstellung widerspricht dem typischen ‚Kino der Emotionen‘ Hollywoods, da in *Babel* Musik nicht als einfacher Hintergrund dient bzw. als unterstützendes narratives Element, sondern eine eigene Dynamik entwickelt. Man könnte sogar sagen, sie wird selbst zur Großaufnahme, ähnlich dem ‚akustischen Bild‘ in Iñárritus Kurzfilm aus 11'09''01 – *September 11*,⁴³² was die Deplacierung der Protagonisten noch deutlicher hervortreten lässt.

Sprachlosigkeit und das Gefühl, fehl am Platz zu sein, spannen auch den Bogen zum Titel des Films, welcher auf einen Zusammenhang mit der biblischen Geschichte des Turmbaus zu Babel schließen lässt. Doch wird die Katastrophe weniger durch ein Sprachchaos verursacht, als vielmehr durch kulturelle und zwischenmenschliche Missverständnisse. Jeder ist gefangen in seiner eigenen kleinen Welt, seinem Selbst. Ein Rückzug aus

asynchron eingesetzter Musik in Verbindung stehen, wenn ein synchron eingeführtes Motiv später asynchron weitergeführt und somit zu einem Leitmotiv wird. Dann gehen die der Melodie anfangs zugeschriebenen Funktionen auf die Musik aus dem ‚Off‘ über oder werden von dieser abgewandelt und verfremdet. Die Musik kann damit auf Entwicklungsphasen und Konflikte hindeuten. Allgemein können sowohl Filmmusik, als auch Musik im Film Stimmungen erzeugen, ein spezielles Lebensgefühl ausdrücken, zur Figurencharakterisierung beitragen, selbst Räumlichkeiten und bestimmte Situationen emotional beschreiben. Synchron eingesetzte Musik wird dabei vom Zuschauer meist eher wahrgenommen, da sie durch ihre im Bild festgelegte Quelle häufig über eine unterstützende oder beschreibende Funktion in der Erzählung hinausgeht. Dennoch wirkt Musik häufig gerade dort, wo sie sich in das Handlungsgeschehen einfügt und ihm dadurch einen besonderen, meist emotionalen Akzent verleiht. „Wesentliches Merkmal der Musik im Film ist ihre *Funktionalisierung*, die sich auch in der Stereotypisierung einzelner Phrasen und Motive [ausdrückt].“ (Hickethier 100.; Siehe hierzu auch Andrej Tarkowski: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989. S.180.) Zur Hervorrufung bestimmter Stimmungen und Gefühle haben de la Motte und Emons auf eine Reihe von standardisierten musikalischen Formen hingewiesen. So werden Liebesszenen und Glücksgefühle häufig mit Streichinstrumentierung versehen, Angst und Gefahr durch sich chromatisch verschiebende Figuren, dissonante Intervalle, Crescendi, fast unerträglich gleichmäßige Schläge hervorgerufen. (Helga de la Motte und Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser, 1980. S.140ff.) Durch sphärisch hallendes Timbre und ‚unscharfe‘ musikalische Figuren können Träume, Halluzinationen und Verunsicherung angedeutet werden. (de la Motte/Emons S.150ff.)

⁴³² Siehe hierzu Kapitel IV.3.4.

dem Globalen ins Lokale/Regionale, die Flucht vor globalen Ereignissen, ob kulturell, wirtschaftlich, politisch oder sozial, ist nicht möglich. Als letztes Rückzugsgebiet bleibt allein der Mensch, das Selbst. Doch ist das ‚Ich‘ immer schon sich selbst entfremdet und ‚entrückt‘.

Ezra und Rowden beschreiben diese Selbstwahrnehmung folgendermaßen: “[...] leaving one’s homeland entails leaving behind both physically and emotionally the familiarity that home implies. This leave-taking often entails, to use Freud’s term, a becoming-unheimlich [...] to oneself [...]”⁴³³

Dies kann durchaus auch auf jemanden zutreffen, der seine Heimat nicht physisch verlassen hat, aber von ihr entfremdet ist, indem er z.B. mit der eigenen Vergangenheit gebrochen hat, ohne ein Zuhause in der Gegenwart zu finden. In *Babel* schreibt sich der aus einem mutmaßlichen terroristischen Akt hervorgegangene globale persönliche Terror, der Menschen miteinander verbindet und gleichzeitig eine Art Unverbundenheit vermittelt⁴³⁴, direkt in den Plot und das Selbstverständnis der Figuren. Entweder löst er die Protagonisten von ihrer Vergangenheit, so z.B. die marokkanischen Jungen, oder er ruft Vergangenheitsschichten wach, wie bei dem japanischen Mädchen. In beiden Fällen verlieren die Charaktere ihre ‚innere Heimat‘.

Ferner bemüht sich *Babel* nicht im Geringsten um eine Bedeutungsklärung von nationaler oder transnationaler Identität. Im Gegenteil, die kulturell-nationale Identität wird nie infragegestellt. Wie zuvor beschrieben, wird anhand eines Vorfalls, der das Leben von Menschen aus vier verschiedenen Ländern zusammenführt, verdeutlicht, dass es in einer globalisierten Welt für das ‚Ich‘ unmöglich ist, Zuflucht zu finden, ob nun im Regionalen oder Globalen. Stattdessen befindet es sich in einem permanenten Zustand der Selbstwahrnehmung in der Deplacierung. Hier findet demzufolge eine Grenzverschiebung auf innerer bzw. mentaler Ebene statt.

⁴³³ Ezra/ Rowden S.11.

⁴³⁴ Die Verbindung sieht letztlich nur der Zuschauer. Die Charaktere werden von den anderen Schicksale nicht bewusst tangiert und üben auch nicht bewusst Einfluss auf diese aus, sie fühlen nur, dass sie fremdbestimmt sind, wissen aber trotz allem nicht von wem oder was, da der ‚Gegner‘, das globale Ereignis, gesichtslos bleibt.

Die Schwierigkeit der eigenen Verortung sowie der Verlust von Koordinaten sind auch in der Narration enthalten. Zunächst besteht der Film aus vier Einzelerzählungen, die nicht gleichzeitig gezeigt werden können, ohne Gebrauch von einem Split Screen machen zu müssen, und die allein durch Ursache und Wirkung miteinander verbunden sind. Dennoch sticht der Plot durch ein Fehlen der chronologischen Abfolge und der damit einhergehenden gestörten Linearität des Erzählflusses hervor, die im Kino zwar nicht neu ist, aber eine Raum-Zeit-Struktur unterstützt, die stets im Begriff ist, sich aufzulösen.

Zeitsequenzen sind nur grob bestimmbar, eine Chronologie der Ereignisse kann nur vage in dem Moment rekonstruiert werden, wenn die verschiedenen Handlungsstränge aufeinandertreffen, so z.B. wenn der letzte getätigte Anruf innerhalb des Films das Ende des Plots zum Anfang zurückführt und damit als Gegenwart noch folgender Ereignisse und gleichzeitig als Flashback fungiert, der in sich schon enthält, was zuvor passiert ist, wodurch sich die Zeitspaltung direkt im Bild verkörpert.

Eine ähnliche Zerstückelung trifft auch auf den Raum zu, dem keine klar definierten Koordinaten zugewiesen werden können. Auch wenn sich hierbei zunächst ein Widerspruch andeutet, da Räume auf den ersten Blick scheinbar deutlich voneinander zu unterscheiden sind. In den Einstellungen werden Länder und Kulturen nicht allein durch verschiedene Sprachen zueinander abgegrenzt, sondern hauptsächlich mithilfe von leichten Abweichungen in der Bildqualität jeder Geschichte, d.h., durch eine veränderte Textur, Farbsättigung oder die Hintergrundschärfe.⁴³⁵ Noch stärker wird dies deutlich in der unterschiedlich schnell vergehenden Zeit bzw. in einer visuellen Zeitdehnung und -raffung. Die Bilder ‚erzählen‘ nicht nur den Ort, sondern auch die Zeiterfahrung an diesem Ort.

Scheint die Zeit in der Wüstenlandschaft fast stillzustehen, vergeht sie moderat in Mexiko sowie den Vereinigten Staaten und verrinnt wie im Fluge in einer der sich am schnellsten entwickelnden Industrielandschaften, dem reizüberfluteten Japan. Erreicht werden diese Zeitunterschiede durch

⁴³⁵ Fernanda Solórzano: „Babel. On the Set.“ In: *Sight & Sound* Vol. XVI no 7 (July 2006) S.16f. (16).

den Einsatz von (alternierenden) Totalen verbunden mit langsamen Schwenks oder einen schnellen Schnitt und unruhige, rasante Kamerabewegungen.

Mit dieser Art der Darstellung gelingt Iñárritu einmal mehr die filmische Übersetzung der Wahrnehmung globaler Raum-Zeit-Struktur. Letztere beschreibt Beck folgendermaßen:

Der schrumpfende Raum hebt den Lauf der Zeit auf; die Bewohner der ersten Welt leben in einer *ewigen Gegenwart* [...]; diese Menschen sind ständig beschäftigt und haben *immer >keine Zeit<*, denn kein Augenblick der Zeit ist ausdehnbar – die Zeit wird als randvoll erfahren. Menschen, die der *zweiten* Gegenwelt ausgesetzt sind, werden gebeugt und niedergedrückt von der Last überreichlicher und *überflüssiger* Zeit, die sie nicht ausfüllen können. In ihrer Zeit *>passiert nie etwas<*. Sie *>kontrollieren<* die Zeit nicht – aber sie werden auch nicht von ihr kontrolliert [...].⁴³⁶

Somit würden die Bewohner der ersten Welt in der *Zeit* leben, da ihnen Raum nichts bedeute, jede Entfernung unmittelbar überbrückt werden könne.⁴³⁷ Hingegen würden die Bewohner der zweiten Welt im *Raum* leben, der die Zeit fest an sich bände und diese der Kontrolle seiner Bewohner entziehe.⁴³⁸ Die Zeit würde sich somit ‚entleeren‘: „Nur die virtuelle, die Fernsehzeit hat eine Struktur, einen *>Stundenplan<*. Die andere Zeit vergeht monoton, sie kommt und geht, stellt keine Anforderungen und hinterläßt offensichtlich keine Spuren.“⁴³⁹ – Es sei denn, ein globales Phänomen wie der Tourismus oder die Medien selbst sorgen für einen Einbruch dieses Gefüges, wie in *Babel* gezeigt wird.

Ferner entsteht, indem die Raum-Zeit-Struktur in *Babel* derart extrem in den Vordergrund rückt, eine für das Independent Cinema ‚typisch

⁴³⁶ Ulrich Beck: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 4.Aufl. 1998. S.103.

⁴³⁷ Ebd. S.103f.

⁴³⁸ Ebd. S.104.

⁴³⁹ Ebd. S.104.

untypische' Erzählweise. Die Narration bestimmt nicht mehr die Darstellung von Zeit und Raum wie im klassischen Kino, wird nicht mehr durch diese unterstützt. Im Gegenteil, die Raum-Zeit-Struktur wird selbst zur Erzählung. Der Zerfall linearer Narration wird in *Babel* bewusst angewandt als Ausdruck von Globalisierung und Terror.

„While 'time' is equated with movement and progress, 'space'/'place' is equated with stasis and reaction.“⁴⁴⁰ In der Globalisierung geraten die Orte in ‚Fluss‘, es kommt zu Raum-Zeit-Verdichtungen wie auch Überlagerungen.⁴⁴¹ Indem *Babel* in seiner Narration diesem Prinzip folgt, ähnelt es in Ansätzen der literarischen Form des ‚offenen Dramas‘. Szenen bzw. Einstellungen können beliebig in ihrer Reihenfolge ausgetauscht werden, ohne den Plot zu stören. In *Babel* sind alle Räume und Zeiten auf einmal existent, was sich weniger im jeweiligen Setting ausdrückt, als im kinematographischen Raum, der eine unendliche Vielzahl möglicher (Bild-)Anschlüsse andeutet. Dies ist in ähnlicher Form schon in Iñárritus Kurzfilm zum 11. September zu sehen, in dem vor allem der schwarze Kader diese potenziell unendliche Möglichkeit zeigbarer Ausschnitte in die Dunkelheit einschließt.

Babel liegt damit schon sehr nah an den Möglichkeiten moderner Medien wie dem Internet, die eine virtuelle Gleichzeitigkeit von ungleichzeitigen Ereignissen herstellen können, ein lokales Ereignis Teil der Weltgeschichte werden lassen, synchrone Gleichzeitigkeit in diachronische Ungleichzeitigkeit verkehren und auf diese Weise artifizielle Ursache-Wirkungs-Ketten erzeugen.⁴⁴²

„[...] we do not commonsensically accept the possibility of causation backward in time, with the cause later than the effect.“⁴⁴³

⁴⁴⁰ Doreen Massey: „A Global Sense of Space.“ In: *Marxism Today*, Bd. 6, Juni 1991. S.24-29 (26).

⁴⁴¹ Z.B. rufen kommunikative Medien wie Telefon und Internet, die die Globalisierung bis heute entscheidend geprägt haben, neue Interaktivitätsräume hervor. Hierbei entstehen Nähe und Ferne als simultane Übersetzungen desselben Kommunikationsverlaufes. Kurz ausgedrückt, es bildet sich ein überlagerter Raum, eine Verdichtung der Raum-Zeit-Struktur.

⁴⁴² Beck S.45f.

⁴⁴³ F. M. Christensen: *Space-Like Time. Consequences of, Alternatives to, and Arguments Regarding the Theory That Time Is Like Space.* Toronto [et al]: University of Toronto Press, 1993. S.199.

Angefangen bei Filmen wie *Citizen Kane*, ist dies im Kino durchaus keine unübliche Verfahrensweise. Inárritu hat sie sich sogar zum Markenzeichen gemacht, indem er oft verschiedene Erzählachsen in einem schicksalsträchtigen, scheinbar zufälligen Schnittpunkt zusammenführt, hierfür von Film zu Film sprunghafter in Schnitt und Montage wird und mit *Babel*, einem Film, der sich durch seine Thematik besonders gut für diese Art der Darstellung eignet, seinen bisherigen Kulminationspunkt erreicht hat. In *Babel* setzen sich kausale Schichten erst nach und nach zusammen, auch wenn der Film eine wirkliche ‚Ursachenklärung‘ bzw. ein Aufdecken einzelner Vergangenheitsschichten – ähnlich wie *Citizen Kane* – schuldig bleibt und nur Momentaufnahmen liefert.

Wird eine Geschichte nicht chronologisch erzählt, kann der Zuschauer in der Regel dennoch die einzelnen Teile zusammenfügen. „A discreet narration oversees time, making it subordinate to causality, while the spectator follows the causal thread.“⁴⁴⁴ Laut Bordwell wird dies besonders durch Crosscutting deutlich. Das mag auf Verfolgungsjagden und Filme im klassischen Narrationsstil auch zutreffen.

In *Babel* bleibt der Zeitbezug zunächst unklar, gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, ob die Handlungen parallel oder aufeinanderfolgend verlaufen, führt die Zeitversetzung der einzelnen Geschehnisse in dieser Art des Schnitts eher zur Abgrenzung und Herstellung einer ‚Unabhängigkeit‘ der einzelnen Sequenzen voneinander. Zeitsprünge folgen keiner zwingenden inhaltlichen Logik und können daher als willkürlich betrachtet werden.

Somit werden sogar ‚klassische‘ Mittel zur Herstellung von Kausalität verfremdet und tragen dazu bei, dass nicht die Erzählung über Zeit und Raum dominiert, sondern umgekehrt die Struktur über die Narration. Kausalität wird dem Zuschauer nur zerstückt angeboten und erst gegen Ende des Films teilweise sichtbar.

Da zudem Einstellungswechsel nicht durch die Erinnerung der Charaktere oder durch die Beendigung oder den Beginn einer Handlung

⁴⁴⁴ David Bordwell: „The Classical Hollywood Style, 1917-1960.“ In: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Hg. v. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson. London: Routledge, repr. 1996. S.1-84. S.49.

motiviert sind, bleibt die Narration Fragment. Somit muss der Zuschauer den Sinn zeitlicher und räumlicher Sprünge und Wechsel selbst herausfinden bzw. die Überlagerung von Zeiten und Räumen aufbrechen und neu zusammensetzen, um zu einem mosaikartigen Gesamtbild zu gelangen. Das impliziert, dass der Zuschauer⁴⁴⁵ in der Sinnproduktion die ‚Grenzüberschreitung‘ nachvollziehen muss.

Obwohl das (globale) Verschmelzen von Räumen und Zeiten in ihrer Verdichtung, die durch die Aufhebung von Entfernungen und Grenzen in der heutigen Informations- und Wissensgesellschaft verursacht wird, die individuellen Katastrophen erst auslöst, kann eine ‚wirkliche Ursache‘ nicht bestimmt werden. Globaler Raum besitzt kein operatives Zentrum. Er existiert im ‚Hier‘ und ‚Jetzt‘, ‚überall‘ und ‚in jedem Augenblick‘.

Einmal mehr erinnert diese Art der filmischen Darstellung an Gilles Deleuzes Zeit-Bild und hierbei besonders an das ‚Kristall-Bild‘⁴⁴⁶, worin die Spaltung der Zeit in zwei heterogene Richtungen im Bild geschehen werden kann und „[...] the past is constituted not after the present that it was but at the same time [...]“⁴⁴⁷ Es scheint, als ob das Gewehr als Symbol für Gewalt und Terror der ‚Keim‘ ist, um den herum alles kristallisiert. Zwar soll diese Waffe über eine Distanz von drei Meilen treffen, doch ist eine solch kurze Entfernung ausreichend, ein globales Medienspektakel auszulösen und ein Dilemma für etliche Familien auf mehreren Kontinenten. Damit lässt sie den Kristall nicht nur wachsen, indem Zeiten und Räume ineinander verschmelzen, sie lässt ihn auch splintern, sodass mit jedem Sprung etwas verloren geht. Und Verlust erleidet jeder der Charaktere im Film, ob dies die Heimat betrifft, ein Familienmitglied oder man sich von sich selbst entfremdet.

Neuere Filme des Transnational Cinema sowie des Independent Cinema tendieren allgemein dazu, Verlust und Terror(ismus) nicht nur

⁴⁴⁵ Auf Zuschauertheorien kann hier nicht näher eingegangen werden.

⁴⁴⁶ Ich beziehe mich hierbei auf Deleuzes drittes Kristall-Stadium, in dem “[...] the crystal is caught in its formation and growth, related to the ‘seeds’ which make it up.” (Gilles Deleuze: Cinema 2. The Time-Image. London: The Athlone Press, 1989. S.88.) Diese Kristallform ist niemals vollendet, sondern befindet sich in einem permanenten Prozess der Entstehung und “[...] is made with a seed which incorporates the environment and forces it to crystallize.” (Deleuze S.88.)

⁴⁴⁷ Ebd. S.81.

entpsychologisiert, also ohne Hinterfragung der Motive, sondern vor allem bruchstückhaft darzustellen. Als Beispiel wäre hier *Elephant* zu nennen, in welchem der Amoklauf zweier Schüler aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt wird. Ähnlich wie in *Babel* wird erzählt, ohne zu erklären, es wird vielmehr ‚gezeigt‘. Daher bleibt alles Stückwerk ohne einheitliches Bild.

Am besten lässt sich diese Darstellung mit dem Begriff des Mosaiks verdeutlichen. Das Mosaik ist an sich schon eine gebrochene Form, kreiert jedoch die Fiktion von Einheit. Diese ‚Einheit‘ ergibt sich aus der Zusammensetzung:

Die von Zeitsprüngen geprägte, achronologische Anordnung der einzelnen Sequenzen entzieht dem Zuschauer jegliche Orientierung im Dickicht des Erzählgeflechts. Wie bei einem Puzzle setzen sich die Bausteine nach und nach zusammen und ergeben ein Gesamtbild. Erst am Schluß des Films offenbart sich, an welcher Stelle sich welches Teil befindet, wo Anfang und Ende stehen.⁴⁴⁸

Und doch bleiben gerade die Risse zwischen den Bildern von *Babel* bestehen, da einige bedeutungstragende Teile des Plots im Dunkeln liegen, wie z.B. die Vorgeschichte des Gewehrs, das ja eigentlich als Werkzeug des ‚Anschlags‘ das Verbindungselement darstellt, sodass sich die Erzählstruktur nicht schließen kann.

Diese filmische Struktur entspricht sowohl der Wahrnehmung von Globalisierung als auch des transnationalen Terrorismus. „Poststructuralists such as Arjun Appadurai [...] characterize global culture as a series of ‘flows’ of people, technology, goods, money, and ideas, which exist in an often ‘disjunctive’ relation to one another.”⁴⁴⁹ Auch von terroristischen Großereignissen wie dem 11. September 2001 ist jeder global betroffen,

⁴⁴⁸ „21 Gramm.“ S.314-318. In: Filmklassiker. Band 5. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Philipp Reclam, 5.Aufl. 2006. S.316f.

⁴⁴⁹ Ann Cvetkovich und Douglas Kellner: „Introduction: Thinking Global and Local.“ In: Articulating the Global and the Local. Globalization and Cultural Studies. Hg. v. Ann Cvetkovich und Douglas Kellner. Boulder, Colorado & Oxford: Westview Press, 1997. S.1-30 (16).

wenn auch auf unterschiedliche Art und in unterschiedlichem Maße, ob wirtschaftlich durch Einfuhrbeschränkungen, politisch durch Ausgrenzung oder verstärkte Unterstützung des eigenen Landes, sozial durch das eigene Misstrauen oder das der Nachbarn. Kreativ verarbeitet wird diese stark variierende Art der Betroffenheit u. a. im Kompilationsfilm *11'09''01 – September 11*.

Wie schon zuvor erwähnt, ist *Babel* ein polynarrativer und damit polyzentrischer Film. Auch hierin findet sich eine Parallele zu Globalisierung und neuem Terrorismus, die beide kein operatives Zentrum besitzen.

Zurückzuführen ist dies darauf, dass die Globalisierung inzwischen alle Funktionssysteme der Gesellschaft umfasst und weder Unternehmen noch der Staat in der Lage sind, all diese zu kontrollieren. Sie können nur in geringem Maße beeinflussen, was außerhalb ihrer Grenzen geschieht. Zum Teil trifft dies auch auf innere Geschehnisse zu, besonders terroristische Straftakte. Abhörmaßnahmen, Videoüberwachungen oder Onlinedurchsuchungen suggerieren Kontrolle, die letztlich nie vollständig sein kann, da der neue Terrorismus sich in seiner strategischen Form einer totalen Überwachung entzieht. Das Mosaikbild der staatlichen Überwachung kann folglich jederzeit durch nicht vorhersehbare Ereignisse wieder zerbrechen.

Doch wird der Staat nicht nur selber durch Grenzüberschreitungen herausgefordert, durch Überwachungsapparaturen und Passkontrollen konstituiert er auch seine Grenzen neu. „Der Grenzraum [...] ist nun überall. Sicherheit und Gefahrenabwehr haben die Grenzlinie zum Netzwerk werden lassen, die Grenze gleichermaßen nach außen wie nach innen verschoben.“⁴⁵⁰ Geopolitische Grenzen sind damit ebenso außer Kraft gesetzt wie die Grenzen des Privaten vor staatlichem oder öffentlichem Zugriff.⁴⁵¹ Im globalen Zeitalter des neuen Terrorismus gibt es kein

⁴⁵⁰ Helmuth Berking: „Raumtheoretische Paradoxien im Globalisierungsdiskurs.“ In: *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*. Hg. v. Helmuth Berking. Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 2006. S.7-22 (16).

⁴⁵¹ Stefan Kaufmann: „Grenzregimes im Zeitalter globaler Netzwerke.“ In: *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*. Hg. v. Helmuth Berking. Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 2006. S.32-65 (35).

Außerhalb der Gefährdung mehr. Entstanden ist ein Raum, der keinen begrenzten Territorien unterliegt – ein ‚entgrenzter Raum‘.

Im direkten Vergleich von *Babel* und neuem Terrorismus lässt sich feststellen, dass beide eine ganz ähnliche Struktur besitzen – der Film eine mosaikartige, der Terrorismus eine zellartige. Der Film arbeitet mit weitestgehend unabhängigen, eigenständigen Einstellungen, die im Terrorismus die voneinander unabhängigen Kleinstgruppen der Täter parallelisieren. Sowohl die Terrorzelle als auch die Einstellungen sind austauschbar, ersetzbar. Im Film ändert sich dabei nichts am Plot, das Terrornetzwerk bleibt durch den Ausfall einer Zelle unbeeinflusst in seiner Planung und Ausführung von terroristischen Akten.

Eine Raum-Zeit-Verdichtung und -Überlagerung entsteht im Film u. a. durch eine zeitliche Verschiebung der Erzählstränge, die Wiederholung eines Ereignisses aus unterschiedlichen Perspektiven, eine Zeitspaltung sowie räumliche Entgrenzung direkt im Bild, aber auch durch den Einsatz von Kommunikationsmedien wie dem Telefon oder dem Fernseher als Teil der *Mise en Scène*.

Der Terrorismus nutzt vor allem neue Medien, um global gleichzeitig ‚hier‘ und ‚überall‘ zu sein. Dies kann sogar dazu führen, dass sich seine Strategie in gewisser Weise verselbstständigt, d.h., der von ihm hervorgerufene Zustand der Verunsicherung und Angst setzt sich ohne sein weiteres Zutun in den Medien und Reaktionen des Staates fort. Zudem erleichtert die fortschreitende Globalisierung die Bedrohung einer größeren Anzahl potenzieller Opfer und Objekte durch moderne Medien, Waffen und Transportmittel.

Dies zeigt weiterhin, dass sich die globale Gefahr durch den Terrorismus der Kontrolle entzieht, wenn dieser raumübergreifend, transnational agiert und der Zeitpunkt eines Anschlags unbestimmt ist bzw. jederzeit und prinzipiell überall damit gerechnet werden muss.

Die häufige Wahl öffentlicher Plätze und Verkehrsmittel als Anschlagsorte erfolgt bewusst *willkürlich*. Die Opfer unter der Zivilbevölkerung werden daher noch beliebiger bestimmt. Wie schon zu Anfang der Arbeit erläutert, bevorzugen transnationale Terroristen wie die

der al-Qaida Netzwerkstrukturen als Organisationsform, die sich über mehrere Staaten und Weltregionen erstrecken und *offen* für persönliche oder institutionalisierte Kontakte zu anderen Gruppen und Netzwerken sind, die also durch eine *dezentrale* Struktur gekennzeichnet sind.⁴⁵² Da sich die hieraus resultierende Gefahr nicht an Ort und Zeitpunkt binden lässt, bleibt sie als diffuse *allgegenwärtige* Bedrohung bestehen. Die Dramaturgie dieser Anschläge verwandelt unsere Symbole in Requisiten und demonstriert ihre Vergänglichkeit, während die Attentäter in ihrer Nichtexistenz Unvergänglichkeit und Omnipräsenz erlangen.⁴⁵³

Dieses Gefühl der Allgegenwärtigkeit des Terrors wird noch verstärkt durch die Tendenz zu simultanen Terrorakten, die seit dem 11. September weltweit massiv zugenommen hat. Ausgeführt durch zumeist Selbstmordattentäter sind diese zu einem Markenzeichen des neuen Terrorismus geworden.⁴⁵⁴ Allgemein behält der Terrorist hierbei die Kontrolle über den Zeitpunkt und das umso mehr, je weniger er auf den Rückzug angewiesen ist. D.h., die stärkste Kontrolle aller Terroristen der hier analysierten Terrororganisationen besitzt der al-Qaida-Kämpfer.

Die transnational-terroristische Struktur ist demnach gekennzeichnet durch ihre ‚Offenheit‘/d.h., relative Unbegrenztheit, Willkür, Simultaneität und Omnipräsenz. All dies spiegelt sich auch in der Kinematographie der hier untersuchten Filme zu diesem Thema wider. So finden sich eine offene Bildaneinanderreihung, d.h., beliebig austauschbare Einstellungen, ebenso wie simultane Handlungsstränge bzw. Zeiten, die sich überlagern.

„Für simultane Anschläge sind einerseits unabhängig voneinander agierende Terrorzellen notwendig, um das Risiko der Enttarnung zu minimieren, andererseits bedarf es einer übergeordneten Koordination.“⁴⁵⁵ Die Einstellungen in *Babel* sind in einer Art und Weise angeordnet, die ihre Unabhängigkeit voneinander stützt, dennoch fügt sie die Montage in dieser

⁴⁵² Siehe Schneckener S.72.

⁴⁵³ Daniela Klimke: „Dramaturgie eines Anschlags.“ S.39-45. In: Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Hg. v. Christian Schicha und Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT, 2002. S.44.

⁴⁵⁴ Schneckener S.16.

⁴⁵⁵ Ebd. S.16.

Selbstständigkeit aneinander, es bleiben dementsprechend nur potenziell mögliche Anschlüsse.

Mithilfe der Unbeherrschbarkeit des Raumes und der darin ausgedrückten Selbstverortung in den in dieser Arbeit analysierten Filmen *Ñárritus* wird nicht nur die Unsicherheit und Ungewissheit einer global vom Terrorismus bedrohten bzw. als bedroht erscheinenden Welt ausgedrückt. Dieser Zustand wird auch als Kontrollverlust über Bild- und Tonebenen durch den Zuschauer erfahrbar, der nicht mehr in die Diegese eingebunden ist, dessen Aufmerksamkeit stattdessen durch die Selbstreferentialität des filmischen Mediums genau auf diese Verschiebung, Spaltung und Verdoppelung in Zeit und Raum gelenkt wird.

Ein weiterer Zusammenhang zwischen filmischer und terroristischer Struktur liegt darüber hinaus auch im ‚kognitiven Effekt‘. In den meisten Fällen lassen sich erst nach dem terroristischen Akt Verbindungen zwischen Täter und Tat erkennen. Somit hat hier die Wirkung ihre Ursache überholt. Sowohl mit *Babel* als auch dem Kurzfilm zum 11. September verhält sich dies ähnlich. Letzterer verweigert das Aufzeigen von kausalen Zusammenhängen völlig. In ersterem werden erst zum Ende des Films und im Rückblick bzw. der Erinnerung des Zuschauers kausale Zusammenhänge bruchstückhaft sichtbar. Dennoch gibt es, typisch für das Independent Cinema, weder eine Auflösung des Geflechts, noch eine Schluss-Sequenz wie im Hollywoodkino.

Das Filmende ist demzufolge nicht nur durch Abschiede von geliebten Personen oder Orten geprägt, es zeigt besonders, dass die Protagonisten in der Gegenwart eigentlich in ihre Vergangenheit zurückkehren, indem sie zu einem früheren Zuhause heimkehren, an einen geographischen Punkt, an dem sie sich früher einmal befanden, oder an einen Ort der Erinnerung. Aber Heimat in diesem Sinne ist nicht mehr dieselbe, sondern verändert, ist Mosaik, das sich aus gespaltenen Gegenwarten und Erinnerungen zusammensetzt, räumlich wie zeitlich aufgebrochen und zerbrochen, ähnlich der kinematischen Narration. Die Protagonisten stehen somit weder vor einem Neuanfang, noch haben sie mit ihrer Vergangenheit abgeschlossen.

Daher verkörpert die letzte Einstellung in gewisser Weise den gesamten Film, indem sie einen japanischen Vater zeigt, der seine verzweifelte und nackte Tochter auf dem Balkon inmitten eines Lichtermeers aus Wolkenkratzern in seinen Armen hält. Was übrig bleibt, ist der nackte Mensch mit all seinen Ängsten und quälenden Gedanken und Gefühlen auf dem trostlosen Schlachtfeld des Selbst in einer transnationalen Welt. Doch wie Solórzano darlegt, sind Grenzen nicht physischer Natur, sie liegen vielmehr im menschlichen Geist und „[...] then it's a man's task to cross them in his everyday life.“⁴⁵⁶

Demnach verdeutlicht das transnationale Kino Iñárritus nicht nur die veränderte Wahrnehmung von Raum und Zeit in einer globalisierten Welt, sondern auch, dass Kohärenz nur in einem Mosaik gefunden werden kann, das uns allerdings die Koexistenz von Zeiten und Räumen und somit die Überwindung räumlicher und zeitlicher Begrenzungen vor Augen führt und sich selbst damit unendlich viele Formen gibt.

Transnational Cinema in dieser Form zeigt daher nicht nur die Überwindung von Grenzen, es verschiebt die Grenzen ins Grenzenlose, das nicht mehr an Raum und Zeit gebunden ist und damit ohne klare Kontur und kohärente Struktur. In dieser Darstellung folgt es sowohl der Globalisierung als auch dem neuen Terrorismus.

⁴⁵⁶ Solórzano S.17.

V. Terroristische und filmische Inszenierung: Parallelen

V.1. Terroristische Strukturen im Film

Wenn die Zeit nicht mehr eindeutig fixierbar ist, kann auch der Raum nicht mehr ein Ort der Verortung sein. Wenn die Raum-Zeit-Konstruktion nicht mehr wie gewohnt funktioniert, zersplittert die Filmerzählung in zahlreiche Facetten, eine Zentrierung ist aufgehoben [...].⁴⁵⁷

Anhand der Filmanalysen wird deutlich, dass der Film durchaus in der Lage ist, Terrorismus auf seine eigene Weise darzustellen. Dokumentarfilme ebenso wie Filme der Avantgarde bzw. des Neuen Deutschen Films, des transnationalen Kinos oder Independent Cinema haben hierbei eine spezifische Struktur für den Umgang mit dieser Thematik gefunden. Hierbei sind es bestimmte kinematographische Gestaltungsmittel und/oder eine spezifische Schnitt- und Montagetechnik, die in Bezug auf die jeweiligen Terrorismusformen besonders häufig und wiederkehrend angewandt werden.

Die RAF hat sich in ihrer Struktur als hierarchische, wenn auch teils zellenartige Organisation herausgestellt, die fast ausschließlich auf nationalem Boden agiert und aufgrund ihrer - abgesehen von der dritten Generation - bekannten Gesichter und Namen häufig die Unterkünfte wechseln und im Verborgenen bleiben muss. Darüber hinaus verbrachten ihre führenden Köpfe viel Zeit in Gefängnissen.

⁴⁵⁷ Willi Karow: „Einführung.“ S.10-16. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.) (Bremer Symposion zum Film): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz, 2004. S.13.

Demgegenüber steht eine filmische Struktur, die sowohl eine unkonventionelle Kameraführung sowie einen ungewöhnlichen Schnitt aufweist, bedingt durch das zeitgleiche Aufgreifen dieses Themas durch den Neuen Deutschen Film, der oft hiervon Gebrauch macht, als auch über einen hauptsächlich klassischen Schnitt nebst Montage verfügt, was vor allem in Filmen ab den 1990er Jahren zu beobachten ist. Gemeinsamkeiten sind jedoch auf kinematographischer Gestaltungsebene zu finden. Das wechselnde Setting ohne Ausstrahlung heimischer Atmosphäre in Filmen, die die Terroristen direkt in Aktion zeigen, verweist auf den 'realen' Ortswechsel, der regelmäßig vorgenommen werden musste, um der Festnahme zu entgehen. Prägnanter ist jedoch, dass Filme zur RAF sich meist klaustrophobisch enger Räume bedienen, deren ebenso häufig auftretende Doppelrahmung die Protagonisten im Kader ‚gefangen hält‘. Diese auffällig starke Kadrierung geschlossener Innenräume impliziert nicht nur die geographische Begrenztheit des Handelns der Organisation, sondern auch die Unsicherheit und Ungewissheit, in der sich die in ihnen befindlichen Personen bewegen, ihre Unmöglichkeit, daraus zu entfliehen und der Situation so zu entkommen. Hierin spiegelt sich demnach nicht nur die Verängstigung der deutschen Bevölkerung, sondern auch die politisch-juristische Situation vieler RAF-Mitglieder, die nach und nach hinter den Gittern von Haftanstalten verschwanden.

Auch die Struktur der IRA ist eine hierarchische. Auch sie ist begrenzt auf ihr nationales Territorium einschließlich Großbritanniens. Die Terroristen sind meist in ihren Wohnvierteln bekannt und tragen in den letzten Jahrzehnten neben Terrorakten auf symbolische Personen aus Justiz, Polizei, Armee und Krone ebenso ihre nachbarlichen Fehden in Shoot-to-kill-Aktionen, Punishment Attacks und Ausweisungen auf lokalem Boden aus. Eine weitere Besonderheit dieser Terrororganisation ist ihr langes Bestehen.

So verwundert es kaum, dass filmische Werke, die die IRA näher beleuchten, besonders das Mittel der Wiederholung bevorzugen, mit dessen Hilfe sie die zirkuläre Struktur der terroristischen Geschichte Irlands und später Nordirlands sichtbar machen. Auch aus diesem steten Kreislauf scheint ein Entrinnen für die Protagonisten ausgeschlossen. Überdies stellt

sich das ‚Heim‘ als das bevorzugte Setting dieser Filme dar, meist als symbolischer Wert, der, wenn auch teils auf terroristische Art, gegen Eindringlinge verteidigt werden muss, ob nun gegen die Polizei, Armee oder eine paramilitärische Gruppe. Die Wiederholung bezieht sich zumeist auf eine ähnliche Nachstellung von Szenen oder die Narration, sodass Schnitt und Montage nicht gesondert auffallen wie im transnationalen Kino. Daher kommt hier, ähnlich den RAF-Filmen, vor allem der *Mise en Scène* eine gesonderte Bedeutung bei der Umsetzung struktureller Ähnlichkeiten zwischen Film und Terrorismus zu.

Die Form des transnationalen Terrorismus entzieht sich in ihrer Globalität schon von vornherein Raum und Zeit. Aufgrund der transislamischen Netzwerke der al-Qaida, ihrer weltweit agierenden autonomen Terrorzellen, die auf niemanden Rücksicht nehmen, kann ihr jeder überall und zu jeder Zeit zum Opfer fallen.

Im Gegensatz zu anderen Filmen, die Terrorismus thematisieren, zeigen Werke zum transnationalen Terrorismus daher bewusst räumliche Kontraste innerhalb der gleichen Erzähl- und erzählten Zeit auf. Hierfür nutzen sie insbesondere den irrationalen Schnitt, eine ungewöhnliche Montage oder Aneinanderreihungen von Close-ups, die selbst raumzeitliche Grenzen überschreiten bzw. Referenzen im Bild behindern, stören, sodass alles in Auflösung begriffen scheint. Diese ‚lose‘ Vernetzung⁴⁵⁸ von Einstellungen und Sequenzen entspricht somit auf filmische Art der Organisationsstruktur dieser Terrorgruppe, genauer ihrer autonomen Zellen. Die Transnationalität findet Raum im internationalen Setting dieser Filme, das jedoch ebenso wie die Zeit an keine genaue Abfolge in der Narration mehr gebunden ist. Und so werden Raum und Zeit ähnlich dem Terrorakt, der zum globalen Ereignis wird, durch szenische Verschiebungen, Überlagerungen, Aufhebungen und die Verknüpfung von Distanzen und Zeiten ‚gleich-räumlich‘ und ‚gleichzeitig‘.

Wurde in *Deutschland im Herbst* mit der Entführung der Lufthansa-Maschine der internationale Terrorismus zwar angedeutet, erhielt er jedoch

⁴⁵⁸ Mit loser Vernetzung ist die relative Austauschbarkeit in der Anordnung von Einstellungen im Montagegerüst gemeint.

noch keinen Platz im Bild. Stattdessen erfolgte der Rückzug ins „Innere“, mental und räumlich. Hier nun gibt es keinen Rückzug. Globalisierung und der aus ihr resultierende Terror(ismus) sind allgegenwärtig.

In der Gewaltanwendung ähneln sich besonders die RAF und die IRA, die ausschließlich zu konventionellen terroristischen Mitteln wie Schusswaffen und Sprengstoff greifen und deren Mitglieder ihren Rückzug mit einplanen. Auch im Film treten besonders bestimmte kinematographische Gestaltungsmittel hervor, die zwar das Konzept von Raum und Zeit stören, Schnitt und Montage bleiben von einer auffälligen Abweichung jedoch meist verschont.

Anders gestaltet sich dies bei der al-Qaida, die meist keinen Rückzug mehr einplant, sich über konventionelles Kriegsgerüst hinaus alltäglicher Gegebenheiten und Situationen bedient, sie ihrer eigentlichen Funktionen und Eigenschaften beraubt, in Gefahrenzonen verkehrt oder gar in Waffen umwandelt.

Um dies zu veranschaulichen, greift der Film über die exzessive Verwendung von Gestaltungsmitteln auch auf eine außergewöhnliche Schnitt- und Montagetechnik zurück, die Sehgewohnheiten außer Kraft setzen. Die Gruppe, die in ihrer Inszenierung die längste Kontrolle behält, wird also im Film in gewisser Weise als 'unkontrollierbar' dargestellt, da Raum und Zeit hier, wenn überhaupt eine Sicht angenommen wird, aus der Sicht der Opfer geschildert werden.

Dies beruht jedoch nicht darauf, dass diese Art des Terrorismus nicht darstellbar wäre, denn er ist es ja. Er hat nur eine andere - größtenteils für den Zuschauer noch unberechenbarere - filmische Form. Dies lässt sich zusätzlich auch darauf zurückführen, dass über diese Gruppe noch wenig bekannt ist, besonders im Vergleich zu den beiden anderen Terrorismusformen. ‚Bekannt‘ sind nur die Opfer, ist nur der auf die Tat folgende ‚Kampf gegen den Terror‘, der v.a. im Hollywood-Kino als Schwarz-Weiß-Malerei präsentiert wird. Weiterhin sind auch keine Filme zu diesem Thema aus den bevorzugten Herkunftsländern der Terroristen im westlichen Raum geläufig, sofern es sie denn gibt. Eine Ausnahme bilden Filme zum palästinensischen Terrorismus, der aber vor allem in seiner

jetzigen Form eher dem ethnisch-nationalistischen Terrorismus als dem transnationalen entspricht, und die z.B. mit *Paradise Now* auch international auf Filmfestivals vertreten sind.

Die Medieninszenierung der RAF konzentrierte sich nach der Anfangsphase vor allem auf das Fernsehen als Transmitter ihrer Botschaften an das BKA und die Regierung. Dementsprechend spielt das Fernsehen in etlichen der Filme über die RAF eine wichtige Rolle als historisierende Quelle für den Zuschauer, als Informationsquelle für die Terroristen und andere Protagonisten oder wird als solche karikiert.

Ebenso wird gern Dokumentarmaterial in Form von Videoclips aus dieser Zeit verwandt, das schon damals sehr visuell in seiner Gestaltung war und gewiss neben der Symbolhaftigkeit der Opfer zum anhaltenden Effekt der RAF beitrug, die vergleichsweise wenige Anschläge beging und dennoch heute in aller Munde ist. Während der Stammheim-Periode wurde die von Terroristen betriebene Eskalationsstrategie immer vordergründiger, indem sie sich als Gefangene des Systems präsentierten, die Enge des ihnen zur Verfügung stehenden Raumes nutzten, aus dem heraus sie weiterhin agierten, bzw. drehten sich ab diesem Zeitpunkt alle Aktionen und Botschaften fast ausschließlich um die Freipressung von Terroristen aus dem Staatsgewahrsam.

Die von der Regierung verhängte Nachrichtensperre und weitere der Aktion-Reaktions-Spirale entspringende Handlungen des Staates bewirkten eine noch größere Verunsicherung der Bevölkerung und werden immer wieder in Filmen zur RAF aufgegriffen, vornehmlich durch die dargestellte Gefährdung von Privaträumen.

So erklärt sich auch die Zweiteilung der Filme zu diesem Thema, wenn von den ‚Aussteigerdramen‘ abgesehen wird. Entweder konzentrieren sie sich auf die Terroristen, die dann in ihrer, von ihnen selbst herbeigeführten, räumlichen Beengtheit gezeigt werden (so z.B. in Hauffs *Stammheim* von 1986), oder sie machen eine Enge, eine Bedrängtheit sichtbar, die aufgrund der Eskalationsstrategie auch eine bedrohliche Wirkung auf den Rest der Bevölkerung hat. In beiden Fällen wird die Aufmerksamkeit im Film auf den Privatraum bzw. den geschlossenen

Innenraum gelenkt, in den sich die Bevölkerung zurückzieht und aus welchem die gefangenen RAF-Terroristen nicht fliehen können.

Die IRA hingegen blieb in ihrer Mediennutzung, bis auf wenige Ausnahmen, die sich vor allem auf die Zeit ab dem Bloody Sunday 1972 bis Mitte der 1980er Jahre reduzierten, in der sie auch einige ihrer spektakulärsten Anschläge verzeichnete, hinter der der RAF und al-Qaida zurück und war häufig regional bzw. sogar lokal beschränkt. Ihre Anschlagdichte war zwar recht hoch, doch nicht immer spektakulär genug, um in die überregionale Presse zu gelangen.

Für den anhaltenden Effekt, den sie in der Bevölkerung erreichte, ist neben der schon genannten Anschlagfrequenz auch die Existenzdauer dieser Organisation ausschlaggebend. Daher scheint es nur logisch, dass gerade der Aspekt der Wiederholung als metaphorisches Sinnbild für die Dauer eines Zustandes in den Filmen der IRA in den Vordergrund rückt.

Vor allem bei lokalen Konflikten lag die höchste Nutzungsintensität im Bereich der Menschmedien. Daher zeigen Filme immer wieder direkte, körperliche Auseinandersetzungen der Kontrahenten. Aus diesem Grund treten auch die Massenmedien filmisch kaum in Erscheinung. Zu Anfang der Organisation existierten diese (abgesehen von der Zeitungspresse) nicht in einem Ausmaße, wie es heute der Fall ist, und in den letzten Jahrzehnten entwickelte sich der Terrorismus mehr und mehr zu einem Regionalkonflikt. Der ethnisch-nationalistische Terrorismus der IRA wurde also in erster Linie für das Publikum vor Ort inszeniert und erhält somit seine filmische Entsprechung in einer räumlichen, wenn auch nicht zeitlichen, Begrenzung.

Gänzlich anders sieht der Umgang der al-Qaida mit den Massenmedien aus. Als moderner Organisation stehen ihr alle heutigen Medien zur Verfügung. Dem transnationalen Terrorismus zugehörig ist sie räumlich ungebundener, agiert global und bevorzugt inzwischen zeitgleiche Aktionen. Dieser Vorgehensweise entspricht auch ihr mediales Verhalten. Im (weltweiten) Fernsehen und Internet, das mit seinen Fenstern zur selben Zeit ‚mehrere Räume öffnen‘ kann, hat sie nicht nur die idealen Übermittlungsmedien und Wirkungsverstärker ihrer Botschaften und spektakulären Anschläge gefunden, sondern im Internet auch ein Medium,

das ihrem raum-zeitlichen Umgang entspricht. Die Mediensymbiose wird daher auch in vielen der Filme visualisiert.

Doch rücken vor allem Schnitt und Montage in den Mittelpunkt, die in gewisser Weise die Funktion der Massenmedien übernehmen, indem sie die Globalität des Terrors direkt im Bild zeigen – in einer räumlichen und zeitlichen Überlappung. Auch wird durchaus Bildmaterial realer Ereignisse hineingeschnitten, doch dann auf eine Art und Weise, dass sie die ‚Grenzenlosigkeit‘ dieser Terrorismusart unterstützt und so die Inszenierung der Raum- und Zeitentgrenzung bzw. der Gleichzeitigkeit von Raum und Zeit filmisch fortsetzt. Diese Art der Darstellung kommt nicht nur dem transnationalen Charakter der Organisation entgegen, sondern entspricht auch der Permanenz, mit der sie in den Medien vertreten ist.

Von allen drei analysierten Organisationen ist die al-Qaida durch ihren Wirkungskreis, ihre mediale Inszenierung und damit noch höhere weltweite Politikinstrumentalisierung, ihren personellen Aufbau, ihre Verzögerungstaktik, die relative Umgehung der Zensur die unberechenbarste. Filmisch spiegelt sich dies wider in der für den Zuschauer noch ‚unsichereren‘ Raum-Zeit-Struktur, die durch zusätzlich verstärkte unkonventionelle und orientierungsstörende Gestaltungsverfahren bewirkt wird.

Fasst man nun die Ziele dieser drei Terrororganisationen zusammen und überträgt sie auf den Film, so wandelt sich die Zerstörung der ‚alten Ordnung‘, letztere im Film durch alte bzw. herkömmliche Sehgewohnheiten und Konventionen dargestellt, zu einer Bedrohung dieses Ordnungsprinzips durch eine Störung bzw. Verweigerung des klassischen bzw. konventionellen Umgangs mit Raum und Zeit.

Mithilfe der jeweils bevorzugten Darstellungsformen gelingt es, der Struktur des Terrorismus nahezukommen, sie bildlich zu fassen. Dies betrifft sowohl die Art der Gewaltanwendung als auch den Mediengebrauch und die räumlich-territoriale Nutzung bzw. Reichweite der Terroristen.

Der Einsatz von mehrfacher und anhaltender terroristischer Gewalt (Nadelstichtaktik) ist im Film allerdings nicht so umsetzbar, dass der

Zuschauer tatsächlich Gewalt empfindet. Er kann nur den Eindruck einer, wenn auch nicht physischen, Bedrohung gewinnen. Zwar kann er kurzzeitig, z.B. durch abstoßende Bilder, geschockt, aber wohl kaum über einen Blutdruckanstieg hinaus körperlich involviert werden. Gewalt wird somit meist inhaltlich dargestellt, wobei beispielsweise der Schnitt, schnelle Bewegungsabläufe und eine subjektive Kamera zum besseren Nachempfinden beitragen können.

Ebenso kann die Erzeugung von Angst und Bedrohung filmisch nur annähernd erreicht werden. Hierzu bedienen sich die analysierten Filme z.B. der Erzeugung von Orientierungslosigkeit, indem sie Konventionen außer Kraft setzen.

Zu guter Letzt wird der terroristische Versuch, eine neue politische Ordnung herzustellen, denn schließlich bleibt es ja beim Versuch, im filmischen Bild in der Neuverkettung von Einstellungen ausgedrückt oder bleibt im Verlust bzw. der Störung räumlicher und zeitlicher Ordnung gefangen. Somit ähnelt der Film auch hierin der kommunizierten Unsicherheit, die der Terrorismus mithilfe seiner Inszenierung hinterlässt.

So sehr sie auch sonst in ihrer Darstellung differieren mögen, in allen der in dieser Arbeit untersuchten Filme wird Terrorismus als raumzeitliche Grenzerfahrung präsentiert. Raum und Zeit treten dabei als artifizielle Konstrukte hervor, sie bestimmen die Charaktere und deren Handlungen in einem von ihnen unbeherrschbaren Zeit-Raum. D.h., die Protagonisten bewegen sich in nichteuklidischen Räumen, in Räumen, in denen die aus der Alltagswahrnehmung (bzw. durch das gewohnte Lesen von Filmen) vertraute Orientierung außer Kraft gesetzt ist,⁴⁵⁹ da Koordinaten oder Bezugspunkte vertauscht oder gestört sind.

Wie aus der Analyse hervorgeht, ist die Art des Orientierungsverlustes bzw. der Störung der jeweiligen Inszenierung der einzelnen Terrorismusarten eingeschrieben. Weiterhin wird deutlich, dass diese Störung nicht in jedem Fall durch den Einsatz außergewöhnlicher kinematographischer Gestaltungsmittel erreicht wird, sondern auch durch

⁴⁵⁹ Vgl. Gabriele Voss: *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie.* (Texte zum Dokumentarfilm 10. Hg. v. der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW) Berlin: Vorwerk 8, 2006. S.122.

den exzessiven Gebrauch ansonsten konventioneller filmischer Techniken und Stilmittel. Ebenso können Kombinationen dieser auch dazu führen, dass Gewöhnliches ungewöhnlich wird – gerade scheinbar klar Definiertes verliert in diesen Zusammenhängen eindeutige Grenzen.

Raum- und Zeitstörungen sind Merkmal vieler Genres und Stile. Im Hollywood- und Mainstream-Kino sind sie - treten sie überhaupt auf - konventionell, nur sehr kurzlebig und werden sofort wieder aufgelöst. Es wurde schon zuvor geschrieben, dass in Filmen mit terroristischen Themen nicht unbedingt neue filmische Techniken zu erwarten sind, nur dass bestimmte Techniken eventuell exzessiv oder in sonstiger Weise auffällig verwendet werden könnten, z.B. an unerwarteten Stellen. Geschieht dies, hat es in dem Moment auch eine besondere Bedeutung. Kehren solche Techniken in mehreren Filmen zu einer bestimmten Terrorismusform wieder, ist davon auszugehen, dass dies zur filmischen Umsetzung dieser Terrorismusform gehört bzw. typisch ist und/oder sich, ob bewusst oder unbewusst, bei Regisseuren so etabliert hat.

In den Analysen hat sich herauskristallisiert, dass Raum und Zeit auf eine spezifische Art und Weise und abhängig von der jeweiligen Terrorismusart bzw. Terrororganisation dargestellt werden. Allen, mit Ausnahme des Hollywood-Kinos, gemein ist dabei eine Störung der konventionellen kinematographischen Struktur.

Des Weiteren hat sich gezeigt, dass zur Darstellung einer bestimmten Terrorismusart in den hier analysierten Filmen immer wieder auf gleiche oder ähnliche kinematographische Mittel bzw. Filmtechniken und – praktiken zurückgegriffen wird, ganz gleich aus welchem Jahrzehnt der jeweilige Film stammt. Es kann daher sogar angenommen werden, dass diese Präsentationsformen bewusst gewählt wurden und werden. Über die Gründe kann an dieser Stelle nur spekuliert werden.⁴⁶⁰

Feststeht jedoch, dass Unsicherheit und Störung der gesellschaftlich-politischen Ordnung, die durch den Terrorismus ausgelöst werden, im Film nicht nur auf direktem Wege - in Dialog und Handlung - ausgedrückt

⁴⁶⁰ So kann z.B. auch eine Art Gattungs- bzw. Genrezwang insofern ausgeschlossen werden, da hier sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme analysiert wurden.

werden. Hierzu bedient er sich, wie beschrieben, des Orientierungsverlustes in Form von Raum- und Zeitkoordinaten, die nicht mehr in gewohnter Weise vom Zuschauer erfahrbar sind. Damit werden die Bilder ‚ungewiss‘, so ungewiss wie der Terrorismus selbst.

Die Struktur des Terrorismus hat somit eine Entsprechung in der filmischen Struktur entwickelt. D.h., räumliche und zeitliche Darstellungen filmischen/fiktionalen ‚Terrorismus‘ haben Formen gefunden, die der Organisation und medialen Inszenierung ‚realer Terroristen‘ nahekommen.

Nun könnte man einwenden, dass die Anzahl der untersuchten Filme nicht repräsentativ genug sei, um derartige Schlussfolgerungen zu ziehen, und dass die in diesen Filmen z.T. bevorzugte Kinematographie u.a. auch auf das Autorenkino zurückgeführt werden könnte, in der nationalen Filmtradition der jeweiligen Länder stünde. Daher erfolgt im Anschluss hieran eine weitere Analyse von Filmen, die diese Annahmen widerlegen sollen.

V. 2. Zweifel und Bestätigung

Die Wahl des Filmkorpus der Kontrollanalyse fiel auf sechs Filme. Dies gestaltete sich insofern schwierig, da nur wenige Filme zu den jeweiligen Terrorismusformen existieren, die nicht dem Hollywood-Kino zuzuordnen sind, deren Regisseure nicht aus dem jeweils von diesem Terrorismus betroffenen Land stammen oder deren Produktionsstätte außerhalb dieser Länder liegen und die zudem dieselben Bedingungen erfüllen wie die zuvor analysierten Filme.

Auch wenn sie nicht Gegenstand einer Strukturanalyse sein kann, so kann dennoch davon ausgegangen werden, dass ein Zusammenhang zwischen der politischen Gesinnung des Regisseurs und der Filmform unwahrscheinlich ist. Zuvor wurden zwei Filme von Fassbinder untersucht, von denen der Kurzfilm zu einer Zeit entstanden ist, als Fassbinder noch gewisse Sympathien für die RAF empfand, was vor allem an der von ihm

ebenso kritisierten unaufgearbeiteten deutschen Vergangenheit lag, und eindeutig gegen die Überreaktion des Staates Stellung bezog. Doch schon wenige Jahre darauf vertrat er in *Die Dritte Generation* eine gegensätzliche Position, indem er das terroristische Verhalten der verbliebenen RAF-Mitglieder karikierte. In beiden Filmen bediente er sich jedoch einer ähnlichen Kinematographie, ließ sich darin nicht durch seine veränderte Meinung beeinflussen. Eine Strukturveränderung hat sich somit nicht im Film niedergeschlagen.

Darüber hinaus deutet bereits die bisherige Analyse von Filmen aus so verschiedenen Dekaden, aus denen die Werke von Fassbinder und Edel oder von Jordan und Loach hervorgegangen sind, darauf, dass auch eine eventuelle Gleichförmigkeit in der filmischen Darstellung bestimmter Themen nicht aus einer möglichen nationalen Kinotradition der jeweiligen Zeit, in der diese Filme entstehen, resultiert, diese Tradition keinen großen Einfluss auf die gewählte Filmstruktur haben kann. Einige Filme unterliegen darüber hinaus einem Generationenwechsel in Bezug auf ihre Regisseure. Jordan und Loach entstammen als Angehörige einer jeweils anderen Nationalität auch unterschiedlicher Filmtraditionen, auch wenn aufgrund kulturhistorischer Nähe beider Länder teils Ähnlichkeiten zu verzeichnen sind. Fassbinders und Edels Streifen sind nicht nur in einem völlig anderen Stil gedreht, mit einer gänzlich anderen Darstellung von Protagonisten und Geschichtsverständnis, sie gehören überdies noch unterschiedlichen Genres an.

Es wäre sicher auch vermessen, anzunehmen, alle Regisseure stünden in einer bestimmten Filmtradition ihres Heimatlandes oder des Landes, in dem sie ihren Wohnort wählen. Fraglich ist ebenso, ob es seit den letzten Jahrzehnten tatsächlich noch klare nationale Filmtraditionen gibt, zumal viele, vor allem europäische Filme inzwischen Gemeinschaftsproduktionen sind, Traditionen einzelner Länder also immer mehr vermischt oder unterlaufen werden, je nach favorisiertem Zuschauermarkt.⁴⁶¹ John Hill

⁴⁶¹ Zu dieser Thematik siehe u.a. Vincent Kaufmann (Hg.): *Medien und nationale Kulturen*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 2004; Georgette Wang/ Jan Servaes/ Anura Goonasekera (Hg.): *The New Communications Landscape. Demystifying Media Globalization*. London & New York: Routledge, repr. 2002.

stellt zudem für Nordirland generell eine derartige Zuordnung als schwierig heraus:

Indeed, while accounts of 'national' cinemas have traditionally explored the ways in which films may reinforce or subvert established notions of national identity, this is clearly problematic in the case of Northern Ireland, where not only is there no shared sense of national identity among those who live there but the films themselves have participated in a larger cultural struggle related to the politics of partition and the region's identity as 'British' or 'Irish' (or both).⁴⁶²

Um jedoch noch etwas mehr Sicherheit bezüglich dieser Aussagen zu gewinnen, sollen nun noch einige Filme als Kontrollgruppe untersucht werden.

Da die Regisseure zum transnationalen Terrorismus, die nicht im Hollywoodstil drehen, größtenteils nicht aus den USA stammen, unterschiedlichen Kinos angehören, wird hier nur noch ein weiterer Film vom britischen Paul Greengrass - *United 93* (2006) - analysiert. Im Anschluss hieran wird mit *Bloody Sunday* (2002) ein weiterer Film desselben Regisseurs, jedoch zu einer anderen Terrorismusform, untersucht, um auszuschließen, dass die Darstellung allein auf den persönlichen Stil des Filmemachers zurückzuführen ist.

Des Weiteren wird die Kinematographie zum ethno-nationalistischen Terrorismus der IRA in *Five Minutes of Heaven* (2009) und *Fifty Dead Men Walking* (2009) näher beleuchtet. Erster Film wurde von einem Deutschen gedreht, letzterer von einer Kanadierin.

Die RAF wurde von ausländischen Regisseuren bisher noch nicht als Thema entdeckt. *Munich*, der einzige ausländische Film, der sich zu dieser Thematik äußert, tut dies nur am Rande und musste schon zuvor ausgeschlossen werden, da er nicht die RAF in den Mittelpunkt rückt. Um dennoch auch bei diesen Filmen die Gegenargumente entkräften zu können,

⁴⁶² Hill: Cinema and Northern Ireland, S.3.

werden *Mogadischu* (2008) und *Die Stille nach dem Schuss*⁴⁶³ (2000) geprüft.

Diese Filme weisen zum einen nicht die typischen Merkmale des Autorenkinos auf, sondern eine neue Tendenz in Anlehnung an die Hollywood-Ästhetik.⁴⁶⁴ Zum anderen entstanden sie in unterschiedlichen Zeiträumen. *Die Stille nach dem Schuss* behandelt zudem durch den historischen Kontext der DDR einen für das RAF-Thema ungewöhnlichen Aspekt und ist ein Film, der sich nur an das Thema Terrorismus anlehnt bzw. diesen als Verursacher für die sich im Film entwickelnde Handlung darstellt. Der Terrorismus der RAF selbst wird jedoch nicht fokussiert. Somit soll hierbei vor allem interessieren, inwieweit ein Film, der sich nicht mehr direkt auf den Terrorismus bezieht, eine ähnliche Darstellung vorantreibt wie die zuvor untersuchten Werke oder ob diese Form letzteren vorbehalten bleibt.

Ferner konnten Filme wie Hauffs kammerstückartiges *Stammheim* (1986) von vornherein wegen ihrer ‚Redundanz‘ zu diesem Thema ausgenommen werden, da sich die Darstellung der RAF bedingt durch das Konzept, das Drehbuch, das sich auf die Gerichtsprotokolle in Form von Tonbändern und Dokumenten stützt, nur auf geschlossene Innenräume des Gefängnisses und somit gleich zu Beginn stark beengte Räumlichkeiten konzentriert.

Bestätigen die Analysen dieser Filme die Vermutungen und Ergebnisse der zuvor geprüften filmischen Werke, kann davon ausgegangen werden, dass die Übereinstimmung in Kinematographie, Schnitt und

⁴⁶³ Nach den ersten Jahren direkt nach dem ‚Deutschen Herbst‘ etablierte sich zunächst das psychologische Kammerstück, die intellektuelle Innenschau, die sich später in Filmen wie *Die Stille nach dem Schuss* in einer linksintellektuellen Selbstreflexion bedingt durch politische Ernüchterung und zerfallender Utopien fortsetzte. (Vgl. Norman Ächtler und Carsten Gansel: „Ikonographie des Terrors? Vom Erinnern über Bilder zum Erinnern der Bilder im künstlerischen Umgang mit dem Terrorismus der 1970er Jahre.“ S.9-20. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010. S.12.

⁴⁶⁴ So auch Julian Preece: „Reinscribing the German Autumn: Heinrich Breloer’s *Todesspiel* and the Two Clusters of German ‘Terrorist’ Films.“ S.213-230. In: Baader-Meinhof Returns: History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism. Hg. v. Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008. S.214.

Montage nicht auf einer spezifischen Kinotradition beruht, sondern Teil der Darstellung bestimmter Terrorismusformen ist.

V. 2.1. *Die Stille nach dem Schuss*

Dieser Film ist nicht ganz unstrittig in seiner Darstellung des Terrorismus. Oft wird er wegen seiner Negierung des politischen Kontextes bzw. einer Ausblendung von Motiven bis hin zur Vereinfachung oder gar Verfälschung von Tatsachen, wegen seiner Trivialisierung traumatischer Ereignisse oder Romantisierung der Terroristen kritisiert.⁴⁶⁵

Fakt ist, dass, bis auf eine Gefangenenbefreiung, kein terroristischer Akt im Film gezeigt wird, stattdessen zu Anfang aber kriminelle Handlungen wie ein Bankraub oder die Erschießung eines französischen Polizisten im Affekt präsentiert werden, Handlungen, die zwar durchaus von RAF-Terroristen zum Gelderwerb als sogenannte ‚Bankkiste‘ durchgeführt und bei denen Opfer billigend hingenommen wurden, die jedoch politisch und juristisch nicht als terroristische Akte gelten. Auf dieser Ausgangsbasis baut sich nun ein, wenn auch oberflächlich und klischeehaft, psychologisierendes, emotionalisierendes Drama auf, in dessen Vordergrund die Idealisierung einer flüchtigen Ex-Terroristin steht.⁴⁶⁶

Insgesamt fällt auf, dass, wenn auch nicht übermäßig viele, im Vergleich zu anderen Filmen zur RAF jedoch eine höhere Anzahl an Außenaufnahmen vorliegt. So sind zunächst auch Grenzen in Form von

⁴⁶⁵ Vgl. Cordia Baumann: „Die RAF als Abenteuer. Der Bonnie-und-Clyde-Mythos: Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur.“ S.245-268. In: *Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008*. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010. S.258f.; Gabriele Mueller: „Imagining the RAF from an East German Perspective: Carow’s *Vater, Mutter, Mörderkind* and Dresen’s *Raus aus der Haut*.“ S.269-284. In: *Baader-Meinhof Returns: History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism*. Hg. v. Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008. S.270.

⁴⁶⁶ So auch vertreten von Sylvia Henze: „Die RAF und die DDR - Zur künstlerischen Darstellung eines ‚blinden Flecks‘ in Ulrich Woelks ‚Die letzte Vorstellung‘, Ulrich Plenzdorfs ‚Vater, Mutter, Mörderkind‘ und Volker Schlöndorffs ‚Die Stille nach dem Schuss‘. S.179-198. In: *Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008*. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Grenzposten überschreitbar - ist der Raum ‚aufgebrochen‘, solange die jeweilige neue Identität nicht aufgedeckt wird. Ebenso werden Außenräume gänzlich anders verwendet. Bleiben Innenräume relativ ähnlich trist in ihrer ärmlichen Ausstattung, ihrer kalten, gelb-grünlichen Neon-Beleuchtung und teils sogar Größe, so wandeln sich die Außenräume je nach Situation, in der sich die Protagonistin Rita befindet und reflektieren sowohl ihre physische als auch ihre psychische Gemütslage.

Ähnlich den anderen Filmen zur RAF herrschen in Innenräumlichkeiten Großaufnahmen, manchmal sogar Detailaufnahmen vor, werden Doppelrahmung wie Türen und Fensterrahmen in den Blick gerückt.

Diese Detailaufnahmen setzen sich fort im Arbeitsprozess, dem damit eine ähnliche Bedeutung wie den Menschen eingeräumt wird, in dessen Beliebigkeit⁴⁶⁷, Maschinellem und der Anonymität der Mensch völlig in seinem Beruf als ‚Held der Arbeit‘ aufgehen kann oder von ihm geschluckt wird, wobei kalter Licht- und grauer Farbeinsatz eher auf letzteres hindeuten.

Zudem sind diese Innenräume nicht sicher. Sie werden abgehört. Überwachung findet sowohl drinnen als auch draußen statt. Wenngleich diese Art der Überwachung nicht als empfundene Störung durch die Protagonisten dargestellt wird, sondern zu ihrem ‚Schutz‘ zu sein scheint. Die Räume sind daher weniger terroristische Angsträume als vielmehr Ausdruck eines maroden Systems und der Furcht, die seine eigentlichen Staatsbürger vor Bespitzelung und Staatsterror haben. Fensteröffnungen aus diesen Räumen geben stets nur einen Blick auf graue Neubauten der 1960er und 1970er Jahre frei, eine Steinlandschaft, die ebenso als Mauersymbol gedeutet werden könnte oder im Falle von Rita den Blick nicht der Erkenntnis öffnet.

Wie zuvor erwähnt spiegeln in diesem Film Außenräume Inneres wider. Vor allem auf der Flucht - egal, in welchem Land - wirken Straßen, Gassen und Häuser noch grauer, dunkler und enger, fast ohne jegliche Farbsättigung, ähnlich den Einstellungen im Gefängnis. Grobkörniges Grau

⁴⁶⁷ Dieser Begriff ist erneut abgeleitet von Deleuze' *beliebigem Raum*.

lässt in Halbtotalen Häuserblöcke flächig und trist erscheinen. Das impliziert schon zu Beginn des Filmes, dass eine Verbesserung des Lebensstandards genauso wenig zu erwarten ist wie die Erfüllung irgendwelcher Ideale. Selbst die Menschen verschmelzen in ihrer grauen Kleidung im Ton dieser Stadtlandschaft.

Auch die zwei wohl symbolischsten Einstellungen greifen diese Trostlosigkeit in Wort und Bild auf: Zu Beginn ihrer Flucht wird Rita im Augenblick ihres Entschlusses in einer Gesichtsgroßaufnahme zwischen zwei Bäumen gezeigt, gleichsam als Darstellung ihrer persönlichen Situation, in der sie stets ‚zwischen zwei Stühlen‘ sitzt, privat, als Terroristin und später zwischen zwei Systemen. In einer weiteren Einstellung schaut sie mit ihrer Freundin aus der Lagerhalle auf eine graue Landschaft, dabei wird ihr Kopf vom Fenster umrahmt, sie erzählt von ihrer beruflichen Vergangenheit „ohne große Aussichten“ - eine Aussage, die sich nicht nur auf ihre Zukunft, sondern bildlich auf den gesamten Film bezieht.

Situationen wie die am Strand sind stimmungsaufhellend. Dementsprechend ändern sich hier Farbe und Licht zu einem wärmeren Ton. Dies ist ebenso der Fall bei den vielen Gartenfeiern, die der Unterhaltung dienen. Doch trägt die gute Laune. Die grüne Umgebung wird meist nur flächig abgebildet durch die Fokuseinstellung auf die Gesichter, der Raum dahinter verblasst somit. In Aufsichten und aus der Vogelperspektive, die auf weitere Überwachung schließen lassen, wird deutlich, dass auch er einen recht begrenzten Raum darstellt, der nicht nur ein letztes Refugium hinter der Mauer verkörpert, sondern ebenso unter staatlicher Kontrolle steht. Dies deckt sich mit der von Rita empfundenen (Schein)Freiheit. Letztlich wird auch ihr im Verlaufe des Films immer klarer, dass sie in der DDR nicht nur in ihrer Bewegung eingeschränkt ist, sondern auch ohne Erlaubnis der Stasi nicht einmal mehr simpelste Entscheidungen, wie die Gründung einer Familie, treffen kann.

All dies zeigt, dass Innenräume, Kadrierung und Licht zwar ähnlich symbolisch wie bei Fassbinders Filmen und dem *Baader Meinhof Komplex* behandelt werden, ihnen ebenso eine, wenn auch etwas andere,

metaphorische Bedeutung zukommt, sie auf ein instabiles Geflecht in Bezug auf private Verwirklichung sowie Erfüllung von Idealen verweisen, ihnen im Kontext des Filmes aber nicht die gleiche Funktion der Unsicherheit durch die terroristische Inszenierung bzw. die Inszenierung des Terrorismus zugordnet werden kann. Dieser Raum ist kein Gefahrenraum, bewirkt keine Verunsicherung des Zuschauers, er ist einfach nur tristlos.

Gleichfalls erfolgt in *Die Stille nach dem Schuss* ein anderer Einsatz der Medien. Einblendungen von zeitgeschichtlichen Medien wie Bildern, Büchern, Zeitungsartikeln, Schallplatten, ein Spiegelmagazin mit dem Titelblatt "Terroristen" sind sehr viel seltener. Dokumentarisch erscheinendes Nachrichtenmaterial ist ausschließlich nachgestellt und dient nur zweimal zur Information, d.h., es verdeutlicht zum einen die Suche nach den Terroristen und hält ein weiteres Mal den Tod von zwei Mitgliedern fest. Beide Male passt sich diese Information ohne Störung des Ablaufs in die Handlung ein bzw. wird durch sie eine Zeitkomprimierung redundanter Ereignisse vorgenommen. Das Fernsehmedium tritt insgesamt dreimal im Film in Erscheinung, zweimal in besagter Form und ein weiteres Mal als Unterhaltungssendung. Damit tritt seine Inszenierungswirkung völlig in den Hintergrund. Auch hierin unterscheidet sich *Die Stille nach dem Schuss* von den zuvor analysierten Filmen.

Medien haben allgemein in diesem Film keine große Bedeutung oder insofern Bedeutung, da sie eben nicht fokussiert werden, besonders nicht von der Protagonistin, die sich ja auch der Realität verschließt. So erwähnt der Stasi-Beamte Hull gegen Filmende, zum Zeitpunkt des Zusammenbruchs der DDR, dass Rita die einzige Nicht-Informierte sei, was impliziert, dass sie auch die einzige ist, die nicht mit der Zeit geht.

Dieser Film ist nur bedingt ein Film zum Thema Terrorismus. Weder wird ein Terrorakt gezeigt, noch werden terroristische Ziele, Vorhaben oder gar eine Inszenierung der RAF zum Ausdruck gebracht. Stattdessen erfolgt ein zwischenmenschlicher und gesellschaftspolitischer Selbstfindungsprozess, der auch ohne angedeutete terroristische Vergangenheit der Protagonistin bzw. des Aufbaus auf der ‚realen‘ Geschichte von Inge Viett ähnlich hätte ausfallen können. Dementsprechend

liegt hier auch eine veränderte Kinematographie vor. Die Enge geschlossener und offener Räume wird nur exzessiv an den Stellen eingesetzt, wenn sich die Protagonistin auf der Flucht bzw. in einer Zwangslage befindet und um das physische und politische Eingesperrtsein der ostdeutschen Bevölkerung zu verdeutlichen.

Die Stille nach dem Schuss ist ein typischer Vertreter für Streifen, die in der Zeit zwischen dem Neuen Deutschen Film und in den letzten zwei bis drei Jahren zum Thema Terrorismus gedreht wurden. Neueste Filme der Generation der Nachgeborenen gehen sogar noch einen Schritt weiter und projizieren dieses Thema oft nur noch als eine Art Selbstfindungsprozess auf heutige Jugendliche.⁴⁶⁸ Schon in diesem Film steht nicht mehr der Terrorismus selbst im Mittelpunkt, eher der Versuch einer Motivanalyse und teils sogar Verklärung. Terrorismus wird weder in seiner Inszenierung gezeigt, noch wird er selbst inszeniert. Dadurch verliert er jedoch die diesen Filmen typische Kinematographie, was wiederum vermuten lässt, dass Filme, die vom terroristischen Fokus weitestgehend abweichen, auch eine andere Art filmischer Techniken verwenden.

V. 2.2. *Mogadischu*

Im Gegensatz hierzu fällt *Mogadischu* wieder in das übliche Muster der zuvor analysierten Filme und das, obwohl teils auch dieser Film ähnlich dem *Baader Meinhof Komplex* an das Hollywood-Kino angelehnt ist. So beginnt jede Sequenz mit einem Establishing Shot, der Orts- und Zeitangabe mit im Bild enthält. Dies ermöglicht eine grobe Verortung.

Allerdings sehen nicht nur die Flughäfen immer wieder ähnlich aus, vor allem bedient sich der Film neben einer großen Anzahl an Innenräumen einer dominanten Einstellung - der Großaufnahme. Die zweithäufigste gewählte Einstellungsgröße ist die Detailaufnahme, die neben der Großaufnahme sogar in riesigen Hallen oder Großraumbüros vorherrscht.

⁴⁶⁸ So z.B. der Film *Die fetten Jahre sind vorbei* (Deutschland/ Österreich 2004; R: Hans Weingartner).

Liegen diese Größeneinstellungen auf Gesichtern, wird hier in erster Linie Emotion sichtbar gemacht. Gesichter der Regierung verraten vor allem zu Anfang Ratlosigkeit bis hin zur Handlungsunfähigkeit, später unerträgliche Anspannung. Auf den Gesichtern von Passagieren und selbst von Terroristen sind vor allem Angst und Verunsicherung zu erkennen. Doch egal, ob die Aneinanderreihung der Großaufnahmen Innen- oder Außenaufnahmen betrifft, in dieser starken Verknüpfung ohne stete Rückorientierung im Raum vermitteln sie vor allem Chaos, Hektik und Verlust von Kontrolle.

In dieser Vielzahl lassen die Close-ups alles zu ‚einem Gefahrenraum‘ verschmelzen. Letztendlich befinden sich nicht nur die Passagiere in Lebensgefahr, müssen die Terroristen mit dem Misslingen ihrer Aktion bis hin zum Tod rechnen, auch die Regierung steht und fällt mit der Bewältigung dieser Situation und ist daher in einer ebenso, wenn auch rein politisch, prekären und unsicheren Position. Der Terrorakt stellt somit für alle Beteiligten ein traumatisches Ereignis dar, das einen Orientierungsverlust bewirkt, der sich u.a. in der filmischen Größeneinstellung widerspiegelt.

Diese parallele Unsicherheit wird auch mithilfe einer Parallelmontage von Schmidts Büro bzw. dem Tower und dem entführten Flugzeug akzentuiert. Nicht selten wird hierbei in einem Match Cut von einer Einstellung in die nächste geschnitten, d.h., sowohl im Flugzeug als auch im Büro gleichen sich die Sitz- und Kopfhaltung der Protagonisten.

Alle Räumlichkeiten werden zudem als ‚unangenehm‘ in ihrer Wahrnehmung präsentiert - auf der einen Seite belagern Journalisten den Amtssitz oder die Rollbahnen, auf der anderen Seite steht die Landshut in der sengenden Wüstensonne. Man schwitzt demnach auf beiden Seiten, physisch und psychisch. Im Kanzlerbüro steigt der Zigarettenkonsum sowie die Verdunklung, was zu einer Verringerung der Raumtiefe führt. Auch eine verstärkte Kadrierung, besonders durch Türrahmen, ist zu sehen. Dem steht mit zunehmender Zeit ein erhöhtes Stressniveau seitens der Terroristen und ihrer Geiseln und eine damit einhergehende intensiviertere Erniedrigung der Passagiere gegenüber. Auch die Anzahl der Großaufnahmen und somit die

Raumeinschränkung nehmen hierbei zu. Offene Räume werden oft durch Dunkelheit bzw. Nacht ‚verkleinert‘ oder wie tagsüber das Flugzeug in der Wüste so ungeschützt und exponiert präsentiert, als existiere kein Ausweg.

Dies wird unterstützt durch weitere raumverengende und vor allem orientierungsstörende Verfahren. Die vielfache Verwendung von Kadern, Jalousien oder Objekten, die an sich die klare bzw. ungebrochene - somit metaphorisch auch ‚unbeteiligte‘ - Sicht verhindern, verweist zusätzlich auf eine beobachtende Position. Der Blick auf den Beobachter wird in den meisten Fällen in einer folgenden Einstellung freigegeben, sodass dem subjektiven Blick das schauende Objekt zugeordnet werden kann, der Blick motiviert wird, was normalerweise auf eine gelungene Suture deutet. Dem entgegen steht jedoch die Kameraführung.

Insofern ungewöhnlich ist selbige, da sie den gesamten Film durchzieht. D.h., es werden weder Schienen noch Hebekräne für eine gleitende Kamerabewegung, wie im Mainstream-Kino üblich, genutzt.

Besonders unruhig ist die Bewegung im Flugzeug, auch wenn dieses in Ruhe verharrt. Diese verwackelten Bilder erzeugen im Zusammenspiel mit ihrer Größeneinstellung, den Close-ups, den Eindruck von Action, auch in handlungsarmen Einstellungen und Szenen. Darüber hinaus vermitteln sie aber ebenso Instabilität und damit Unsicherheit, auch seitens des Zuschauers, da eine solche permanente Bewegung auf diese Weise ungewöhnlich ist und auf das Medium Film selbst verweist.

Hinzu tritt eine sehr hohe Schnittfrequenz, die einerseits Aufregung und Verfügbarkeit von nur geringer Zeitdauer zur Lösung des Problems impliziert, d.h., Zeitdruck für diejenigen, die sich in Handlungsnot befinden, die andererseits jedoch in Verbindung mit der Parallelmontage und hierdurch stets von Neuem hervorgerufener Wiederholungen des Wartens die Zeit ‚verewigt‘ - verschiedene Zeiten bzw. Zeitempfindungen fließen somit ineinander.

Die (Staats)Krise schreibt sich demzufolge mithilfe von Großaufnahmen, Kadrierungen und speziell der Kameraführung, die Protagonisten und Zuschauern die Kontrolle über das Gesehene verweigert, direkt ins Bild ein.

Im Gegensatz zu *Die Stille nach dem Schuss* ist auch das Fernsehmedium in diesem Film erneut stark vertreten. Neben historischen Dokumentaraufnahmen der Nachrichtenpresse werden die Schleyer-Videos der Entführung und Geiselhaft mehrfach gezeigt. Dies deutet nicht nur auf das Fernsehen als Informationsmedium, auch in Bezug auf den Zuschauer zur Erleichterung der Einordnung historischer Geschehnisse des Deutschen Herbstes, sondern gleichsam auf die schon zuvor erwähnte Wiederholung der Zeit. Das Ein- und Ausschalten sowie mehrfache Anschauen sind hilflose Gesten, die gleichzeitig die hohe Wirkung medialer Inszenierung unterstreichen und den permanenten Druck, der hierdurch auf der Regierung lastet.

Die Presse ist stets anwesend, ob in Form von Nachrichtenberichterstattungen, Reportern, die den Kanzler oder die Flughäfen belagern oder in Form einer ‚Maske‘ über dem gezeigten Bildausschnitt, deren Form die eines Fernsehbildschirmes der damaligen Zeit ist. Die Medien rücken demnach wieder in den Vordergrund und zeigen die terroristische Inszenierung explizit.

Trotz der Anlehnung an den Hollywood-Stil verwendet dieser Film eine stark erhöhte Anzahl an Close-ups und geschlossenen Räumen sowie eine wackelnde Kameraführung, die selbst in Panoramaeinstellungen zum Einsatz kommt und signalisiert, dass die Welt aus den Fugen geraten ist. Die einzig ruhige Einstellung ist die Schlusseinstellung des verlassenen Flugzeugs im Sonnenuntergang. Es erfolgt jedoch keine Erklärung oder Deutung des Geschehens. Allein ein kurz eingeblendeter Text wartet mit wenigen historischen Fakten des Deutschen Herbstes auf. Die Tonspur übernimmt nicht-diegetische Musik, Streicher, die auch hier die Nichtaufarbeitung eines Traumas deutscher Geschichte indizieren. Es ist die letzte Geiselnahme des Bildes in einem Standbild.

Zu den klaustrophobischen und von den Medien beobachteten Räumen des Flugzeugs, des stets überfüllten Konferenzraumes des Kanzlers und des kleinen Towers in Mogadischu gesellt sich mit der Kameraführung eine Technik hinzu, die die Verunsicherung direkt ins Bild nach außen trägt.

Somit reiht sich auch dieser Film im Ergebnis ein in die Liste der zuvor analysierten Filme, deren raum-zeitliche Ordnung gestört wird.

V. 2.3. *United 93*

Die hier erzählte Geschichte des United Air-Flugs 93 wurde bislang fünfmal verfilmt.⁴⁶⁹ Unter anderem geht diese Vielzahl an Filmen zu diesem Thema in so kurzer Zeit darauf zurück, dass die Passagiere aktiv gegen ihr Schicksal kämpften und sich letztlich selbst für das Wohl anderer opferten. Demnach ist dies eine Helden-Geschichte, die sehr viel narrativen Stoff bietet - perfekt für einen Hollywood-Film.

Umso erstaunlicher ist es daher, dass Greengrass das narrative Element, das diesem Ereignis schon fast inhärent zu sein scheint, völlig ausklammert. *United 93* erzählt nicht, er zeigt!

In diesem Film gibt es keinen richtigen Dialog, nur eine Aneinanderreihung von Worten und kurzen Sätzen aus verschiedenen Einstellungen und Settings, d.h., die Kamera bleibt nie lang genug auf einer bzw. zwei Personen, damit sich ein echtes Gespräch entwickeln kann. Stattdessen überlagert eine Floskel die nächste nebst Hintergrundgeräuschen, die nicht wie im Mainstream-Kino üblich weitestgehend unterdrückt oder doch leiser eingespielt werden. Somit sind oft nur Wortfetzen verständlich, die entweder für die weitere Handlung gar keine Bedeutung mehr haben oder aber erst allmählich im Kopf des Zuschauers zusammengesetzt werden können.

Die Vielzahl der Erzähl- bzw. ‚Zeige-Stränge‘ ist dabei kaum zu überschauen. So sind sechs verschiedene Schaltzentralen von u.a. einem Flughafen-Tower, mehreren Flugsicherungszentralen und der Armee in die Montage eingebunden, hinzu kommt der Newark International Airport mit

⁴⁶⁹ Folgende Filme zählen hierunter: *Let's Roll: The Story of Flight 93* (UK 2002; R: Chris Oxley), *The Flight That Fought Back* (UK/ USA 2005; R: Bruce Goodison), *Portrait of Courage: The Untold Story of Flight 93* (USA 2006; R: David Priest), *Flight 93* (USA 2006; R: Peter Merkle). Greengrass' Film ist davon der einzige Kinofilm. Merkles Film weist starke Ähnlichkeit zu Greengrass' *United 93* auf.

Innen- und Außenaufnahmen, das Flugzeug, vom Standort unabhängige Außenaufnahmen von abhebenden und im Landeanflug begriffenen Maschinen, Aufnahmen der Stadt New York und vieles mehr.

Auch wenn den Terroristen minimal mehr Zeit vor der Kamera eingeräumt wird als anderen Figuren, so kann auch bei ihnen nicht von einer Erzählung gesprochen werden, die sich aufbaut. Es gibt nur eine gezeigte Handlung, sie übernehmen die Kontrolle über das Flugzeug, versetzen die Passagiere in Angst und steuern die Maschine am Ende Richtung Erdboden in den Tod. Motive oder sonstige Erklärungen gibt es nicht, auch nicht auf Seiten der Schaltzentralen. Es wird so gut wie gar nicht analysiert, kaum über den Verbleib von Maschinen spekuliert. Weitergegeben im Sprachgetümmel werden fast ausschließlich Fakten, Informatives und technische Details in Fachsprache. Diese Fakten werden in Bild und Ton jedoch genauso behandelt wie belanglose Alltags- und Routinegespräche bzw. Satzausschnitte - sie finden eine beiläufige Erwähnung. Weiterhin werden sie alle ebenso gebrochen bzw. abgeschnitten, d.h., in unmotivierten Schnitten gezeigt, in denen ihr Ton vor einer ebenso immensen Geräuschkulisse fast untergeht.

Weiterhin differieren die Schaltzentralen nur etwas im Licht und der Postierung der Monitore. Nur ab und zu sind auch ein paar Gesichter bestimmten Zentralen zuzuordnen. Es fällt zudem auf, dass der Kamerablick nicht ausschließlich auf Gesichter fällt, sondern ebenso auf Rückenpartien oder andere Körperteile. Man könnte nun davon ausgehen, dass solche Blicke subjektiv sein könnten und einer anwesenden Person zugerechnet werden könnten, die nur diese Ausschnitte in diesem Moment sieht. Überprüfbar ist dies nicht, da nie Rückschnitte erfolgen und diese Blicke somit auch unmotiviert bleiben.

Zusätzlich wird zwischen den fast unüberblickbaren Handlungssträngen dermaßen unregelmäßig und auch inhaltlich unmotiviert hin- und hergeschnitten, dass eine genaue Abfolge zwischen den einzelnen Einstellungen kaum eine Rolle spielt - hierin ähnelt diese Art des Schnitts den zuvor analysierten Filmen zu dieser Terrorismusform. Gesprächen der Passagiere, der Mitarbeiter in den Zentralen sowie dem Blick auf die

Monitore wird jeweils ähnlich viel Zeit eingeräumt und damit die gleiche Beachtung geschenkt - alles wird somit im Schnitt einander angeglichen. In den gesamten Einstellungen, ob in Zentrale oder Flugzeug, kommt zum Ausdruck, dass durchweg bei allen Informationsmangel herrscht. Die erlangten Informationen hingegen werden ebenso an allen gezeigten Orten mehrfach wiederholt. Hierdurch scheinen alle Stränge ineinander überzufließen.

Im Grunde genommen hätte es für die Erzählung genügt, nur eine Zentrale und das sich entwickelnde Geschehen zu zeigen. Grob ist auch eine Zweiteilung des Films zu erkennen: In der ersten Stunde überwiegen Einstellungen aus den Zentralen, in der letzten die aus dem Flugzeug, bis ausschließlich, in etwa der letzten halben Stunde des Films, eine lange Plansequenz aus dem Flugzeug gezeigt wird. Hier könnte nun ein üblicher Narrationsfaden einsetzen - die Erstürmung des Cockpits und Überwältigung der Terroristen. Doch ist die Schnittfrequenz derart hoch,⁴⁷⁰ wird sich zu wenig auf einzelne Personen konzentriert und werden stattdessen viele Köpfe, die telefonieren, weinen oder auch unmotiviert Detailaufnahmen gezeigt, dass auch hier von keiner Narration, sondern nur einem Zeigen gesprochen werden kann.

Im Mainstream-Kino wären gerade diese Einstellungen in ihrer Vielzahl sowie die ständigen Informationswiederholungen redundant. Indem sie aber hier gezeigt werden, erreichen sie durch ihre Parallelität an verschiedenen Orten eine ähnlich globale bzw. grenzüberschreitende Wirkung wie z.B. der Kurzfilm und *Babel* von Iñárritu. Darüber hinaus bilden sie eine mögliche Entsprechung zur medialen Reaktion bzw. ‚wiederholen‘ sie auf diese Art die mediale Endlosschleife der Bilder vom 11. September in den ersten Tagen, Wochen und sogar Monaten nach dem Ereignis.

⁴⁷⁰ Die durchschnittliche Einstellungsdauer beträgt nicht mehr als zwei bis drei Sekunden und erhöht sich in hektischen Situationen zusätzlich. Im Gegensatz zum Hollywood-Kino werden hier nicht ‚zusammengehörige‘ aufeinanderfolgende Einstellungen wie z.B. eine Person aus verschiedenen Kamerawinkeln gezeigt, sondern stets neue Köpfe, Bildschirme etc. Erst hierdurch wird die hohe Frequenz besonders auffällig, die ja sonst auch zeitweilig in anderen Filmen auftreten kann.

Mediale Technik wird insgesamt sehr dominant in diesem Film eingesetzt, was nicht nur daran liegt, dass ein Großteil der Settings aus aneinandergereihten Bildschirmen mit kryptischen Radar-Grafikanzeigen unterschiedlichster Regionen bzw. auch Übersee-Radar-Anzeigen besteht oder ein großer Prozentsatz der Kommunikation über Lavalier- bzw. Headsetmikrofone abläuft. So wird unter anderem ein Monitor für die World Trade Center-Bilder von CNN freigegeben und bleibt im ansteigenden Gewimmel von sich hektisch durcheinander bewegenden Mitarbeitern und sich verändernder Monitore der einzig stete Mittelpunkt in der Zentrale - das Ereignis, um das sich in diesem Moment die ganze Welt dreht.

Zum anderen sind z.B. die Mitarbeiter des Towers so von der Technik und dem Deuten dieser gefesselt, dass sie den Blick erst vom Bildschirm abwenden und auf die Skyline blicken, als der Punkt auf dem Screen verschwunden ist und das zweite Flugzeug schon in den Südturm gerast ist, als hätte der Bildschirm mehr Aussagekraft und Wirklichkeitsnähe als der Blick aus dem Fenster. Hiermit greift der Film die nach dem 11. September durch die Nachrichtenbilder aufgeworfene Realitätsdebatte auf.

Vergleicht man nun diesen Film mit *Mogadischu*, so lässt sich feststellen, dass beide Filme jeweils eine Flugzeugentführung in den Mittelpunkt stellen. In beiden Filmen spielt ein Großteil der Handlung im Flugzeuginneren. Doch ist die Darstellung eine völlig andere. Dies betrifft in erster Linie den Schnitt und die Montage.

In *Mogadischu* wird die Handlung erzählt und nicht nur gezeigt, Protagonisten werden in sie eingeführt, die Schnittfrequenz ist ebenso geringer. Die Parallelmontage stellt eine Zeitverkürzung dar, um redundante Zeitdauer auszublenden.

In *United 93* sind Schnitte extrem schnell gesetzt, viele Handlungsstränge, die keine narrative Handlung zeigen, und eine ungeordnete Verknüpfung von Settings in stets wechselnder Reihenfolge und Häufigkeit machen eine übliche Parallelmontage unmöglich und zeigen stattdessen oft Wiederholungen. Da Monitoren ähnlich ‚viel‘ Zeit zukommt wie Personen, werden letztere zur Staffage. Der Schnitt bewirkt, dass die

meisten Einstellungen durch die gleiche Zeigedauer auch eine gleichwertige Bedeutung erhalten. In ihrer Wiederholung und Ähnlichkeit der Räume sind sie zudem relativ unabhängig voneinander und dadurch teils austauschbar.

Dies ist kein belagerter Raum wie in *Mogadischu*, sondern ein ‚beliebiger‘, d.h., Raum wird auswechselbar. Verunsicherung manifestiert sich nicht nur in der Hektik der Kommando- und Schaltzentralen, sondern auch in der Ruhelosigkeit äußerst kurzer und lose vernetzter Einstellungen. Das globale Ereignis und damit der transnationale Terrorismus schreiben sich mithilfe von Schnitt und Montage direkt ins Bild, in die große Zahl der Monitore, die den weltweiten Luftraum anzeigen.

V. 2.4. *Bloody Sunday*

In diesem weiteren Greengrass-Film gleichen zwar einige kinematische Elemente denen des vorherigen Films. Doch sind auch solche darunter zu finden, die die Gesamtdarstellung dieser abgebildeten Terrorismusform verändern, was wiederum die Vermutung unterstützt, dass filmische Terrorismusdarstellungen nicht allein auf ein bestimmtes Autorenkino zurückzuführen sind.

Auch hier existieren mehrere Handlungsstränge, die zumeist in Parallelmontagen miteinander verbunden werden. So gibt es vier wichtige Handlungsabläufe, wovon zwei der Armee, einem Außenteam und einer Zentrale, sowie jeweils eine dem Abgeordneten Ivan Cooper und dem Jugendlichen Gerry zugeordnet werden können. Auch wenn manche Szenen eher deskriptiv bleiben, wird doch einiges über die Protagonisten ‚erzählt‘. Dementsprechend ist die durchschnittliche Schnittfrequenz etwas geringer als in *United 93*. Die Kamera folgt den Protagonisten teils etliche Sekunden, bevor sie in der nächsten Einstellung oft denselben Protagonisten noch einmal in derselben Szene zeigt. Dadurch entsteht schon nach relativ kurzer Zeit ein etwas genaueres Bild dieser Charaktere, wird ihr sozial-politisches Verhalten aufgrund privater Vorgeschichten, wie z.B. Liebesverhältnisse, und Erfahrungshorizonte plausibel.

Insgesamt kann von einem relativ chronologischen Ablauf des Geschehens gesprochen werden. Auf der einen Seite werden hierbei größtenteils friedliebende Mitbürger gezeigt, die an einem Bürgerrechtsmarsch teilnehmen, auf der anderen Seite wird das Verhalten der Soldaten und der Befehlshaber der Armee teils recht deutlich als privater ‚Rachefeldzug‘ dargestellt, der als ‚Notwehr‘ getarnt wird.

Um diese Wirkung zu erreichen, werden vor allem Gegensätze nebeneinander gestellt, d.h., in einer relativ ebenmäßigen und gut alternierenden bzw. komparativen Montage werden beispielsweise friedliche Reden mit rachelüsternen und herabsetzenden Dialogen von Soldaten oder gleich mit Waffengewalt direkt verknüpft, wird die Trauer über die Toten mit der Prahlerei, wieviele man ‚erwischt‘ habe, auf militärischer Seite kontrastiert. Allein Cooper agiert, wenn auch nicht erfolgreich, als vermittelnde Instanz zwischen den gegnerischen Seiten. Mit dieser Figur werden die einzelnen Szenen stärker miteinander verbunden und somit die Handlung klarer, ihr Agieren zieht sich wie ein roter Faden durch das Handlungsgeschehen.

Bloody Sunday ist ein Spielfilm, der jedoch im Dokumentarstil gedreht wurde, vermutlich, um dem ganzen eine noch authentischere Note zu geben. Hierbei erscheint der Kamerablick oft subjektiv, als würde er dem Blick eines dem Geschehen Anwesenden aus dem Off folgen. So begleitet die Kamera zunächst Cooper als sei sie z.B. Teil der Presse, die ihn ja auch verfolgt. Doch gelangt sie auch in Privaträume, die dieser und auch weiteren Anwesenden so nicht zugänglich sind. Ebenso wirkt sie viel wackeliger und verreit schnell bei der Verfolgung der Demonstranten während des Beschusses. Andererseits filmt sie ‚ohne jegliche Deckung‘ auch zwischen den Fronten, d.h., hielte eine Person in derart exponierter Lage die Kamera, würde sie mit Sicherheit erschossen werden. Hieran wird deutlich, dass dies eben nicht ‚nur ein Dokumentarfilm‘ ist. Die Kamera passt sich allein der Gemüts- und Gefahrenlage der Gefilmten an, um auf diese Weise größere Nähe und Emotionalität beim Zuschauer auszulösen.

Des Weiteren fällt auf, dass zwar nicht der Blick durch ausnehmend viele Groß- und Detailaufnahmen eingeschränkt ist, dennoch das Setting

stark abgegrenzt wird, zum einen durch Mauern, Stacheldraht, Straßensperren der Armee, Steinbarrikaden der Anwohner, Hubschrauber, die den Luftraum überwachen. Zum anderen wird im Dialog klar, dass von außen niemand mehr in dieses Gebiet hineingelassen wird - zehn Busse dürfen nicht passieren, auch kann man das Gebiet nicht fliehen - an der Straßensperre werden alle aus ihren Autos gezerrt, Gerry sterbend im Auto zurückgelassen. Die permanente Überwachung macht auch nicht Halt vor dem völlig überfüllten Krankenhaus, in welchem über ein Dutzend Soldaten präsent sind. Geographisch wird dieses Terrorismusgebiet somit auch - dem ethno-nationalistischen Terrorismus entsprechend - im Bild stark eingegrenzt.

Wie in den zuvor analysierten Filmen zu dieser Terrorismusform ist auch hier der Aspekt der Repetition ausgeprägt. Zu Beginn des Films wird auf irisch-katholischer Seite aus etlichen und gänzlich verschiedenen Mündern permanent zur Vorsicht gemahnt. Einzelne Soldaten und Armeestaffeln werden in alternierender Montage durch Pep Talks regelrecht aufgeputscht und gegen die Demonstranten aufgehetzt. Dieser Montage folgen auf beiden Seiten Erläuterungen des Ablaufs, der Route und der örtlichen Gefahren bezüglich des jeweiligen ‚Gegners‘. Immer wieder werden sowohl auf der Straße als auch in den Büros auf Karten Möglichkeiten durchgesprochen, werden auf beiden Seiten Anweisungen mehrfach wiederholt. Untermalt werden zudem die meisten Szenen durch permanente Schüsse aus dem Off, die ja vor dem Marsch noch nicht mit dem Angriff der Armee in Verbindung gebracht werden können.

Darüber hinaus ist das Geschehen eingebettet in eine Rahmenhandlung. So beginnt und endet der Film im Presseraum des Abgeordneten. Sinnbildlich gesprochen hat man sich im Kreis gedreht, ist man nicht weitergekommen, steht man wieder am Anfang. Darauf wird auch textlich aufmerksam gemacht: Die Ereignisse des Tages haben die Situation nur eskalieren lassen, jetzt werde nun noch erbitterter mit Waffengewalt gekämpft.

Interessant ist hierbei, dass die Terrororganisation fast gar nicht in Erscheinung tritt, dass *Bloody Sunday* weniger ein Film über die IRA, als

vielmehr ein Film über den ‚Krieg gegen den Terror der IRA‘ ist. Die Terrorakte werden in den anfänglichen Dialogen der Handlungsstränge der Armee als ursächlich für dieses Vorgehen beschrieben.

Eine ethno-nationalistische Gruppe wie die IRA kann nur bestehen, wenn sie einen relativ hohen Anteil an Sympathisanten in der Bevölkerung auf sich vereinen kann. Sie läuft aber gleichfalls Gefahr, dass sich beim Gegner die Aggression demzufolge auch gegen die gesamte Bevölkerung dieses nach Unabhängigkeit strebenden Landesteils richtet. Im Falle des historischen Bloody Sundays wie auch des Films ist die Eskalationsstrategie zumindest aufgegangen.

Zwar werden einzelne IRA-Mitglieder nur wenige Male im Auto sitzend und einmal mit einem Gewehr schutzsuchend gezeigt, doch stehen sie noch vor Beginn des Marsches beiden Seiten - Cooper und dem Offizier - ins Auge und werden von beiden als Unsicherheit und Ärgernis empfunden, werden somit auch als ursächlich für die Eskalation exponiert. Wird der IRA anfangs noch Untätigkeit seitens der Jugendlichen wie Gerry vorgeworfen, treten gerade diese ihr in einer der letzten Einstellungen als Mitglieder bei. Cooper behält demzufolge recht, wenn er anmerkt, dies sei der bisher größte Sieg der IRA.

Im Vergleich zu den zuvor analysierten Filmen zur IRA sticht im Einsatz der Medien hervor, dass diese zwar immer noch nicht so vordergründig ins Bild gerückt werden wie bei RAF-Filmen oder Filmen zur al-Qaida und dem transnationalen Terrorismus, sie dennoch erwähnt und in ihrer Präsenz angedeutet werden, sogar teils auch direkt im Bild zu sehen sind. Hierzu erwähnt wurden schon die Pressekonferenzen des Abgeordneten. Darüber hinaus fällt bei der Vorbereitung des Einsatzes die Frage eines Offiziers, ob denn auch der ‚Propaganda-Krieg‘ miteingerechnet sei, schließlich solle lokal und national berichtet werden.

Dass sich die Anwesenheit der Presse - einmal kann ein Kameramann auch direkt im Kampfgetümmel gesichtet werden - und die Wirkung ihrer Bilder letztlich als negativ für die Regierungsseite herausstellen sollte, war zu diesem Zeitpunkt weder absehbar noch geplant und zeigt einmal mehr, wie unberechenbar für alle Beteiligten die mediale Inszenierung ist. So

geraten auch die zwei von der BBC und den ITN geforderten Interviews mit den Befehlshabern zur Farce für den Zuschauer. Obwohl diese Nachrichten internationalen Status erlangten, geht der Film nicht näher auf den Wirkungskreis der Medien ein und entspricht damit eher der Beschränkung auf nationales Gebiet, was dieser terroristischen Form auch näherkommt.

In den letzten alternierenden Einstellungen des Films werden abwechselnd Texteinblendungen mit den fragwürdigen Ergebnissen der Überprüfung des Armeevorgehens und einer Vorlesung der Namen der getöteten Menschen vor der Presse gezeigt. Hierin spiegeln sich nicht nur die verhärteten Fronten und die Tragweite des Konflikts, sondern ebenso ein ungelöstes Problem, das sich auf vielfältigste Form immer wieder wiederholen wird, und sei es in einer kreativen Umsetzung, bis es endlich aufgearbeitet ist. So überrascht auch nicht der letzte Satz, mit welchem die Medien aufgefordert werden, zu berichten - was letztlich auch Zweck dieses Films ist.

In *Bloody Sunday* unterstützen nicht nur das Setting und die Dialoge den Eindruck steter Wiederholung, sondern auch die Montage. Doch das Element der Wiederholung bleibt auch hier das wichtigste Merkmal in der filmischen Umsetzung dieser Terrorismusform: „Greengrass’s film is not only part of [a] narrativization of people’s memory; it is also an example of the repetitions of trauma.“⁴⁷¹

V. 2.5. *Five Minutes of Heaven*

In Hirschbiegels Schuld-und-Sühne-Drama erschießt der 17-jährige Alistair Little den Bruder des kleinen Joe Griffin, der Zeuge dieser Tat wird. Beide Jungen werden durch dieses Ereignis aus ihrem bisherigen Leben gerissen und finden trotz der verstrichenen Zeit von 33 Jahren, in denen der eine

⁴⁷¹ Margaret O’Neill: „Memory and mapping in *Bloody Sunday*.“ S.97-104. In: *National Cinema and Beyond. Studies in Irish Film I*. Hg. v. Kevin Rockett und John Hill. Dublin: Four Courts Press, 2004. S.99.

einen Teil seines Lebens im Gefängnis saß und der andere eine eigene Familie gründete, keinen inneren Frieden.

Gezeigt wird dies in einer auffälligen Parallelmontage, die sich noch stärker als andere Filme zu diesem Thema der Wiederholung bedient, und in alternierenden und mehrfach wiederholten Monologen der Protagonisten.

Nachdem der Film mit einem Zusammenschnitt alter Dokumentaraufnahmen - der einzigen Anspielung zur Medialität des Terrorismus, sieht man vom angestrebten TV-Gespräch der beiden Kontrahenten ab - zu den Unruhen in Nordirland beginnt und den Blick in einem Match Cut auf die gleiche Gegend, etwas beruhigter und einige Jahre später, freigibt, werden dem Zuschauer zwei ähnliche Heime mit friedlichem Familienleben dargeboten. Vor beiden hängen die jeweiligen Flaggen, spielen Kinder, in beiden Häusern läuft dieselbe Fernsehsendung.

Vor dem Spiegel posiert Little mit einer Pistole, schwer atmend. Einige Szenen später steht der in die Jahre gekommene Griffin in derselben Pose vor einem Spiegel und übt mit einem Messer, ebenso laut und tief atmend, als er damit die Treppe hinunterläuft, gleichfalls mit der Absicht zu töten.

Kurz zuvor sieht man beide Männer auf ihrem Weg zum gemeinsamen Interview, jeweils in einem anderen Wagen, sich mit dem Chauffeur unterhaltend oder gedankliche Monologe führend, die mit traumatischen Bildern der Erinnerung untermalt werden. Während der eine von seinen Schuldgefühlen und jugendlicher Dummheit berichtet, versinkt der andere zusehends in Rachegelesten und Anschuldigungen. Später erweisen sich diese inneren Monologe bzw. Off-Kommentare als Teile eines Interviews bzw. eines Gesprächs mit der Kamera-Assistentin,⁴⁷² indem sie in diesem Kontext mit ‚dazugehörigem‘ Bild wiederholt werden.

Ausschnitte aus diesen Monologen werden zudem mehrfach, in regelmäßigen Abständen immer wieder aus dem Off hinzugeschnitten. Nicht zuletzt muss Little den seinigen sogar zweimal hintereinander und in

⁴⁷² Diese wurde geschickt gewählt als ‚Mittlerin‘ zwischen den verhärteten Fronten. Als Osteuropäerin ist sie in den Konflikt Nordirlands nicht involviert und kann daher die Menschen allein nach ihrer ‚Menschlichkeit‘ beurteilen und vor allem Griffin zu einem Umdenken bzw. Hinterfragen bewegen. Ihrem Einsatz ist es u.a. mit zu verdanken, dass der Racheplan misslingt.

derselben Wortwahl aufsagen, da der Toningenieur Störgeräusche empfängt. Parallel hierzu muss auch Griffin wiederholt aus dem selbem Grund die Treppe hinuntersteigen, wobei beim zweiten Mal sein Atmen in das eines kleinen Jungen übergeht, d.h., er wird wieder zurückversetzt in den Moment des traumatischen Ereignisses. Die Protagonisten werden demnach nicht nur innerlich durch ihre Schuld- und Rachegefühle, sondern auch äußerlich dazu gezwungen, ihre Geschichte mehrfach zu erleben.

Dies äußert sich gleichfalls im permanenten Warten - in wiederholten Einstellungen, welche die Männer nachdenklich in Autos, im Sessel des Interviewraumes, auf dem Balkon, dem Bett, am Fenster zeigen. Dieses Warten ist es auch, das immer aufs Neue die Bilder des ‚Anderen‘ produziert. Wieder und wieder erfolgen kurze Rückblenden auf die Gesichter der Jungen, manchmal in Groß-, manchmal in Detailaufnahme, Rückblenden auf das Objekt der Schuld und des Hasses. Sie gehen sich gegenseitig nicht aus dem Kopf.

Wie sehr sie sich in ihren Gefühlen einander nähern, wird deutlich, indem beide in Parallelmontage zittrig ein Glas Wasser trinken, sich Griffin im Gespräch mit der Assistentin über die Haltung Littles wundert, da er sich selbst darin erkennt, sie beide einer Selbsthilfegruppe beitreten, Griffin nicht nur Rache empfindet, sondern durch das Verhalten bzw. die Vorwürfe der Mutter ebenso in eine Position gedrängt wird, in der er sich eine Mitschuld am Tod seines Bruders gibt - erkennbar daran, dass die Vorhaltungen der Mutter etliche Male vor seinem inneren Auge auftauchen.

Auf all diesen Wiederholungen aufbauend erscheint es logisch, dass sich die beiden Protagonisten nicht vor der Kamera und auf fremdem Terrain begegnen können, sondern in einer ‚Repetition des Geschehens‘. Nur die Prügelei im Haus des Tathergangs - die ‚himmlischen fünf Minuten‘ -, die erneut mit der Erzählung von Littles Schuldeingeständnis endet, kann in dieser Wiederholung kathartische Wirkung entfalten. Erst jetzt kann Griffin die Gegenwart sehen, in der Liebe zu seinen Töchtern. Und so wiederholt er mehrfach, dass es letztlich doch nur darum ginge. Dies kann man u.a. als eine Art aufkeimender Erkenntnis lesen. Auch wenn diese Häufung des Satzes wiederum auf einen Versuch der Einredung, der

Selbstbelügung hindeutet, so wird diese Haltung nicht weiter im Film beleuchtet. Stattdessen ruft Griffin sein ehemaliges Hassobjekt an und teilt diesem mit, ‚die Sache sei erledigt‘.

Little gliedert sich daraufhin in einer Aufsicht wieder in den Passantenstrom ein. Für ihn geht das Leben nun weiter, ohne ständige Bedrohung oder Unsicherheit. Doch wurde zuvor mehrfach angesprochen, dass es viele Jugendliche wie Little gibt, die auch heute noch von der Terrororganisation zu solchem Handeln animiert werden können. Die Wiederholung der Geschichte ist durch die Versöhnung zweier Männer noch lange nicht abgeschlossen. Das impliziert auch die *Mise en Scène*. So gleichen sich die Viertel auch heute noch, d.h., sie differieren noch immer in ihrer Bevölkerungszusammensetzung, Fremden schlägt genau wie zuvor Skepsis entgegen, die Flaggen sind noch an ihrem Platz. Stand zu Beginn des Films ‚No Surrender‘ an einer der Mauern, sind die bemalten und mit Graffiti besprühten Wände immer noch Ausdruck einer nicht bewältigten Vergangenheit. Die Beobachtung der Viertel durch die Armee setzt sich nun fort in der Beobachtung durch die Kameras.

Einmal mehr wird der ‚Kampf‘ auf nationalem bzw. lokalem Boden ausgetragen, wird das Heim als verwundbarer und ‚heiliger‘ Ort gleichermaßen herausgestellt - im wahrsten Sinne des Wortes geht der Blick vom Tatort auf die Kirche gegenüber. Einmal mehr wird in einem Film zur IRA das Element der Wiederholung bemüht, legt sich der verlorene Halt eines ‚ungestörten‘ Lebens, die Verunsicherung in der Frage, wie die Protagonisten mit ihrer Tat/ihrem Schicksal umgehen sollen, auf die Gesichter der Protagonisten, ihre Erinnerungen, ihre repetitiven Handlungen, zeigt der Regisseur die Schwierigkeit, den terroristischen Konflikt filmisch darzustellen, in wiederholten Ansätzen in Form von sich gleichenden Einstellungen, Kommentaren und der Parallelmontage. Und einmal mehr bestätigt die im Film aufgefundene Struktur die der in den zuvor analysierten Filme zum Thema.

V. 2.6. *Fifty Dead Men Walking*

In eine Rahmenhandlung eingebettet, dem versuchten Mord am Protagonisten, schildert dieser Film die Lebensverhältnisse der Einwohner Belfasts wie auch die Situation von Spitzeln zwischen den Fronten.

Ein Off-Kommentar zur Lage in Nordirland und besonders der irischen Bevölkerung führt in Verbindung mit originalen Nachrichtenbilder den Zuschauer in die Handlung ein. Gleich zu Beginn werden im Kader physische Grenzen aufgezeigt. Stacheldraht und Mauern umgeben das Viertel und spiegeln sich in etlichen Scheiben, Soldaten stehen an jeder Ecke, Erniedrigungen und Provokationen sind an der Tagesordnung und enden meist in einer Flucht durch enge Gassen und schmale Straßenverläufe, egal ob zu Fuß, im Auto oder letztlich verfolgtem Krankenwagen.

Das Leben findet insgesamt auf eng begrenztem Gebiet statt. Stets werden dieselben Häuser, Straßen, Kneipen und Treffpunkte gezeigt. Bezeichnend ist auch, dass der Protagonist Martin noch nie aus (Nord)Irland herausgekommen ist.

In diesem Film nimmt die Überwachung einen gewichtigeren Teil ein als in den anderen Filmen zur IRA, da das Moment der Angst vor der Entdeckung hier eine noch größere Rolle spielt. D.h., überwacht wird nicht nur vonseiten der Polizei mithilfe von installierten Kameras in Straßenzügen und den dazugehörigen Monitoren in der Polizeistation, sondern ebenso durch nachbarschaftliche Blicke und die Mundpropaganda der IRA.

Angst bzw. Unsicherheit ist ein zentrales Motiv. Immer wieder werden Autos untersucht, bevor man in sie einsteigt, und doch explodieren einige, da nicht alle Schwachstellen auf die Schnelle prüfbar sind. Eine falsche Bemerkung in Gegenwart der falschen Person, insbesondere der Polizei, ist ausreichend, um Straßenrandale zu verursachen.

Die Wohnung als schutzgebendes Heim und Rückzugsort ist permanent bedroht, sowohl durch die Razzien der Polizei als auch durch das Eindringen der IRA und deren Punishment Acts und schließlich, im Falle des Protagonisten, auch durch Martin selbst, der mit seiner Tätigkeit die

gesamte Familie in Gefahr bringt. Als Martins Tarnung aufgedeckt wird, wird er in einem ebensolchen Wohnraum gefoltert. Im Pub um die Ecke, einem Ort fröhlichen Beisammenseins, kommt es zur Schießerei. Kein Raum, weder Innen- noch Außenraum, weder privat noch öffentlich, bietet Schutz.

Zwar wird redundante Zeit hin und wieder in doppelbelichteten Einstellungen verkürzt, d.h., im Hintergrund läuft Dokumentarmaterial zu Anschlägen, zeitgleich sieht man im Vordergrund Martin in der Pose des Terroristen, auch gibt es vereinzelte Szenen, die in Parallelmontage gefilmt wurden, wie diejenigen, in denen Martin von beiden Seiten Anweisungen erhält, wie er sich bei Gefangennahme und Folter der jeweils anderen Seite zu verhalten habe, doch im Gegensatz zum vorherigen Film ist *Fifty Dead Men Walking* relativ unauffällig in seinen Einstellungsgrößen oder der Montage. Der Schwerpunkt verlagert sich somit, abgesehen vom Setting, auf die narrative Ebene.

Zunächst fällt der symbolische Umgang in der Beschreibung der gegnerischen Seiten auf. Beide nutzen u.a. den Friedhof als morbiden Besprechungs- und Informationsraum, was von vornherein auf kein gutes Ende hindeutet. Darüber hinaus bedient sich V-Mann Fergus häufiger eines Zimmers mit Billardtisch für den Austausch, wohingegen die IRA-Gruppe eine Halle mit Boxring bevorzugt. Kämpft die IRA mit ‚harten Bandagen‘ gegen Verräter, sind ihre Regeln klar, ist Martin für die Polizei nur eine Billiardkugel, die, wenn sie ihren Zweck erfüllt hat, nach Belieben ausgetauscht werden kann.

Weiterhin ist, abgesehen von der Rahmenhandlung, auch hier eine Kreisstruktur in Form der Wiederholung festzustellen. Dies betrifft nicht nur die gleichen Reaktionen der Familie auf Martins Verhalten, den ständigen Verrat an seinen IRA-Freunden, den ähnlichen Ablauf geplanter Anschläge oder Folterungen - man könnte fast von terroristischer Routine sprechen, es ist vor allem Martin selbst. In seiner Person verkörpert sich die Wiederholung der Geschichte.

Als Martin angeworben wird, zeigt man ihm den Leichnam eines Spitzels. Hierbei wird ihm erzählt, wie viele Menschenleben dieser Mann

gerettet habe, dass er Familie und Kinder hinterlasse. Eine derartige Aufzählung der Leistung und Wertschätzung solcher Spitzel kommt mehrfach im Verlaufe des Geschehens vor, bis Martin selbst in die Lage gerät, in der man von ihm das gleiche sagt, um andere davon zu überzeugen, dass er es verdient habe, geschützt zu werden. Dennoch erscheint er im Textabschnitt des Films nur als unbedeutende Nummer in einem ‚Krieg gegen den Terror‘, dem tausende Spitzel geopfert wurden.

Die Darstellung des ethno-nationalistischen Terrorismus der IRA in *Fifty Dead Men Walking* folgt somit in den Hauptmerkmalen der Wiederholung sowie der Verunsicherung ebenfalls den zuvor analysierten Filmen.

V. 2.7. Terrorismus am laufenden Film-Band

Denn im Film ist das poetische Gewebe vor allem ein zeitliches: Es ist eine prozeßhafte Wandlung der Bilder und Zeichen, eine symbolische Welt in der Zeit ihres Entstehens, ihrer Umformung und ihres Zerfalls.⁴⁷³

In den zusätzlichen Filmanalysen konnte bestätigt werden, dass die zuvor festgestellten kinematographischen Formen und Strukturen, die der jeweiligen Terrorismusform in ihrer ästhetischen Darstellung entsprechen, auch in Filmen erkennbar sind, die nicht dem jeweiligen Nationalkino zugeordnet werden können. Sowohl Skogland als auch Hirschbiegel entstammen nicht den Ursprungsländern des von ihnen verfilmten Terrorismus, stehen daher auch in keiner Filmtradition dieser Länder.

Trotz eines regiebedingt ähnlichen Stils von *Bloody Sunday* und *United 93* wird deutlich, dass in diesen Filmen von Greengrass die Formen überwiegen, die der jeweiligen Terrorismusart auch in den zuvor

⁴⁷³ Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8, 2004. S.157.

analysierten Filmen entsprechen bzw. zugeordnet werden, sodass die jeweilige Terrorisemusdarstellung auch nicht auf einen bestimmten Autorenstil zurückzuführen ist.

Mogadischu ist ein Film, der weder dem New bzw. New New Hollywood, noch einem typischen Autorenkino zuzurechnen ist. Dennoch gleicht auch er in der Hervorhebung bestimmter Darstellungsmerkmale und -verfahren den vorangegangenen Filmen zur RAF.

Eine Ausnahme bildet *Die Stille nach dem Schuss*, die sich in ihrer Darstellung von den restlichen Filmen dieser Untersuchung abhebt, bei der sich aber während der Analyse herausstellte, dass der Film nicht in allen Punkten den Anforderungen an die Auswahl der anderen Filme entspricht, da hier thematisch der Terrorismus nicht mehr im Mittelpunkt steht.

All dies stärkt jedoch die Vermutung, dass sich Filme zur Thematik des Terrorismus einer der Terrorismusform angepassten, spezifischen Kinematographie und/oder eines bestimmten Schnitts und/oder einer prägnanten Montage bedienen.

V. 3. Schlussbemerkung

Als Filmmacher ist es nicht unsere Sache, zu den hunderttausend Auffassungen, die es zu Terror hier und dort, zu ‚Strafanspruch des Staates bis ins letzte Glied‘ gibt, die hunderttausendunterste richtige Theorie zu liefern. [...] Insofern ist [der] Film ein Dokument – auch das unserer Schwäche, die wir nicht verbergen wollen.⁴⁷⁴

Wie fasst man das Unfassbare? – Indem man die konventionelle filmische Raum- und Zeitordnung aufbricht und so die ‚Fassung‘ verliert. Wiederum hierbei scheint der Film seine eigene Inszenierungsstruktur gefunden zu haben, um Formen terroristischer Inszenierung ein Gesicht zu geben. Darüber hinaus scheint die Inszenierungsstruktur abhängig von der dargestellten Terrorismusorganisation zu sein, da Regisseure immer wieder zur Nutzung bestimmter filmischer Gestaltungsmittel in der Verbindung mit einer spezifischen Terrorismusform tendieren. Allen Darstellungen gemein ist dabei der Verlust eindeutiger Referenzen im Bild. Ein Orientierungsverlust bewirkt auch im Film Unsicherheit, eine Strategie, die der Terrorismus ganz besonders verfolgt. Insofern kann durchaus von einer filmischen Verkörperung der durch den Terrorismus verbreiteten Ungewissheit gesprochen werden.

In einer Abgrenzung zum Hollywood-Kino und zum Horrorfilm hat sich zudem herausgestellt, dass die zuvor analysierten Filme die Kontinuität zwischen sichtbarem und unsichtbarem Raum sowie der dargestellten Zeit in Frage stellen, sodass die diegetische Einheit gespalten wird, dieser Diskontinuität aber weder Hollywood-Filme noch Horrorfilme folgen. Erstere verwenden den *unsichtbaren Schnitt*, der den Zuschauer ins

⁴⁷⁴ Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel: ‚,Deutschland im Herbst‘: Worin liegt die Parteilichkeit des Film?‘ S.80f. In: Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film. Hg. v. Petra Kraus [et al]. Schriftenreihe Münchner Filmzentrum, 1997. S.80.

Geschehen einnäht. Letztere bedienen sich zwar zum Teil derselben kinematographischen Gestaltungsmittel wie Filme terroristischen Inhalts, um die Orientierung zu erschweren, binden diese allerdings in die Diegese der Erzählung ein, indem sie sie im Bild motivieren, sodass diese Störung des Raum-Zeit-Kontinuums nicht als solche vom Zuschauer empfunden wird.

Im Gegensatz hierzu funktioniert die *Suture* nicht mehr bei Filmen, die nicht dem Hollywood-Kino angehören und das Thema Terrorismus behandeln. ‚Risse‘ zwischen akustischen und visuellen Bildern können nicht geschlossen werden, stattdessen werden sie neuverkettet. Der Verlust des alten Raum-Zeit-Gefüges bleibt in der Diskontinuität und dem Brechen mit Sehgewohnheiten bestehen, wird aber, wie es Deleuze ausdrückt, zum ‚Kino des Gehirns‘⁴⁷⁵. Der Film zeigt, „[...] was sich im Kopf abspielt: was der Geist sehen kann, aber nicht das Auge“⁴⁷⁶, bzw. was das Auge nur in Verbindung mit dem Geist sehen kann.

Obwohl die Vermutung, dies könne auch am Autorenkino oder einer nationalen Filmtradition liegen, durch einige Filme, die nicht derselben Tradition entspringen, sowie durch die Analyse unterschiedlicher Terrorismus-Filme derselben Regisseure widerlegt wurde, bleibt fraglich, ob nicht dennoch Filme zu finden sind, die sich bestimmten Terrorismusformen auf eine gänzlich andere Art der Darstellung nähern. Diese Arbeit kann letztlich, aufgrund einer im Verhältnis zu den existierenden Filmen dieser Art nicht repräsentativen Anzahl an untersuchten Filmen, nur eine Tendenz nachweisen. Da jedoch die Anzahl der Filme terroristischen Inhalts sich als derart unerschöpflich erweist, stellt eine Systematisierung oder Katalogisierung schier ein Ding der Unmöglichkeit dar.

Zudem ließe sich die Arbeit erweitern um die Inszenierung und den ‚Raum‘ des Körpers als Ausstellungsfläche und Ort der Zerstörung, die hier aufgrund der thematischen Ein- und Abgrenzung eines so schon äußerst umfangreichen Gebietes nicht näher beleuchtet werden konnten. Überdies wäre hierzu zuvor eine genaue Analyse der körperlichen Präsentation der

⁴⁷⁵ Deleuze: Das Zeit-Bild. S.264.

⁴⁷⁶ Walker, Alexander: Stanley Kubrick: Leben und Werk. 1.Aufl. Berlin: Henschel 1999. S.342f.

Terroristen in ihrer Inszenierung und Organisation notwendig, um eine ausreichende Vergleichsbasis zu herzustellen.

Interessant wäre weiterhin auch eine Untersuchung hinsichtlich eines produzierten terroristischen Raums im Sinne von Lefebvres⁴⁷⁷ soziologischen Theorien zur Raumproduktion, einem Angst-Raum, geformt durch die (politische und mediale) Herstellung von ‚Über-Angst‘. Wie schon zuvor erwähnt erweist sich auch die Zuschauerwahrnehmung als ein bisher ungenügend bearbeitetes Gebiet in der Filmtheorie⁴⁷⁸ und könnte u. a. neue Einblicke in die Terrorismuswirkung bzw. die Wirkung von abgebildeten Bedrohungszuständen auf den Rezipienten liefern.

All dies zeigt, dass der Terrorismus sowohl in seiner Inszenierung als auch in seiner filmischen Form noch längst nicht genügend erforscht ist, zumal aufgrund der Aktualität und Allgegenwärtigkeit des Themas sowie sich stets neu entwickelnder Formen des Terrorismus kein Abbruch im kreativen Umgang mit dieser Thematik zu erwarten ist. Denn werden die Schatten einer scheinbar omnipräsenten Bedrohung übermächtig, dann ist es Aufgabe der Kunst und der Forschung, diese zu überwinden, ihnen einen Namen und ein Gesicht zu geben, auch wenn sich dieses als mannigfaltige Fratze eines Zerrspiegels präsentiert.

⁴⁷⁷ Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1997.

⁴⁷⁸ Auch wenn in dieser Hinsicht erste genauere Analysen zum Thema ‚Medien und Emotionen‘ von einem Team um Hermann Kappelhoff an der Freien Universität Berlin vorgenommen werden, die vor allem die Verbindung von perzeptiven, affektiven und kognitiven Prozessen in den Fokus der Untersuchung rücken.

VI. Bibliographie

Primäre Filmquellen

9/11 (USA/ Frankreich 2002; R: James Hanlon, Rob Klug, Gédéon Naudet, Jules Naudet)

11'09''01 – September 11 (UK/ Frankreich/ Ägypten/ Japan/ Mexiko/ USA/ Iran 2002; R: Alejandro González Iñárritu [et al])

Babel (Frankreich/ USA/ Mexiko 2006; R: Alejandro González Iñárritu)

Bloody Sunday (UK/ Irland 2002; R: Paul Greengrass)

Der Baader Meinhof Komplex (BRD, Frankreich, Tschechien 2008; R: Uli Edel)

Deutschland im Herbst (BRD 1977/1978; R: Rainer Werner Fassbinder [et al])

Die Dritte Generation (BRD 1979; R: Rainer Werner Fassbinder)

Die Stille nach dem Schuss (BRD 2000; R: Volker Schlöndorff)

Fifty Dead Men Walking (UK/ Kanada 2009; R: Kari Skogland)

Five Minutes of Heaven (UK/ Irland 2009; R: Oliver Hirschbiegel)

In the Name of the Father (Irland/ UK 1993; R: Jim Sheridan)

Mogadischu (BRD 2008; R: Roland Suso Richter)

The Boxer (USA/ Irland 1997; R: Jim Sheridan)

The Crying Game (GB/ Japan 1992; R: Neil Jordan)

The Siege (USA 1998; R: Edward Zwick)

The Wind that Shakes the Barley (Irland/ UK/ Deutschland/ Italien/ Spanien
2006; R: Ken Loach)

United 93 (Frankreich/ UK/ USA 2006; R: Paul Greengrass)

Sekundäre Filmquellen

24 (USA 2001-; Serie)

2001 – A Space Odyssey (UK/ USA 1968; R: Stanley Kubrick)

Back to the Future (USA 1985; R: Robert Zemeckis)

Blackbox BRD (BRD 2001; R: Andreas Veiel)

Citizen Kane (USA 1941; R: Orson Welles)

Die fetten Jahre sind vorbei (Deutschland/ Österreich 2004; R: Hans
Weingartner)

Die Hard (USA 1988; R: John McTiernan)

Die innere Sicherheit (Deutschland 2001; R: Christian Petzold)

Fahrenheit 9/11 (USA 2004; R: Michael Moore)

Flight 93 (USA 2006; R: Peter Merkle)

Flugplatz Mogadischu (BRD 1981; R: Ebbo Demant)

Hiroshima Mon Amour (Frankreich/ Japan 1959; R: Alain Resnais)

L'Année Dernière à Marienbad (Frankreich/ Italien 1961; R: Alain Resnais)

La Notte (Italien/ Frankreich 1961; R: Michelangelo Antonioni)

Let's Roll: The Story of Flight 93 (UK 2002; R: Chris Oxley)

Michael Collins (UK/ Irland/ USA 1996; R: Neil Jordan)

Munich (USA/ Kanada/ Frankreich 2005; R: Steven Spielberg)

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Deutschland 1922; R: Friedrich
Wilhelm Murnau)

Paradise Now (besetztes palästinensisches Gebiet/ Frankreich/ Deutschland/
Niederlande/ Israel 2005; R: Hany Abu-Assad)

Patriot Games (USA 1992; R: Phillip Noyce)

Portrait of Courage: The Untold Story of Flight 93 (USA 2006; R: David
Priest)

Psycho (USA 1960; R: Alfred Hitchcock)

Quadrat 1+2 (BRD 1982; R: Samuel Beckett)

Rambo: First Blood (USA 1982; R: Ted Kotcheff)

Jaws (USA 1975; R: Steven Spielberg)

Stammheim (BRD 1986; R: Hauff)

The Birds (USA 1963; R: Alfred Hitchcock)

The Crowd (USA 1928; R: King Vidor)

The Devil's Own (USA 1997; R: Alan J. Pakula)

The Flight That Fought Back (UK/ USA 2005; R: Bruce Goodison)

The Gay Shoe Clerk (USA 1903; R: Edwin S. Porter)

The Great Train Robbery (USA 1903; R: Edwin S. Porter)

The Matrix (USA 1999; R: Andy und Larry Wachowski)

The Shining (UK/ USA 1980; R: Stanley Kubrick)

Sekundärliteratur

„21 Gramm.“ S.314-318. In: Filmklassiker. Band 5. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Philipp Reclam, 5.Aufl. 2006.

Ächtler, Norman und Gansel, Carsten (Hg.): Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Ächtler, Norman und Gansel, Carsten: „Ikonographie des Terrors? Vom Erinnern *über* Bilder zum Erinnern *der* Bilder im künstlerischen Umgang mit dem Terrorismus der 1970er Jahre.“ S.9-20. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften L 344 vom 28.12.2001.

Appadurai, A.: „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.“ In: *Theory, Culture & Society*, 7 (1990), S.295-310.

Arendt, Hannah: *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie.* Hg. Ronald Beiner. München: Piper Verlag, 1998.

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst.* München: Hanser Verlag, 1974.

Aust, Stefan: *Der Baader Meinhof Komplex. Erweiterte und aktualisierte Auflage.* München: Wilhelm Goldmann, 1998.

Bachtin, Michail M.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans.* Hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1. Auflage 1986.

Backstein, Karen: „Third Cinema.“ In: *Critical Dictionary of Film and Television Theory.* Hg. v. Roberta E. Pearson und Philip Simpson. London & New York: Routledge, 2001. S.453f.

Balázs, Béla: *Schriften zum Film Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931.* Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984).

Balio, Tino: „A major presence in all of the world's important markets. The globalization of Hollywood in the 1990s.” In: Contemporary Hollywood Cinema. Hg. v. Steve Neale und Murray Smith. London & New York: Routledge, 1998. S.58-73.

Barchet, Michael: „Der Krieg der Bilder: Physische Kriegserfahrung im Fernsehkrieg: Front Line (1979).“ S.129-146. In: Der Krieg der Bilder: Ausgewählte Dokumentarfilme zum Zweiten Weltkrieg und zum Vietnamkrieg. Hg. v. Barchet, Michael/ Diedrich, Maria/ Hölbling, Walter. Trier: WVT, 1993.

Barton, Ruth und O'Brien, Harvey (Hg.): Keeping It Real: Irish Film and Television. London and New York: Wallflower Press, 2004.

Baudrillard, Jean: L'illusion de la fin ou La grève des événements. Paris: Éditions Galilée, 1992.

Baumann, Cordia: „Die RAF als Abenteuer. Der Bonny-und-Clyde-Mythos: Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur.” S.245-268. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Bazin, André: Qu'est-ce que le cinéma? Paris: 1958-1962.; Jean Mitry: Esthétique et psychologie du cinéma. Paris: 1963.

Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 4.Aufl. 1998.

Beck, Ulrich: What Is Globalization? Cambridge: Polity, 2000.

- Bennett, Bruce: „Cinematic Perspectives on the 'War on Terror': The Road to Guantanamo (2006) and Activist Cinema.” In: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2008; 6 (2): S.111-126.
- Berendse, Gerrit-Jan und Cornils, Ingo (Hg.): *Baader-Meinhof Returns: History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008.
- Berking, Helmuth: „Raumtheoretische Paradoxien im Globalisierungsdiskurs.“ In: *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*. Hg. v. Helmuth Berking. Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 2006. S.7-22.
- Beuthner, Michael: „9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion.“ S.17-36. In: *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11.September 2001*. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Beuthner, Michael/Buttler, Joachim/Fröhlich, Sandra [et al] (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Bittner, Jochen und Knoll, Christian Ludwig: *Ein unperfekter Frieden: die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia*. Frankfurt a. Main: Fischer, 2000.
- Bjørgero, Tore: „Introduction.“ In: *Root Causes of Terrorism*. Hg. v. Tore Bjørgero. London: Routledge, 2005. S.1-15.

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David: „The Classical Hollywood Style, 1917-1960.” In: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Hg. v. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson. London: Routledge, repr. 1996. S.1-84.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York [u. a.]: McGraw, 1997. 5.Aufl.
- Botting, Fred: „Horror.” In: *The Handbook to Gothic Literature*. Hg. v. Marie Mulvey-Roberts. Houndsmill: Macmillan, 1998. S.123-131.
- Brosda, Carsten: „Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001.“ S.53-74. In: *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*. Hg. v. Christian Schicha und Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT, 2002.
- Brummack, Jürgen: *Satire*. S.355-360. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band III P-Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
- Bruno, Giuliana: „Bewegung und Emotion: Reisen in Kunst, Architektur und Film.“ S.118-135. In: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Hg. v. Gertrud Koch. Berlin: Vorwerk 8, 2005.

- Brustellin, Alfred: „Deutschland im Herbst: Worin liegt die Parteilichkeit des Films?“ S.287-88. In: Der alte Film war tot. Hg. v. Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler. Frankfurt/M.: Autoren, 2001.
- Burch, Noël: Praxis del cine. Madrid: 1998/1970.
- Burch, Noël: Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood. Stuttgart: Schmetterling Verlag GmbH, 1. Auflage 2005.
- Butler, Ivan: Horror in the Cinema. Hg. v. Peter Cowie. New York: Paperback Library, 1971.
- Chaliand, Gerard: Terrorism. From Popular Struggle to Media Spectacle. London and Atlantic Highlands: Saqi Books, 1987.
- Christensen, F. M.: Space-Like Time. Consequences of, Alternatives to, and Arguments Regarding the Theory That Time Is Like Space. Toronto [et al]: University of Toronto Press, 1993.
- Cilano, Cara (Hg.): From Solidarity to Schisms: 9/11 and after in Fiction and Film from Outside the US. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2009.
- Colin, Nicole, de Graaf, Beatrice, Pekelder, Jacco und Umlauf, Joachim (Hg.): Der 'Deutsche Herbst' und die RAF in Politik, Medien und Kunst: nationale und internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcript-Verl., 2008.

Colvin, Sarah: Ulrike Meinhof and West German terrorism: language, violence, and identity. Rochester, NY: Camden House, 2009.

Coogan, Tim Pat: The IRA. London: HarperCollins, 2000.

Cvetkovich, Ann und Kellner, Douglas: „Introduction: Thinking Global and Local.“ In: Articulating the Global and the Local. Globalization and Cultural Studies. Hg. v. Ann Cvetkovich und Douglas Kellner. Boulder, Colorado & Oxford: Westview Press, 1997. S.1-30.

Daase, Christopher: „Die RAF und der internationale Terrorismus.“ S.905-931. In: Die RAF und der linke Terrorismus. 2 Bände. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: 2006.

Däwes, Birgit: „Celluloid Recoveries: Cinematic Transformations of Ground Zero.“ S.285-309. In: Transnational American Memories. Hg. v. Udo J. Hebel. Berlin, Germany: de Gruyter, 2009.

Dayan, Daniel: The Tutor-Code of Classical Cinema. S. 22-31. In: Film Quarterly, Vol. 28, Nr. 1, 1974.

de Gaetano, Roberto: „Kinematographische Welten.“ In: Der Film bei Deleuze = le cinema selon Deleuze. Hg. v. Oliver Fahle und Lorenz Engell. Weimar u. a.: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 1997. S.182-197.

de la Motte, Helga und Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München: Hanser, 1980.

- Deane, Cormac: „Radical Conservatism in Patriot Games.“ S.115-124.
In: Irish Films, Global Cinema. Studies in Irish Film 4. Hg. v.
Martin McLoone und Kevin Rockett. Dublin: Four Courts Press,
2007.
- Debatin, Bernhard: „Semiotik des Terrors: Luftschiffbruch mit
Zuschauern.“ S.25-38. In: Medien und Terrorismus. Reaktionen
auf den 11. September 2001. Hg. v. Christian Schicha und
Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT,
2002.
- Degen, Rolf: Fromme sind nicht besser. In: Bild der Wissenschaft
2/2007.
- Deiß, Tanja Kristin: Herausforderung Terrorismus. Wie Deutschland
auf den RAF- und Al Qaida-Terrorismus reagierte. Marburg:
Tectum Verlag, 2007.
- Deleuze, Gilles: Cinéma 1. L'Image-Mouvement. Paris: Les Éditions de
Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles: Cinema 2. The Time-Image. London: The Athlone
Press, 1989.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main:
Suhrkamp, 2.Aufl. 1998.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp,
1997. 1. Aufl.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp,
1999. 2. Aufl.

- Die Opfer der RAF. Hg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart. Karlsruhe: Braun, 2009.
- Dietl, Wilhelm/ Hirschmann, Kai/ Tophoven, Rolf: Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe. Frankfurt a. Main: Eichborn AG, 2006.
- Diewald-Kerkmann, Gisela: Frauen, Terrorismus und Justiz: Prozesse gegen weibliche Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni. Düsseldorf: Droste, 2009.
- Dillon, Martin: 25 years of terror: [the IRA's war against the British]. Toronto [et al.]: Bantam, 1996.
- Dittgen, Andrea: „Radical Chic.“ In: Sight & Sound, Dez. 2008, 18 (12), S.24-26.
- Dixon, Wheeler Winston (Hg.): Film and Television after 9/11. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 2003.
- Driest, Burkhard: Poetik des Filmdramas. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1. Auflage 2001.
- Dücker, Burckhard: „Zeit“. S.719f. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. v. Ansgar Nünning. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.
- Dux, Günther: Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit. Frankfurt am Main: 1992.

- Edge, Sarah: „Women Are Trouble, Did You Know That Fergus?': Neil Jordan's *The Crying Game*." In: *Feminist Review*, 1995 Summer; 50: S.173-86.
- Eitzen, Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage/av* 7/2/1998; S.13-45.
- Elkington, Trevor G. und Nestingen, Andrew: „Introduction: Transnational Nordic Cinema.“ In: *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Hg. v. Elkington und Nestingen. Detroit: Wayne State University Press, 2005. S.1-28.
- Elsaesser, Thomas: *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos, 2006/2007.
- Elter, Andreas: *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1. Auflage 2008.
- Everett, Wendy: „'The Eye of the Inner Ear': Terence Davies and the Space/Time Dimension.“ In: *Revisiting Space. Space and Place in European Cinema*. Hg. v. Wendy Everett und Axel Goodbody. Bern [et al]: Peter Lang, 2005. S.291-309.
- Everett, Wendy und Goodbody, Axel: *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*. Oxford [et al]: Lang, 2005.
- Ezra, Elizabeth und Rowden, Terry: „General Introduction: What is Transnational Cinema?“ *Transnational Cinema, The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra und Terry Rowden. London and New York: Routledge, 2006. S.1-12.

„Filmzeit.“ S.128-130. In: Sachlexikon Film. Hg. v. Rainer Rother. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität.“ S.81-90. In: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Hg. v. Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Forgacs, David: „Antonioni: Space, Place, Sexuality.“ S.101-111. In: Spaces in European Cinema. Hg. v. Myrto Konstantarakos. (intellect – European Studies Series) Exeter and Portland: Intellect, 2000.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche (1919).“ S.241-274. In: Psychologische Schriften. Studienausgabe Band IV. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982.

Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens.“ S.9-47. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auflage 2001.

Gaudreault, André: Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumière Brothers. Hg. v. Thomas Elsaesser und Adam Barker. Early Cinema. Space - Frame - Narrative. London: British Film Institute, 1990. S.68-75.

Giddens, Anthony: Entfesselte Welt. Wie die Globalisierung unser Leben verändert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2001.

Giddens, Anthony: Konsequenzen der Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

Giles, Jane: The Crying Game. London: British Film Institute, 1997.

Ginsberg, Terri und Thompson, Kirsten Moana (Hg.): Perspectives on German Cinema. New York, NY; London: G. K. Hall; Prentice Hall, 1996.

Glaab, Sonja: „Die RAF und die Medien in den 1970er Jahren.“ S.31-50. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

Glaab, Sonja (Hg.): Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

Glück, Cornelia: „ETA und die Medien.“ S.17-30. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

Gowing, Nik: „Real-Time Television Coverage.“ S.139-222. In: Terrorism, War, and the Press. Hg. v. Nancy Palmer. Cambridge, MA: 2003.

Graf, Dominik: „Die dritte Generation.“ S.33+39. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (17. September 2008 Nr.218.)

- Grenier, Richard: „In the Name of the IRA.” S.316-323. In: Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV. Hg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.
- Grist, Leighton: „'It's Only a Piece of Meat': Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in The Crying Game and M. Butterfly.” In: Cinema Journal, 2003 Summer; 42 (4): S.3-28.
- Großklaus, Götz: Medien - Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2004.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 1995.
- Haag, Achim: „Hiroshima Mon Amour.“ In: Metzler Film Lexikon. Hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S.261-263.
- Haag, Achim: „L'Année Dernière À Marienbad.“ In : Metzler Film Lexikon. Hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S.31-33.
- Haeffner, G.: „Zeit.“ In: Lexikon der Erkenntnistheorie und Metaphysik. Hg. v. Friedo Ricken. München: C.H. Beck, 1984. S.243-245.
- Haenni, Sabine: „Staging Methods, Cinematic Technique, and Spatial Politics.” In: Cinema Journal, Bd.37 Heft 3, 1998. S.83-108.
- Handler, Kristin: „Sexing The Crying Game: Difference, Identity, Ethics.” In: Film Quarterly, 1994 Spring; 47 (3): S.31-42.

- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Reihe: Close Up. Konstanz: UVK Medien, 1999. 2. Aufl.
- Hawkins, Maureen S. G.: „Women, 'Queers,' Love, and Politics: The Crying Game as a Corrective Adaptation of/Reply to The Hostage.” S.194-212. In: Representing Ireland: Gender, Class, Nationality. Hg. v. Susan Shaw Sailer. Gainesville, FL: UP of Florida, 1997.
- Hayward, Susan: Key Concepts in Cinema Studies. London & New York: Routledge, repr. 1997.
- Heath, Stephen: Narrative Space. In: ders.: Questions of Cinema. London and Basingstoke, 1981.
- Hediger, Vinzenz und Schneider, Alexandra: „Wie Zorro den Nationalismus erfand. Film, Kino und das Konzept der Nation.“ In: Medien und nationale Kulturen. Hg. v. Vincent Kaufmann. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 2004. S.203-230.
- Hentschel, Katrin und Hensch, Traute (Hg.): Terroristinnen - Bagdad '77: Die Frauen in der RAF. Berlin: Ed. Der Freitag, 2009.
- Henze, Sylvia: „Die RAF und die DDR - Zur künstlerischen Darstellung eines ‚blinden Flecks‘ in Ulrich Woelks ‚Die letzte Vorstellung‘, Ulrich Plenzdorfs ‚Vater, Mutter, Mörderkind‘ und Volker Schlöndorffs ‚Die Stille nach dem Schuss‘. S.179-198. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Herberg-Rothe, Andreas: Der Krieg. Geschichte und Gegenwart.
Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2003.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/ Weimar: J.B.
Metzler, 2001. 3.Aufl.

Hickethier, Knut und Bleicher, Joan Kristin: „Die Inszenierung der
Information im Fernsehen.“ S.369-383. In:
Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Hg. v.
Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen 1998.

Higson, Andrew: „The Limiting Imagination of National Cinema.“
Transnational Cinema, The Film Reader. Hg. v. Elizabeth Ezra
and Terry Rowden. London and New York: Routledge, 2006.
S.15-25.

Hill, John: British Cinema in the 1980s. issues and themes. Oxford:
Oxford UP, 1999.

Hill, John: Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics.
London: British Film Institute, 2006.

Hill, John und Rockett, Kevin (Hg.): Film History and National
Cinema. Studies in Irish Film 2. Dublin: Four Courts Press,
2005.

Hirschmann, Kai: Terrorismus. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/
Sabine Groenewold Verlage, 2003. (Wissen 3000, Hg. v.
Christina Knüllig)

- Hißnauer, Christian: „'Mogadischu'. Opferdiskurs doku/dramatisch - Narrative des Erinnerns an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978-2008.“ S.99-126. In: *Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008*. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- Hjort, Mette und MacKenzie, Scott (Hg.): *Cinema and Nation*. London, England: Routledge, 2000.
- Hofer, Stefanie: „Das Ende der Generationseinheit von '68: Volker Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuß*.“ In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 2005 May; 41 (2): S.125-48.
- Hoffman, Bruce: *Terrorismus – der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1999.
- Homewood, Christopher James: *From Baader to Prada. The Representation of Urban Terrorism in German-Language Film*. Dissertation, University of Leeds, 2008.
- Houen, Alex: *Terrorism and Modern Literature, from Joseph Conrad to Ciaran Carson*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Huntington, Samuel P.: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, NY: Simon & Schuster, 1996.
- „Inszenierung.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. (Hg. v. Ansgar Nünning) Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage 2004.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt/M.: 1991.

Jackob, Nikolaus: „Die Diffusion von Terrormeldungen, die Wirkung von Anschlägen auf die öffentliche Meinung und die Folgen für das Vertrauen in der Demokratie.“ S.155-174. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

Jahn-Sudmann, Andreas: „9/11 im fiktionalen Film. 11'09'01 und September.“ S.117-136. In: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. (Film – Medium – Diskurs. Hg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Jenkins, Brian M.: International Terrorism: A New Mode of Conflict. Los Angeles: Crescent Publications, 1975.

Jenkins, Brian Michael: The Study of Terrorism: Definitional Problems. Santa Monica, CA: RAND Corporation, P-6563, Dezember 1980.

Kappelhoff, Hermann: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008.

Kappelhoff, Hermann: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8, 2004.

Karow, Willi: „Einführung.“ S.10-16. In: Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.) (Bremer Symposium zum Film): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz, 2004.

Käsgen, Christiane: „Inszenierte Wirklichkeit. Physische Terrorerfahrung und fiktionaler Erzählmodus in Jules und Gédéon Naudets Dokumentarfilm ‚9/11‘.“ S. 55-79. In: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. (Film – Medium – Diskurs. Hg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Kaufmann, Stefan: „Grenzregimes im Zeitalter globaler Netzwerke.“ In: Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen. Hg. v. Helmuth Berking. Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 2006. S.32-65.

Khouloki, Rayd: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz + Fischer GbR, 2007.

Kirchmann, Kay: Stanley Kubrick – Das Schweigen der Bilder. Bochum: Schnitt, der Filmverlag, 2001.

Klimke, Daniela: „Dramaturgie eines Anschlags.“ S.39-45. In: Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Hg. v. Christian Schicha und Carsten Brosda. ikö-Publikationen Band 4. Münster [et al]: LIT, 2002.

Klimke, Martin und Scharloth, Joachim (Hg.): 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2008.

- Knott-Wolf, Brigitte: „Zwischen Sensationsmake und Propaganda. Über Macht und Ohnmacht der Kriegsberichterstatte.“ S.15-26. In: „Sagt die Wahrheit: Die bringen uns um!“ Zur Rolle der Medien in Krisen und Kriegen. Hg. v. Deutsche Welle. DW-Schriftenreihe Band 3. Berlin: Vistas, 2001.
- Koch, Gertrud: „Die Rückseite des Gesichts. Ein Gespräch.“ S.137-151. In: Blick Macht Gesicht. Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2001.
- Koenen, Gerd: http://www.gerd-koenen.de/pdf/kapitel_1.pdf. Mai 2006.
- König, Jan C. L.: Herstellung des Grauens. Wirkungsästhetik und emotional-kognitive Rezeption von Schauerfilm und –literatur. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2005.
- Kraus, Petra [et al] (Hg): Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film. Schriftenreihe Münchner Filmzentrum, 1997.
- Kraus, Petra/ Lettenewitsch, Natalie/ Saekel, Ursula: „'Filme statt Bomben' – Terrorismus und Film.“ S.6-10. In: Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film. Hg. v. Petra Kraus [et al]. Schriftenreihe Münchner Filmzentrum, 1997.
- Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Die RAF: Entmythologisierung einer terroristischen Organisation. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 2008.
- Krippendorf, Klaus: „Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation.“ S.79-113. In: Die Wirklichkeit der Medien. Hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1. Aufl. 1994.

- Krotz, Friedrich: „Krieg als transkultureller Konflikt in der globalisierten Gesellschaft und die Rolle der Medien.“ Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September. Hg. v. Michael Beuthner, Joachim Buttler et al. Köln: Herbert von Halem, 2003. S.300-321.
- Krotz, Friedrich: „Von Modernisierungs- über Dependenz- zu Globalisierungstheorien.“ S. 21-43. In: Globalisierung der Medienkommunikation. Eine Einführung. Hg. v. Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich/ Winter, Carsten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1.Aufl. 2005.
- Laqueur, Walter: Die globale Bedrohung. Neue Gefahren des Terrorismus. München: Econ Ullstein List Verlag, 1.Aufl. 2001.
- Lenz, Benjamin: „Vom Terrorismus des Schönen.“ S.7-26. In: Alain Resnais. Hg. v. Wolfgang Jacobsen [et al]. Reihe Film 38. München und Wien: Carl Hanser, 1990.
- Lewald, August: „In die Szene setzen.“ S.251-257. In: Allgemeine Theater-Revue 3 (1837).
- Lexikon der Politik, Bd.7, München: Beck, 1998.
- Lipkin, Steve: „Defining Docudrama: *In the Name of the Father*, *Schindler's List*, and JFK.“ S.370-383. In: Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV. Hg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

- Lorenz, Matthias N. (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. (Film – Medium – Diskurs. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Maier, Michaela und Stengel, Karin: „Wir werden diese Bilder nie vergessen!“ Die Bedeutung des Faktors ‚Visualität‘ für die Nachrichtenberichterstattung über internationale Krisen.“ S.127-137. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.
- Massey, Doreen: „A Global Sense of Space.“ In: Marxism Today, Bd. 6, Juni 1991. 24-29.
- McGee, Patrick: Cinema, theory, and political responsibility in contemporary culture. Cambridge: Cambridge University P, 1997.
- McLoone, Martin: „Ireland.“ S.60-75. In: The Cinema of Small Nations. Hg. v. Mette Hjort und Duncan Petrie. Bloomington: Indiana UP, 2007.
- McLoone, Martin: Irish Film: the Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000.
- McLoone, Martin und Rockett, Kevin (Hg.): Irish Films, Global Cinema. Studies in Irish Film 4. Dublin: Four Courts Press, 2007.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. (Film und Medien in der Diskussion. Hg. v. Jürgen E. Müller, Band 6) Münster: Nodus Publikationen, 1997.

Meyer, Thomas: „Die Theatralität der Politik.“ S.117-122. In: Politik als Inszenierung. Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter. Hg. v. Peter Siller und Gerhard Pitz. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000. 1. Auflage.

Meyer, Thomas: „Inszenierung und Rationalität.“ S.168-180. In: Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha und Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999.

Meyer, Thomas/ Ontrup, Rüdiger/ Schicha, Christian: Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 2000.

Meyer, Thomas und Ontrup, Rüdiger: „Das Theater des Politischen: Politik und Politikvermittlung im Fernsehzeitalter.“ S.523-542. In: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Hg. v. Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Meyer, Thomas/ Ontrup, Rüdiger/ Schicha, Christian: „Von der Verkörperung der Politik zur Entkörperlichung im Bild. Körperkonstrukte und Bildfunktionen in politischen Fernsehsendungen.“ S.199-219. In: Verkörperung. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2001.

Michelson, Annette: „Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge“ In: Artforum 7, Heft 6 (1969). S.54-63.

Miller, Toby [et al]: Global Hollywood. London: British Film Institute, 2001.

- Modelski, G. (Hg.): *Transnational Corporation and World Order: Readings in International Political Economy*. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1979.
- Monaco, James: *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2.Aufl. 2003.
- Most, Johannes: „Propaganda der Tat.“ In: *Freiheit* (25. Juli, 1885).
- Müller-Doohm, Stefan und Neumann-Braun, Klaus: „Kulturinszenierungen – Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung.“ In: ders./ders. (Hg.). *Kulturinszenierungen*. Frankfurt/M. 1995.
- Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Münkler, Herfried: *Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September*. In: *Internationale Politik* 12/2001.
- Naficy, Hamid: „Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre.“ In: *Global Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Hg. v. Rob Wilson und Wimal Dissanayake. Durham & London: Duke University Press, 2.Aufl. 2000. S.119-144.
- Nassehi, Armin: „Der Erste Welt-Krieg oder: Der Beobachter als revolutionäres Subjekt.“ In: *Terror im System. Der 11. September 2001 und die Folgen*. Hg. v. Dirk Baecker, Peter Krieg and Fritz B. Simon. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 1.Aufl. 2002. 175-200.

Nelson, John S.: „Four Forms for Terrorism. Horror, Dystopia, Thriller, and Noir.” S.181-195. In: *Transnational Cinema, The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra und Terry Rowden. London und New York: Routledge, 2006.

Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

O'Brien, Conor Cruise: „Patriot Games.” S.311-315. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

O'Neill, Margaret: „Memory and mapping in *Bloody Sunday*.” S.97-104. In: *National Cinema and Beyond. Studies in Irish Film I*. Hg. v. Kevin Rockett und John Hill. Dublin: Four Courts Press, 2004.

Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre.“ In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, 2000. S.287-303.

Ontrup, Rüdiger: „Test-Bilder. Theatralität und Visualisierungsstrategien in politischen Fernsehsendungen.“ S. 103-130. In: *Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge*. Hg. v. Christian Schicha und Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999.

- Ontrup, Rüdiger und Schicha, Christian: „Die Transformation des Theatralischen – eine Einführung.“ S.7-18. In: Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha und Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999.
- Otte, Andrea: „La Notte.“ In: Metzler Film Lexikon. Hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S.419-421.
- Oudard, Jean-Pierre: „Cinema and Suture.“ S.35-47. In : Screen, Vol. 18, Nr. 4, Winter 1977/78.
- Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag, 2004.
- Paech, Joachim: „Figurationen des Zwischen.“ S.53-72. In: Les unités discursives dans l'analyse sémiotique: la segmentation du discours. Hg. v. Gustavo Quiroz [et al]. Bern [et al]: Peter Lang, 1998. (Textanalyse in Universität und Schule, 12)
- Peters, Butz: Tödlicher Irrtum: die Geschichte der RAF. Berlin: Argon-Verl., 2. Aufl., 2004.
- Powell, Anna: Deleuze and Horror Film. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Prantl, Heribert: Verdächtig. Der starke Staat und die Politik der inneren Unsicherheit. Hamburg: Europa Verlag, 2002.
- Preece, Julian: „Between Identification and Documentation: 'Autofiction' and 'Biopic': The Lives of the RAF.“ In: German Life and Letters, 2003 Oct; 56 (4): S.363-76.

- Preece, Julian: „Reinscribing the German Autumn: Heinrich Breloer’s *Todesspiel* and the Two Clusters of German ‘Terrorist’ Films.” S.213-230. In: *Baader-Meinhof Returns: History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism*. Hg. v. Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008.
- Prince, Stephen: *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*. New York, NY: Columbia UP, 2009. *Terrorism and Film and Other Media*. p.o.v: A Danish Journal of Film Studies, 2005 Dec; 20: 4-127.
- Prinz, Kirsten: „Umkämpft und abgeschlossen? Narrative über die RAF im Spiegel ihrer Rezeption. Überlegungen zu Bernhard Schlinks Roman ‚Das Wochenende‘ und Bernd Eichingers Film ‚Der Baader Meinhof Komplex‘.” S.311-332. In: *Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008*. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- Proll, Astrid (Hg.): *Hans und Grete: die RAF, 67-77*. Göttingen: Steidl, 1998.
- Ramet, Igor: Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film. In: *Der Raum im Film. L’espace dans le film*. Hg. v. Susanne Dürr und Almut Steinlein. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002. S.33-45.
- Reusch, Heiko: *Zur Vorstellung des Terroristen: die Darstellung der RAF-Terroristen im Film*. Marburg: Tectum-Verl., 2008.

- Richardson, Louise: Was Terroristen wollen. Die Ursachen der Gewalt und wie wir sie bekämpfen können. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2007.
- Risholm, Ellen: „Raumpraktiken in Murnaus *Nosferatu*.“ S.265-288. In: Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Hg. v. Sigrid Lange. Bielefeld: Aisthesis, 2001.
- Rock, Martin: Anarchismus und Terror: Ursprünge und Strategien. Trier: Spee-Verlag, 1977.
- Rockett, Kevin/ Gibbons, Luke/ Hill, John: Cinema and Ireland. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1988.
- Rockett, Kevin und Hill, John (Hg.): National Cinema and Beyond. Studies in Irish Film I. Dublin: Four Courts Press, 2004.
- Rosenthal, Alan (Hg.): Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1999.
- Scheffer, Bernd: „'... wie im Film'. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods.“ S.81-104. In: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Hg. v. Matthias N. Lorenz. (Film – Medium – Diskurs. Hg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Band 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Schicha, Christian: „Politik auf der ‚Medienbühne‘. Zur Rhetorik politischer Informationsprogramme. S.138-167. In: Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Hg. v. Christian Schicha und Rüdiger Ontrup. (ikö-Publikationen. Hg. v. Institut für Informations- und Kommunikationsökologie e. V. Band 1.) Münster: LIT, 1999.

Schicha, Christian und Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. (ikö-Publikationen Band 4). Münster [et al]: LIT Verlag, 2002.

Schicha, Christian und Brosda, Carsten (Hg.): Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus. ikö-Publikationen Band 3. Münster: LIT Verlag, 2002.

Schmid, Alex P./ Jongman, Albert J. [et al]: Political Terrorism: A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories, and Literature. New Brunswick: Transaction Books, 1988.

Schmidbauer, Wolfgang: Der Mensch als Bombe. Eine Psychologie des neuen Terrorismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl. 2003.

Schneckener, Ulrich: Transnationaler Terrorismus. Charakter und Hintergründe des ‚neuen‘ Terrorismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl. 2006.

Schulz, Winfried: Politische Kommunikation. Theoretische Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung. Opladen 1997.

Schwarz, Alexander: „Storyboard.“ In: Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Hg. v. Helmut Schanze. Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler, 2002. S.335-337.

Schweizer, Stefan: Rote-Armee-Fraktion: Ideologie und Strategie im Wandel; eine Analyse der RAF von 1970 bis 1992. Bremen: Europ. Hochsch.-Verl., 2009.

- Scott, Alan: „Introduction – Globalization: Social Process or Political Rhetoric?“ In: *The Limits of Globalization. Cases and Arguments*. Hg. v. Alan Scott. London and New York: Routledge, 1997. S.1-24.
- Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs.“ S.48-62. In: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Hg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auflage 2001.
- Seeßen, Georg: „Das furchtbare Bild. Wie der Film sich die Wirklichkeit untertan macht: Über die Analogie von Katastrophe und Kino.“ In: *Die Zeit Extra*, 17.09.2001, Heft 39/2001. S.20.
- Seeßen, Georg: „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch.“ S.99-114. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.) (Bremer Symposium zum Film): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz, 2004.
- Seeßen, Georg und Metz, Markus (Hg.): *Krieg der Bilder. Bilder des Krieges. Abhandlungen über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. (In: *Critica Diabolis* 106) Berlin: Edition TIAMAT, 1. Auflage 2002.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- Shanahan, Timothy: *The provisional Irish Republican Army and the morality of terrorism*. Edinburgh: Univ. Press, 2009.

- Sofsky, Wolfgang: Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002.
- Solórzano, Fernanda: „Babel. On the Set“. In: Sight & Sound, Vol. XVI Nr. 7 (Juli 2006) S.16f.
- Speck, Oliver C.: Der subjektive Blick. Zum Problem der unter-sagten Perspektive im Film. St. Ingbert: Röhrig, 1999.
- Stahl, Enno: „Schleyer - Terror und Literatur.“ S.79-98. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008. Hg. v. Norman Ächtler und Carsten Gansel. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus: Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwiss., 2008.
- Stubberger, Ulf G.: Die Akte RAF: Taten und Motive, Täter und Opfer. München: Herbig, 2008.
- Taylor, Peter: Behind the mask: the IRA and Sinn Fein. New York: TV Books, 1997.
- Terhoeven, Petra: „Opferbilder - Täterbilder: die Fotografie als Medium linksterroristischer Selbstermächtigung in Deutschland und Italien während der 70er Jahre.“ In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht: GWU. Bd. 58, 2007. S.380-399.
- Thamm, Berndt Georg: al-Qaida: das Netzwerk des Terrors. Kreuzlingen und München: Hugendubel, 2005.

- Thamm, Berndt Georg: Terrorismus. Ein Handbuch über Täter und Opfer. Hilden: Verlag Deutsche Polizeiliteratur GmbH, 1. Aufl. 2002.
- „The Crying Game – Die Frau des Soldaten.“ S.562-565. In: Filmklassiker Band 4 1978-1992. Stuttgart: Philipp Reclam, 5. überarb. und erw. Aufl. 2006.
- Theweleit, Klaus: Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell. Frankfurt/M. und Basel: Stroemfeld Verlag, 2. Auflage 2003.
- Thompson, Kristin: „Wiederholte Zeit und narrative Motivation in *Groundhog Day/ Und täglich grüßt das Murmeltier*.“ S.59-93. In: Zeit, Schnitt, Raum. Hg. v. Andreas Rost. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1997.
- Tode, Thomas: „Filmische Gegeninformation. Einige Schlaglichter aus der Filmgeschichte.“ S.147-157. In: Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus. Hg. v. Gerald Raunig. (republicart 2). Wien: Turia + Kant, 2004.
- Tolmein, Oliver: Vom deutschen Herbst zum 11. September: die RAF, der Terrorismus und der Staat. Hamburg: Konkret-Literatur-Verl., 2002.
- Töteberg, Michael: Rainer Werner Fassbinder. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Townshend, Charles: Terrorismus. Eine kurze Einführung. Ditzingen: Reclam, 2004.

Townshend, Charles: *Terrorismus. Eine kurze Einführung.* Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005.

Tuman, Joseph S.: *Communicating Terror. The Rhetorical Dimensions of Terrorism.* Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications, 2003.

Tuman, Joseph S.: *Communicating Terror. The Rhetorical Dimensions of Terrorism.* Thousand Oaks (CA) [et al]: Sage Publications, 2003.

Tykwier, Tom: „Deutschland im Herbst.“ S.33. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. September 2008 Nr.218).

United States Departments of the Army and the Air Force, *Military Operations in Low Intensity Conflict*, Field Manual 100-20/Air Force Pamphlet 3-20. Washington, DC: Headquarters, Departments of the Army and the Air Force, 1990. S.3-11.

van der Knaap, Ewout: „The New Executioners' Arrival: German Left-Wing Terrorism and the Memory of the Holocaust.“ S.285-302. In: *Baader- Meinhof Returns. History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism.* Hg. v. Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils. Amsterdam und New York: Rodopi, 2008.

van der Veer, Peter und Munshi, Shoma (Ed.): *Media, War, and Terrorism. Responses from the Middle East and Asia.* London and New York: RoutledgeCurzon, 2004.

Varon, Jeremy: *Bringing the War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies.* Berkeley [et al.]: University of California P, 2005.

- Virilio, Paul: „Vom Terror zur Apokalypse? Der erste Krieg der Globalisierung und der Krach der Netzstrategie.“ (Interview geführt von Jürg Altwegg) In: Lettre, Heft 54, 3/2001. S.5-7.
- Voss, Gabriele: Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. (Texte zum Dokumentarfilm 10. Hg. v. der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW) Berlin: Vorwerk 8, 2006.
- Waldmann, Peter: Terrorismus. Provokation der Macht. Hamburg: Murmann, 2005. 2. vollst. überarb. Aufl.
- Wang, Georgette/ Ku, Lin-Lin/ Liu, Chun-Chou: „Local and National Cultural Industries: Is there Life after Globalization?“ In: The New Communications Landscape. Demystifying Media Globalization. Hg. v. Georgette Wang/ Jan Servaes/ Anura Goonasekera. London & New York: Routledge, repr. 2002. S.52-73.
- Wang, Jian: „Export of Culture or Coproduction of Culture? Vignettes from the Creative Process at a Global Advertising Affiliate, Beijing.“ In: The New Communications Landscape. Demystifying Media Globalization. Hg. v. Georgette Wang/ Jan Servaes/ Anura Goonasekera. London & New York: Routledge, repr. 2002. S.160-173.
- Weichert, Stephan Alexander: „Die Propaganda der Tat – Zur Kommunikationsstrategie des modernen Aufmerksamkeitsterrorismus.“ S.83-98. In: Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung. Hg. v. Sonja Glaab. Wissenschaft & Sicherheit Band 3. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

Weimann, Gabriel: *Terror on the Internet - The New Arena, the New Challenges*. Washington, D.C.: United States Inst. of Peace Press, 2006.

Weimann, Gabriel und Winn, Conrad: *The Theater of Terror*. New York: 1994.

Weinhauer, Klaus/ Requate, Jörg/ Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*. Frankfurt/M.: Campus, 2006.

Weischenberg, Siegfried und Hienzsch, Ulrich: „Die Entwicklung der Medientechnik.“ S.455-480. In: *Die Wirklichkeit der Medien*. Hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1. Aufl. 1994.

Weitze, Almut: *Mary Shelleys Frankenstein: Text und Film*. Tönning [et al]: Der Andere Verlag, 2007.

Weninger, Robert (Hg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis: Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Tübingen: Stauffenburg, 2005.

White, Christina Maria: *Gender and the German Autumn: The Representation of Terrorism and the Female Terrorist in Social Discourses, Literature and Film*. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, 2001 Nov; 62 (5): 1851. U of Minnesota, 2001.

Willems, Herbert und Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideologie‘. Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft Band 110: Medienwissenschaft. Hg. v. Christian W. Thomsen. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

Winkler, Willi: Die Geschichte der RAF. Berlin: Rowohlt, 2007.

Wright, Joanne: Terrorist propaganda: the Red Army Faction and the rovisional IRA, 1968-86. Basingstoke [et al.]: Macmillan, 1991.

Wulff, Hans Jürgen: Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Studien zur Populärkultur Band 1. (Hg. v. Ludger Kaczmarek und Hans Jürgen Wulff) Münster: MAkS Publikationen, 1990.

Wunschik, Tobias: „Aufstieg und Zerfall.“ In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 1. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition, 2006. S.472-488.

Wyatt, Justin: „The Formation of the ‚Major Independent‘: Miramax, New Line and the New Hollywood.“ S.74-90. In: Contemporary Hollywood Cinema. Hg. v. Steve Neale und Murray Smith. London und New York: Routledge, 1998.

Weiterführende Sekundärliteratur

Al Bayati, Hamid: The terrorism game: 11 September attacks and the new alliances. London: Al Rafid, 2001.

- Alexander, Yonah und Swetnam, Michael S.: Usama bin Laden's al-Qaida: profile of a terrorist network. New Delhi [u.a.]: Aditya Books, 2002.
- Alonso, Rogelio: The IRA and armed struggle. London [et al.]: Routledge, 2007.
- Alter, Nora: „Crisis as Film: Germany in Autumn.” S.195-215 In: Literarisches Krisenbewusstsein: Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. Hg. v. Keith Bullivant und Bernhard Spies. München: Iudicium, 2001.
- Andersen, Robin: A Century of Media, A Century of War. New York, NY: Peter Lang, 2006.
- Archibald, David: „Correcting Historical Lies: An Interview with Ken Loach and Paul Laverty.” In: Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema, 2007 Spring; 32 (2): S.26-30.
- Atwan, Abdel Bari: The secret history of Al-Qa'ida. London: Saqi, 2006.
- Barnard, Rita: „Fictions of the Global.” In: Novel: A Forum on Fiction, 2009 Summer; 42 (2): S.207-215.
- Barton, Ruth: Jim Sheridan: framing the nation. Dublin: Liffey Press, 2002.
- Bayer, Gerd (Hg.): Mediating Germany: Popular Culture between Tradition and Innovation. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2006.

- Bell, James: „After the Revolution.” In: *Sight and Sound*, 2008 Dez.; 18 (12): S.26.
- Burgoyne, Robert: *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2010.
- Burke, Jason: *Al-Qaeda: casting a shadow of terror*. London [et al.]: Tauris, 2003.
- Burke, Jason: *Al-Qaeda: the true story of radical Islam*. London [et al.]: Penguin, 2004.
- Burns-Bisogno, Louisa: *Censoring Irish Nationalism: the British, Irish and American Suppression of Republican Images in Film and Television, 1909-1995*. Jefferson, NC [et al.]: McFarland, 1997.
- Byrne, Terry: *Power in the Eye: an Introduction to Contemporary Irish Film*. Lanham, Md. [et al.]: Scarecrow Press, 1997.
- Calvert, Leon Saunders: „Ideology & the Modern Historical Epic: How the Political Concerns of the Genre Have Changed since 9-11.” In: *Film International*, 2005; 3 (6): S.4-13.
- Carre, Valerie: „Entre ruptures et continuités: La RAF dans les productions audiovisuelles d'aujourd'hui.” In: *Cahiers d'Etudes Germaniques*, 2008; 54 (1): S.175-195.
- Chumo, Peter N.: „The Crying Game, Hitchcockian Romance, and the Quest for Identity.” In: *Literature Film Quarterly*, 1995; 23 (4): S.247-53.

- Cleary, Joe: „'Fork-Tongued on the Border Bit': Partition and the Politics of Form in Contemporary Narratives of the Northern Irish Conflict.” In: *South Atlantic Quarterly*, 1996 Winter; 95 (1): S.227-76.
- Cobb, Sean D.: *A Shadow Underneath: The Secret History of Paranoia, Borders and Terrorism in Postwar American Literature and Film*. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, 2008 Aug; 69 (2): 610-611. U of Arizona, 2007.
- Corbin, Jane: *The base: in search of al-Qaeda, the terror network that shook the world*. London [et al.]: Simon & Schuster, 2002.
- Corner, John: „Documenting the Political: Some Issues.” In: *Studies in Documentary Film*, 2009; 3 (2): S.113-129.
- Craps, Stef: „Conjuring Trauma: The Naudet Brothers' 9/11 Documentary.” In: *Canadian Review of American Studies/Revue Canadienne d'Etudes Americaines*, 2007; 37 (2): S.183-204.
- Cronin, Michael: „The Languages of Globalisation.” In: *Nordic Irish Studies*, 2008; 7: S.1-14.
- Crowdus, Gary: „Getting Past the Violence: An Interview with Jim Sheridan.” In: *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 1998; 23 (3): S.13-15.
- Davis, Doug: „Science Fiction Narratives of Mass Destruction and the Politics of National Security.” S.145-156. In: *New Boundaries in Political Science Fiction*. Hg. v. Donald M. Hassler und Clyde Wilcox. Columbia, SC: U of South Carolina P, 2008.

Decker, Christof: „Hollywood und der 11. September: Ein Nachtrag zur Rolle des amerikanischen Kinos.“ In: PhiN: Philologie im Netz, 2004; 28: S.1-19.

Deutsch, Richard: „'In the Name of the Father': Re-interpreter l'histoire.“ In: GRAAT: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Americaines de l'Universite Francois Rabelais de Tours, 1998; 19: S.113-26.

Diken, Bulent: „9/11 as a Hollywood Fantasy.“ In: p.o.v: A Danish Journal of Film Studies, 2005 Dec; 20: S.41-50.

Ditmars, Hadani: „Algiers in Paris.“ In: Sight and Sound, 1996 Jan; 6 (1): S.14-16.

Dutta, Ahmed Shantanu: „I Thought You Knew!': Performing the Penis, the Phallus, and Otherness in Neil Jordan's The Crying Game.“ In: Film Criticism, 1998 Fall; 23 (1): S.61-73.

Engene, Jan Oskar: Terrorism in Western Europe: explaining the trends since 1950. Cheltenham [et al.]: Elgar, 2004.

Everschor, Franz: „Die letztbeste Chance: Wird Terrorismus zum allgegenwärtigen Filmthema?“ In: Film Dienst, 2005; 58 (15): S.48-49.

Farley, Fidelma: „In the Name of the Family: Masculinity and Fatherhood in Contemporary Northern Irish Films.“ In: Irish Studies Review, 2001 Aug; 9 (2): S.203-213.

Flynn, Arthur: The Story of Irish Film. Dublin: Currach Press, 2005.

- Foy, Joseph J.: „Terrorism, Counterterrorism, and 'The Story of What Happens Next' in Munich.” S.170-187. In: Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book. Hg. v. Dean Kowalski. Lexington, KY: UP of Kentucky, 2008.
- Gana, Nouri: „Reel Violence: Paradise Now and the Collapse of the Spectacle.” In: Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, 2008; 28 (1): S.20-37.
- Gard, Carolyn: The attacks on the World Trade Center: February 26, 1993, and September 11, 2001. New York: Rosen Publ. Group, 2003.
- Gelder, Ken: „Epic Fantasy and Global Terrorism.” In: Overland, 2003 Summer; 173: S.21-27.
- Geltzer, Joshua Alexander: US counter-terrorism strategy and Al-Qaeda: signalling and the terrorist world-view. London [et al.]: Routledge, 2010.
- Georgakas, Dan: „This Is a Film You Should See Twice: An Interview with Hany Abu-Assad.” In: Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema, 2005 Winter; 31 (1): S.16-19.
- Gerges, Fawaz A.: The far enemy: why Jihad went global. Cambridge [et al.]: Cambridge Univ. Press, 2005.
- Gillespie, Michael Patrick: The Myth of an Irish Cinema: Approaching Irish-Themed Films. Syracuse, NY: Syracuse UP, 2008.

- Goer, Charis: „Black Box RAF: Mythos, Pop und Politik bei Leander Scholz und Christopher Roth.” S.211-226 In: Mythosaktualisierungen: Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform. Hg. v. Stephanie Wodianka und Dietmar Rieger. Berlin: de Gruyter, 2006.
- Goldsmith, Melissa Ursula Dawn: „Montage, Music and Memory. Remembering Deutschland im Herbst (Germany in Autumn, 1978).” In: Kinoeye, 2002 Dec 16; 2 (20): [<http://www.kinoeye.org/02/20/goldsmith20.php>]. Stand: November 2010.
- Greenberg, Karen J.: Al Qaeda now: understanding today's terrorists. Center on Law and Security, New York, NY. New York, NY [et al.]: Cambridge Univ. Press, 2005.
- Grunert, Andrea: „Identites masculines dans trois films irlandais.” S.100-105. In: Le Corps filme. Hg. v. Andrea Grunert. Condesur-Noireau, France: Corlet, 2006.
- Gunaratna, Rohan: Inside Al Qaeda: global network of terror. New York: Columbia University Press, 2002.
- Hansen, Miriam: „Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History.” In: Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture, 1983 Fall; 6: S.53-74.

Hansen, Miriam: „Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn.” In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 1981-1982 Fall-Winter; 24-25: S.36-56.

Hanson, Helen: „The Figure in Question: The Transvestite Character as a Narrative Strategy in *The Crying Game*.” S.49-66. In: *The Body's Perilous Pleasures: Dangerous Desires and Contemporary Culture*. Hg. v. Michele Aaron. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999.

Hauerwas, Stanley und Lentricchia, Frank (Hg.): *Dissent from the Homeland: Essays after September 11*. Durham, NC: Duke UP, 2003.

Heck, Gene William: *When worlds collide: exploring the ideological and political foundations of the clash of civilizations*. Lanham [et al.]: Rowman & Littlefield, 2007.

Heuston, Sean: „Weapons of Mass Instruction: Terrorism, Propaganda Film, Politics, and Us: New Media, New Meanings.” In: *Studies in Popular Culture*, 2005 Apr; 27 (3): S.59-73.

Higgins, Lynn A.: „Documentary in an Age of Terror.” In: *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association*, 2005 Summer; 22 (2): S.20-38.

Hill, John: „Crossing the Water: Hybridity and Ethics in *The Crying Game*.” In: *Textual Practice*, 1998 Spring; 12 (1): S.89-100.

- Hoerschelmann, Olaf: „'Memoria Dexteræ Est': Film and Public Memory in Postwar Germany." In: *Cinema Journal*, 2001 Winter; 40 (2): S.78-97.
- Hofer, Stefanie: *Terror im Kino: Generationskonflikte im deutschen Terroristenfilm*. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, 2005 Sept; 66 (3): 1013. U of North Carolina, Chapel Hill, 2005.
- Ibrahim, Raymond (Hg.): *The Al Qaeda reader*. New York: Broadway Books, 2007.
- Irsigler, Ingo und Jürgensen, Christoph (Hg.): *Nine Eleven: Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008.
- Irving, Katrina: „EU-Phoria? Irish National Identity, European Union, and *The Crying Game*." S.295-314 In: *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Hg. v. Gisela Brinker-Gabler und Sidonie Smith. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1997.
- Jaafar, Ali: „Border Crossing." In: *Sight and Sound*, 2006 July; 16 (7): S.14-16.
- Jäger, Siegfried: *Der Groß-Regulator: Analyse der BILD-Berichterstattung über den rassistisch motivierten Terror und die Fahndung nach der RAF im Sommer 1993*. Duisburg: Duisburger Inst. für Sprach- und Sozialforschung, 1993.
- Kao, Wei H.: „Irish Pride and Disgrace in Recent Films: Ken Loach and Paul Greengrass." In: *Studies: An Irish Quarterly Review*, 2008 Autumn; 97 (387): S.333-342.

- Kaplan, E. Ann: „Discourses of Terrorism, Feminism, and the Family in Von Trotta's Marianne and Juliane.” In: *Women & Literature*, 1988; 4: S.258-272.
- Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2005.
- Kepel, Gilles [et al.]: *Al-Qaida: Texte des Terrors*. München [et al.]: Piper, 2006.
- Khatib, Lina: „Nationalism and Otherness: The Representation of Islamic Fundamentalism in Egyptian Cinema.” In: *European Journal of Cultural Studies*, 2006 Feb; 9 (1): S.63-80.
- Kotsopoulos, Aspasia: „Gender, Genre and 'Postfeminism': The Crying Game.” In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1994; 39: S.15-24.
- Kumar, Amitava: *A Foreigner Carrying in the Crook of His Arm a Tiny Bomb*. Durham, NC: Duke UP, 2010.
- Lee, Nancy [et al.]: *A nation challenged: a visual history of 9/11 and its aftermath/ The New York Times*. London: Cape, 2002.
- Libicki, Martin C., Chalk, Peter und Sisson, Melanie: *Exploring terrorist targeting preferences*. Santa Monica, CA [et al.]: Rand, 2007.
- Lockett, Christopher: „Terror and Rebirth: Cathleen ni Houlihan from Yeats to the Crying Game.” In: *Literature Film Quarterly*, 2005; 33 (4): S.290-305.

- Lombardi, Giancarlo: „Terrorism, Truth, and the Secret Service: Questions of Accountability in the Cinema of the stragi di stato.” In: *Annali d'Italianistica*, 2001; 19: S.285-302.
- Lurie, Susan: „Performativity in Disguise: Ideology and the Denaturalization of Identity in Theory and *The Crying Game*.” In: *Velvet Light Trap*, 1999 Spring; 43: S.51-62.
- Maguire, John: *IRA internments and the Irish government: subversives and the state, 1939-1962*. Dublin [et al.]: Irish Academic Press, 2008.
- Margulies, Phillip: *Al Qaeda: Osama bin Laden's army of terrorists*. New York: Rosen Publ. Group, 2003.
- Martin, Angela: „The Patriot Game: Truth and Distortion.” In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1981 Dec; 26: S.32-33.
- Matthew, Ryan: „Ourselves Alone: Solipsism in Neil Jordan's Novels and Films.” In: *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*, 2000; 11: S.187-97.
- Matthews-Kane, Bridget: „Terrible Beauty: Four Irish Documentaries.” In: *Humanities Collections*, 1999; 1 (3): S.63-69.
- McGladdery, Gary: *The Provisional IRA in England: the bombing campaign, 1973-1997*. Dublin [et al.]: Irish Academic Press, 2006.
- McGowan, Todd: „The Contingency of Connection: The Path to Politicization in *Babel*.” In: *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 2008 Fall; 30 (3): S.401-418.

- McIlroy, Brian: Shooting to kill: filmmaking and the 'troubles' in Northern Ireland. Richmond, B.C.: Steveston Press, 1. überarb. Aufl. 2001.
- Meeuf, Russell: „Collateral Damage: Terrorism, Melodrama, and the Action Film on the Eve of 9/11.” In: Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 2006 Winter; 48: [<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/CollatDamage/text.html>]. Stand: November 2010.
- Michel, Frann: „Racial and Sexual Politics in The Crying Game.” In: Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema, 1993; 20 (1): S.30, 32, 34.
- Mier, Raymundo: „Halcones: El film como creación de memoria política.” In: Acta Poética, 2006 Fall. 27 (2): S.87-114.
- Mínguez-Arranz, Noberto: „Terrorismo y cine documental en la España contemporánea.” In: Bulletin of Hispanic Studies, 2008. 85 (4): S.533-549.
- Moghadam, Assaf: The globalization of martyrdom: Al Qaeda, Salafi Jihad, and the diffusion of suicide attacks. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2008.
- Mohamedou, Mohammad-Mahmoud: Understanding Al Qaeda: the transformation of war. London [et al.]: Pluto Press, 2007.
- Morag, Raya: „The Living Body and the Corpse-Israeli Documentary Cinema and the Intifadah.” In: Journal of Film and Video, 2008 Fall-Winter; 60 (3-4): S.3-24.

- Morkham, Bronwyn: „From Parody to Politics: Bodily Inscriptions and Performative Subversions in The Crying Game.” In: *critical inQueeries*, 1995 Sept.; 1 (1): S.47-68.
- Morris, Catherine: „A Contested Life: James Connolly in the Twenty-First Century.” In: *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 2008; 10 (1): S.102-115.
- Moysey, Steven P.: *The road to Balcombe Street: the IRA reign of terror in London*. Binghamton, NY: Haworth Press, 2008.
- Muravchik, Joshua: „Terrorism at the Multiplex.” In: *Commentary*, 1999 Jan; 107 (1): S.57-60.
- Murphy, Paula: *The Shattered Mirror: Irish Literature and Film, 1990-2005*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2008.
- Musharbash, Yassin: *Die neue al-Qaida: Innenansichten eines lernenden Terrornetzwerks*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 2006.
- Nichols, Bill: „The Terrorist Event.” In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2007 Mar; 9 (1): [<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss1/15>]. Stand: November 2010.
- Norden, Martin F. (Hg.): *The Changing Face of Evil in Film and Television*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- O' Drisceoil, Donal: „Framing the Irish Revolution: Ken Loach's *The Wind That Shakes the Barley*.” In: *Radical History Review*, 2009 Spring; 104: S.5-15.

- Palfreyman, Rachel: „The Fourth Generation: Legacies of Violence as Quest for Identity in Post-Unification Terrorism Films.” S.11-42. In: *German Cinema since Unification*. Hg. v. David Clarke. London: Continuum, 2006.
- Payne, Robert M.: „Crossed Lines: The Crying Game.” In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1994; 39: S.7-14.
- Pease, Donald E.: *The New American Exceptionalism*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2009.
- Perry, Marvin und Negrin, Howard E. (Hg.): *The theory and practice of Islamic terrorism: an anthology*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2008.
- Pflieger, Klaus: *Die Rote Armee Fraktion -RAF-: 14.5.1970 bis 20.4.1998*. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges., 2. erw. und akt. Aufl., 2007.
- Quiney, Ruth: „'Mr. Xerox,' the Domestic Terrorist, and the Victim-Citizen: Masculine and National Anxiety in *Fight Club* and *Anti-Terror Law*.” In: *Law and Literature*, 2007 Summer, 19 (2): S.327-354.
- Randell, Karen und Redmond, Sean (Hg.): *The War Body on Screen*. New York, NY: Continuum, 2008.
- Rantonen, Eila: „A Game of Chess: Race, Gender and Nation in Neil Jordan's *The Crying Game*.” S.192-204. In: *Postcolonialism and Cultural Resistance*. Hg. v. Jopi Nyman und John A. Stotesbury. Joensuu: Faculty of Humanities, University of Joensuu, 1999.

- Rasch, Ilka: The Return of the Red Army Faction (RAF): German Tales of Terror. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, 2007 Aug; 68 (2): 587. U of Michigan, 2007.
- Reimer, Robert C.: „Applause and Volker Schlöndorff and Margarethe von Trotta's Die verlorene Ehre der Katharina Blum.” S.63-67. In: Crime in Motion Pictures. Hg. v. Douglas Radcliff-Umstead. Kent: Romance Lang. Dept., Kent State Univ., 1986.
- Rich, B. Ruby: „After the Fall: Cinema Studies Post-9/11.” In: Cinema Journal, 2004 Winter; 43 (2): S.109-115.
- Rich, Ruby B.: „Bomb Culture.” In: Sight and Sound, 2006 Apr; 16 (4): S.28-30.
- Riedel, Bruce: The search for al Qaeda: its leadership, ideology, and future. Washington, DC: Brookings Institution Press, 2008.
- Rollins, Peter C. und O'Connor, John E. (Hg.): Why We Fought: America's Wars in Film and History. Lexington, KY: UP of Kentucky, 2008.
- Scholz, Leander: „Hyperrealität oder das Traumbild der RAF.” In: Akzente: Zeitschrift für Literatur, 2001 June; 48 (3): S.214-20.
- Schweitzer, Yoram und Shay, Shaul: The globalization of terror: the challenge of Al-Qaida and the response of the international community. New Brunswick [et al.]: Transaction Relations, 2003.

- Schweizer, Stefan und Schweizer, Pia-Johanna: Responsivität und Massenmedien am Beispiel der RAF. Hamburg: Diplomica Verl., 2008.
- Seeßlen, Georg: „Der ist an allem Schuld!: wenn der Baader Meinhof Komplex dieser Tage mit Rudi Dutschke und der RAF abrechnet, weiß man eigentlich nicht so genau, welche Tür da noch eingetreten werden soll.“ S.16-21. In: Film: das Kino-Magazin. Bd.25 2008.
- Seipel, J.: „The Crying Game (1992). Auf der Falschen Fährte zum richtigen Geschlecht?“ In: Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 2007; 53 (2-3): S.185-194.
- Shaheen, Jack G.: Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11. Northampton, MA: Interlink, 2008.
- Shaheen, Jack G.: „Hollywood's Muslim Arabs.“ In: Muslim World, 2000 Mar; 90 (1-2): S.22-42.
- Smyth, Gerry: „The Crying Game: Postcolonial or Postmodern?“ In: Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory, 1997; 20 (2): S.154-73.
- Sontheimer, Michael: ‚Natürlich kann geschossen werden‘: Eine kurze Geschichte der Roten Armee Fraktion - Ein SPIEGEL-Buch. Deutsche Verlags-Anstalt, 2010.
- Straßner, Alexander: Die dritte Generation der ‚Roten Armee Fraktion‘: Entstehung, Struktur, Funktionslogik und Zerfall einer terroristischen Organisation. Wiesbaden: Westdt. Verlag, 2003.

Suchsland, Rüdiger: „Die Faszination des Untergrunds. Heikles Thema: 'Terrorismus im Kino'." In: Film Dienst, 2008 Sept 25; 61 (20): S.10-13.

Terrorism and Film and Other Media. p.o.v: A Danish Journal of Film Studies, 2005 Dec; 20: 4-127.

Thomas, Dominique: Les hommes d'al-Qaïda: discours et stratégie. Paris: Michalon, 2005.

Thomsen, Christian Braad: Fassbinder: The Life and Work of a Provocative Genius. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2004.

Tierney, Dolores: „Alejandro González Iñárritu: Director without Borders." In: New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 2009; 7 (2): S.101-117.

Tolmein, Oliver: Stammheim vergessen: Deutschlands Aufbruch und die RAF. Hamburg: Konkret-Literatur-Verlag, 1992.

Trnka, Jamie H.: „The Struggle Is Over, the Wounds Are Open': Cinematic Tropes, History, and the RAF in Recent German Film." In: New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies, 2007 Summer; 101: S.1-26.

Vanhala, Helena: „Civil Society under Siege: Terrorism and Government Response to Terrorism in The Siege." In: Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 2008 Spring; 50: [<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Siege/index.html>]. Stand: November 2010.

- Ventura, Patricia: „A New 'Marshall' Plan: Terrorism, Globalization, Blockbusters, and Air Force One.” In: *Genre: Forms of Discourse and Culture*, 2005 Winter; 38 (4): S.327-352.
- Wegner, Phillip E.: *Life between Two Deaths, 1989-2001: U. S. Culture in the Long Nineties*. Durham, NC: Duke UP, 2009.
- Williams, Paul L.: *Al Qaeda: brotherhood of terror*. Indianapolis: Alpha, 2002.
- Wright, Lawrence: *The looming tower. Al-Qaeda and the road to 9/11*. New York: Knopf, 2006.
- Wynne, Catherine: „Crossing the Border: The Post-Colonial Carnival in Neil Jordan's *The Crying Game*.” S.137-58. In: *Moving Pictures, Migrating Identities*. Hg. v. Eva Rueschmann. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2003.
- Young, Alison: „Documenting September 11: Trauma and the (Im)Possibility of Sincerity.” S.230-246. In: *The Rhetoric of Sincerity*. Hg. v. Ernst van Alphen, Mieke Bal und Carel Smith. Stanford, CA: Stanford UP, 2009.
- Zilliax, Amy: „The Scorpion and the Frog: Agency and Identity in Neil Jordan's *The Crying Game*.” In: *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies*, 1995 May; 35: S.25-51.
- Zipes, Jack: „The Political Dimensions of The Lost Honor of Katharina Blum.” In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 1977 Fall; 12: S.75-84.
- Zizek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso, 2002.