

RESEARCH

Bernd Zywietz

Terrorismus im Spielfilm

Eine filmwissenschaftliche
Untersuchung über Konflikte,
Genres und Figuren



Springer VS

Terrorismus im Spielfilm

Bernd Zywietz

Terrorismus im Spielfilm

Eine filmwissenschaftliche
Untersuchung über Konflikte,
Genres und Figuren

Bernd Zywietz
Mainz, Deutschland

Zgl. Dissertation an der Universität Tübingen, Institut für Medienwissenschaft, 2013
(Ursprünglicher Titel: „Terrorismus(-)Erzählen im Spielfilm: Einzelkonflikte – Genres – Figuren“)

Gutachter:
Prof. Dr. Susanne Marschall
Prof. Dr. Jens Eder

ISBN 978-3-658-12160-0 ISBN 978-3-658-12161-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-12161-7

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
(www.springer.com)

Danksagung

Ein Buch wie dieses verdankt seine Existenz nie nur dem Autor. Viele großartige Personen gäbe es zu erwähnen, doch an erster Stelle danke ich aus ganzem Herzen meiner Promotionsbetreuerin bzw. „Doktormutter“ Prof. Dr. Susanne Marschall (Eberhard Karls Universität Tübingen). Fachlich und menschlich hat sie dieses Buch und die zugrunde liegende Dissertation, die final am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen entstand, sowie generell meinen wissenschaftlichen Werdegang in der Form überhaupt erst ermöglicht und über jedes erwartbare Maß hinaus mich inspiriert, begleitet, unterstützt und gefördert.

Ebenso zu größtem Dank bin ich Prof. Dr. Jens Eder (Universität Mannheim) für seine herzliche wie überaus kompetente, geistig scharfe und zugleich immer freundliche Hilfe, seine konstruktive Kritik und die stets überaus geduldige Unterstützung als Zweitbetreuer verpflichtet.

Herzlich danken möchte ich auch meinen Eltern, Helmut und Ilse Zywietz, den Kollegen und Mitgliedern des *Netzwerk Terrorismusforschung e.V.*, aber auch den hilfreichen und nachsichtigen Freunden und Kollegen in der und um die Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, namentlich und ganz besonders PD Dr. Andreas Rauscher, außerdem Peter Stuppert und Steffen Görtz vom Medienzentrum (MZ) der Universität Mainz.

Weiterhin danke ich der Landesgraduiertenförderung Rheinland-Pfalz, die die Entstehung der Dissertation unterstützt hat.

Bernd Zywietz
September 2015

Inhaltsverzeichnis

<i>Abbildungsverzeichnis</i>	11
<i>Länderkürzel</i>	13
<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	15
Einleitung	17
I. Grundlagen und Begriffe	29
1 Terrorismus	31
1.1 Legitimität und Wertung	32
1.2 Höhere Werte und Ideologie	34
1.3 Unterlegenheitsposition und Substaatlichkeit	35
1.4 Kommunikation und Symbolik	36
1.5 Terrorismus als Strategie.....	37
1.6 Personalisierung, Psychologisierung und Individualisierung	39
2 Erzählen und Erzählungen	45
2.1 Bedeutung, Elemente, Aspekte	45
2.1.1 Story und Plot.....	48
2.1.2 Fiktional und non-fiktional	49
2.2 Terrorismus-Erzählungen und -Erzählen	52
2.2.1 Typen von Terrorismus-Erzählungen	54
2.2.2 Terrorismus-Rhetoriken.....	60
2.3 Spielfilm-Erzählen	63
2.3.1 Gesellschaftliche und individuelle Aufgaben und Funktionen von Terrorismus-Spielfilmen.....	64
2.3.2 Dramaturgie des Erzählfilms	66
2.3.3 Figuren, Figurenanbindung und -bewertung	68
2.3.4 Stereotype	72
2.3.5 Genres.....	75

II.	Terrorismuskonflikte und ihre Filme	79
3	Der Nordirlandkonflikt und die IRA im Film	81
3.1	Konflikt- und Filmgeschichte der „Original“-IRA	83
3.2	Der Nordirlandkonflikt und seine filmische Thematisierung	95
3.2.1	Zensur, Fanatisierung und Kriminalisierung der 1970er- und 1980er-Jahre	99
3.2.2	Investigationen, Soziodramen und Thriller der 1980er- und frühen -1990er-Jahre.....	107
3.2.3	Entspannungs- und Post-„Troubles“-Kino	117
3.2.3.1	Historisierungen und Aufarbeitung.....	119
3.2.3.2	Loyalisten und der tragische IRA-Rebell Hollywoods ..	137
3.3	Fazit: Framingstrategie des IRA- und „Troubles“-Kinos	145
4	Die RAF und der Linksterrorismus im deutschen Spielfilm	153
4.1	Medialer und filmgeschichtlicher Kontext	155
4.2	Vor-, Früh- und Hauptphase des RAF-Terrorismus(films)	159
4.3	Exkurs: Terrorismuskritik Rainer Werner Fassbinders	170
4.4	Der RAF-Film der 1980er-Jahre – Analytische Spurensuche	175
4.5	Der RAF-Film seit 1990.....	184
4.5.1	Grotesken, Satiren und Komödien.....	185
4.5.2	Krimis und Thriller.....	191
4.5.3	Familiendramen – Untote Vergangenheit.....	194
4.5.4	Historisierungen – Erinnerungsauf- und -umarbeitung	202
4.6	Fazit: RAF-Filme als Selbstbefragungen und Vergespenerung....	219
5	„Evil Arabs“: Palästinensischer und islamistischer Terrorismus in Hollywood	223
5.1	Der internationale palästinensische Terrorismus der 1970er- und -80er-Jahre.....	226
5.2	Dschihadistische Terroristen im Hollywood der 1990er	248
5.3	Exkurs: Das Motiv des <i>Blowbacks</i>	262
5.4	Der 11. September	264
5.4.1	Bilddissonanz	267
5.4.2	„9/11“ als Katastrophe im Film	271
5.5	Post-„9/11“: Der globale „Krieg gegen den Terror“ im Film.....	282

5.5.1	Post-,9/11“ außerhalb Amerikas	283
5.5.2	Kritik und Reflexionen der Folgen des „War on Terror“	290
5.5.3	„War on Terror“-Thriller und -Actionfilme.....	296
5.6	Exkurs: Palästinensischer Terrorismus in aktuellen Nahost-Filmen.....	311
5.7	Fazit: Muslim-Held und „Tragic Arab“ – neue Terroristenbilder ...	317
6	Terrorismus im populären indischen Hindi-Kino	325
6.1	Bollywood – Charakteristik und soziokulturelle Bedeutung.....	328
6.2	Spannungen und Konflikte	334
6.3	Naxalismus, Sikh-Separatismus und der Sri-Lanka-Konflikt im Film	341
6.4	Der Kaschmir- und Hindu-Muslim-Konflikt im Film seit den 1990ern	352
6.4.1	Terrorismusfilmklassiker: Mani Ratnams Trilogie <i>Roja</i> , <i>Bombay</i> und <i>Dil Se</i>	353
6.4.2	Tragische und melodramatischer Gewalt	357
6.4.3	Gerechte Gewalt	364
6.4.4	Schurkische Gewalt	370
6.4.5	Standard-Variationen und Genre-Spiele der 2000er-Jahre	377
6.4.6	Exkurs: Konfliktkino als indisches Arthouse-Drama	383
6.5	Fazit: Bollywood und das ideologische Projekt <i>Hindustan</i>	385
7	Nationalkinematografien und Einzelkonfliktvergleich – Grenzen und Erkenntnisse	395
III.	Terrorismusfilm-Genres und -Figuren.....	405
8	Zur Konzeption des Terrorismusfilm-Genres	407
9	Actionfilm und Thriller	413
9.1	Zur Politik des Terrorismus-Actionfilms	414
9.2	Der Terroristen-Schurke.....	420
9.3	Gegenbild: <i>Nicht</i> terroristischer Held und „Terroristen“-Held.....	425

10	Drama	437
10.1	Der tragische Terrorist	439
10.2	Erzählansätze, Perspektiven und Politik des Terrorismus- Dramas	443
10.3	Sonderfall: Das Antiterrorismus-Drama.....	451
11	Politthriller und Politischer Film	455
11.1	Paranoia-Komplex und Problematik des Politthrillers	461
11.2	Politik, emotionale Legitimation und Rationalität des Politfilms....	465
12	Sonstige Genre-Formate und -Formationen	473
12.1	Historienfilm	473
12.1.1	Zum Wirklichkeitsbezug des Terrorismus-Historienfilms	473
12.1.2	Tragisch-historische Terroristen: Zwischen Drama und Geschichtspropaganda	477
12.2	Satire und ihr Humor.....	485
13	Zur Emotionalität und Angemessenheit von Terrorismusfilm-Genres	493
	Zusammenfassung und Schluss	501
	<i>Anhang: Zeittafeln – Ereignisse und Filmstarts</i>	525
	<i>Filmografie</i>	535
	<i>Literaturverzeichnis</i>	547

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	<i>H3</i>	133
Abbildung 2:	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i>	216
Abbildung 3:	Gavrić (Marcel Iureş) in <i>The Peacemaker</i>	253
Abbildung 4:	<i>Unthinkable</i>	309
Abbildung 5:	Ayad Akhtar in <i>The War Within</i>	321
Abbildung 6:	<i>Tango Charlie</i>	326
Abbildung 7:	<i>Theeviravaathi</i>	351
Abbildung 8:	<i>Rang De Basanti</i>	368
Abbildung 9:	<i>Anwar</i>	385
Abbildung 10:	Terrorismusfilm-Genres	409
Abbildung 11:	<i>V for Vendetta</i>	432
Abbildung 12:	<i>La battaglia di Algeri</i>	468
Abbildung 13:	<i>A Prayer for the Dying</i>	470
Abbildung 14:	Gewaltkreislauf	503
Abbildung 15:	Fokussierung des Spannungsfilms	512
Abbildung 16:	Fokussierungen des Dramas und des Antiterrorismus-Dramas	513
Abbildung 17:	Fokussierungen des Politfilms	514

Länderkürzel

AUS	Australien
BRD	Bundesrepublik Deutschland
BE	Belgien
CAN	Kanada
CH	Schweiz
CL	Sri Lanka
CZ	Tschechische Republik
D	Deutschland
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DZ	Algerien
EGY	Ägypten
ESP	Spanien
F	Frankreich
HK	Hongkong
I	Italien
IND	Indien
IRL	Irland
IRN	Iran
ISR	Israel
J	Japan
LB	Libanon
Ö	Österreich
MA	Marokko
MEX	Mexiko
NL	Niederlande
PAL	Palästinensische Autonomiegebiete
QA	Katar
R	Russland
RP	Republik der Philippinen
TR	Türkei
SWE	Schweden
UK	Vereinigtes Königreich Großbritannien und Nordirland
UAE	Vereinigte Arabische Emirate
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
ZA	Republik Südafrika

Abkürzungsverzeichnis

ASU	Active Service Unit
BBC	British Broadcasting Corporation
BJP	Bharatiya Janata Party (Indische Volkspartei)
CAIR	Council on American-Islamic Relations
CIA	Central Intelligence Agency
CIRA	Continuity Irish Republican Army
d.h.	das heißt
ebd.	ebenda
ETA	Euskadi Ta Askatasuna (Baskenland und Freiheit)
EU	Europäische Union
f.	[und] folgende Seite
FBI	Federal Bureau of Investigation
ff.	[und] folgende Seiten
Fn.	Fußnote
GSG 9	Grenzschutzgruppe 9
HUM	Hizb-ul-Mujahideen (Partei der Gotteskrieger)
INLA	Irish National Liberation Army
IRA	Irish Republican Army
IRB	Irish Republican Brotherhood
ISI	Inter-Services Intelligence (Pakistanischer Geheimdienst)
JeM	Jaish-e-Mohammad (Armee des Mohammed)
LeT	Lashkar-e-Taiba (Armee Gottes)
LTTE	Liberation Tigers of Tamil Eelam
LOC	Line of Control
Mossad	Merkazi leModi'in uLeTafkidim Mejuchadim (Allgemeiner Nachrichten- und Sicherheitsdienst; israelischer Auslandsgeheimdienst)
NATO	North Atlantic Treaty Organization
PATRIOT Act	Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act
o.J.	ohne Jahresangabe
o.O.	ohne Ortsangabe
PFLP	Popular Front for the Liberation of Palestine
PLO	Palestine Liberation Organization
PIRA	Provisional Irish Republican Army
R	Regie
RAF	Rote Armee Fraktion
RIRA	Real Irish Republican Army

RSS	Rashtriya Swayamsevak Sangh (hinduistische „Nationale Freiwilligenorganisation“)
RTÉ	Radio Telefís Éireann (Radio [and] Television of Ireland)
RUC	Royal Ulster Constabulary
RZ	Revolutionäre Zellen
s.	siehe
s.a.	siehe auch
SAS	Special Air Service
SWF	Südwestfunk
TWA	Trans World Airlines
u.	und
u.a.	unter anderem
u.a.O.	und anderen Ortes
u.U.	unter Umständen
UDA	Ulster Defence Association
UFF	Ulster Freedom Fighters
UN	United Nations
UNO	United Nations Organization
UVF	Ulster Volunteer Force
vgl.	vergleiche
WDR	Westdeutscher Rundfunk
ZDF	Zweites Deutsches Fernseh

Einleitung

Spielfilme helfen uns, mit Terrorismus ebenso wie mit anderen Problemen, Ängsten und Nöten umzugehen. Nicht obwohl, sondern gerade weil es sich um Fiktionen handelt, also um ausgedachte Handlungen und erfundene Figuren. Spielfilme greifen etwa in ihrer ganz eigenen Art bestehende Deutungen zu Hintergründen und Zusammenhängen auf und spielen diese auf eine Art und Weise durch, wie es anderen Medien, Ausdrucks- und Äußerungsformen (so) nicht vermögen. Sie geben uns emotionale und moralische Raster an die Hand, mit denen wir Ereignisse, Taten und Menschen sozial, politisch und psychologisch einsortieren können. Sie eröffnen imaginäre Räume der Auseinandersetzung, nicht zuletzt mit dem Schrecklichen. Was geht in jemandem vor, der sich in die Luft sprengt und dabei Unschuldige mit in den Tod reißt? Handeln ‚Freiheitskämpfer‘ mit dem Sturmgewehr in der Hand aus edlen Motiven heraus, sind sie selbst bemitleidenswerte Produkte größerer, trauriger Um- und Missstände oder lediglich blutrünstige Fanatiker und Kriminelle? Aber auch: Wie gehen wir um mit der finsternen Faszinationskraft, die von solch ‚unbedingten‘ Radikalen, die am Fundament des zivilen Zusammenlebens rühren, ausgeht? Welche kulturelle und gesellschaftliche Rolle spielen sie, ihre Opfer und allgemein die Bilder von ihnen jenseits der konkreten zeitgeschichtlichen Konfliktlagen? Selbst (oder gerade) reine Unterhaltungsfilme ohne sonderlich politischen und künstlerischen ‚Anspruch‘ geben auf derlei Fragen – selbst wenn nur unterschwellig – Antworten oder legen zumindest die Fragen frei.

In dieser Arbeit geht es dementsprechend und sehr allgemein formuliert um das, was Terrorismus im Spielfilm *ist* – zu was diese Form der Gewalt im Film *wird*, *wie* sie es wird und *warum*. Unbenommen bleibt, dass das Verhältnis von Terrorismus und Film auch anderweitig untersucht werden kann; etwa was Videobotschaften von Terroristen oder Dokumentationen über Anschläge, ihre Hintergründe und Folgen und wie sie die Vorstellung von Terrorismus prägen, anbelangt. Der Umstand, dass Lichtspielhäuser Ziele von Anschlägen werden oder sich terroristische Organisationen durch den Handel von raubkopierten Filmen kofinanzieren (vgl. Treverton et al. 2009). Oder dass Spielfilme zu Propagandazwecken und als Anschauungsmaterialien eingesetzt werden, z.B. *La battaglia di Algeri* (I/DZ 1966; Gillo Pontecorvo) über den urbanen Widerstandskampf im Algerien der 1950er-Jahre (s. 12.1.2) oder *Black Hawk Down* (USA 2001; Ridley

Scott), der von der Niederlage der US-Streitkräfte in Somalia 1993 handelt und der im Irak nach der Invasion 2003 großen Anklang in militanten Kreisen fand. Diese Aspekte stehen hier nicht im Mittelpunkt, dieses Buch geht aber zumindest am Rande, punktuell oder indirekt darauf ein oder liefert Beispiele für sie.

Grundlegend für der hier nachgegangenen Frage nach der Verarbeitungsleistung von Terrorismusfilmen ist, dass Spielfilme eine erhebliche sozial-symbolische Funktion erfüllen und kulturelle wie politische Aussagekraft besitzen, wobei das Wechselverhältnis zwischen Film und Gesellschaft komplex und dynamisch ist. Zum einen sind Spielfilme Reflexion insofern, als dass sie Terrorismus ebenso wie andere Phänomene und Mentalitätslagen aufgreifen, auf sie reagieren, zugleich auf unsere Vorstellung zurückwirken. Schon Kracauer (1987 [1947]) konstatiert eine solche reflektierende Bezüglichkeit in seiner Analyse des Weimarer Kinos, in dem sich ihm zufolge der „Hitlerismus“ vorankündigte.¹ Spielfilme diskutieren zudem Folgen von Handeln, skizzieren mögliche Situationen. Sie sind vielleicht nicht unbedingt Indoktrinationsmittel – wenigstens nicht im Sinne bewusst eingesetzter, zielgerichteter Manipulation und Agitation, und auch wenn etwa das russische Revolutionskino und die NS-Propaganda Beispiele für solche Filme und Filmeinsätze bieten. Spielfilme können jedoch stets als „Medien der Politischen Kultur [sic]“ (Dörner 1998: 206) (selbst-)regulierenden Einfluss auf Wissen, mehr aber noch auf den „Modus der Wahrnehmung [sic]“ (ebd.) haben.² Spielfilme tun dies mit weiteren, autonom künstlerischen Zielen ihrer Macher, die ökonomische Interessen verfolgen, zum Denken anregen oder mit einer tragischen oder spannenden Geschichte das Publikum rühren und fesseln wollen. Als Prozesse wie Ergebnisse von Umformulierungen und Extrapolationen, Sinngebungs- und Integrationsarbeit fragen Filme, beantworten, beschwichtigen und spekulieren, berücksichtigen oder testen die Grenzen des Erlaubten und Gebotenen – affektiv, affirmativ oder kritisch, mal mehr, mal weniger kreativ und originell. Sie können dementsprechend in zweifacher Hinsicht instrumentell aufgefasst werden: als eine Art Werkzeug der Welterschließung und (Selbst-)Verständigung, der individuellen wie kollektiven Orientierung und Entlastung, zugleich als eine Art Seismograph, der tieferliegende Zustände, Spannungen und Bewegungen misst (oder an dem diese, symptomatisch, ablesbar werden) (vgl. Zywiets 2012a).

¹ Kracauer selbst steht mit diesem Ansatz als Gewährsperson für verschiedene Studien zum Terrorismusfilm, siehe etwa McSweeney (2014, S. 1).

² Eine weitere in dieser Arbeit ebenfalls, wenn auch nur am Rande relevante instrumentelle Verständnis- und Vorstellungs(unter)art wäre die des gezielt eingesetzten pädagogischen Tools (vgl. Winter 2006: 91, m. Bezug auf Giroux 2002) sowie der Propaganda und Indoktrination.

Terrorismus als eine besondere ethische, politische und ideologische Provokation wird in Spielfilmen in seiner charakteristischen Widerständigkeit aufgegriffen, interpretativ umgearbeitet und übersetzt, um ihn individuell wie kollektiv verständlich und konsumierbar (oder verdaulich) zu machen. Für die narrativen Um- und Anverwandlung bieten sich filmfiktionale Techniken, Strategien und Erzählmuster an, die sich etwa in Filmgenres ausentwickelt haben und etablierte, erfolgserprobte Einpassungsformen zur Verfügung stellen. Terrorismus wird folglich in doppelter Hinsicht be- und verarbeitend eingeordnet: Zum einen in das je spezifische diskursive Streitfeld einer Gesellschaft, in dem es darum geht, verschiedene Deutungen von Taten und Belange politischer Gewalttäter samt ihrer Motive und (seelischen, geistigen oder sozialen) Konstitutionen quasi auszuhandeln, zum anderen in die allgemeinen Formate und Konventionen des Kinos. Es lassen sich entsprechend eigene Genres des Terrorismusfilms als Ensembles von Deutungs- und Bewältigungsschemata herausarbeiten, die über das Kino hinausverweisen.

Theoretischer und methodischer Rahmen

Dieses Buches ist nicht nur als rein filmwissenschaftliche Untersuchung gedacht, sondern wendet sich auch an Politologen, Soziologen oder Historiker³ sowie an eine nicht-akademische, interessierte Leserschaft. Dies insofern, als Spielfilme mit ihren Storys in Relation gesetzt werden zu dem, was mit Klein und Martínez (2009) allgemein „Wirklichkeitserzählungen“⁴ oder mit Willy Viehöver „öffentliche“ oder „diskursive“ Erzählungen (vgl. Viehöver 2001; 2012) bezeichnet werden kann. In Kapitel 2 wird ausführlicher auf den Erzählbegriff eingegangen, hier möchte ich kurz den theoretischen Rahmen, der sich an Viehövers sozialwissenschaftlichem Erzähl-Ansatz orientiert, skizzieren.

Unter Bezug auf u.a. Paul Ricœur (u.a. 2007a, 2007b, 2007c), Margaret R. Somers (1992, 1994) und James Phelan (1996, 2005) schlägt Viehöver eine Narrations- als Diskursanalyse in Anschluss an Michel Foucault vor. Generell

³ Werden Personen(gruppen)bezeichnungen aus Gründen der besseren Lesbarkeit und Kürze lediglich in der männlichen (etwa: „der Terrorist“) oder weiblichen Form verwendet, so schließen sie das jeweils andere Geschlecht mit ein.

⁴ „Wirklichkeitserzählungen“ sind „sprachliche Darstellungen von (...) einer zeitlich organisierten Abfolge von Ereignissen“ (Klein und Martínez 2009: 6) mit „konkretem Bezug auf reale Begebenheiten, auf Wirklichkeit“ (ebd.), wobei sich als drei Typen deskriptive, normative und voraussagende Wirklichkeitstypen bestimmen lassen (vgl. ebd.).

kann mit „Diskurs“ Unterschiedliches gemeint sein.⁵ Reduziert auf die zwei Hauptverständnislينien sind dies „der historisch sich wandelnde Gebrauch von Sprache“ (Viehöver 2012: 83, Herv. i. O.) oder die institutionalisierten „Arrangements verstreuter Aussagen“ (ebd., Herv. i. O.). Wichtig im Kontext dieser Arbeit ist, dass Diskurse regeln (oder eben ausdrücken), was in einer Gesellschaft zu einem historischen Zeitpunkt ‚gewusst‘ wird und ‚gesagt‘ werden kann. Diskurse als Reglements wie als Formationen manifestieren sich in (oder lassen sich analytisch herauspräparieren aus) Formen und Formaten wie Gesetzestexte, wissenschaftliche Abhandlungen, journalistische Beiträge, aber auch institutionelle Zuständigkeiten (z.B. Terrorismusbekämpfung als polizeiliche oder militärische Aufgabe; die fachdisziplinäre Verortung von medienöffentlichen ‚Terrorismusexperten‘). Was Erzählungen anbelangt erscheinen auch diese in unterschiedlichen literarischen Gattungen: als „Mythen, Epen, Romane, als folkloristische Darstellungen, als biografische Selbsterzählungen, als soziologische Modernisierungserzählungen, als antike Dramen oder moderne, skandalträchtige News-Stories in den Massenmedien, aber auch als wissenschaftliche, historische Narrative“ (ebd.: 66, m. Verweis auf Phelan 2006: 285). Spielfilme lassen sich dieser Aufzählung hinzufügen.

Wie sind nun („literarische“) Erzählungen und Diskurse theoretisch zusammenzuführen? Viehöver geht davon aus, dass ein Teil von Diskursen narrativ ist und entsprechend analysiert werden kann (vgl. Viehöver 2013: 82). Narrationen sind aber nicht bloß eine Untermenge von Diskursen (die eben auch nicht-narrativ sein können). Vielmehr betrachtet Viehöver im Einklang mit der „narrativen Wende“ auch und vor allem in den Sozialwissenschaften Erzählen als zentralen, gar konstitutiven Modus v.a. der gesellschaftlichen Generierung von Wissen und der Wahrnehmung oder Konstruktion von Wirklichkeit. Dabei verbleibt Viehöver an diesem Punkt gar nur auf der Ebene der zwischenmenschlichen bzw. kollektiven Äußerungen – so spricht er von *Äußerungsmodalitäten* (vgl. ebd.: 84) –, lässt also die psychologisch-kognitive Ebene außen vor (Näheres dazu in Kapitel 2).

⁵ Was den Begriff „Diskurs“ anbelangt, reicht das Spektrum der Bestimmungen von einer „(...) zur gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeiten notwendige[n], geregelte[n] Verknüpfung und Formierung von Aussagen“ (Fellner 2006: 27), „konkreten, imaginären Textcorpora“, „Texte eines gemeinsamen Aussage-, Kommunikations-, Funktions- oder Zweckzusammenhangs“, über „kommunikative Handlungsgefüge“ bis zu „kollektiven Wissenssystemen“ (Gardt 2007: 24 f.). Bisweilen ist mit „Diskurs“ auch einfach die öffentlichen Debatte zu einem bestimmten Thema gemeint. Insofern hier Viehövers Ansatz im Zentrum steht, verzichte ich auf weitere Ausführungen zu diesem komplexen Begriff (der auch von Viehöver nach eigenem Bekunden nur grob umrissen wird) und seinem Forschungsgebiet. Zu der Diskursforschung, den unterschiedlichen Ansätzen, die u.a. Diskurslinguistik, die Kritische oder die wissenssoziologische Diskursanalyse umfassen, siehe überblicksweise und einführend Keller (2011).

Erzählen als kommunikativer Akt bringt andere – sprich: nicht-narrative – „Texte“ wie Statistiken, Experimente oder Chroniken „erst zum Sprechen“ (ebd.: 84). Individuelle und kollektive Akteure setzen in diesem Sinne narrativisierende Schemata bewusst oder unbewusst ein, um ihren Sichtweisen und Handlungen „Kohärenz, Bedeutung und qua Wiederholung eine gewisse Regelmäßigkeit“ (Viehöver 2001: 178) zu verleihen. Dies erfolgt in Einklang mit bestimmten Aussageregeln (z.B. in Talkshows oder den Textgattungen in Tageszeitungen) und oftmals in Konkurrenz zu Erzählungen anderer Akteure.

Narrationen weisen so einen Doppelcharakter analog zur bereits angesprochenen zweifachen Instrumentalität von Spielfilmen auf: Sie sind in Diskursen Kommuniziertes wie Prozess der soziostrukturell und kulturell bedingten Narrativisierung (vgl. ebd.: 179). Dynamisch reproduzieren sie nicht bloß Diskurse, sondern bringen diese als Äußerungszusammenhänge ebenso hervor oder prägen sie, wie sie von diesen selbst hervorgebracht werden und ihn ihnen eingebettet sind. Erzählungen sind mithin übersituativ und intertextuell zu verstehen, damit abzulösen von den einzelnen Texten.

Für die theoretische Verortung ist die Erweiterung und Abstrahierung des Erzählbegriffs relevant, vor allem hinsichtlich klassischer erzähltheoretischer (und speziell: narratologischer⁶) Ansätze, die ausschließlich oder in erster Linie (schrift-)sprachliche Texte (z.B. Romane und Gedichte) mit ihren Tiefen- wie Oberflächenstrukturen in den Blick nehmen. Seit den 1980er-Jahren und der Etablierung poststrukturalistischer und postklassischer Positionen (vgl. u.a. Nünning 2003), der Fokussierung des Lesers und Zuschauers bzw. ihrer kognitiven Operationen beim Verstehen und Einordnen von Inhalten, der Hinwendung zu Phänomenen des Medientransfers sowie mit der Übernahme der Konzepte *narration* und *narrativity* (also das, was eine Erzählung konstituiert – vgl. Abbott 2009) in andere geistes- und sozialwissenschaftliche Disziplinen erweiterte sich das Verständnis von Erzählungen und des Erzählens und damit die Verwendung der Begriffe massiv (vgl. u.a. Meuter 2009).

Dies hat bisweilen zur Kritik in Narratologenkreisen geführt: Der Terminus „Narration“ und damit verbundene Analysekonzepte würden verwässert, unsystematisch bzw. lediglich metaphorisch genutzt.⁷ Derlei lässt sich auch bei dem aktuellen, oft unspezifizierten Modebegriff „*counternarratives*“ („Gegenerzählungen“) feststellen, mit denen radikalem Gedankengut und terroristischer Propaganda begegnet werden soll (vgl. u.a. Goodall et al. 2012). Inwiefern derlei

⁶ Zur Unterscheidung des (v.a. wissenschaftsgeschichtlich) engeren Begriffs der Narratologie von der allgemeineren (v.a. deutschen) Erzähltheorie (die sich u.a. mit Komponenten wie typischen Erzählsituationen befasst) s. Nünning (2003) sowie Cornils und Schernus (2003).

⁷ Vgl. dazu für einen Überblick und als Beispiel den empfehlenswerten Text von Heinen (2009).

Vorwürfe Viehövers Ansatz zu machen sind, sei dahingestellt. Die hier vorgelegte Studie jedenfalls versteht sich in diesem Kontext als eine der Zwischenposition oder Schnittstelle, da sie eher ‚klassische‘ (freilich: audiovisuelle) Erzähltexte (nämlich Spielfilme) betrachtet, diese aber zugleich als besondere Art diskursiver Erzählungen zu dem Thema Terrorismus bzw. zu einzelnen Terroris- muskonflikten auffasst.

Bei der Analyse dieser Spielfilme gehe ich hermeneutisch-interpretativ vor, um weniger die Strukturen der Gestaltung (auch wenn dies hinsichtlich Figuren und Dramaturgien geschieht) als die umfassenderen Bedeutungsebenen und Sinnpotenziale aufzuzeigen (vgl. Hickethier 2001: 32). Diese Methode ist geeignet angesichts der kunstwerklichen und medialen Komplexität des Spielfilms. Mein Interesse gilt dabei den Ausbildungen, Reproduktionen und Variationen von hier heuristisch produktiv zu beschreibenen Mustern und Mechanismen v.a. auf der Ebene der Story, des Plots und der Figurenzeichnungen. Diese erachte ich als bedingt einerseits durch nicht-filmische themenspezifische (terrorismus- diskursive) Narrationen und Narrativisierungen bzw. medien-, text- und situati- onsübergreifende Narrative und, andererseits, durch überthematische Standards und Konventionen des filmfiktionalen Erzählens. Entsprechend erfolgt die Inter- pretation unter Berücksichtigung sowohl historischer und politischer Zeitum- stände, in denen die Filme entstanden sind oder auf die sie sich beziehen, als auch mit Blick auf filmgeschichtliche (nationalkinematografische) bzw. inter- textuelle (v.a. generische) Zusammenhänge. Angesichts dieses Erkenntnisinter- esses und als explorative Studie, die einen möglichst großen Filmkorpus statt nur einzelne, ausgewählte Produktionen behandeln möchte, geht dieses Buch nicht oder nur stellenweise auf Details der *discourse*-narrativen Oberfläche (z.B. die erzählerische Organisation von Zeit oder Erzählperspektiven) der einzelnen Werke ein. Auch muss es zu einem gewissen Grad variabel und heterogen im theoretischen Rüstzeug mit seinen Begriffen und Konzepten bleiben oder zumin- dest größere theoretische Fragen und Freiräume zu- und zugleich offenlassen, etwa wenn filmpragmatische Aspekte zur Sprache kommen. Dies gilt letztlich auch für den Terminus der Erzählung und seiner ‚metaphorischen‘ (oder ‚fuzzy‘) weil eben breiter gefassten Verwendung. Der Erkenntnisgewinn dieses Vorge- hens erscheint solche pragmatische Unschärfe aufzuwiegen, zumal ich mich auf eine Fülle von einzelnen Studien als Vorarbeiten stützen kann (und dies kritisch tue), welche hier zum ersten Mal in diesem Umfang und in dieser Form zusam- mengeführt werden.

Zum Aufbau der Arbeit

Nach den beiden Einführungskapiteln, in denen es um Grundbegriffe und -aspekte des Terrorismus und des (allgemeinen, diskursiven und filmischen) Erzählens geht, befaße ich mich in Teil 2 mit vier Nationalkinematografien und ‚ihren‘ Gewaltkonflikten:

Kapitel 3 widmet sich den (nord-)irischen „*Troubles*“ und der *Irish Republican Army* (IRA), Kapitel 4 dem bundesrepublikanischen Linksterrorismus und der *Roten Armee Fraktion* (RAF) im deutschen Kino. Kapitel 5 behandelt den internationalen palästinensischen und islamistischen Terrorismus im Hollywoodfilm, wobei überwiegend (qua Angebot) Actionfilme bzw. Actionthriller und das Stereotyp des „Evil Arabs“ im Mittelpunkt stehen. Zudem geht es hier um die filmische Verarbeitung der Anschläge des 11. September 2011 sowie um das Post-„9/11“-Kino auch aus/in anderen Ländern. Der Terrorismus im populären indischen Hindi-Kino („Bollywood“) seit den 1990er-Jahren ist Thema von Kapitel 6. Das kulturelle Umfeld, Zensurbestimmungen sowie andere historische, gesellschaftliche, kulturelle und filmkünstlerische Einflüsse, Kontexte und Entwicklungslinien sollen in diesen Kapiteln mitberücksichtigt und damit auch hier nicht behandelte Filmwerke einordbar werden. Um Gemeinsamkeiten gerade in den Unterschieden und Eigenheiten herauszustellen, wird in Kapitel 7 ein vergleichendes Fazit der Einzelkonfliktbetrachtungen gezogen. Diese Auswahl der Konflikte und ihres Kinos soll eine große Bandbreite an unterschiedlichen Terrorisimen (nach Art oder kultureller oder geschichtlicher ‚Nähe‘), aber auch von Terrorismusfilmen abdecken, Material erschließen und Ergebnisse präsentieren. Zur Orientierung finden sich im Anhang chronologische Übersichten als Zeittafeln mit zentralen historischen (Konflikt-)Ereignissen und Filmen nach Erscheinungsjahr. Diese Filmauflistungen erfassen nur behandelte bzw. erwähnte Werke; sie sind ausdrücklich nicht zu verstehen als Gesamtheit der Produktionen zum jeweiligen Terrorismuskonflikt. Auch können aus diesen Übersichten keine Häufigkeitsverteilungen der kinematografischen Terrorismusthematisierungen abgeleitet werden.

Unter Einbezug weiterer filmgeschichtlich oder -generisch relevanter Filmwerke werden im dritten Teil (Kapitel 9 bis 13) die bis dahin erarbeiteten Erkenntnisse generalisiert und systematisiert. Ziel ist die Entwicklung einer spezifischen Genresystematik (Actionfilm und Thriller, Drama und Politfilme und zwei nachgeordnete Genre-Formate, Historienfilm und Satire). Dabei werden verschiedene dramaturgische und emotive Schemata, narrative Frames, Terroristen-Figurentypen und letztlich ideologisch bezeichnende Erklärungen und Vorstellungsmuster von Terrorismus und seinen Ursachen herausgearbeitet so-

wie Modi des (Ver-)Handelns ausgewiesen. Diese Klassifizierungen offerieren Beschreibungskategorien und sollen ein Analyseraster bieten, das es ermöglicht, weitere, auch kommende Terrorismusfilme detaillierter und fundierter als heute in einen größeren Zusammenhang einzuordnen und systematisch zu untersuchen; dies auch mit Blick auf künftige Weiterentwicklungen und Variationen (z.B. durch Kombinationen bzw. Hybridisierung). Darüber hinaus soll der am Ende dieser Arbeit stehende Modellentwurf hilfreich dafür sein, Terrorismus nicht nur im Spielfilm, sondern generell, im Reden über ihn und Denken von ihm, in seiner kommunikativen Charakteristik und entsprechenden narrativen Konstitution und Wirkung begreifbarer zu machen.

Filmauswahl

Angesichts ihrer großen methodischen wie theoretischen Bedeutung noch einige Bemerkungen zur Filmauswahl dieser Arbeit. Die hier vorgestellten und behandelten Werke sind überwiegend, nicht aber ausschließlich Vertreter des populäre Mainstream-Unterhaltungskinos. So findet sich kulturell eher gering geschätzte kommerzielle B-Movie-Unterhaltung neben *High-Concept*-Blockbustern und ‚anspruchsvollen‘ und geachteten (d.h. etwa: festivalprämierten) Werken des Independent-, Arthouse- oder Weltkinos. So unterschiedlich, gar gegensätzlich die Filme in Art, Herkunft, (unterstellter) ideologischer Wirkabsicht und Realitätsbezug sein mögen, erscheint das gesamte Spektrum es wert, berücksichtigt zu werden, unabhängig von (zubemessener) künstlerischer Qualität oder Kassenerfolg, denn was zählt,

(...) ist weniger die statistisch erfassbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. Beharrliche Vorherrschaft dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektionen innerer Bedürfnisse. Und sie haben offensichtlich am meisten symptomatisches Gewicht, wenn sie in sowohl populären wie unpopulären Filmen, in als zweitrangig eingestufen Filmen wie Superproduktionen auftauchen (Kracauer 1987 [1947]: 13 f.).

Leider kann jedes Buch nur auf eine begrenzte Menge von Spielfilmen eingehen. Dem vorgestellten Korpus liegt eine langjährige Auseinandersetzung mit Terrorismusspielfilmen sowie Filmen zur politischen Gewalt allgemein zugrunde: die Sichtung von über achthundert Filmen und eine umfassende Literaturrecherche und -auswertung, die neben der filmkritischen Rezeption akademischer Texte zu den einzelnen Filmen auch Studien zu damit verbundenen Themenkomplexen (wie Landeskinematografien, Genre- oder Motivanalysen) umfasst, sodass eine Voreinschätzung durchaus erfolgte. Die vorgestellten Filme bilden somit nicht die Grundgesamtheit einer Untersuchung, deren Gegenstandsproben zwangsläufig

fig und zweckdienlich vorsortiert sind, sondern sie sind in erster Linie exemplarisch, dienen als Anschauungs- und Belegmaterial, wobei ich mich hier freilich an ihrer Popularität (auch in wissenschaftlichen Schriften) orientiere, mich aber nicht darauf beschränke, sondern auch bewusst eher unbekanntere(re) Filme herangezogen habe. Es geht also darum, die (mögliche) Bandbreite der vorhandenen Filme und Erzählarten vorzustellen wie die Dominanzen darin herauszuarbeiten.

Allerdings kann ich nicht in Anspruch nehmen, alle jemals gedrehten Spielfilme zum Thema Terrorismus gesehen und ausgewertet zu haben. Das bedingt u.a. die schiere Zahl der Filme, mehr aber noch schlechterdings der Umstand, dass keine definitive Liste (und damit Summe) von „Terrorismusfilmen“ existiert und existieren kann. Zwei Gründe wirken dabei zusammen. Der forschungspraktische ist, dass es vielleicht noch eine halbwegs belastbare, weil noch recht übersichtliche Anzahl von Spielfilmen zum (west-)deutschen Linksterrorismus auszumachen ist, auch wenn die einzelnen Autoren ihren Korpus unterschiedlich weit fassen. Doch schon was Werke zum Nordirlandkonflikt anbelangt, ganz zu schweigen von indischen Produktionen zur politischen Gewalt auf dem Subkontinent, erscheint jede zahlenmäßige Angabe willkürlich. Dies liegt nicht nur am Fehlen entsprechender Auflistungen, sondern – und das ist der zweite, theoretische Grund – auch daran, dass die inhaltliche Grenzziehung zweifach (also in der Definition wie in deren Anwendung) idiosynkratisch und, mehr noch, für das Ziel dieser Arbeit kontraproduktiv wäre. Wenn, überzogen formuliert, nahezu jeder Film in Nordirland die „Troubles“ aufgreift (und damit am Rande oder zentral die IRA) oder die Hindu-Muslim-Problematik in Indien derart gravierend ist, dass sie *in allen möglichen* Filmen behandelt wird, ist eine Gesamtübersicht belanglos, insbesondere, wenn zusätzlich aus dieser eine definitive, gar ultimative Zahl an Terrorismusfilmen zu einem bestimmten Zeitpunkt destilliert werden soll.

Wieso also nicht als praktikable Lösung das übliche Vorgehen empirischer medien- und kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen wählen, entscheidende Charakteristika zur Bestimmung des Gegenstands (der Filme) sowie begründete Auswahlkriterien für die Zusammenstellung einer Stichprobe (als relevanter Ausschnitt aus der Gesamtheit) zu definieren und anzuwenden? Zweifellos hat eine solche Methodik große Vorteile, aber auch Nachteile, ist schließlich unhaltbar für die spezifische Fragestellung dieser Arbeit: Eine derart starre Vorauswahl und Reduktion – oftmals rein aus empirisch-wissenschaftlicher Bringschuld heraus – konstruiert nämlich erst den Untersuchungsgegenstand auf Basis nur scheinbar objektiver, signifikanter und valider Selektionskriterien. Zur Illustration dieser Grenzen des Objektiven möge Helena Vanhalas an der University of Oregon entstandene Dissertation (2005) dienen, ohne diese und ihre Ergebnisse herabsetzen oder in irgendeiner Weise methodologische Verfehlungen

vorwerfen zu wollen. Für ihre Arbeit über den internationalen Terrorismus im Hollywood-Blockbusterkino greift Vanhala auf die Definition des US-Außenministeriums als Kriterienkatalog für die Präparation ihres Untersuchungsgegenstandes zurück. Ein weiteres Merkmal ist, da es Vanhala um die vermutete ideologische Wirkmacht von Filmen geht, das Einspielergebnis als Kennzeichen für die Reichweite der Filme. Fraglich ist allerdings nicht nur, ob die Kasseneinnahmen hinsichtlich des weltanschaulichen Einflusses sonderlich aussagekräftig sind: Der kommerzielle Erfolg als Maß hängt nicht notgedrungen mit der „politischen“ Ausrichtung oder Wahrnehmung eines Films zusammen (sondern mit eventuell davon relativ unabhängigen Faktoren wie z.B. der *star power* bzw. der Besetzung oder dem Marketing⁸) und ignoriert andere, möglicherweise für eine Ideologisierung wesentliche Unterschiede jenseits des bloßen Zuschauerkontakts. Ein fast cartoon-artiges Arnold-Schwarzenegger-Spektakel weist etwa allzu andere Qualitäten, Sinngehalte und Rezeptionsmuster auf als ein eher ernst gehaltener Politthriller wie *The Siege* (USA 1998; Edward Zwick), der mögliche Folgen und Reaktionen auf eine Bombenkampagne in New York City durchspielt. Gerade hier offenbart sich die vorab geführte Genre-Bestimmung einzelner Filme als zu breit und pauschal, zugleich als zu rigide, wobei die Konzentration auf ein Genre (das „*action-adventure*“) bereits Vanhalas Arbeit auszeichnet – viele Arbeiten berücksichtigen nicht einmal diese Art der weitreichenden Differenz. Die möglichst genaue Auswahl der Filme als „Terrorismusfilme“ liefert zudem eine Schein-Objektivität, welche jener von Terrorismus-Begriffsdefinitionen ähnelt, die bedeutungsoffene Sinneinheiten lediglich aufteilen und in andere klärungsbedürftige Begriffe verschieben. Vanhala bezieht beispielsweise aufgrund der State-Department-Bestimmung den Film *Iron Eagle* (USA/CAN 1987; Sidney J. Fury) in ihre Untersuchung mit ein, weil der Schurke des Films, Diktator eines namenlosen Nahoststaates, als Anspielung auf den damaligen libyschen Staatschef Muammar al-Gaddafi, der Ende der 1980er-Jahre als Terrorismus-Förderer galt, interpretiert werden könne (vgl. Vanhala 2005: 296 ff.). Die Aufnahme von *Die Hard* (USA 1988; John McTiernan) und der Fortsetzung *Die Hard: With a Vengeance* (USA 1995; John McTiernan) in den Korpus begründet sie wiederum mit einem im Film nur kurz erwähnten biografischen Terrorismus-Background der Antagonisten, der Tatsache, dass diese Ausländer sind, Zivilisten *terrorisieren* und zum Ziel ihrer Gewalt machen. Vanhala gesteht aber ein, dass es sich in beiden Filmen nur um *vorgetäuschten* Terrorismus handelt, insofern es den Schurken in dem Film lediglich ums Geld geht (vgl. ebd.: 314 ff.).

⁸ Zu den Erfolgskriterien des Kinos siehe auch Simonton (2009).

Wie bei Vanhala spielt in diesem Buch *Die Hard* eine Rolle, doch nicht obwohl, sondern gerade weil es darin um ‚Fake‘-Terrorismus geht (im Gegensatz zur Romanvorlage), Terrorismus also auf einer anderen, reflexiven Ebene thematisiert wird. Die Entscheidung, wann man es in der Realität mit Terrorismus zu tun hat, ist prekär und strittig, und die inhärente Ambivalenz muss bei der Bestimmung und dem Nachspüren von Terrorismus im Film wenn nicht erhalten bleiben, so doch im Ansatz als Gegebenheit mitberücksichtigt werden. In diesem Buch befasse ich mich nun mit Terrorismus und was aus ihm zwischen (scheinbar) entleerender Exploitation und sublimen metaphorischer Referenz im Spielfilm wird. Ausgangspunkt und Vergleichsfolie müssen daher vorfilmische Umstände mit relativ konkreten Hintergründen, ihrer Zeitlichkeit, Historizität und einem Verbund an narrativen Deutungsrahmungen sein. Dies bedeutet weniger, sich in dem hier vertretenen explorativen Ansatz auf Filme zu beschränken, die Terrorismus ‚bereits‘ beinhalten, sondern auch Randbereiche und die entsprechenden Werke in den Blick zu nehmen, die zum erzählerischen Umfeld des Terrorismus gehören – jene, die etwa Erzählungen präsentieren, auf die Terroristen legitimierend zurückgreifen. So ist zwar nicht die Gefahr eines Zirkelschlusses gebannt, die Vorabdefinitionen und -selektion begleiten (als Terrorismusfilm wird untersuchend bestimmt, was als Terrorismusfilm ausgewählt wurde), verringert sie aber. Vor allem wird dieses Vorgehen dem Gegenstand, eben dem Terrorismus an sich, gerechter, denn es berücksichtigt das Diffuse und politisch Sprachlich-Instrumentelle seiner Bestimmung als Wesenszug. Realer ebenso wie filmfiktionaler Terrorismus verbleiben so stärker innerhalb des diskursiv-narrativen Zusammenhangs, der sie umgibt, hervorbringt und formt – und auf den sie selbst reagieren und wieder zurückwirken. Schließlich gestattet diese Herangehensweise, eben jene markanten Leerstellen zu berücksichtigen, die ansonsten vernachlässigt würden – sprich: nicht nur Auskunft zu geben, wann und wie in Spielfilmen Terrorismus aufgegriffen und behandelt (oder konstruiert) wird, sondern auch, wann und auf welche Weise (vielleicht auch: *weshalb*) Spielfilme dies *nicht* tun – wie sie Terrorismus vermeiden oder aber so transformieren, dass von ihm nichts oder nur mehr ein (spürbarer) Rest übrig bleibt. Hierbei muss und will ich mich mit dieser Arbeit jedoch insofern stark beschränken, als dass ich den Interpretationsrahmen in puncto filmisch-thematischer Metaphorik relativ eng halte: Nicht alles, was als Anspielung oder kaschierte Reaktion auf Terrorismus aufgefasst werden kann, muss notwendigerweise als eine solche tatsächlich behandelt werden. Generell wird daher der Korpus weitgehend aus Filmen bestehen, die gemeinhin als Terrorismusfilme gelten, diskutiert und untersucht wurden, sodass sich dahingehend keine allzu großen Abweichungen von bereits vorliegenden Beschäftigungen ergeben. Wichtig ist aber, dass der konzeptionelle Ausgangs- und Blickpunkt ein prinzipiell anderer ist.

Abschließend noch einige Worte zur Ergebnispräsentation, die diese Untersuchung darstellt: Vieles hätte dafür gesprochen, das Thema der Terrorismusfilm-Genres vorzuziehen und die Filme zu den Einzelkonflikten auf Basis der so vorabentwickelten und vorgestellten Einteilung bzw. auf diese hin zu untersuchen. Aus verschiedenen Gründen habe ich mich dagegen entschieden; kurz zu den wichtigsten:

Da die Genre-Kategorien in ihrer Einteilung eben der Beschäftigung mit den verschiedenen Ländergewaltkonflikten und den dazugehörigen Filmen entspringen, soll diese Arbeit auch den dahinterstehenden Forschungs- und Erkenntnisprozess in gebotenermaßen nachzeichnen. Klarer und konziser hätte über die Umkehrung der Schritte eine Klassifikation belegt oder zumindest exemplifiziert werden können, nur wäre so der erste Schritt hin zur Klassifikation selbst unterschlagen worden, die eine *bottom-up*-Modellierung darstellt, insofern sie aus dem Untersuchungsmaterial entwickelt ist. Unbenommen bleibt, dass die Genre-Systematik schließlich auf zugrunde liegende sowie weitere Filmgesamtheiten und ihre Kinematografien (rück-)gespiegelt und so überprüft werden kann; dies hätte aber den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Darüber hinaus ist die Genre-Kategorisierung ein, nicht jedoch alleiniges Forschungsziel dieser Arbeit. Die Ergebnisse in und aus den Betrachtungen der einzelnen Konflikte und ihrer filmischen (Re-)Präsentationen in Teil II stellen einen Informations- und Erkenntniswert für sich dar – einer der so nicht zu haben gewesen wäre, hätte diese Arbeit methodologisch enggeführt, jedoch blickverengend lediglich zum Ziel gehabt, generische Formen und Muster an konkreten Beispielen zu untersuchen und zu veranschaulichen.

I. Grundlagen und Begriffe

1 Terrorismus

Praktisch kein Buch zum Thema Terrorismus kommt ohne Begriffsdefinition und vor allem ohne Verweis auf die Begriffsproblematik aus. Dies ist auch hier der Fall, zumal „Terrorismus“ explizit im Mittelpunkt steht. Aus mindestens drei Gründen muss eine letztgültige allgemein akzeptierte Definition unerreicht, mithin „Terrorismus“ als Bezeichnung umstritten bleiben. Erstens ändert(e) sich nicht nur über die Jahrzehnte und Jahrhunderte das, was als Terrorismus benannt wird, sondern auch die Bezugnahme selbst hat sich im Laufe der Zeit bisweilen ins Negative verschoben. Angesichts dieses doppelten diachronen Wandels ist eine etymologische Annäherung, etwa der Verweis darauf, dass der Begriff sich aus dem jakobinischen *régime de terreur* unter Maximilien de Robespierre (vgl. u.a. Laqueur 1982: 11) entwickelte, auf den heutigen Verwendungszusammenhang bezogen informativ, aber definitorisch eher ornamental. Zweitens ist das Etikett Terrorismus unvermeidlich unscharf, weil es sich auf selbst wiederum vage, unterschiedliche ausgelegte, konkretisierte und eingesetzte Begriffe wie „Politik“, „Opposition“ und „Legitimität“ stützt, auf sie verweist oder gar zurückführt. Drittens erweist sich je nach Gebrauchskontext jede der möglichen und existierenden Bestimmungen als zu weit oder zu eng gefasst, da sie „(...) ihre Nützlichkeit jeweils für spezifische Fragestellungen erweisen müssen“ (Hißnauer 2002: 249). Diese kann von der handfesten juristischen und polizeilichen bis zur abstrakt-philosophischen (etwa zum Wesen menschlicher Gewalt) reichen.

Selbst wenn es bis heute keine allgemeingültige und -akzeptierte Terrorismusdefinition gibt und Ungenauigkeit oder gar ein praktischer Bedeutungsverlust v.a. im (bzw. dank) Gebrauch des Terminus in den Medien konstatiert wird⁹, gilt: „Deshalb aber zu argumentieren, man könne das Phänomen ‚Terrorismus‘ nicht untersuchen, solange eine solche Definition nicht vorliege, ist absurd“ (Laqueur 1982: 10). Tatsächlich besteht kein Mangel an unterschiedlichen bis widersprüchlichen Bestimmungen akademischer wie staatsexekutiver Couleur.¹⁰

⁹ Vgl. beispielhaft Hoffman (2006: 21 u. 62 ff.) und Richardson (2007: 27).

¹⁰ Schmid (vgl. 2004: 376 f.) und Hoffman (2006: 66 f.) verweisen auf die verschiedenen Begriffsbestimmungen staatlicher Stellen der USA, derweil Schmid sich über die Jahrzehnte hinweg intensiv

Überhaupt kann bereits aus der Bezeichnungsproblematik Eigenschaften des mithin problematischen, gar kritischen Gegenstandes für eine Begriffsklärung abgeleitet werden. Entsprechend sei in dieser Arbeit „Terrorismus“ verstanden als

- Bezeichnung für als *illegitim* bewertete
- *politisch-ideologische* Gewalt, die
- im Namen *höherer* (z.B. ethisch-moralischer, historischer, religiöser) *Ziele*
- *substaatlich* aus dem *Untergrund* und aus einer *Unterlegenheitsposition* heraus mit
- dominant *symbolischem* bzw. *kommunikativem* Charakter
- *strategisch* eingesetzt wird.

Diese Punkte werden im Folgenden näher erläutert.

1.1 Legitimität und Wertung

Die Bezeichnung Terrorismus kennzeichnet Handeln als nicht nur illegal, sondern auch (v.a. ethisch, mit überindividuellem Gültigkeitsanspruch) als *illegitim*: Sie ist im gemeinen Gebrauch eine Etikettierung für Wert- und Normverletzungen, damit abhängig davon, wie man Personen bzw. Gruppen und ihren Zielen gegenübersteht.¹¹ Auch Terroristen lehnen dieses Label heutzutage ab und verlegen sich auf Bezeichnungen wie „Freiheitskämpfer“ und „Soldaten“ zur Aufwertung und Rechtfertigung (vgl. u.a. Hoffman 2006: 52 ff.).¹² Folglich liegt dem Begriff ein Streit um die Gewalt als Mittel und die Mittel der Gewalt zugrunde, die sich maßgeblich nach dem Ziel und den gegebenen Umständen bemisst.¹³ Dass Terrorismus zuallererst eine Form der Gewalt darstellt, sei hier als

mit der Begriffsfrage auseinandergesetzt hat – u.a., indem er aus einer Sammlung von über hundert Definitionen deren Quintessenz herauszuarbeiten suchte (vgl. u.a. Schmid und Jongman 1988, Schmid 2012).

¹¹ Zu diesem Aspekt vgl. u.a. Richardson (2007: 31); Hoffman (2006: 54 f.); Juergensmeyer (2004: 30 f.); Daase (2001: 55).

¹² Gerassim Grigorjewitsch Romanenko als Theoretiker des russischen sozialrevolutionären Terrorismus im 19. Jahrhundert pries diesen noch als humanitär, da er – angesichts einer ohnehin als unvermeidlich erachteten Auseinandersetzung – weit weniger Menschenleben kosten würde als ein Kampf großer Massen (vgl. Laqueur 1976: 46).

¹³ Zur Begründbarkeit oder Berechtigung von Gewalt und ihrem Unterschied zur Legitimität (Punkte, die in dieser Arbeit selbst nicht weiter verfolgt werden) vgl. u.a. Held (2008: 132 ff.).

trivial gesetzt und nicht weiter thematisiert.¹⁴ Allerdings: Gewalt gilt in einer zivilisierten Welt gemeinhin, vor allem, wenn sie nicht von einem wie auch immer legitimierten Rechtsstaatswesen und dessen Organen (also jenen Instanzen, an die das Gewaltrecht, wenn nicht gar -monopol reglementiert und allgemeingültig delegiert wurde) regulierend ausgeht, zunächst als prinzipiell negativ, als eine inakzeptable Störung der Ordnung (u.a. im Sinne einer unkontrollierten Selbstermächtigung). Speziell terroristische Gewalt bedarf darüber hinaus jedoch eines besonderen denotativen Elements etikettierender „Abwertung“, weil sie nicht affektiv aus dem Moment heraus, opportunistisch (gewinnorientiert-kriminell) oder irrational und unkontrolliert (pathologisch) ist – auch wenn dem Handeln von Terroristen derlei unterstellt werden mag. Stattdessen geht es im Falle von Terrorismus um *politische* oder *ideologische* (s. 1.2), zumindest derartig begründete, kalkulierte und instrumentelle Gewalt (vgl. u.a. Hoffmann 2006: 23; Schneckener 2006: 21 ff.; Imbusch 2006: 489 u. 498 ff.). Mit dem Begriff „Terrorismus“ wird diese Gewalt nicht diffamiert, kann es auch nicht, da das, worauf sich das Wort bezieht, kategorisch zu unterscheiden ist von seiner dysphemistischen *Verwendung*. Das macht sprachpraktisch Terrorismus im hier vertretenen Verständnis zu einem besonders metakommunikativen Begriff. So bedeutet der Terminus „Terrorismus“ nicht „illegitimer Gewalt“ (also eine spezifische Art), sondern Gewalt, die als schrecklich, unmoralisch, als abzuwerten und abzulehnen gemeinhin gilt und gelten soll(te). Etwas als Terrorismus zu bezeichnen, heißt (aus analytischer Perspektive) folglich weniger, Akte von Gewalt *per se* moralisch zu verdammen (Zuweisung der Eigenschaft „illegitim“), als sich mit seiner Einschätzung in einer moralisch-politischen und kulturellen Sphäre zu positionieren, in der bereits eine solche Sichtweise vorherrscht (eine Vorstellung von „illegitimer Gewalt“). Der geläufige Aphorismus „Des einen Freiheitskämpfer ist des anderen Terrorist“ ist folglich sowohl treffend, als er auf das Sprachspiel Terrorismus abhebt, analytisch jedoch unsinnig, wenn er rein auf den Sprachgegenstand (die Gewalt) bezogen wird. Generell lassen sich also zwei Begriffsverwendungen (re-)konstruieren: die des Alltags, auch der Politik, sowie die des möglichst neutralen wissenschaftlichen bzw. theoretischen Diskurses. Letztere kann versuchen, Terrorismus wertneutral zu beschreiben, als eine bestimmte Form der Strategie von Untergrundkämpfern etwa (s. 1.5). Die negative Färbung des Begriffs im heutigen gängigen Sprachgebrauch sollte aber dabei

¹⁴ Zum Wesen und Begriff von Gewalt siehe Heitmeyer und Schröttle (2006), Kunczik und Zipfel (2006: 21 ff.). Der Aspekt der glaubhaften Gewaltandrohung, der oftmals ebenfalls mit Terrorismus assoziiert wird, spielt in dieser Arbeit keine Rolle, zumal derlei Gewaltandrohungen in der Regel mit realisierter Gewalt einhergehen oder mit solcher unmittelbar verbunden sind. So geht der erpresserischen Ankündigung, man würde Geiseln oder Entführte töten, notgedrungen voraus, dass Terroristen diese „in ihrer Gewalt“ haben.

mitberücksichtigt werden. Um sich ihrer zu entledigen, wird daher oft ergänzend oder ersatzweise auf unspezifischere Ausdrücke wie „politische Gewalt“ zurückgegriffen.

1.2 Höhere Werte und Ideologie

Die besondere Notwendigkeit der Abwertung, die mit dem Terrorismus-Etikett erfolgt, resultiert aus dem *Anspruch* der Täter (also dem – zukunftsgerichteten, formulierten – *Ziel* und dem – tendenziell vergangenheitsorientierten – *Auftrag*) sowie in ihren *Beweggründen* (Situation) ihres Handelns. Terroristen selbst agieren im Namen und zum Wohle anderer (der Klientelgemeinschaft), um ein metaphysisches Ideal mit konkretem „höherem“ Ziel zu verwirklichen und gegen eine herrschende Ordnung durchzusetzen – im Gegensatz zu Söldnern, Milizen oder aber Kriminellen, die auf ihren eigenen (ökonomischen) Vorteil aus sind.¹⁵ Das heißt auch, dass Terroristen durchaus (rein) kriminell agieren mögen, diese entsprechenden Taten sind jedoch dann kein Terrorismus (bzw. nicht terroristisch) (vgl. Kaschner 2008: 31). Die Abgrenzung ist freilich oft strittig, etwa wenn es um *vorbereitende* Kriminalität geht (z.B. Banküberfälle zur Finanzierung von Waffenkäufen).

Über den Rückbezug auf einen höheren Auftrag (geschichtlich, religiös) oder einen überrechtlichen, mithin von den tangierten Werten und Rechten her überzeitlichen, gleichzeitig relativ akuten Notstand (Notwehr oder Nothilfe) verorten sich die Täter in einem politisch-ideologischen Handlungsrahmen. So ist etwa von sozialrevolutionärem, national-separatistischem oder religiösem Terrorismus die Rede (vgl. u.a. Straßner 2008; Schneckener 2006: 28, 40 ff; Beermann 2004: 53 ff.). Sie heben jeweils auf „historische“ und vor allem moralische und altruistische Ziele und Vorstellungen ab, denen ein konkretes Welt- und Konfliktbild samt Selbst- und Fremdverortung darin zugrunde liegt. Der Begriff der Ideologie ist zwar insofern ein schwieriger, als er je nach Autor und Kontext „eine ganze Reihe von Bedeutungen trägt, die sich zum Teil ausschließen“ (Eagleton 2000: 7). Unter Ideologie sei hier jedoch vereinfacht eine weltanschauliche Ideenlehre gemeint, die Werte, Wertmaßstäbe, Ideale, Ziele, Sichtweisen, Überzeugungen bzw. soziale Wahrnehmungen, Vorstellungen, Bedeutungen und Wissensbestände bedingt, beeinflusst und (wenn auch unterschwellig, d. h. ohne dezidierte Programmatik) durchzusetzen sucht, folglich auch auf Machtfragen abhebt (vgl. ebd.: 12). Ideologie bietet einen (u.a. naturalisierenden)

¹⁵ So sei der Terrorist laut Hoffmann prinzipiell eine Art Altruist, der einer „guten“ Sache diene (vgl. Hoffman 2006: 76). Vgl. auch Elter (2008: 42).

Vorstellungsapparat (z.B. Menschenbilder), aus dem sich überindividuelle Ansichten wie solche zur Organisation des öffentlichen Lebens ableiten lassen. Entsprechend drückt sich Ideologie in Politik konkret aus und schlägt sich nieder z.B. in Rechten und Pflichten im Rahmen der Gesetzgebung und ihren Normen oder im Verhältnis von Gruppenidentitäten innerhalb eines Staatswesens und der Machtverteilung zwischen ihnen. Für eine solche, hier angewandte Definition von Ideologie ist es unerheblich, ob Ideologie als Weltanschauung¹⁶ die (vor-)herrschende ist, inwiefern sie eine „falsche“ oder „verzerrte“ Realitätswahrnehmung darstellt oder worin sie begründet liegt (vgl. dazu ebd.: 40). Auch Islamismus ist demgemäß eine „moderne politische Ideologie ähnlich dem Liberalismus, Nationalismus, Sozialismus oder gar Faschismus“ (Berger 2007: 32), ebenso wie jede Religion, insofern sie einen Gestaltungsanspruch des Zusammenlebens („von ihrer gesellschaftlichen Funktion her“ – Bohleber 2003: 166 f.) konstituiert.

1.3 Unterlegenheitsposition und Substaatlichkeit

Terroristen wollen den politischen Status quo ändern (vgl. auch Beermann 2004: 74) und dies aus einer politischen und militärischen Unterlegenheitsposition heraus (vgl. Richardson 2007: 36). Terrorismus ist Gewalt von „unten“, was neben den vorgeblich hehren Ansprüchen einen Vorteil für das moralische Ansehen bedeutet. Die Asymmetrie setzt allerdings das Vorhandensein einer solchen herrschenden Ordnung voraus. Entsprechend wird – zumindest in dieser Arbeit – vigilanzische, sprich ordnungsverteidigende Gewalt weitgehend vernachlässigt. Darüber hinaus ist diskutabel, inwieweit in *failed states* oder Bürgerkriegsregionen im Einzelnen von Terrorismus die Rede sein sollte und nicht von *Terror* (terrorisierende Gewalt von ‚oben‘). Die Unterscheidung von Terror und Terrorismus ist ebenfalls umstritten. So plädiert Beermann dagegen, da staatliches Gewalthandeln nicht mit anderen Maßstäben als nichtstaatliches zu bemessen sei (vgl. Beermann 2004: 34). Jaggard (2003: 178) hingegen votiert für den Begriff des „Staats-Terrorismus“ mit Verweis auf die Schreckenherrschaften z.B. im Lateinamerika der 1970er und -80er-Jahre, die nicht- bzw. substaatliche Politge-

¹⁶ Der Begriff der „Weltanschauung“ mag durch die Nationalsozialisten ein vorbelasteter Begriff sein, ich verzichte in seiner Verwendung allerdings darauf, diese „Spannung“, wie es Lorenz Engell (2010: 9) formuliert, „mitzuführen“, also etwa durch Führungszeichen zu kennzeichnen. Dies gilt in dieser Arbeit auch für manch andere, möglicherweise diskutabile Termini, da in dieser Arbeit nicht jeder mögliche historische und politische Verwendungs- und Bedeutungskontext mitzuberücksichtigen ist, geschweige denn referiert werden kann.

walt in puncto Opferzahlen und Unterdrückung deutlich in den Schatten stellen. Es besteht allerdings „(...) die Funktion von Definitionen nicht darin, für die gerechte Verteilung moralischer Anklagen zu sorgen, sondern heuristisch fruchtbar zu sein“ (Neidhardt 2006: 126). Zudem weisen Terror und Terrorismus besonders hinsichtlich der Mittel und Ziele (Lähmen des Widerstandes statt Provokation der Macht; Erhalt und Stabilisierung vs. Veränderung und Destabilisierung) sowie in den einhergehenden Wirkmechanismen (simpel und effektiv vs. komplex und hoch riskant) relevante Differenzen auf (vgl. Scheerer 2002: 31), als dass man sie analytisch gleichsetzen oder völlig ineinander blenden sollte. Allerdings verschwimmen die Grenzen, etwa wenn Gruppierungen wie die terroristische IRA mit ihrer Schattenjustiz Terror in ihren eigenen Communitys ausüben (vgl. Bittner und Knoll 2000).

1.4 Kommunikation und Symbolik

Die politische und militärische Unterlegenheit von Terroristen verhindert die offene Konfrontation, weshalb sich Terroristen auf hochgradig zeichenhafte Gewaltaktionen verlegen. Terrorismus ist eine „Kommunikationsstrategie“ (Waldmann 2005: 7), „a form of costly signalling“ (Kydd und Walter 2005: 50). Osama bin Laden selbst bezeichnete 1997 Terrorismus als „message with no words“ und die Anschläge des 11. September als „speeches that overshadowed all other speeches“ (zit. n. Abrahms 2006: 65, Fn. 86). Dabei zielt Terrorismus wie das Wort bzw. sein lateinischer Herkunftsbegriff (*terrere*) schon andeutet auf das Erzeugen und Erregen von Furcht, Schrecken und Entsetzen ab, beschränkt sich jedoch nicht darauf: Terroristen wenden sich an verschiedene Zielgruppen als Publika, insbesondere an die breite Öffentlichkeit (seien es Volksgruppen, die Bevölkerung eines Landes oder der ganzen Welt), Regierung(en), an Mitstreiter, (potenzielle) Sympathisanten und Unterstützer sowie die Massenmedien als Mittler. Der primäre Akt der Gewalt, die Bombe in einer belebten Einkaufsstraße oder in einem Stadtbus, die Entführung eines Linienflugzeuges – sie dienen als brutaler Einbruch in die Normalität eines Alltags (jenem derer, die von Terrorismus sprechen werden) und damit zur Aufmerksamkeitsgewinnung. Der ‚klassische‘ Terrorist propagiert darüber (hinaus) seine Idee, will auf Konfliktlagen aufmerksam machen, demonstrativ Satisfaktion üben und/oder abschrecken, einen Staat erpressen (etwa: die Freilassung von Inhaftierten), herausfordern oder bloßstellen (als machtlos, repressiv oder „faschistisch“). Kurzum: Terroristen *als Terroristen* handeln symbolisch (vgl. u.a. Elter 2008; Hoffman 2006: 68 ff.; Waldmann 2005: 33 ff.) und kalkulieren dementsprechend „(...) ihre Schadenswirkung nicht als physische Beseitigung derer, die sie töten;

diese sind ihnen in der Regel unbekannt und persönlich gar nicht gemeint“ (Neidhardt 2006: 127), sondern spekulieren auf „(...) weitreichende psychologische Auswirkungen (...), die über das jeweilige unmittelbare Opfer oder Ziel hinausreichen“ (Hoffman 2006: 79). Nur ausnahmsweise oder extrem nachrangig bestehen zwischen direkten Opfern und den Terroristen also unmittelbar Beziehungen, was letztlich so nachhaltig irritiert: Verbrechen aus Rache oder Habgier mögen ebenfalls verwerflich sein, erscheinen aber ‚verständlicher‘ und emotional nachvollziehbarer.¹⁷ Die unmittelbaren Toten und Verwundeten des terroristischen Aktes sind als solche hingegen instrumentalisiert (vgl. Jackson 2008: 29). An diesem Charakteristikum setzt maßgeblich die Verdammung von Terrorismus bzw. die negative Bedeutungsladung der Bezeichnung „Terrorismus“ an: Terroristische Aktionen wirken hinterhältig und auf untragbare Weise *entmenschlichend*, da sie in der Regel „unschuldige“, d. h. nicht mit dem Täter über eine gemeinsame Geschichte verbundene Opfer treffen (vgl. Neidhardt, F. 2006: 125) und sie zu „Kollateralschäden“ herabwürdigen.¹⁸

1.5 Terrorismus als Strategie

Bei allen affektiven, spektakulären oder grausamen Aspekten der (Schock-)Wirkung sowie den durchaus möglichen irrationalen Beweggründen von Todeschützen und Selbstmordattentätern ist Terrorismus geprägt durch ein klares Kalkül, das sich nicht zuletzt aus der Langfrist- und Größendimension des avisierten Ziels und der Unterlegenheitsposition ergibt. Terrorismus ist folglich zu verstehen als strategisch. „Strategie“ bezeichnet hier nach der verkürzten Erläuterung des US-Verteidigungsministeriums „[a] prudent idea or set of ideas for employing the instruments of (...) power in a synchronized and integrated fashion to achieve (...) objectives“ (United States Department of Defense 2009: 521) und damit eine übergreifende Planung (oder Methodik). „Taktik“ meint dagegen den jeweiligen kurzfristigeren Einsatz der Mittel.¹⁹ Das Verständnis von Terrorismus als Strategie bietet eine pragmatische Entspannung des Definitionsproblems dahingehend, dass moralische Relativität ein Stückweit umgangen wird. Das Sprichwort „Des einen Freiheitskämpfer ist des anderen Terrorist“ verliert an Pointiertheit, betrachtet man „Freiheitskämpfer“ als Bezeichnung, die auf das

¹⁷ Mehr zum Kommunikationsaspekt des Terrorismus in 2.2.

¹⁸ Unbenommen bleibt, dass sich terroristische Gewalt auch gegen Sachen richten kann.

¹⁹ Zum Strategiebegriff vgl. u.a. auch Howard (1979), vor allem seine Diskussion zu Clausewitz' Verständnis des Gefechtsgebrauchs zum Zweck des Krieges. Zur Unterscheidung von strategisch, operational und taktisch bei Terroristen (hier jenen der al-Qaida) s. Jessee (2006).

Ziel verweist (z.B. Separatismus), und „Terrorist“ als eine, die auf die Art des Handelns bzw. die eingesetzten Mittel abhebt. Nicht jeder Freiheitskämpfer ist mithin ein Terrorist und nicht jeder Terrorist ein Freiheitskämpfer.

Ein weiterer Vorzug des Strategie-Gedankens ist, dass er eine „Vergegenständlichung“ von Terrorismus (nicht zuletzt in der Betrachtungsweise von Gesellschaftswissenschaften) und sein Ablösen von je konkreten Individuen, Gruppen, Anliegen, Konflikten, Plänen erschwert. Gerade der Begriff „*Global War on Terror*“ bzw. „*War on Terrorism*“²⁰ der ehemaligen US-Regierung unter George W. Bush²¹ wurde dahingehend aus gutem Grund kritisiert – eine Strategie bekriegen zu wollen sei unsinnig (vgl. z.B. Burke 2004: 49).²² Auch mit Blick auf den „urbanen“ Guerillakampf mit seinen fünf Stadien (Stadium der gewalttätigen Propaganda, des organisatorischen Ausbaus, der Offensive, der Mobilisierung der Massen und des urbanen Aufstands) (vgl. Jenkins 1971) lässt sich Terrorismus als eine Strategie *innerhalb* der Guerillakriegsführung verstehen.²³

Terrorismus als Strategie zu betrachten bedeutet allerdings eine stark instrumentelle Sichtweise, gegen die sich u.a. Jerold M. Post wendet, da sie die individuellen psychologischen Gründe und Dispositionen der Täter weitgehend ausblende (vgl. Post 1998). Dies ist freilich zu vernachlässigen, wenn es primär um die Begriffsbestimmung geht. Posts Einwand verweist aber auf einen relevanten Punkt, der für das Terrorismuserzählen vor allem im Spielfilm von großer Bedeutung ist: die Frage der seelischen und geistigen Verfasstheit von Terroristen. Sie ist deshalb von Belang, weil über sie die Provokation, die Terrorismus darstellt bzw. die Dissonanz, die er hervorruft, narrativ behandelt wird – durchaus auch in therapeutischem Sinne. Auf die Frage nach der Täterpsychologie geht das folgende Unterkapitel ein.

²⁰ „CIA & The War on Terrorism“ ist z.B. noch ein Unterpunkt auf der CIA-Website in der Rubrik „News & Information“ – <https://www.cia.gov/news-information/cia-the-war-on-terrorism/index.html> (letzter Zugriff: 21.06.2015).

²¹ Nach der Amtsübernahme durch Präsident Obama wurde der Begriff „War on Terror“ von der US-Administration nicht mehr verwendet (vgl. u.a. Reuters 2009).

²² Argumente bzw. realpolitische Vorteile für das Verständnis der Bekämpfung des aktuellen internationalen oder transnationalen Terrorismus als „Krieg“ bietet dagegen Bobbitt (2008), für die Begriffsdefinition sind diese jedoch unerheblich.

²³ Ansonsten zielt der Guerillakampf eher klassisch militärisch auf die Eroberung und Verteidigung von Territorien ab (vgl. dazu u.a. Schneckener 2006: 36 ff.; Hoffman 2006: 72). Freilich versuchten sozialrevolutionäre Terroristen (z.B. über die Bezeichnung „Stadtguerilla“ – vgl. Laqueur 1976: XI), sich in eine bestimmte, historisch legitimere und erfolgreiche Tradition zu stellen (der des linken „Befreiungskampfs“ in Mittel- und Südamerika). Letztlich überschneiden sich die Kategorien, z.B. bei etablierten terroristischen Gruppen wie der LTTE in Sri Lanka oder der libanesischen Hisbollah (vgl. Hoffman 2006: 73).

1.6 Personalisierung, Psychologisierung und Individualisierung

Die Suche nach Erklärungen von Terroristen, die Fragen nach ihren biografischen Hintergründen, den äußeren Bedingungen oder psychologischen Prädispositionen und Handlungsmotiven sind im Rahmen dieser Arbeit weniger wegen der (dürftigen) vorliegenden Erkenntnisse selbst interessant, sondern weil sie als Ausdruck für das starke kollektive Bedürfnis zu werten sind, Terrorismus sowohl intelligibel zu machen als auch ihn emotional einzuordnen, damit zumindest in der individuellen Vorstellung und der gesellschaftlichen Kommunikation zu kontrollieren und zu beherrschen, etwa durch Ausschluss. Terrorismus ist nicht nur „Provokation der Macht“ (Waldmann 2005), sondern auch „Irritation der Ordnung“ (vgl. Hitzler und Reichertz 2003) – eine krisenhafte Herausforderung des integrativen Kollektivs, seiner Werte und Normen, die sich mit einer moralischen Dissonanz konfrontiert sieht. Denn so illegitim Terroristen qua Selbstermächtigung und Grausamkeit agieren, so rechtmäßig, vorbildlich, gar womöglich „heldenhaft“ erscheinen sie, appellieren zumindest an die Sympathie, wenn es um Faktoren wie Aufbegehren und Idealismus geht, die stets (zumindest potenziell) das Motiv der selbstlosen Aufopferung für ein höheres allgemein akzeptiertes Gut und gegen Missstände wie Unrecht und Unterdrückung aus einer Unterlegenheitsposition heraus begleiten. Das grundlegende neuzeitliche Dilemma um die Ethik der Gewalt und ihrer Anwendung findet sich hier wieder – jenes der Grenzziehung und -definition zwischen inakzeptabler Aggression und gebotener Selbstbehauptung (wenn nicht gar -verteidigung) oder dem Schutz und der Rettung von Hilflosen, Leidenden, Stimmlosen, vielleicht gar von physischer und psychischer Vernichtung Bedrohter. Dieser Widerstreit bringt uns in die Notlage, zwischen moralischem (und eben auch: kulturell-ideologischem) Absolutismus und Relativismus einen Standpunkt suchen und finden zu müssen, zwischen rigoros dogmatischem Universalanspruch samt Totalitarismusgefahr (wie er schließlich auch die ideologischen Terroristen kennzeichnet) und der Bedrohung „(...) to intellectual certainties, on the one hand, and to moral seriousness, on the other“ (Lukes 2008: 1), also der Identitätsaufgabe, Selbstverleugnung und Kapitulation vor den Gewalttätern, was andere ermutigen könnte, es ihnen gleichzutun.

Wenig verwundert daher das große Interesse nicht nur der Terrorismusbekämpfung oder der Präventionspolitik an den extremen Persönlichkeiten der Täter, deren Psyche, Motive und Motivationen, über die oder in der die generelle Ordnungsstörung aufs Individuelle heruntergebrochen werden. Eine schier unüberschaubare Zahl an Texten unterschiedlichster Gattungen, von Autobiografien und Lebenslaufanalysen bis zu psychiatrischen Untersuchungen, Studien zur Gruppendynamik und Aspekten wie dem des (biologischen wie kulturell-gesell-

schaftlichen) Geschlechts sind das Resultat.²⁴ Die „menschliche“ Neugier am Terroristen findet sich analog im Kino, das – sei es Faszination, sei es wohliger Schauer – mit und über die Täter entsprechend dramatische Figuren findet, als tragische Gestalten oder sinistere Schurken. Hinzukommt, dass Spielfilme in erster Linie von einzelnen Figuren und ihrem Tun handeln, ihre Aktionen, Reaktionen und Interaktion audiovisuell präsentieren, und auch die Kausalitäten der Handlungen bevorzugt daraus ableiten. Dem gegenüber steht die Schwierigkeit, abstraktere soziale, politische und historische Zusammenhänge, Kräfte, Verhältnisse und Strukturen darzustellen. Auch hier setzt das Erzählkino mit seinem Hang zum Darstellerisch-Konkreten vor allem auf (reduzierende) Personalisierung und ein entsprechendes „Storytelling“ – etwas, das auch im Journalismus verstärkt zu finden und dort kritisiert wird, so wenn Renner (2008: 7 f.) von einer „Personalisierungsfalle“ spricht.²⁵

Was aber macht nun einen Terroristen – und was macht ihn aus? Versuche, Terrorismus auf Eigenschaften und Konstitutionen des Einzelnen – analog einer Bestimmung des Verbrecherwesens und seiner Determinanten – zurückzuführen, gab es früh, doch bei aller Erklärungsarbeit, die spezifische Persönlichkeiten, Eigenschaften, Syndrome oder sonstige soziale oder kulturelle Defizite und Profile zu identifizieren sucht, besteht Einigung einzig darin, dass Terrorismus keine geistige Krankheit zugrunde liegt (vgl. Bouhana und Wikström 2008: 16).

Verschiedene Perspektiven und Vorstellungen, mithin Erklärungsangebote unterschiedlicher Reichweite und Erfassungsbreite lassen sich unterscheiden: Neben *multikausalen* Konzepten sind folgende Einzelansätze auszumachen:²⁶ Der *politische* Ansatz sucht nicht im Individuum, sondern im geformten Umfeld und darin herrschenden Weltvorstellungen den Ausgangspunkt für Terrorismus (der Terrorist als Produkt seiner Umwelt bzw. eines Milieus, die auch ökonomisch geprägt sind). Auf einer tiefer gelagerten Ebene lässt sich gemäß dem *Organisationsansatz* Terrorismus über die terroristische Gruppierung, ihre Rationalität, Dynamiken, Funktionen, Strukturen, Angebote und Zwänge erklären. Schließlich suchen der *physiologische* (neurobiologische) und der *psychologische* Ansatz Gründe und Ursachen für die Entstehung von Terrorismus im Ein-

²⁴ Zur Biografie von Terroristen s. beispielsweise Lützing (2010), Waldmann (1993) oder Band 2 der vom deutschen Bundesminister des Inneren zwischen 1981 und 1984 herausgegebenen Analysen zum Terrorismus, der sich eingehend mit den deutschen Linksterroristen und ihren Lebensläufen befasst (Jäger et al. 1981). Zur Psychologie siehe etwa der Überblicksartikel von Crenshaw (2000) oder die Textsammlung von Reich (1998) und von Victoroff und Kruglanski (2009), zum Thema Gender McDonald (1993), Sjöberg und Gentry (2011).

²⁵ Näheres zur Filmfigur in 2.3.3.

²⁶ Vgl. im Folgenden Hudson (1999: 15 ff.) u. Bouhana und Wikström (2008: 16 ff.).

zelen, wobei ähnliche Lebensläufe und mehr noch „seelische“ Dispositionen indikativ und ausschlaggebend sind.

In letzterem Fall wird Terrorismus u.a. auf Frustration zurückgeführt, die zur Gewalt führt (Frustrations-Aggressions-Hypothese), oder auf eine narzisstische Störung, aufgrund derer die negativen bzw. unerwünschten Seiten der Persönlichkeit nicht integriert, sondern abgespalten und auf andere projiziert („externalisiert“) werden (vgl. Post 1998: 26 f.). Für Post sind „(...) political terrorists (...) driven to commit acts of violence as a consequence of psychological forces“ (ebd.: 25), wobei sie über ihre Psycho-Logik ihre Taten rationalisieren. Nach Martha Crenshaws (1998) strategischem (bzw. organisatorischem) Ansatz mögen hingegen Terroristen (möglicherweise mit taktischen Hintergedanken) irrational erscheinen, tatsächlich aber liege ein rationales strategisches und politisches Kalkül der Gewalt zugrunde, selbst wenn dies das Phänomen Terrorismus in Gänze nicht restlos erkläre.

Dass es „die“ terroristische Persönlichkeit nicht gibt, liegt nun neben unterschiedlichen Aufgaben und hierarchischen Positionen innerhalb von Terrororganisationen nicht zuletzt daran, dass es „den“ Terrorismus – auch in Hinblick auf die Art des Ziels, die Form der Bewegung, die kulturelle und historische Situation – nicht gibt. Sozialrevolutionärer Extremismus weist andere Dynamiken auf als eine national-separatistisch orientierte Bewegung. Hinzu kommen Unterschiede etwa in der sozialen Herkunft der Terroristen: Zwei Drittel der linksrevolutionären Terroristen der 1970er in Deutschland entstammte der Mittel- und Oberschicht (so rekrutierten sich achtzig Prozent der RAF-Mitglieder aus dem universitären Umfeld), wohingegen Mitglieder der großen paramilitärischen und Guerilla-Gruppen wie der LTTE oder der beiden Lager im Nordirlandkonflikt sich vor allem aus der Arbeiterklasse rekrutierten. Arabische terroristische Organisationen wiederum weisen eine hohe Zahl an Personen der Unterschicht auf (oft Arme und Heimatlose), derweil die Führungsriege fast ausschließlich der Mittel- und Oberschicht entstammt (vgl. Hudson 1999: 49 f.). Daraus resultieren auch divergente Angebote an Story- und Figurenmaterial für das Spielfilmerzählen.

Unabhängig von sozialer Herkunft, biografischer Erfahrung, Habitualisierung, Sozialisierung und Persönlichkeitsmerkmalen ähneln sich die Prozesse und Wege der Radikalisierung und schließlich der Einstieg in den Extremismus (vgl. Richardson 2007: 304; Sageman 2004), etwa über entsprechende „Biotope“ wie Gefängnisse (vgl. Hannah et al. 2008), Koranschulen (Madrassas) oder Heimatmilieus mit Gewalttradition. Es lassen sich wiederkehrende Motive und Verheißungen (etwa der identitären Zugehörigkeit), die auf bestimmte soziale und politische Kontexte verweisen, ausmachen. So braucht laut Richardson Terrorismus dreierlei: „(...) ein entfremdetes Individuum, eine gutheiße Gemeinschaft und

eine legitimierende Ideologie“ (Richardson 2007: 70). Dabei sind langfristige politische bzw. religiöse Ziele – der „*cause*“ – von unmittelbaren und individuelleren zu unterscheiden. Letztere sind „oft allen möglichen Terrorbewegungen gemeinsam“ (ebd. S. 113), jedoch:

Die meisten Terroristen motiviert (...) nicht der Wunsch oder die Erwartung, die von ihren Führern formulierten primären politischen Ziele zu erreichen, sondern vielmehr das Verlangen und die begründete Hoffnung auf Rache, Ruhm und Reaktion (ebd.: 126).

Diese drei „R“s verweisen auf die Erfahrung von Erniedrigung, aus persönlichen (z.B. durch Sicherheitskräfte) oder kollektiven Demütigungen, die den Wunsch nach Vergeltung entstehen lassen und die oft radikalisierender als das objektiv selbsterlebte Ausmaß der Missstände wirken. Die gesamte Populärkultur der Intifada sei z.B., so Richardson, durch Rachedurst durchdrungen; ebenso motivierten Satisfaktionsbegehren die Anschläge und Morde der IRA, beispielsweise nach dem „Bloody Sunday“ (s. 3.2.3.1). Auch al-Qaida begründet ihre Taten als Vergeltungsmaßnahmen, als Reaktionen auf Frevel und Kränkungen durch die USA und Israel (vgl. ebd.: 126 ff. u. 142 ff.). Neben dem individuellen Narzissmus kann mit Erich Fromm also von einem „Gruppennarzissmus“ (und dessen Kränkung) gesprochen werden; der einer Gruppe, die Absolutheitsantworten und Sicherheit, Identität, Werte, Vorbilder und Geborgenheit offeriert (vgl. Miller und Landau 2008: 108 ff.).

Das Motiv Ruhm ist eng mit der Rache verbunden: „(...) [D]en Nimbus von Ruhm, Größe und Prestige wollen Terroristen für sich und ihre Sache, um die Erniedrigungen wettzumachen, die sie ihrer Ansicht nach erlitten haben“ (Richardson 2007: 133). Auf nationaler und immer mehr auf internationaler bzw. globaler Ebene streben Führer nach Anerkennung, während es den Anhängern zumeist genügt, von ihrer Gemeinschaft verehrt zu werden (vgl. ebd.: 133 ff.). Palästinensische oder tamilische Selbstmordattentäter werden mit Ehren bedacht, z.B. mit Helden-Postern, auf denen sie wie Popstars gefeiert werden. Ehrenhaft ist es, für Allah zu sterben – hier zeigt sich der Einfluss von Propaganda und Dogmatik auf das Individuum. Aber allein schon einer terroristischen Organisation anzugehören, kann, wie im Falle der IRA, einen Prestige- und Selbstwertgewinn bedeuten, freilich auch konkrete soziale und ökonomische Vorteile.

Der dritte Punkt, Reaktion, hebt auf das Element der Provokation, das der „Propaganda der Tat“²⁷ ab – sei es, um einen „finalen“ Krieg zwischen den USA und der islamischen Welt anzuzetteln, den Kapitalismus in die Knie zu zwingen,

²⁷ Für den Begriff der „Propaganda der Tat“ aus der anarchistischen Tradition um Johannes Most, Michail Bakunin und Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, der noch heute überaus prägnant für einige Aspekte terroristischer Logik in manchen Konflikten ist, s. Elter (2008: 63 ff.).

die Israelis aus dem Nahen Osten, die Briten aus Nordirland oder die Hindu-Inder aus Kaschmir zu vertreiben. Dabei hegen Terroristen, was Wirkung und dementsprechend die eigene Bedeutung betrifft, Machtfantasien, die umso optimistischer ausfallen, je stärker sie von der Gesellschaft isoliert sind (vgl. ebd.: 138 ff.).

Wenn nun Terrorismus auf diese und ähnliche Weise erklärt wird, erfolgt das auf narrativisierende Weise. Entsprechend widmet sich das folgende Kapitel Erzählungen und Erzählen.

2 Erzählen und Erzählungen

Spielfilme können Erzählungen zum oder des Terrorismus hervorbringen oder bestehende, kursierende aufgreifen, sie in ihre eigene „Sprache“, ihre ästhetischen Ausdrucksmittel und (v.a. generischen) Dramaturgien übersetzen, sie dabei weitertragen, reinterpreten, anreichern, mit neuen Schwerpunkten versehen, sie aber auch umkehren oder Gegen-Erzählungen präsentieren. Dabei ist Terrorismus hier zu verstehen als ein Thema (bzw. wird in dieser Arbeit als solches untersucht). Zum Unterschied zwischen Motiv, Stoff und Thema gilt:

Der Stoff ist an feststehende Namen und Ereignisse gebunden (...), während das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz bezeichnet, der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt (Frenzel 1980: VI).

Themen hingegen sind „vom spezifisch Inhaltlichem, Situationsgebundenem abstrahiert“ (ebd.: VIII). „Um ein Motiv vom Thema abzuheben, bedarf es eines einschränkenden und präzisierenden Zusatzes: Nicht ‚Freundschaft‘, aber ‚Freundschaftsbeweis‘ ist ein Motiv“ (ebd.). Themen können folglich als Einheiten impliziter Bedeutung identifiziert werden, im Sinne von „Problemen“, „Themen“ oder gedanklichen „Gegenständen“ (vgl. Bordwell 1989: 9).

2.1 Bedeutung, Elemente, Aspekte

Der Mensch als *homo narrans*, der *narrative turn* in den Wissenschaften: Ausgehend von der Literaturwissenschaft haben die Begriffe, Konzepte und Theoreme des Erzählens und der Erzählung (bzw. der wissenschaftlichen Beschäftigung damit) Karriere auch in anderen Disziplinen gemacht, von denen als für den Gegenstandsbereich dieser Arbeit mit als wichtigste die Geschichtswissenschaft, die Soziologie und die Psychologie genannt sein sollen. Insofern als „anthropologische Universalie“ (Lahn und Meister 2008: 2) Erzählen allgegenwärtig ist, hat sich der Begriff der Erzählung vom v.a. literarischen, schriftlich fixierten Text (z.B. Roman) und seiner kommunikativen Situation immer weiter abgelöst, wurde unabhängig von der Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität (vgl. Ryan 2007: 26; Kuhn 2011: 69), auf anderen Medien und Aus-

drucksformen von Kunst (vgl. Klassen 1999) und Kultur sowie ins ‚Innere‘ des Menschen insofern übertragen, als die kognitive Konstruktionsleistung in den Blick geriet – sei es, was das Erschließen und Verstehen von Erzählungen betrifft, sei es, was eine generelle Weltmodellierung und Identitätsbildung anbelangt.²⁸ Letzteres wiederum ist nicht nur als erkenntnis- und wissensmodaler individuell-mentaler Prozess zu verstehen, sondern auch als ein kollektiv-sozialer, der auf gemeinsamen Erzählungen aufbaut und sie zugleich (re-)produziert (vgl. Jacobs 2002: 206). Eine solche Aufbereitung von Zugehörigkeit und Gemeinschaft mitsamt ihren Ordnungsprinzipien ist nicht zuletzt Voraussetzung für die Anschlusskommunikation oder zur Aushandlung, Bestätigung und (Selbst-)Vermittlung von Werten, Zielen, Identitäten. Kurzum: Erzählungen sind ordnend und orientierend, integrativ, sinnstiftend (v.a. angesichts von Handlungen und Ereignissen) und somit realitätsbildend. Prominenter Wegbereiter dieses Makroebenen-Ansatzes des sozialen und kulturellen Erzählens ist Hayden White (u.a. 1991 [1973], 1991 [1978]). Unter Bezug auf Northrop Frye (1957) definiert er Geschichte nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas, „dass durch sprachliche Repräsentationsformen (Erzählstrukturen, die Wahl der Tropen figurativer Rede, also rhetorischer Mittel, wie Ironie, Metaphern, Metonymien etc.) und stilistische Entscheidungen (...)“ (Viehöver 2001: 180) im Prozess des *emplotments* (Narrativisierung bzw. Einsatz narrativer Frames) strukturiert wird.²⁹ Dementsprechend vergleicht White die Arbeit des Historikers mit der eines Poeten:

Wenn der Historiker im Verlauf der Erzählung seine Geschichte mit der Handlungsstruktur einer Tragödie ausstattet, dann pflanzt er ihr eine bestimmte Erklärung ein; strukturiert er sie als Komödie, so setzt er damit eine andere „Erklärung“ (White 1991 [1973]: 21).

Solcherart ausgedehnte und umfassende Konzeptionen von Erzählung als „flexible tool“ (Mittell 2007: 156) mit ihrer Vielfalt an Perspektivierungen werfen jedoch die Frage auf, was genau unter Narration nun zu verstehen ist. Dementsprechend wurde „narrativity“ (mithin die Frage nach dem, was Erzählungen eignen und konstituieren) „*the central term* (...) in postclassical narratology“

²⁸ Vgl. dazu etwa Eder (2003) oder die Unterkapitel „Identität als Narration(sarbeit)“ und „Konstruktionsregeln für eine ‚wohlgeformte‘ Narration“ in Keupp et al. (2013 [1999]: 207 ff.; 229 ff.). Siehe dazu für den hier gebotenen Überblick u.a. Abbott (2009), Heinen (2009), Scheffel (2009), Nünning (2003). Generell sei auf die Publikationsreihe *Narratologie: Contributions to Narrative Theory* des Verlags Walter deGruyter (Berlin, New York) verwiesen. Eine Einführung in die Erzähltheorie kann darüber hinaus aufgrund der Breite des Felds und der Differenziertheit, allein was die Literaturwissenschaft anbelangt, hier nicht gegeben werden

²⁹ Der Rückgriff auf literarische Gattungseinteilungen (z.B. Tragödie) als erzählerische Grundformen oder *masterframes* deutet dabei die Relevanz von Genres in dem hier vorliegenden Buch an.

(Abbott 2009: 309; Herv. i. O.) – dies nicht zuletzt angesichts von transgenerischen und transmedialen Ansätzen, „where words are no longer central to narration and where readers become viewers and even active participants“ (ebd.). Folge ist etwa ein Verständnis von Narrativität weniger im kategorialen denn im graduellen Sinne (vgl. ebd.: 310 f.).

Bei allen poststrukturalistischen und postmodernen Einwänden und Erweiterungen hinsichtlich (Inter-)Textualität oder (Mit-)Autorenschaft (des Lesers, der Ideologie) handelte es sich bei den meisten untersuchten Erzählungen allerdings um weitgehend stabile, relativ fest umgrenzte und manifeste Textphänomene wie literarische Werke, Computerspiele oder eben Spielfilme. Auch was diskursive, soziale oder „Wirklichkeitserzählungen“ (Klein und Martínez 2009) angeht, befassen sich Forschende oft mit konkreten schriftlichen (z.B. Gerichtsprotokolle, Zeitungsartikel, Historiografien) oder mündlichen Texten (Äußerungen aus Interviews und Befragungen). Herausforderungsreicher dagegen gerät die abstraktere Vorstellung von Erzählungen als etwas, das sich zwar in einzelnen, distinkten „Mediatisierungen“ niederschlägt oder aktualisiert, das sich jedoch ebenso wenig (etwa kanonisch) darauf beschränkt wie sich die Konkretationen nicht in der Präsentation oder Repräsentation der Narrative erschöpfen. Solche Narrative flottieren und zirkulieren frei, werden immer wieder neu und anders (wie ein Musikstück) *interpretiert* und zum Ausdruck gebracht.³⁰ Derart abstrakte Kollektiv(meta)erzählungen können u.a. (spezifiziert) „Mythen“ genannt werden³¹; im Folgenden belasse ich es bei dem Allgemeinbegriff „Erzählung“ bzw. *Narrative* (gegenüber dem der, etwa filmischen, *Narration* im Sinne eines realisierenden, handlungs- und prozessbezogenen „Erzählten“). Näher mit derlei Narrativen befasst sich Unterkapitel 2.2, wichtig hier ist, dass ein Erzählbegriff, der relativ konkrete Erzählungen (z.B. Spielfilme) samt u.a. ihren fiktionalen Welten (Diegesen) mit solchen abstrakten zusammendenkt, sich für eine Begriffsbestimmung (oder eben der *narrativity*) an letzteren, weil unspezifischeren zu orientieren hat.

Weniger relevant sind daher klassische formale Elemente und Aspekte, die abstrakte Narrative nicht, nur bedingt oder bloß metaphorisch aufweisen (bzw. zugesprochen bekommen). Beispiele hierfür sind Organisationformen von Zeit, etwa das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, oder die Erzählerper-

³⁰ Alternativ lassen sich diese Erzählungen als (Schnittmengen-)Ergebnisse der Gesamtheit der einzelnen konkreten Texte konzipieren sowie eine komplexe dynamisch-relationale Kombination beider Vorstellungen; die Frage ähnelt jener zum Verhältnis zwischen Plot und Story (s. 2.1.1), übersteigt jedoch den Rahmen dieses Buches.

³¹ Dabei kann der moderne Begriff des „Mythos“ (prominent etwa von Barthes 1964 verwendet) selbst wiederum Unterschiedliches bezeichnen; verwiesen sei hier lediglich auf Baumann (2012: 31 ff.), deren Mythos-Begriff in Kap. 4 eine Rolle spielt.

spektive (vgl. Niederhoff 2009), die mit Blick auf Eigen- und Fremd-Rollen- und -Positionsunterscheidungen zwar hier wie da eminent sind, für Romane oder Filme in ihrem *showing* und *telling* jedoch weit differenzierter modelliert werden. Zentraler hingegen sind (auch unter Berücksichtigung der kollektiven, sozialen, kulturellen und politischen narrativen Wahrnehmungsmodalität und sinngebenden Wirklichkeitskonstruktion) folgende strukturelle und funktionale Elemente in ihrem Zusammenspiel:

- eine (kategorisierende, identifizierende) *kohärente*,
- überwiegend *kausal* verknüpfte
- *Ereignis- und Handlungskette* oder -situation mit
- handelnden Entitäten (v.a. Einzel-, aber auch Kollektiv-*Akteuren* sowie bisweilen abstrakten Kräften: „der Islamismus“, „der Kolonialismus“).

Wichtig speziell für das Thema Terrorismus ist dabei, dass zwischen den Akteuren ein antagonistisches Verhältnis (v.a. hinsichtlich des Handlungsziels) besteht (Konflikt). Als Instrument der Analyse, das zugleich quasi Bindeglied zwischen konkreten (Filmen) und abstrakten Erzählungen (Narrativen) darstellt, können Schemata oder *Frames* (Deutungsrahmen) dienen (vgl. Viehöver 2001: 188 ff. – s. 2.2). Ehe ich nun zu Terrorismusnarrativen komme, sei hier sehr kurz auf zwei generell für Narrationen und besonders für den Terrorismusfilm und seine Diskussion wichtige Unterscheidungspunkte eingegangen.

2.1.1 *Story und Plot*

Die grundlegende Geschichte (der Geschehenszusammenhang), die von der erzählenden Instanz vermittelt wird, kann als *fabel*, *story* oder *histoire* bezeichnet werden, derweil *sujet*, *plot* oder *discourse* die jeweilige erzählerische Ausgestaltung (in Auswahl, Anordnung und Organisation) darstellt (vgl. u.a. Martinez und Scheffel 2002: 22 ff.). Für den Film unterscheidet Eder *Sujet* und *Fabula*:

Mit der *Fabula* ist die Geschichte des Films gemeint, die kausalchronologisch geordnete Folge dargestellter Ereignisse, die ein Zuschauer im Filmverlauf rekonstruieren kann (...). „*Sujet*“ bezeichnet die Abfolge der Ereignisse, wie sie in einer bestimmten Auswahl und Anordnung im Film vorliegt (...) (Eder 2009 [1999]: 12).³²

³² Hickethier gibt allerdings zu bedenken, dass „(...) im deutschen Sprachgebrauch ‚*Sujet*‘ in der Regel anders, im Sinne des Themas oder des Gegenstands verwendet wird“ (Hickethier 2001: 113).

Die zentrale Bedeutung von Dramaturgie in Sachen populärer Spielfilm ist für Eder wiederum der Aufbau des (filmischen) Textes, also die „strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“ (ebd.: 11). In der Vielfalt der Begriffe sollen im Folgenden für das filmische Erzählen von der *Story* (im Sinne der Fabel oder Fabula) und dem *Plot* (als dem Sujet) gesprochen werden.

Die Unterscheidung von Story und Plot kennzeichnet und begründet nicht nur unterschiedliche Herangehensweisen an Erzählungen, Erzähltes und – etwa stilistisches – Erzählen, so wenn sich Kuhn (2011) mit der ‚Darbietung‘ der Erzählung, dem filmischen Erzählen und seinen u.a. formalen Mitteln widmet, damit quasi der Oberfläche, von der aus man auf die abstraktere, eher strukturalistische Schicht der *histoire* oder der Story Zugriff erhält. Die Unterscheidung *Story-Plot* verweist auch darauf, dass dieselbe Geschichte unterschiedlich erzählt werden kann, etwa durch Auslassungen (Ellipsen) oder dem Aufbrechen der Chronologie des Geschehens qua (Um-)Arrangement von Szenen (etwa durch eingeschobene Rückblenden). Dies ist relevant für die Terrorismus-Spielfilmnarration und -rezeption, weil durch Hervorhebung oder Auslassung etwa des prägenden traumatischen Hintergrunds eines politischen Gewalttäters das (v.a. emotionale) Verhältnis des Publikums zu diesem stark beeinflusst werden kann. Generell wird zudem qua Unterscheidung Story und Plot der proaktive Status des Zuschauers deutlich, der die Story über die gegebenen Plot-Informationen rekonstruiert oder interpretiert. Mit Abbott (2007: 41) etwa lässt sich nun kritisch einwenden, dass die Story und mithin deren fiktionale Welt mit dieser Unterteilung als etwas konzipiert wird, das unabhängig von (bzw. „vor“) ihrer Darstellung existiert, obwohl das Erzählen den primären Zugang dazu darstellt, es folglich erst kreiert. Dies kann aus pragmatischer Sicht aber vernachlässigt werden, u.a. weil wir als Rezipienten eine solche eigenständige Erzählwelt gleichwohl imaginär erfahren oder andere Geschichte fiktive *storyworlds* erweitern können. Abbotts Einwand verweist aber auf eine andere relevante Leitdifferenz, die des fiktionalen und des non-fiktionalen Erzählens, insofern etwa Historiografien oder Reportagen sich stets auf vorgegebene, von ihnen unabhängige Ereignisse beziehen – etwas das rein fiktionale Erzählungen zumindest potenziell nicht (in der Weise oder in diesem Maße) tun.

2.1.2 Fiktional und non-fiktional

Walsh bemerkt zwar: „(...) all narrative, fictional and nonfictional, is artifice: narratives are constructs, and their meanings are internal to the system of narrative“ (Walsh 2005: 151). Doch zugleich bestehen natürlich wesentliche (etwa politisch- oder religiös-praktische sowie epistemologische) Unterschiede zwi-

schen einer Story, die etwa von erdachten Figuren und Geschehnissen handelt, und dem Erzählen von (oder mit) historisch realen Personen und Ereignissen – etwa weil ersteres generalisierte, gar universelle „Fälle“ präsentiert. Walsh selbst schlägt denn auch einen pragmatischen Ansatz vor, scheidet Fiktionalität von Narrativität, verweist auf die Sprechakttheorie und untermauert somit u.a. Arriens (1999), nach dem Spielfilme schlicht nicht „lügen“ oder täuschen können, insofern es ihnen am (illokutionären, also sprachlich-agierenden und vom Inhalt unabhängigen) Akt des Behauptens, faktische Aussagen über die Wirklichkeit zu treffen, fehlt.³³ Inwieweit dies freilich für die Filmrezeption jeweils eine Rolle spielt, ist eine andere Frage.³⁴ Über die Pragmatik oder das kommunikative bzw. rhetorische Handeln hinaus interessiert der Unterschied zwischen konkreter Filmfiktion und bestimmter „realer“ Narrative Historiker, Soziologen und Politologen. Sie widmen sich ihm nicht (oder nicht nur) aus theoretischen Gründen, sondern weil es ihnen darum geht, Spielfilme oder fiktionale Fernsehsendungen als pädagogisches Instrument einzusetzen.³⁵ Filme sind zwar „(...) keine Protokolle der sozialen Wirklichkeit, enthalten keine unvermittelte Spur in die vorfilmische Wirklichkeit“ (Wulff o.J. [2003]), doch versorgen Kino und Fernsehen Zuschauer oftmals mit Details und historischen Fakten „(...) where they did not exist beforehand“ (Sorlin 1988: 3). Verschiedene Arten und Grade des Verwischens der Grenze zwischen Fakten und Fiktion lassen sich auf unterschiedlichsten Ebenen unterscheiden, z.B. auf der der Gattungen und Formate, etwa mit unterschiedlichen Hybridformen der *Doku-Fiction* im Fernsehen (vgl. Hißnauer 2011) – oder auf der Rezeptionsseite mit ihren mentalen Operationen: Dort können Erdachtes und Reales auf unterschiedlichen Stufen der Imagination und Abstraktion (von konkreten Bildern bis allgemeineren Erzählstrukturen und Figurentypen) in der Erinnerung ineinanderfließen oder es wird die Welt der Fiktion mit der unseren, aktuellen (bzw. dem Modell, das wir uns davon machen) gleichgesetzt, solange es keine gegenteiligen Hinweise dahingehend gibt – Unbestimmtheitsstellen der Fiktion werden mit Alltagswissen und Annahmen über die Wirklichkeit (von gültigen Naturgesetzen bis zur Psychologie der Handelnden) aufgefüllt (*principal of minimal departure* – vgl. Ryan 1991: 51).

³³ Auch Plantinga (1997) macht den Unterschied zwischen erzählerischer Fiktion und Nicht-Fiktion an sozialen Funktionen sowie Zuschauerwartungen und Konventionen fest.

³⁴ Wie dieser Sprechakt selbst formalästhetisch ausgewiesen sein kann, zeigen sogenannte *Mockumentaries* wie die fiktive TV-Liveberichterstattung *Special Bulletin* (USA 1983; Edward Zwick) über eine terroristische Atombomben-Erpressung in den USA. Derlei Filme spielen mit den *Gattungskonventionen* und ihren erzählerische Standards und Codes – z. B. von Nachrichtensendungen –, die mit einer Wirklichkeitsbeziehung und entsprechenden Adressierung des Zuschauers assoziiert sind.

³⁵ Siehe z.B. Engert und Spencer (2009), Carnes (2004), Davis (2003), Toplin (2003), Beavers (2002), Weinstein (2001), Dowd (1999), Rosenstone (1988).

Kurzum: Fiktionen mit ihrer „second-order relation to the real world“ (Walsh 2005: 150) bilden eine spezifische Untermenge von Erzählungen, wobei, wie *narrativity*, auch der Status fiktional oder non-fiktional weniger kategorisch als graduell ist. Dies ist nicht nur bedeutsam, weil Dokumentarfilme und Spielfilme wie Romane und Sachbücher theoretisch und methodenpraktisch von einer gemeinsamen Ausgangsbasis aus untersucht werden können (selbst wenn die Unterschiede immer noch erheblich und zu berücksichtigen sind), sondern auch weil – umgekehrt – innerhalb der Menge der Fiktionen (hier eben der des Spielfilms) sich gerade in Hinblick auf ihr Bezugsverhältnis zur vorfilmischen Wirklichkeit Einzelwerke voneinander differenzieren lassen.

So können sich Filme erkennbar und dezidiert (etwa vermittelt Paratexten wie Titel, Texttafeln oder Begleitaussagen der Filmemacher) bei allen künstlerischen Freiheiten (Umänderungen, Ergänzungen) überlieferte Begebenheit und ihre Akteure nacherzählen und darstellen, z.B. das Geiseldrama von München in *21 Hours at Munich* (USA 1976) oder die Jagd auf und Tötung von Osama bin Laden in *Zero Dark Thirty* (USA 2011).³⁶ Sie können derlei verbürgte Ereignisse und Personen lediglich als Rahmen nutzen, um darin erfundene Geschichten und mit entsprechend fiktiven Figuren zu erzählen; lediglich den Konflikt als historisches Setting nutzen oder gänzlich frei und, ggf. hoch abstrakt, sich ihren eigenen Terrorismus „erfinden“ (etwa nebst eigener „Welt“ wie in der animierten Science-Fiction-Dystopie *Jin-Roh* [J 1999] über eine Untergrundgruppe, die mit Selbstmordattentaten gegen ein faschistisches Regime in Japan kämpft). All diese Fälle eignen aber das Vermögen, Auskunft darüber zu geben, was Terrorismus *ist*.

³⁶ Gerade das Beispiel *Zero Dark Thirty* illustriert, wie brisant Wirklichkeitsbezug und Detailtreue werden können: Vor den US-Präsidentenwahlen 2012 kam es von Seiten der republikanischen Partei zu Vorwürfen, der Film mache Wahlwerbung für Amtsinhaber Barack Obama und seine Demokraten-Regierung; diese hätte den Filmemachern Zugang zu geheimen Informationen gewährt. Die konservative Stiftung Judicial Watch (www.judicialwatch.org) veröffentlichte im August 2012 durch den Information of Freedom Act zugänglich gemachte Dokumente der CIA und des US-Verteidigungsministeriums, die keinen Geheimdienstverrat belegen, gleichwohl einen selten detaillierten Einblick in die (weitreichende) Unterstützung der Behörden für sowie den Austausch mit Regisseurin Kathryn Bigelow und Drehbuchautor Mark Boal bzw. deren Mitarbeitern gewähren. Dabei ging es u.a. um den Plan von bin Ladens Haus in Abbottabad. Die Dokumente finden sich online unter: <https://de.scribd.com/collections/3784927/New-Bin-Laden-Movie-Docs> (Zugriff: 12.05.2015); für eine Übersicht s. Judicial Watch (2012).

2.2 Terrorismus-Erzählungen und -Erzählen

„The narrative paradigm (...) can be considered a dialectical synthesis of two traditional strands in the history of rhetoric, the argumentative, persuasive theme and the literary, aesthetic theme“ (Fisher 1984: 2). Erzählen hat demnach nicht nur, was den Spielfilm betrifft, eine Komponente des unterhaltenden Kunstgenusses (der zugleich unter dem Gesichtspunkt des kognitiv-emotionalen Lernens, Übens u.Ä. zu betrachten ist), sondern auch eine der Wissens- und Erkenntnismodalität mit ganz praktischen sozialen und politischen Relevanz.

Generell ist Terrorismus als Abstraktum nichts, was man direkt selbst erlebt. Man kann durch die Bilder von einer entsprechend deklarierten Tat in der Zeitung oder im Fernsehen schockiert sein, sogar unmittelbarer Zeuge und sogar Opfer der Gewalt werden, doch „Terrorismus“ bleibt ein kategorisierender und sinnbildender Begriff: Die jeweilige Gewalt muss als Terrorismus (also gemäß den Kriterien, die Gewalt dazu machen) interpretiert und erzählt, also etwa über die Bildung einer Kausalitätsergebniskette und Figuren konstruiert werden. Das Framing (die Applikation von Frames) von Taten als besondere Form politischer Gewalt – also das Framing *als* Terrorismus – bedeutet eine Einbindung in das Geflecht oder Netzwerk aufeinander bezogener, sich überlagernder, mal ergänzender, besonders aber widerstreitender Erzählungen. Terrorismus ist Form und Ausdruck eines Eroberungs- und Besetzungswettkampfs um und mit konkurrierenden narrativen Rahmungen und rhetorischen Statements (vgl. Heath und O’Hair 2008: 33), selbst mithin selbstreferenziell, eine Erzählung zweiten Grades, und Terrorismusakte nach Bowen (2005: 66 ff.) unter massenmedientheoretischen Gesichtspunkten denn auch „Pseudoereignisse“.

Frames sind in diesem Zusammenhang „attached to issues through communicator’s information selection, names and labels, adjectives and verb choices, inflection, and semiotics, in a complex collage of communication regarding an issue“ (Bowen 2008: 342).³⁷ Anders als bei Viehöver, der Frames als „Elemente einer Narration“ (Viehöver 2001: 189) bezeichnet, seien sie hier eher als narrative Grundmuster oder „Schablonen“ aufgefasst, wobei auf einer übergeordneten Stufe Narrativisierung oder *emplotments* selbst als Form des Framings begreifbar ist. Wiederum in Einklang mit Viehöver lässt sich festhalten, dass die Konzepte Frames und Narrationen eine Reihe von Ähnlichkeiten aufweisen (vgl. ebd.),

³⁷ Generell zum v.a. medienwissenschaftlichen Begriff des und der Wirkungs- und Wesenskonzepion von Frames s. u.a. Entman (1991), Dahinden (2006), Potthoff (2012). Nach Potthoff öffnet der Framing-Ansatz „den Blick dafür, dass Medienangebote (und evtl. auch andere Texte) ganze Netzwerke bedeutungstragender Einheiten enthalten, die gemeinsam einen Bedeutungshorizont konstituieren“ (Potthoff 2012: 22).

allerdings nicht nur was die Interpretation von Diskursen anbelangt: „Beide Modelle gehen davon aus, daß die Einheit der Botschaft durch die Form und die Bildung von Relationen zwischen Elementen strukturiert wird“ (ebd.); narrative Strukturen wie Frames sind „für die Prozesse der Bedeutungskonstitution ebenso wichtig wie für die (...) Rekonstruktion“ der „Sinn-“ und „Wertestrukturen“ (ebd.). Die handlungskommunikativen oder quasi ins *Werk* gesetzten Frames (in Abgrenzung zu dem nahen, aber eher kognitiven, rezeptionsfokussierenden *Schema*) nehmen demnach eine funktionale Zwischen- und Transitposition zwischen Narrativen und Narrationen ein. Sie stiften und vermitteln Handlungen, Ereignissen, Kausalitäten und Akteuren Kontext, Position und Bedeutung auf Basis allgemeingültiger Grunderzählungen. Andersherum kann Erzählen als Form thematischen Framings betrachtet werden, als sinngenerierende, (re-)strukturiende, gewichtende Einfassung (vgl. u.a. Prince 1992: 19). Dabei muss, auf die Ebene von Diskursen bezogen, nicht jeder Frame notgedrungen selbst erzählerisch sein, zumindest nicht im engeren Sinne. Ansonsten sei noch einmal an Hayden White erinnert, der Geschichtsschreibung etwa auf ihre quasi generischen Framings (eben die Anwendung und mithin Weiterverbreitung bzw. Stabilisierung etablierter narrativer Schablonen oder Raster) hin untersucht.

Zahlreiche Untersuchungen haben Frames und Framing der Berichterstattung über Krieg und Terrorismus (u.a. im Medien- oder Ländervergleich) herausgearbeitet.³⁸ Als maßgebliche interpretatorische Narrativschablone dient vor allem der „David-gegen-Goliath“-Rahmen Terroristen dazu, den Kampf aus ihrer Sicht und in ihrem Sinne zu beschreiben und sich und ihre Gegner darin zu situieren. Dieser Frame definiert gemeinhin, vom Nahostkonflikt über die Black Panther Party Ende der 1960er-Jahre bis zur Konfrontation von Umweltaktivisten und Ölfirmen, einen konfrontativen Konflikt als einen asymmetrischen, der zugunsten des kräftemäßig Unterlegenen entschieden wird, dabei den Stärkeren als Aggressor bzw. Unterdrücker kennzeichnet, den Schwächeren als Selbstverteidiger, folglich positive und negative Rollen den Akteuren zuweist (vgl. Dahinden 2006: 14 ff.; Gatchet und Cloud 2013). Der „David-gegen-Goliath“-Frame impliziert über die Ereignis- und Handlungsdraturgie einen durch die Vergangenheit bestätigten und auf die Zukunft projizierten Ausgang des Konflikts inklusive einer lehrhaften „Moral“: Eigenschaften wie Intelligenz, Kreativität, Flexibilität gleichen Unterlegenheit aus, verhelfen zum Sieg über militärische, ökonomische oder politische Übermacht und führen zur Verbesserung der Situation (vgl. Dahinden 2006: 15) – Leitidee terroristischen Handelns.

³⁸ Siehe etwa Famy (2010), Papacharissi und Oliveira (2008), Ruigrok und van Atteveldt (2007). Für eine Überblickseinführung und die Bedeutung des Framing-Konzepts für soziale Bewegungen und ihre Erforschung siehe Benford und Snow (2000).

2.2.1 Typen von Terrorismus Erzählungen

Neben dem Framing bzw. Erzählen von Gewalt als Terrorismus lassen sich Erzählungen von Terroristen sowie von ihren Gegnern unterscheiden.

Viehöver (2001: 183ff.; 2012: 74 ff.) differenziert mit Somers (1994: 618 ff.) nicht strikt zu trennende Typen sich aufeinander beziehender, sich überlagernder oder ineinander geschachtelter Erzählungen: (*Sozial-*)*Ontologische Narrative*, die Identitäten in Relation zu anderen Akteuren und einen Platz in (und anderen: außerhalb) einer Gemeinschaft zuweisen, *Öffentliche Erzählungen*, die sich „auf größere soziale Einheiten und Gebilde beziehen“ (Viehöver 2012:76) wie die Familie, Kirche, Bewegungen und Institutionen (etwa: die Nation), *Meta-Narrative* als zentrale religiöse wie säkulare Großerzählungen mit Gegensatz- oder Konflikt-Plots („Kampf der Kulturen“, „Kapitalismus vs. Kommunismus“) sowie *Konzeptuelle Narrative*. Letzteres sind wie Meta-Narrative übergeordnete Erklärungsmodelle mit weitreichendem Deutungsanspruch, jedoch wissenschaftlicher Couleur (etwa soziologische oder psychologische Paradigmen, Theorien und Konzepte).

Eine ähnliche Unterscheidung sei nachfolgend speziell auf Terrorismus hin vorgeschlagen, wobei auch hierfür gilt, dass Akteure und Akteursnetzwerke eine Arena oder einen sozialen Raum brauchen, in dem sie als legitime Sprecher auftreten und ihre Erzählungen ggf. in Koalition mit anderen gegen konkurrierende zu etablieren und durchzusetzen trachten (vgl. Viehöver 2001: 183).

Was die Narrative von Terroristen und ihrer Gegner anbelangt, lassen sich zunächst terroristische Gewaltakte selbst quasi als Sprechakte verstehen³⁹: Mit ihnen soll neben illokutionärer Symbolhandlung (z.B. Demonstration der Stärke, Ausdrücken der Verzweiflung, die zur Gewalt greifen lässt) u.a. perlokutionär Aufmerksamkeit (für die eigene Lage, für Verfehlungen des Gegners) erzeugt, Regierungen herausgefordert bzw. provoziert, etwas demonstriert (Entschlossenheit, Fähigkeit, Wut, Verzweiflung), gewarnt, erpresst, mobilisiert werden. Neben der Tat als solcher, die für sich schon oder im allgemeinen Konfliktwissenskontext relativ aussagekräftig sein kann wie das Attentat auf die Redaktion der Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* 2015, sind die Gewaltaktionen oftmals mit expliziter *Begleitkommunikation* (vgl. u.a. Heath und O’Hair 2008: 33 f.) wie Erpresserforderungen, Bekennerschreiben oder Videostatements versehen, die die Tat

³⁹ Zur Theorie der Sprechakte vgl. u.a. Austin (2002 [1962]).

einordnen und ergänzen. Solche anlassbezogene oder demonstrative *taktische* Kommunikation von Terroristen verknüpft die Taten mit drei Arten von in zahllosen Formen, Formaten und Quellen zirkulierenden Erzählungen, die zwar ineinanderlaufen, mit denen sich jedoch Reichweiten und narrative Felder unterscheiden lassen.

Allem übergeordnet sind die historischen oder mythischen *Großerzählungen*, die die einer tiefgreifenden *grievance*, eines Missstands, einer Benachteiligung, Unterdrückung und Kränkung ist und den umfassenden geschichtlichen oder religiös-transzendentalen Bezugsrahmen bieten, in den sich alle weiteren Narrative einordnen. Diese Großerzählungen verweisen in die Vergangenheit, aber auch auf das Langfristziel der Terroristen, egal wie utopisch oder inkonkret dieses ist. Beispiele sind der Widerstand gegen den faschistischen Unrechtsstaat und die Wehr gegen den ausbeuterischen Imperialismus und Kapitalismus im Fall der RAF, die Befreiung und geeinigte Selbständigkeit der Nation Irland für die IRA⁴⁰ oder das Postulat eines zeit- und kulturübergreifenden „kosmischen Krieges“ diverser religiöser Gruppen (vgl. Juergensmeyer 2004: 201 ff.): Für islamistische Dschihadisten sind ihre Aktionen eine Pflicht gegenüber Gott und Teil einer gerechten Abwehrschlacht und damit Reaktion auf die Repression, Ausbeutung, Verfolgung und Schmähung der Rechtgläubigen bzw. ihres Glaubens u.a. in Saudi-Arabien, im Sudan oder in Kaschmir wie im bzw. durch den „Westen“. Ziel ist die Installation einer Ordnung der Umma, die auf dem Recht der Scharia gründet, in der Tradition des Propheten Mohammed, dessen Schlacht sie u.a. gegen US-Präsident George W. Bush oder Barak Obama als neuen „Pharao“ weiterführen (vgl. Casebeer und Russel 2005; Musharbash 2006: 19 ff.). Aktuellere und zeitpolitische Entscheidungen wie eine Militärintervention gegen den „Islamischen Staat“ in Syrien und Irak werden als konkreter Ausdruck dieses Gesamtkonflikts interpretiert und eingeordnet.

Wiederkehrende Grundmuster lassen sich in – massiv ethisch grundierten – Terroristen-Erzählungen entsprechend ausmachen, die sich aus den vier Ursachen für den Dschihadismus nach Leuprecht et al. (2009) ableiten und selbst wiederum auf Richardsons drei „R“ der Radikalisierung – Rache, Ruhm und Reaktion (s. 1.6) – verweisen: (1) sozio-ökonomische sowie (2) sozial-identitäre Marginalisierung, (3) Fanatismus und (4) politische Beeinträchtigungen (vgl. Leuprecht et al. 2009: 30).⁴¹ Diese (legitimatorischen) Gründe sind praktisch auf

⁴⁰ So betont(e) die IRA rhetorisch „(...) the notion of ‚800 years of rebellion‘ and the idea that every generation of Irish men and women has thrown up a valiant few who will not rest until the invader has been driven from the country’s shore“ (O’Boyle 2002: 29).

⁴¹ Zur Bedeutung von sozialer (Un-)Gerechtigkeit für soziale Bewegungen siehe auch Tyler und Smith (1998).

alle Terrorismuskonflikte übertragbar bzw. werden von Terroristen für sich in Anspruch genommen. Zumindest die ersten drei „rationalen“ Gründe deklarieren Terroristen zu Opfern von Missständen und erklären ihre Gewalt zur Gegengewalt.⁴² Vertreten wird ein zirkuläres Verständnis des Konflikts und seiner ‚Dramaturgie‘, die Vergangenheit und Zukunft verbindet. „Fanatismus“ lässt sich auch neutraler beschreiben als überzogene Hingabe an die mythische Groß-erzählung mit nach herrschenden Standards irrationalen oder unerfüllbaren idealistischen Ansprüchen, Begründungen Visionen und Zielen (der mythohistorische Essenzialismus von Volk und Nation; die „Weltrevolution“). Allerdings ist auch diese Groß-erzählung je als *grievance*-Narrativ zu verstehen. Generell macht der im Ansatz nachvollziehbare Verweis von Terroristen auf Ungerechtigkeiten, Unterdrückung, Benachteiligung u.Ä. so moralisch herausfordernd. Ein polit- und diskurspraktisches Problem ist folglich, Terrorismus mit vielleicht statthaf-ten und nachvollziehbaren Anklagen und Ansprüchen, aber intolerablen, illegiti-men Mitteln hinreichend abzusondern von breiten friedlichen sozialen und poli-tischen Bewegungen, die sich mit den Gewalttätern zu einem gewissen Maß dieselben kollektiven Narrative als „crucial strategic resource“ (Jacob 2002: 206) teilen. Der jeweilige Plot solcher sozialen Erzählungen ist „[p]erhaps the most important feature (...), which refers to the selection, evaluation, and attribution of differential status to events“ (ebd.: 213) und damit u.a. geeignet, antagonistisches Potenzial der einzelnen Mitgliederidentitäten zu verdecken, also Anschlussfähig-keit und Geschlossenheit herzustellen und konkurrierende Narrative zu entwerten (vgl. Davis 2002).⁴³

Unterhalb der Groß- bzw. Kollektiverzählungsebene finden sich spezifi-schere Gruppierungserzählungen oder *corporate narratives* (vgl. Heath et al. 2005: 145 ff.).⁴⁴ Mit ihnen präsentieren sich einzelne Zusammenschlüsse (etwa in Abgrenzung zu anderen), analog wirtschaftlicher Unternehmen mit ihrer ‚Mar-ke‘, sie stilisieren und rechtfertigen sich als Avantgarde auch gegenüber gegneri-schen Teilen einer Bewegung (so im Fall der RAF – vgl. Smith, M.L.R. 1995: 10). Mit solchen Erzählungen berufen sich Gruppierungen auf historische Vor-bilder und stellen sich und ihren Verbund in eine entsprechende Tradition, pro-klamieren Gemeinsamkeiten, Kameradschaft und allgemeine Solidarität mit

⁴² Auch in der differenzierteren Systematik der Gründe nach McCauley und Moskalenko (2008), die Leuprecht et al. (2009) präferieren, finden sich neben den antiterroristisch-narrativ „nützlichen“ Erklärungen diese Opfer-Motivationsmodelle.

⁴³ So vertreten in Indien muslimische Zeitschriften die Ansicht, Muslime seien Opfer der terroristischen USA und „Zionisten“ (aufgrund der israelischen Grenz- und Siedlungspolitik) als den wahren Terroristen (vgl. Ahmad 2004).

⁴⁴ Zur entsprechenden Bedeutung und Funktionsweise von „Storytelling“ für moderne Marken und Unternehmen s. auch Herbst 2008.

ähnlichen Gruppen. So etwa wenn – freilich über die reine *IRA-corporate-narrative* hinausreichend – Mauerbilder in der Belfast Falls Road das Schicksal des irisch-republikanischen „Freiheitskampfes“ mit dem der PLO im Nahen Osten oder dem der ETA im Baskenland beschwören.

Neben dieser Makro- und Mesoebene schließlich finden sich auf der Mikroebene einzelne (ggf. eigene) Heldentaten, Märtyrer- und Opfergeschichten – *Individualerzählungen* als die konkretesten und vielleicht emotionalisierendsten Arten der Erzählung bzw. des Erzählens. Diese werden allerdings gerne in *corporate narratives* integriert oder in solche überführt, etwa wenn Selbstmordattentäter im syrischen Bürgerkrieg als heroische Vorbilder verklärt (wie mit dem hagiografischen Propagandavideo des „Islamischen Staats“ über Abu Muslim al-Kanadi alias André Poulin) oder Hungerstreiktote in Nordirland (v.a. Bobby Sands) oder in Deutschland (Holger Meins) als Märtyrer individualisiert und zugleich als Teil der Gruppe oder Gemeinschaft herausgestellt werden.

Die hier beschriebenen Narrativkomplexe finden sich analog auch auf Seiten der Terrorismusgegner. Neben der Möglichkeit, „to starve terrorists and the hijacker of the oxygen of publicity on which they depend on“, wie es Margaret Thatcher, vielfach kolportiert, einforderte (Thatcher 1985)⁴⁵, können von Terroristen Attackierte so aktiv antworten und dabei quasi spiegelbildlich kommunikativ dagegenhalten. Neben sicherheitspolitischen, polizeilichen oder militärischen Maßnahmen (etwa Vergeltungsschlägen) sollen „*counter narratives*“⁴⁶ das Abdriften Entfremdeter oder Wütender in den Extremismus unabhängig von den tatsächlichen „*root causes*“ verhindern (vgl. Casebeer und Russel 2005), generell die eigene Lage im Land und die (symbolische) Ordnung wiederherstellen oder stabilisieren. Der Kampf *um* (Be-)Deutungen wird auch hier ein Kampf *mit* eben solchen.⁴⁷ Dieser begründet – und laut Arnold ist es „vielleicht die wichtigste

⁴⁵ Bowen (2005; 2008) sieht ebenso die Berichterstattung der Medien unvermeidlich pro-terroristisch, weil sie im Sinne des Agenda-Settings Terroristen und ihre Anliegen zum Gegenstand der öffentlichen Wahrnehmungen machen und den Gewalttätern damit zwangsläufig zuarbeiten würden. Entsprechend konsequent argumentiert sie für eine (Selbst-)Zensur der Medien.

⁴⁶ Zu Konternarrativen allgemein sowie zu denen des aktuellen weltweiten Antiterrorismuskrieges s. Leuprecht et al. (2009), zu Reaktionen der bundesdeutschen Regierung auf den Terrorismus der RAF de Graaf (2009).

⁴⁷ In dem Kontext sind die populären Hindi-Filme zum Thema Terrorismus (wie auch zu allgemeiner Radikalität) in ihrer „erzieherischen“ Funktion bemerkenswert (s. 6.4.2). Weil andererseits Beeinflussungsversuche kontraproduktiv sein können, da sie als eben solche gebrandmarkt und damit gegen den Konterredner gerichtet werden können, empfiehlt Cowley auch die vorsichtige Unterstützung von moderaten Muslimen (Crowley 2002: 44 f.): „The development of a counternarrative is primarily a challenge for Islam itself“ (ebd.: 44), wobei diese nicht in die Rolle des Kollaborateurs geraten dürften. Siehe dazu auch Ashour (2009).

Eigenschaft von Erzählungen (...) ihre Fähigkeit, etwas Gegebenes in etwas Begründbares zu verwandeln“ (Arnold 2012: 18) – nicht nur die eigene Position, sondern identifiziert, definiert (und diffamiert) andere und ihre Rolle in der Geschichte; dies spiegelverkehrt zu den terroristischen Feinden, die hierbei zu den Aggressoren deklariert werden, die die Eskalation ‚angefangen‘ haben.

Neben den strategischen delegitimierenden, präventiven und deradikalisierenden Interpretationen von Terroraktionen werden die eigenen (attackierten⁴⁸) ideologisch-historischen Selbstvorstellungen gestärkt und verteidigt, *grand narratives* ins Feld geführt und bekräftigt – z.B. die Demokratie und westliche Freiheit oder die nationale Einheit Indiens (*Hindustan*). Diese Verteidigung selbst kann nach außen provozieren⁴⁹ und nach innen diskursiv dominante Formen annehmen.⁵⁰ Diskurs-, Verstöße werden schnell als Schwächung der Verteidigungslinie, als Sympathisantentum oder gar Komplizenschaft aufgefasst, wie die Reaktionen auf Heinrich Bölls Äußerung zur RAF zeigen (s. 4.2). Bedenkliche (Über-)Reaktionen finden sich auch im Zuge des *Charlie-Hebdo*-Anschlags 2015 wie die Verhaftung des Polemikers Dieudonné M‘bala M‘bala oder das Verhör eines achtjährigen Schülers in Nizza, der sich weigerte, an einer Schweigeminute für die Opfer teilzunehmen.

Corporate narratives (des Staates, der Regierung, der Geheimdienste, des Militärs und seiner Spezialkräfte) finden sich auch auf dieser Seite der Konfliktfraktionen und Diskurskombatanten, die den eigenen Vorkämpfereinheiten Rolle, Ruhm und Relevanz zuschreiben (die heldenhaften Profis der GSG 9, die CIA als Beschützer der Bürger) und Ziele definieren. Dazu hier ebenfalls: individualisierende Erzählungen von Helden und Opfern von Terroristen; auch im Kino, z.B. in *A Mighty Heart* (USA 2007) die autobiografische Geschichte von Mariane Pearl, deren Ehemann Daniel 2002 in Pakistan entführt und enthauptet wurde.

⁴⁸ So schreibt Bin Laden in seinen „Taktischen Empfehlungen“ (vermutlich vom Dezember 2002) zu den Anschlägen des 11. September: „Der Mythos der Demokratie ist eingestürzt! (...) Der Mythos vom Land der Freiheit ist eingestürzt! (...) Der Mythos von der CIA ist zerfallen! Gott sei Dank dafür!“ (zit. n. Kepel und Milelli 2006: 111).

⁴⁹ „The main political and media discourses stress an epic struggle between (Western, democratic, modern) ‚civilization‘ and (jihadic, Muslim, primitive) ‚barbarism‘ – a self-serving, hypocritical grand narrative that sees political violence as a monopoly of cultural/national Others whose modus operandi, mostly local attacks, contrasts with the institutional military actions of power governments launching long distance missile strikes and bombing raids“ (Boggs und Pollard 2007: 189).

⁵⁰ Burney (2002) zeigt z.B. auf, wie sich in den USA nach dem 11. September 2001 das „hegemonic, state-oriented manufacturing of nationalism“ in einem großen semiotischen Spektrum (bildhaft, sprachlich, ikonisch, rituell) von der Erinnerungsarbeit, Werbung und Vermarktung in den Medien und in der Unterhaltungsindustrie erstreckt hat.

Erzählungen von Seiten Dritter (hier zu verstehen besonders u.a. der Medien, der Kunst, betroffener oder neutraler ‚Zivilisten‘) mögen nun mit Konternarrativen zusammenfließen, da es stets einen Grenzbereich gibt, in dem Politiker und Aktivisten, Bürger und Presse aufseiten der attackierten Ordnung konform gehen. Sie können aber auch eine kritische Gegenposition einnehmen und diese verteidigen. Dritte müssen nach ihren eigenen Möglichkeiten und Anforderungen (im Falle der Medien z.B. nach den Nachrichtenwerten⁵¹) entscheiden – bisweilen tun sie es unbewusst oder automatisch –, welches die für sie richtige Story des bzw. *hinter dem* Terrorismus ist, d.h., welchen Teil des narrativen Gewaltkreislaufs sie auf welche Art berücksichtigen oder ob sie beide Seiten kombinieren und miteinander vereinbaren. Sie können dafür auf eine höhere Erzählebene wechseln und *untersuchende* (oder eben mit Viehöver „konzeptionelle“, „analytische“, hier: Meta-)Erzählungen⁵² produzieren, akzeptieren und integrieren wie jene von der islamistischen Modernitätskrise als Hintergrund für den Dschihadismus bzw. dessen Deutung als anti- oder postkolonialistische Reaktion. Sie können den Gewaltzirkel narrativ aufbrechen oder sich auf „Nebenhandlungen“ konzentrieren: Hinsichtlich der RAF-Erzählungen im Alltag und der Literatur arbeitet Jennifer Clare beispielsweise mediale Standardnarrative heraus, die u.a. das Bild von Terroristen als Privatpersonen verbreiten, daraus (relativ unpolitische) Wahrheiten ableiten und historische Figuren kreieren (vgl. Clare 2010: 26). Zu diesen *Individual- und Privaterzählungen* gehören die Geschichten von RAF-Terroristen als Eltern und dabei vor allem der Akt des Verlassens der Kinder (im Falle von Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof). Der Blick von der politischen Agenda wird auf den persönlichen Charakter und die moralische Integrität gelenkt. Dabei kommen etwa etablierte Geschlechter-Zuschreibungen zum Tragen. Solcherlei *Human-Interest-Stories* manifestieren sich u.a. in Illustrierten und Magazinen oder Biografien, gegen die sich Terroristen mit autobiografischen Äußerungen eigen- und gegenpositionieren. Diese Erzählungen des Privaten bilden mit ihrem Aufmerksamkeitsfeld einen indirekten Kampfschauplatz außerhalb der offiziellen (ggf. bereits abgekühlten) politisch-ideologischen Arena. Wie Terroristen und der Staat bzw. die Regierung folgen Dritte dabei einer eigenen Agenda, eigenen Regeln und Bedürfnissen, orientieren sich jedoch dabei an vorgegebenen Formaten, grundlegenden Frames und Schemata und (re-) produzieren ein eigenes *Wissen*.⁵³ Massenmedien sind damit zumindest nicht per se als

⁵¹ Zur Nachrichtenwert-Theorie der Medien vgl. Wilke (1984); Staab (1990).

⁵² Meta-Erzählungen sind zu verstehen als Erzählungen *von* oder *über* Erzählungen; sie behandeln distanzierter den Aspekt der Kommunikation und sind somit selbstreflexiv (vgl. Kaschner 2008: 167 f.).

⁵³ Zum RAF-Terrorismus als Medienereignis 1977 schreibt Steinseifer beispielsweise: „Die Berichterstattung der Massenmedien findet bezogen auf konkrete unerwartete oder erwartbar relevante

passive Komplizen von Terroristen (oder des Staates) zu verstehen, sondern mit ihren Textsorten und Gattungen samt deren Ausdrucksmustern und unterschiedlichen kommunikativen Ansätzen, Logiken und Ethiken aktiv daran beteiligt, wie und als was Terrorismus dargestellt und (v)erklärt wird. Hier, in diesem Bereich der „Dritterzählungen“ lassen sich weitgehend Terrorisusspielfilme einsortieren. Unbenommen bleibt, dass es auch „propagandistische“ Fiktionen in jedem Medium gibt, die die offizielle reflektierende Position und ihre „Sprache“ teilen. Was dies konkret bedeutet, zeigt ein Blick auf die unterschiedlichen Rhetoriken im Diskurs- bzw. Erzählungskampf.

2.2.2 *Terrorismus-Rhetoriken*

Terrorismus als diskursiv-narrative Auseinandersetzung verschiedener Sprecherpositionen ist zweckhaftes Erzählen im Gebrauch – sie ist rhetorischer Art und ebenso sind auch Erzählungen rhetorisch. Leeman beispielsweise betrachtet „Counterterrorism as Rhetorical Response“ (Leeman 1991: 17), wobei die „Redekunst“⁵⁴ die narrative Weltsicht wiedergibt bzw. auf die Übernahme ihrer hinwirken soll. Die Rhetorik realisiert und präsentiert auf der *discourse*-Ebene das Framing einzelner Ereignisse, Gruppen, Akteure, Taten und (v.a. aktuelle) Situationen. Drei grundlegende Rhetoriken (Rhetorik-Positionen samt eingesetzten Mitteln) sollen hier vorgestellt werden, weil sie die erzählerische Oberflächenstruktur betreffen und für die Analyse von Filmen in Hinsicht auf die emotionale wie rationale Überzeugung(skraft) auch von Spielfilmen maßgeblich sind.

Die *Rhetorik der Terroristen* ist geprägt von einer dichotomen Weltsicht, die weitgehend nur Freunde oder Feinde kennt. Ihre Gewalt richtet sich gegen ein „unmenschliches“ System, den Staat oder andere monolithische Antagonisten („Imperialismus“). Deren Stellvertreter werden entsprechend entmenschlicht („Schweine“), müssen es gar: Nach Bandura (1998) ist Dehumanisierung einer der psychologischen Mechanismen des *moral disengagement*, der es erlaubt, die internalisierte Kontrolle auszuschalten, die Terroristen ansonsten davon abhalten

Anlässe statt – sie hat eine diskontinuierliche Dynamik –, geht aber darüber hinaus, indem sie neue Ereignisse mit bereits bekannten verbindet und dabei bestimmte Themen hervorhebt“ (Steinseifer 2006: 357).

⁵⁴ Gemäß Knappe „(...) geht es bei der Rhetorik um Operationen, Maßnahmen und Strukturen, die auf kommunikative Effektivität im Sinne einer ganz bestimmten kommunikativen Zielsetzung ausgerichtet sind, insbesondere auf Persuasion“ (Knappe 2005: 124 f.). Chatman (1990: 184 f.) verweist darauf, dass mit „Rhetorik“ sowohl die pragmatische Anweisung („the use of verbal means“ [ebd.: 184]) und die allgemeinere Analyse (bzw.: „the study of such means“ [ebd., Herv. i. O.]) gemeint sein kann.

würde, selbst unmenschliche Taten zu begehen und damit in ihrer Selbstwahrnehmung zu Unmenschlichen zu werden. Auch die übrigen mentalen Schutzmechanismen und Positionierungen spiegeln sich in der terroristischen Rhetorik wider: Selbstlegitimierung und -erhöhung erfolgt, indem Terroristen z.B. in juristischer Terminologie Anklage erheben („Verbrechen des Staates“) oder eigene Aktionen beschönigen („Exekution“, „Volksgefängnis“ oder „-gericht“) bzw. mit militärischen Vokabeln einen „Kriegszustand“ beschwören („Feind“, „militärische Aktionen“, „Armee“), dadurch den Griff zur Waffe rechtfertigen, historisieren und glorifizieren. Übertreibungen, Superlative und emotionalisierende Metaphern, das Verweisen auf scheinbare Offensichtlichkeiten und „Beweise“ (Dogmatismus) sowie geschichtliche Aneignung und Selbstverortung sollen ermahnen und wirken, potenzielle Unterstützer mitreißen und die Notwendigkeit und Gebotenheit des Handelns offenkundig machen. Neutralität kann es nicht (mehr) geben.

Quasi als Gegenwehr und Erwiderung kann die Gegenseite mit einer anti- oder konterterroristischen *reflektierenden* Rhetorik reagieren (vgl. Leeman 1991: 27 ff.), d. h. Argumentationsstruktur und Stil der Terroristen dialogisch aufgreifen und ‚spiegelverkehrt‘ zurückgeben: Politiker verfallen ebenso in bipolare Argumentationsformen, überhöhen die eigene Seite (den Staat, die Bevölkerung, ihre Werte), setzen Terroristen herab („sadistisch“, „feige“, „Barbaren“), lehnen Neutralität oder Zurückhaltung als inakzeptabel ab (vgl. ebd.: 80). Auch hier wird an Gefühle appelliert und vor allem Furcht, Abscheu und Ärger erzeugt, indem Macht und Zerstörungskraft der Terroristen überzogen dargestellt und damit schnelles Handeln und (Gegen-)Gewalt propagiert werden (vgl. ebd.: 71). Dieses antiterroristische Erzählen skizziert den *tit-for-tat*- bzw. Täter-Opfer-Kreislauf gegenläufig bzw. setzt an anderer Stelle der Gewaltspirale an, bestimmt also Terroristen, bei aller *grievance*, als Angreifer und Aggressoren, bleibt aber ebenso dramaturgisch-zirkulär. Um Terroristen die Legitimität ihrer Forderungen und Mittel abzuspochen, wird deren Rollenselbstzuschreibung (Verzweifelter, Unterdrückter, Befreier, Selbstverteidiger, Gotteskrieger etc.) zumindest in Frage gestellt und ihre Zweck-Mittel-Rechtfertigung verworfen. Es werden ihnen (v.a. amoralische) illegitime Motive, fragwürdige Motivationen und unedle Eigenschaften zugeschrieben und der Vertretungsanspruch für die entrechtete Klientelgemeinschaft bestritten, wobei man sich dafür ebenfalls aus einem differenzierten Angebot an (z.B. individuell, gruppenspezifisch und gesamtöffentlich) erklärenden Radikalisierungsmechanismen oder -erklärungen bedient. Statt der „*personal*“ oder „*group grievance*“ wird etwa eine interne Selbstradikalisierung („*slippery slope*“), die Suche nach Gruppensicherheit, Status, Geld oder *thrill* – kurzum Hass, Habgier, Verblendung, Unvernunft, Maßlo-

sigkeit, Irrationalität und Bosheit unterstellt (vgl. McCauley und Moskalenko 2008).⁵⁵ Bei den Tendenzen der Pathologisierung (der Terrorist als Wahnhafter) oder Kriminalisierung (der Terrorist als Heuchler, der potenziell achtenswerte Ziele, Ansprüche, Glaubens- und Lebensweisen zur eigenen profanen Bereicherung missbraucht) kann in Anbetracht der hier vorgeschlagenen Definition von Terrorismus, die den ethischen und politischen Zielanspruch hinter der Gewalt zum maßgeblichen Charakteristikum macht, von Versuchen der *Entterroristifizierung* innerhalb des Diskurskonflikts Terrorismus (unter Beibehaltung des politischen Begriffs, der den Punkt der Ächtung selbst nicht reflektiert – s. 1.1) gesprochen werden, die auch die moralische Dissonanz zwischen niederer Gewalt und höheren Zielen strategisch auflöst.

Die pluralistische, vermittelnde oder *nicht-reflektierende demokratische Rhetorik* (vgl. Leeman 1991: 91 ff.) lässt hingegen sprachlich Raum für Kompromisse und impliziert eine gemeinsame Verständigungsgrundlage. Im Sinne der demokratischen (Diskurs-)Ethik wird das Individuum mit seinen Positionen und (auch die zur eigenen Einstellung konträren) Ansichten akzeptiert und seine Anliegen bzw. Bedürfnisse ernst genommen, ebenso die politischen Ziele, selbst wenn die Mittel zu ihrer Verwirklichung (eben der Terrorismus) abzulehnen sind. Eine Dämonisierung von Terroristen verbietet sich damit; ihnen werden dieselben Rechte, Pflichten und Verantwortungen zugestanden wie allen anderen auch. Zusammen mit anderen Einstellungen wie dem Offenlegen der Entscheidungsfindung oder dem aufrichtigen Einsatz von statistischen Daten oder geschichtlichen Vergleichen werden keine verhärteten Fronten aufgebaut, sondern einer Eskalationsspirale entgegengewirkt und der zu verteidigende demokratische Prozess gestärkt, statt die Zielgruppe (das eigene Volk) populistisch und – vor allem emotional – überzeugen oder überreden zu wollen (vgl. ebd.: 91 ff.).

Leemans Untersuchung stammt von 1990, geht in den Fallstudien auf die Rhetoriken US-feindlicher Gruppen sowie den konterterroristischen wie demokratischen Antworten der Nixon- und Reagan-Administration ein (vgl. ebd.: 159 ff. u. S. 119). Doch auch Berberich (2007: 56 ff.) hat für den medialen Umgang mit Linksterrorismus in Deutschland analoge „Diskursstrategien“ aufgezeigt: Die (so von ihr benannte) *konservative* Linie (vgl. ebd.: 104 ff.) entspricht Leemans *counterterrorist rhetoric* (oder genauer: bedient sich ihrer auf einer diskursiven Ebene)⁵⁶, die *liberale* Diskursstrategie (vgl. ebd.: 107 ff.) der *demokratischen*

⁵⁵ Dabei ist natürlich zu berücksichtigen, dass derartige Differenzierungen und Beschreibungen stets auch immer schon vorgefundene Erklärungen und Begründungen beschreiben können.

⁵⁶ „So wurde seit Beginn der 1970er Jahre versucht, die Angehörigen der RAF sowie ihres Umfeldes in den Bereich des rein Kriminellen und mehr noch, in den des (Psycho-)Pathologischen zu verweisen, wofür die extensive Verwendung von Zuschreibungen wie ‚wahnsinnig‘, ‚tollwütig‘, die Be-

*Rhetorik.*⁵⁷ Für diese Arbeit ist die Unterteilung verschiedener Rhetoriken vor allem deshalb interessant, weil sie sich auf unterschiedliche Genres übertragen lässt, in und mit denen Terrorismus im Film aufgegriffen, verwendet oder verhandelt wird.⁵⁸

2.3 Spielfilm-Erzählen

Bei allen möglichen Unterschieden etwa hinsichtlich der verwendeten Zeichentypen (ikonisch, symbolisch, indexikalisch) und -systeme (Farbe, Gesten, Sprache, Musik etc.), den besonderen Wahrnehmungssituationen und Haltungen zum „Text“ (z.B. Fiktionalität statt intentional assertativem Gestus etwa von Reportagen oder Dokumentation) können Spielfilme zu übrigen Terrorismuserzählungen ins Verhältnis gesetzt werden.

Was das Erzählen des Spielfilms betrifft, so veröffentlichte Markus Kuhn (2011) seine umfassende „Filmnarratologie“ als ein „erzähltheoretisches Analysemodell“ (so der Untertitel). Auf die Entwicklung einer Erzähltheorie des Films wird hier daher verzichtet, zumal angesichts des umfangreichen Filmkorpus, wie vor allem in Teil III dieser Arbeit vorgestellt, keine eingehende Erzählanalyse einzelner Werke vorgenommen werden kann und keine (v.a. Diskurs-)Narratologie des Terrorismusfilms mit dieser Arbeit angestrebt ist. Es werden in den folgenden Abschnitten lediglich einige Grundlagen filmischen Erzählens und Aspekte und Elemente filmnarrativer Vermittlung vorgestellt, weil sie explizit und implizit für weitere Untersuchungen eine Rolle spielen und auch über diese Arbeit hinaus für eigene Rezeption, Analysen und Interpretationen signifikant sind bzw. sein können. Zuvor sei jedoch auf den allgemeinen Nutzen oder Gebrauch spezifisch von Terrorismus-Spielfilmen eingegangen.

schreibung des Linksextremismus als ‚Krankheitskeim‘ etc. symptomatisch waren [sic]“ (Berberich 2007: 104).

⁵⁷ Andere Beispiele für derartige „binäre“ Frames und Sprachregelungen bieten Ryan und Switzer (2005) im Rahmen des US-Militäreinsatzes in Afghanistan ab 2001.

⁵⁸ Für Begriff und Analyse von Filmrhetorik s. generell u.a. Kanzog (2001).

2.3.1 *Gesellschaftliche und individuelle Aufgaben und Funktionen von Terrorismus-Spielfilmen*

Generell lassen sich Kunst und ihr ästhetischer Genuss auf entwicklungsgeschichtliche Aufgaben und Funktionen zurückführen: das Modellieren möglicher Beziehungen, mentales Training für zukünftige Ereignisse, Konstruktion von kollektiven Wertewelten, Spannungsausgleich oder das Elaborieren von Informationsverarbeitung (Intuitionsschulung, Schemabildung, Wahrnehmungs- und Beurteilungskoordination etc.) (vgl. u.a. Wulff 1999; Wuss 1999: 32 ff.). Fiktionale Erzählungen dienen als Simulationsmodelle der Realität, sind Übungseinheiten in Sachen Empathie und bieten Verständnis-, Abstraktions- und Alternativmodelle der sozialen Wirklichkeit, ihrer Strukturen und Regeln (vgl. Mar und Oatley 2008)⁵⁹ – dies vor allem auch, was Terrorismus betrifft, in ethisch-moralischer Hinsicht. So üben Spielfilme speziell zum Thema Terrorismus nicht zuletzt deshalb einen Reiz aus, weil sie die bestehende, durch die Politgewalt „irritierte Ordnung“ (Hitzler und Reichertz 2003) bestätigen und die gesellschaftliche Weltstabilisierung helfen. Neben der quasi antizivilisatorischen terroristischen Bedrohung und Gewalt, die oft als Hauptstörungsaspekt des Terrorismus angeführt wird (Einsatz und v.a. Art der Gewalt für politische Zwecke), lassen sich weitere ideologisch-diskursive Zumutungen durch Terroristen ausmachen. Etwa, indem sie im Gestus des Heroischen postheroische Gesellschaften attackieren, für die Tod v.a. in Kriegen (nicht) mehr mit positiven Werten assoziiert ist, z.B. insofern die Vorstellung vom Opfer *des* Krieges und *der* Gewalt(herrschaft) (*victima*) das heldenhafte Opfern *für* König, Führer, Vaterland oder gar Gott (*sacrificium*) ersetzt hat.⁶⁰ Terrorismus mit seinem konkreten Leib- und Lebensinvestment kann als unmittelbarer, körperlicher, mutiger, damit ‚männlicher‘ präsentiert werden als etwa der aus der Ferne geführte, ‚feige‘ Einsatz von Kampfdronen.⁶¹ Die ideologische und ethische Rückversicherung bzw. Restabilisierung etwa durch Deheroisierung oder Irrationalisierung der Täter (vgl. Klimke und Lautmann 2003) in Spielfilmen kann – um auf konkrete terroristi-

⁵⁹ Konkret urteilt etwa Tania Puschnerat, Historikerin und Referatsleiterin im Bundesamt für Verfassungsschutz bezüglich islamistischer Radikalisierungsprozesse: „Kaum eine wissenschaftliche Analyse beschreibt diese Gruppenprozesse präziser und anschaulicher als der vom britischen Fernsehsender Channel 4 produzierte und 2004 ausgestrahlte dokumentarische Spielfilm ‚The Hamburg Cell‘ (Puschnerat 2006: 222).

⁶⁰ Vgl. dazu u.a. Münkler (2008: 176). Den Begriff des „Post-Heroischen“ wurde maßgeblich von Luttwak (1995) in diesem Themenrahmen eingeführt.

⁶¹ Vgl. zu diesem Thema u.a. Enemark (2014).

sche Gewalt zurückzukommen – als Teilaspekt einer Art Heilung verstanden werden.

The idea, that violence and catastrophes hurt the soul in a way which does not or not easily heal, is maybe as old as human consciousness itself. Every culture and every historical time has possibly developed its own knowledge, language and techniques to deal with suffering caused by violence and hurt. These were long consigned to the realm of religion, spirituality, ritual, myth and art (Kopf 2009: 43).

Neben kommunikativen und rhetorischen Elementen übernehmen Spielfilme also – davon wird in dieser Arbeit ausgegangen – eine gesellschaftliche bewältigende, verarbeitende (mithin im weiteren Sinne neben der ethisch-moralischen Fallentscheidung) psychologisch schützende wie regenerative Funktion, indem sie Erzählungen an die Hand geben oder eigenes Erzählen unterstützen. Erzählen ist ein maßgeblicher therapeutischer „Mechanismus“: Gesunde Individuen sind in der Lage, eine bedeutungsvolle, kohärente und dynamische Selbstnarrative zu bilden; integrative Storys, die Zusammenhänge und eine Bewertung liefern, sind für die psychische Verarbeitung traumatischer Erlebnisse wichtig und beugen Folgen wie posttraumatischen Belastungsströmungen vor. Umgekehrt ist das Unvermögen, einen entsprechenden ordnenden Bericht schockierender Ereignisse zu verfassen, für ein Trauma kennzeichnend (vgl. Tuval-Mashiach et al. 2004: 281; Kopf 2009: 43). Die narrative „Schließung“ lässt sich dabei mit der Art der geschlossenen Dramaturgie vergleichen (s. 2.3.2). Doch selbst wenn nicht immer ein Trauma im eigentlichen Sinne vorliegt⁶² oder es statt um die Wiederherstellung lediglich um den Erhalt, die Stabilisierung oder die Aktualisierung und Bestätigung von identitätsstiftenden Kollektivnarrativen geht, bleibt dieser Verständnisansatz erhellend, wenn es auch um den überindividuellen Umgang mit Terrorismus geht.

Die integrative Bedeutung des Erzählens beschränkt sich jedoch nicht auf einzelne Personen oder eine Gesellschaft insgesamt im Sinne eines Kollektiv-Individuums und dessen „Heilung“: Das Kino und vor allem das des populären Films kann bisweilen auch als *Schau-Platz* eines ständigen narrativen Aushandelns und der Kompromissuche dienen, in puncto Interessen und (u.a. Deutungs-)Hegemonien, von An- und Einsprüchen unterschiedlicher, auch konkurrierender und antagonistischer Teilmengen dieser Gesellschaft (etwa im Sinne eines sich auf Antonio Gramsci beziehenden *Cultural-Studies*-Ansatzes, vgl.

⁶² „From psychoanalytical theory the concept of trauma has spread into other domains such as history and cultural theory, where it serves as an interpretive pattern for mental, social, and cultural processes linked with the experience of violence and loss on a collective level“ (Kopf 2009: 41). Zu den Gefahren sowie den unmittelbaren und langfristigen Auswirkungen des Terrorismusrisikos auf die öffentliche Gesundheit vgl. u.a. Rogers et al. (2007: 279 f.).

Willis 1995: 180 f.). Dass dies auch und vor allem im Terrorismuskino der Fall sein kann, wird in dieser Arbeit anhand der verschiedenen untersuchten Konflikte und ihrer filmfiktionalen Behandlung aufgezeigt.

2.3.2 Dramaturgie des Erzählfilms

Wie können erzählende bzw. Spielfilme verfasst sein? Bordwell (1985) unterscheidet als zwei (idealtypische) Arten des Erzählens das des klassischen, kanonischen Kinos sowie das der „*art-cinema narration*“. Erstere zeichnet sich durch ein quasi *ungestörtes* etabliertes Erzählen mit seinen Regeln der „Unsichtbarkeit“ aus, sowohl auf der Ebene der Inszenierung als auch auf der der Story-Konstruktion.⁶³ Diese Filme handeln von eindeutigen, psychologisch definierten Charakteren mit stabilen Eigenschaften und Zielen, wobei das Prinzip der Kausalität dominiert. Die klassische Narration erzeugt eine scheinbar stark eigenständige Realität (vor allem im Raum-Zeit-Zusammenhang), tendiert zur allwissenden Erzählhaltung und ist bestenfalls moderat selbstreflexiv. Die Handlung ist aufgrund von einfachen weil eingeübten, tradierten und normierten *schemata cues* und einem *hypothesis-framing* für den Zuschauer leicht zu verstehen; der Verstehensfluss im Sinne der Storykonstruktion bleibt weitgehend unangetastet und eine Desorientierung wird vermieden (vgl. Bordwell 1985: 156 ff.). Das „Kunstkino-Erzählen“ kann hingegen in seiner Extremform als *antiklassisch* beschrieben werden, insofern es sich durch stilistische und handlungsspezifische Selbstreflexivität auszeichnet und die künstlerische Materialität und Synthetizität des Films bewusst macht.⁶⁴ So können Leerstellen in der Geschehensfolge oder Kausalitätsbrüche auf den Vorgang des Erzählens selbst und der Konstruiertheit der Narrative hinweisen, Innenwelten von Figuren oder Traumsequenzen veräußerlicht werden und das Verweigern eines abschließenden Endes den Film betont offen lassen. Formal spielerisch fordert dies ein engagierteres Sehen und provoziert besondere Lese- bzw. Kognitionsleistungen des Zuschauers (vgl. ebd.: 205 ff.). Ein Beispiel dafür ist Jean-Luc Godards *La Chinoise* (F 1967) (s. IV.4). Das

⁶³ Bordwell freilich betrachtet beschreibende Begriffe wie „Unsichtbarkeit“ oder „Transparenz“ insgesamt als wenig hilfreich (vgl. Bordwell 1985: 159 f.), für eine grobe Charakterisierung der ohnehin idealtypisch präsentierten Erzählform erscheinen sie jedoch ausreichend und zweckdienlich.

⁶⁴ Bordwells Unterscheidung wird hier etwas überspitzt, insofern er auch (neo-)realistische Neuerungen einer neuen *Verisimilitude* von z.B. Raum und Zeit, die sich u.a. in Location- statt Studio-Drehen oder dem Verzicht auf die klassische Ausleuchtung ausdrücken, als Merkmale des *art-cinema*-Erzählens anführt. Derlei stilistische Entscheidungen haben sich heutzutage erheblich mit dem klassischen Hollywoodstil vermischt; Außendrehen oder gar der Einsatz der Handkamera können mittlerweile als ebenso konventionell betrachtet werden wie gelegentliche Story-Plot-Erzählexperimente.

(Kino-)Erzählen selbst wird also mit ästhetisch-erzählerischen Mitteln befragt, aus- oder gar zur Disposition gestellt.

Nicht die „*art-cinema narration*“ steht in dieser Arbeit im Vordergrund, sondern das (als vorgelagert angenommene) klassische Erzählen und, damit verbunden, das, was Eder als die „Dramaturgie des Populärfilms“ untersucht und herausgearbeitet hat. Dabei umfasst der „populäre“ oder „Mainstream-Film“ „als Gattung (...) alle Spielfilme, die durch die Verwendung konventioneller Mittel auf Popularität bei einem großen Publikum und auf kommerziellen Erfolg hin angelegt sind“ (Eder 2009: 9).⁶⁵ Zu den Merkmalen gehört das Sujet als Geschichte des Problemlösens (vgl. ebd.: 33 ff.), figurenzentrierte Kausalität (vgl. ebd.: 65 ff.), spezifisch kompositorische Eigenschaften der Dramaturgie wie die klassische Dreiaktstruktur (vgl. ebd.: 83 ff.), Linearität und Spannungsorientiertheit (vgl. ebd.: 61 ff.)⁶⁶, kognitive und emotionale Steigerung und ein (kausaler, inhaltlicher, emotionaler und/oder viszeraler) Höhepunkt am Ende (vgl. ebd.: 75 ff.). Konfliktstoffe werden „vereinfacht und stilisiert, so daß Überschaubarkeit und Orientierung gewährleistet sind“ (vgl. ebd.). Der Hauptkonflikt ist am Ende klar gelöst (vgl. ebd.: 91), sodass typischerweise eine geschlossene Dramaturgie bzw. Narration geboten wird. „Die Geschlossenheit entlastet den Zuschauer von der Aufgabe, die noch vorhandenen Lücken selbst zu schließen oder einen Abschluss zu finden“ (Christen 2002: 57). Geschlossenheit bedeutet jedoch nicht unbedingt eine „hermetische Abschottung“ (ebd.): „In vielen Filmen, die der klassischen Narration zugerechnet sind, ist eine Perspektive in die Zukunft möglich, auch wenn sie für die Handlung nicht von primärer Bedeutung ist“ (ebd.). Ein Beispiel für eine solche bedeutende relative Offenheit bietet *The Kingdom* (USA/D 2007) mit seinem Ende (s. dazu 5.5.3), ein Film, der sowohl ein Beispiel für einen populären Film (an der Zuschauerzuwendung bzw. den Einspielfzahlen bemessen), als auch für eine erzählerisch populäre Kinonarration bietet.

⁶⁵ Statt von populärem Erzählen ließe sich mit Thorburn (1987: 167 f.) auch von „consensus narratives“ sprechen, „(...) to achieve a clearer neutrality and to identify as a chief feature of consensus narrative the ambition or desire to speak for and to the whole of its culture, or as much of the whole as the governing forces in society will permit“ (ebd. S. 167).

⁶⁶ „Die Anordnung der Teile im kanonischen Story-Schema und im Problem-Lösungs-Bogen deutet auf eine lineare Entwicklung der Handlung hin: Das Sujet beginnt mit der Exposition und der Entstehung des Problems, es folgen konfliktreiche Lösungsversuche, aus denen sich am Ende des Films eine bestimmte Auflösung ergibt“ (Eder 2009 [1999]: 61).

2.3.3 Figuren, Figurenanbindung und -bewertung

Figuren und vor allem Figurenkonstellationen als zentrales Element des Spielfilmerzählens bzw. -verstehens (vgl. Smith 1995: 21) sind im Kontext dieser Arbeit von besonderer Bedeutung, da mit ihnen ein begründendes, erklärendes Bild von Terroristen hinsichtlich Handlungsmotivation, psychologische Konstitution u.Ä. gezeichnet wird, wie es ansonsten kaum ein Medium vermag.⁶⁷

Filme im populären Sinn funktionieren über Identifikationsvorgänge; gesamtgesellschaftliche Phänomene werden beispielhaft an den Konflikten einzelner Helden oder Antihelden, auf individueller Ebene, nachvollziehbar gemacht – insofern ist es dem Medium eigen, zu entpolitisieren. Auch aus diesem Grund ist Film Popkultur (Kraus et al. 1997: 8).

Die Figur ist für eine Analyse eminent, weil sich Spielfilme gemeinhin gegen die Darstellung abstrakter sozialer, politischer und historischer Strukturen, Kräfte und Regeln sperren, und so die Verhandlung dieser Aspekte in Figuren – etwa metaphorisierend oder allegorisierend – verlagern. Derlei wurde und wird auch im Journalismus beobachtet und kritisiert, so wenn Renner (2008) konstatiert, Storytelling halte immer mehr Einzug in der Berichterstattung, es drohe eine „Personalisierungsfalle“ (ebd.: 7 f.), mithin die Reduktion struktureller Zusammenhänge auf individuelles Handeln einzelner Personen.⁶⁸ Gleichwohl bietet ein solch personales Erzählen Vorteile, wenn es andere Wahrhaftigkeits- und Wirklichkeitsbereiche erschließt: „[T]here is something TV news can never express – personal ambivalence that is not the equivalent of moral ambiguity“ (Peretz 1998).

Individualisierung und Psychologisierung sind nicht per se ‚unsachlich‘, zumindest teilt sich das Filmerzählen den Erlebnis- bzw. Erkenntniszugang mit der biografischen Methode zur Erforschung von Terrorismus, dessen Ursachen und Hintergründen. Der Vorteil eines solchen Personenzugangs liegt im Verdeutlichen des Zusammenspiels von „objektiven“ (z.B. gesellschaftlichen Bedingungen, zeitgeschichtlichen Konstellationen) und „subjektiven“ Faktoren (z.B. Lebenserfahrungen, Alltagswissen) – einer Kombination mikro-, meso- und makrosozialer Betrachtungen (vgl. Waldmann 1993: 9). Neben der Verlässlichkeit der

⁶⁷ Ausführlich zur Filmfigur, ihren Aspekten, ihrer Konstruktion und den Möglichkeiten, sie zu analysieren, widmen sich u.a. Smith (1995) und vor allem umfassend Eder (2008), daher beschränke ich mich hier auf Punkte, die für diese Arbeit von besonderer Bedeutung sind.

⁶⁸ Auch Haußecker stellt eine „Überführung der Ereignisse in narrative Strukturen“ (Haußecker 2007: 7) in den von ihr untersuchten deutschen Fernsehnachrichten über den Doppelanschlag in Kenia am 28. November 2002 fest.

Quellen (v.a. Selbstaussagen von Terroristen) stellt sich allerdings die Fragen, inwieweit man bei der innerlichen und äußerlichen Biografie in puncto Einflussfaktoren ausgreifen kann und muss: Was spielt eine Rolle, was darf als entschuldigend für das Handeln zugestanden werden und welches Menschenbild (u.a. in Hinsicht auf die Selbstverantwortlichkeit) ist alledem unterlegt? Diese Herausforderung findet sich wiederum gespiegelt in Spielfilmen, die überwiegend selbst gemäß dem Bedarf nach konsistenten Terroristenfiguren um ein nachvollziehbares oder zumindest plausibles Innenleben bemüht sind oder, im anderen Extrem, sich auf die pauschal-unergründbare Anti-Logik (z.B. des „Wahnsinns“) des Antriebs- und Motivationshaushalts der Figur oder einer entsprechenden interpretativen Attribution durch das Publikum verlegen – so denn der Terrorist nicht gleich ganz als Personifikation politischer, historischer, sozialer Verhältnisse und Kräfte zu verstehen ist. Wie nämlich reale Terroristen ebenso als Individuum wie als Repräsentanten bestimmter Gruppen, Klassen und Produkte politischer, kultureller oder sozioökonomischer Umstände in der Terrorismusforschung aufgefasst werden, lassen sich Figuren in Spielfilmen nicht nur als „analogues of persons“ (Smith 1995: 29) verstehen: Figuren sind nach Eder (2008) als *fiktive Wesen* innerhalb einer fiktionalen Welt, jedoch ebenfalls als *Artefakte*, *Symbole* oder *Symptome* interpretier- und analysierbar.⁶⁹ Je nach Genre oder Art der Filmkunst kann in den jeweiligen Terrorismusfilmen die eine oder andere Lesart oder deren Angebot dominieren. Während beispielsweise das Drama *Es kommt der Tag* (D 2009) (s. 4.5.3) in der Auseinandersetzung zwischen der vielschichtig gezeichneten Ex-Terroristin und „Rabenmutter“ (Iris Berben) mit ihrer von ihr einst verlassenen und nun erwachsenen Tochter (Katharina Schüttler) eine Konzentration auf die Figuren als fiktionale Individuen mit Biografie und Seelenleben nahelegt, ist der relativ eindimensionale und überzeichnete Terrorist Salim (Art Malik) in der Actionkomödie *True Lies* (USA 1994) (s. 5.2) kaum als „realistisch“ zu betrachten, sondern vielmehr etwa als generisches Stereotyp oder als Ausdruck genereller zeitgebundener US-amerikanischer Ressentiments gegenüber Muslimen und Arabern. Figuren sind zwangsläufig nie komplett ausgestaltet; das Filmerzählen baut entsprechend darauf, dass der Zuschauer u.a. durch den Rückgriff auf kulturelle Modelle, auf Wissen um Erzählstandards oder generelles Alltagsverständnis von Menschen, ihrem Handeln, ihrer Psychologie und ihren sozialen

⁶⁹ Figuren „können als Thementräger, Metaphern, Personifikationen oder Exempla fungieren, kurz: als komplexe Zeichen“ (Eder 2008: 124). Filmfiguren als Symptome zu betrachten heißt, sie als „Kulturphänomene, Einflussfaktoren oder Anzeichen für Sachverhalte in der Realität“ (ebd.) zu begreifen, während Figuren als Artefakte unter dem Gesichtspunkt der Präsentation und des ästhetisch-strukturellen Gemachtseins analysiert werden.

Rollen die Lücken dynamisch füllt (vgl. Smith 1995: 18 ff.). Über Charaktere und ihr Agieren kann ein Wertesystem vermittelt werden, denn

(...) our assessments of the plausibility of texts depend on the degree to which the particular text conforms to a set of beliefs about reality, rather than an objective world standing outside of all beliefs and values (ebd.: 45).

Was unser Verhältnis als Zuschauer zu den Figuren als quasi „echte Menschen“ anbelangt, arbeitet Eder (2008: 561 ff.) Faktoren wie die emotionale Anteilnahme⁷⁰ oder das Perspektiv-Verhältnis heraus. Figuren kann man demnach raumzeitlich, kognitiv – durch Verstehen und Perspektivübernahme –, sozial durch Vertrautheit oder Gruppenzugehörigkeit, durch emotionale Nähe sowie parasoziale Interaktion nahe sein.⁷¹ Dabei ist die wahrnehmungssubjektivierende Anbindung an eine Figur (die blickperspektivische bzw. einstellungstechnische „Subjektive“, auch: „Point of view shot“⁷²) nicht mit der emotionalen Teilhabe, Wahrnehmung und Bewertung des Geschehens durch die Figur zu verwechseln. Hinsichtlich der emotionalen Anteilnahme unterscheidet Eder (ebd.: 663 ff.) zwischen der Außenperspektive auf die Figur, der Außenperspektive auf die Situation und der emotionale Perspektivübernahme *der* Figur. Auch hierbei können Figuren nach intersubjektiven – z.B. moralischen – Werten eingeschätzt werden und Empörung, Verachtung sowie Bewunderung und Wohlwollen hervorrufen. Es besteht allerdings ebenso die Möglichkeit, gegenüber un- oder amoralischen Figuren „(...) eine positive, parteiisch-sympathisierende Einstellung, die moralisch neutral, ambivalent oder sogar unmoralisch ist“ (ebd.: 670) einzunehmen. Dies führt bei Terrorismusfilmen oft zu einer – diffus formulierten – Kritik, die trotz aller charakterlicher Negativ-Zeichnung Terroristen-Figuren zu „Helden“ gemacht sieht, sobald sich der Film auf sie konzentriert.

Bedeutsam ist bei der Wahrnehmung und Einschätzung von Figuren, mithin der Geschichte des Films das Motiv der Gerechtigkeit und die entsprechende Dramaturgiestruktur, nicht zuletzt, weil die Legitimität des Gewalthandelns in der Auseinandersetzung des und mit dem Terrorismus so zentral ist. Sie finden sich aufgrund ihrer universellen Signifikanz für den Menschen (wegen des emotionalen Potenzials sowie dank der Aufmerksamkeit, die das Thema entsprechend erregt) sehr häufig in faktualen und fiktionalen Erzählungen – in Western, Krimis oder auch Kinderfilmen (vgl. Schmitt und Maes 2006: 275 f.). Dabei gilt:

⁷⁰ Zum komplexen Begriff der Emotion vgl. u.a. Eder (2008: 647 ff.). Zum Unterschied von Empathie und Medienempathie s. Früh und Wünsch (2009).

⁷¹ Zusammenfassung nach Eder (2008: 643).

⁷² Zur „visuellen Perspektivierung“ vgl. Eder (2006: 606 ff.).

Unser moralisches Urteil besteht nicht in einem schematischen Abwägen bekannter Informationen, sondern wird vielfach durch filmische Mittel der Perspektivierung, des Hervorhebens und Herunterspielens beeinflusst (Eder 2008: 671).

Im Sinne von Smiths „allegiance“ veranschlagt Lüdeker ein „(...) Konzept *der relationalen Moral*, bei dem davon ausgegangen wird, dass die Anteilnahme des Zuschauers durch die moralische Attribuierung der Figuren gesteuert wird“ (Lüdeker 2010: 44 – Herv. i. O.).

In erster Linie führt der Vergleich der moralischen Eigenschaften der Figuren im Film untereinander, der nach den Maßstäben der fiktionalen Welt und unter Miteinbeziehung der eigenen Überzeugungen und außerfiktionalen Maßstäbe stattfindet, zu emotionaler Anteilnahme an oder Aversion gegenüber bestimmten Figuren (ebd.: 45).

Bei dem Querschluss von Gerechtigkeit und Rechtfertigung ist allerdings die Verhältnismäßigkeit zu beachten, was Gewalt und was Gegengewalt betrifft:

Avengers who retaliate insufficiently leave the sense of justice disturbed and risk losing the respect of their audience. Avengers who overact and ignore normative constraints fail to satisfy the audience's need for justice as well (Schmitt und Maes 2006: 277).

Freilich spielt auch hier nicht nur der individuelle Standpunkt für die Einschätzung von Handlungen hinsichtlich Fairness und Angemessenheit, sondern auch die generische Einfassung des Filmgeschehens, mithin die Ernsthaftigkeit eine eminente Rolle. Dies setzt freilich auf einer übergeordneten Betrachtungsebene an. Parodistische Überspitzungen etwa sind im Kontext entsprechenden Genre-Vorwissen rezeptionsmarkiert, weisen das Erzählen als spielerisch, ironisch, selbstreflexiv und bewusst realitätsfern aus bzw. werden in der Hinsicht wahrgenommen und legen andere Bewertungsmaßstäbe nahe als realistisch-repräsentative Werke. Besonders Filme zum Thema Terrorismus sind in diesem Sinne zwangsläufig, zumindest implizit oder aber von einer übergeordneten Position aus (Film als kulturelles und künstlerisches Produkte), sozialetische Erzählungen, sei es qua inhaltlichem Framing, sei es durch die standpunkthafte Genre-Wahl (s. Teil III).

Da in dieser Arbeit u.a. aufgrund der großen Menge an Filmen keine detaillierte Analyse einzelner Erzählperspektiven⁷³ vorgenommen werden kann, wird im Folgenden ein eher allgemein gehaltener (und im Einzelnen spezifizierter) Begriff, der der *Figurenanbindung*, verwendet, wobei die emotionale wie die auch

⁷³ Vgl. zur Erzählperspektive, zu Erzählermodellen und -konzepten wie der Enunziation oder des *mindscreens* u.a. Chatman (1990: 124 ff.), Kessler et al. (2003), Kawin (1978).

moralische (und implizit ideologische) Einstellung gegenüber dem Geschehen und der Figur darin gemeint ist. Nicht nur die einzelnen Faktoren der Anbindung sind hierbei von Bedeutung, sondern auch ihre mögliche Divergenz, über die – z.B. als Spannung zwischen Figurenmitleid und Moral – rhetorisches Potenzial generiert werden kann. Ein Beispiel für eine solche vereinheitliche perzeptive und emotionale Anbindung (bzw. eine entsprechende Filmanalyse- und -interpretationsmöglichkeit) liefert *The Siege* (USA 1998): Kamera, Schnitt und Ton machen das Schock-Erleben des FBI-Agenten Hubbard (Denzel Washington) erfahrbar, der von der Explosion eines von Suizidterroristen gesprengten Stadt-busses zu Boden geworfen wird. Mühsam, aus Nase und Ohr blutend, richtet sich der Held auf, derweil ihn langsam die wankende Kamera umkreist (die also *subjektiviert* ist⁷⁴). Polizisten, Rettungspersonal und FBI-Agenten laufen in Zeitlupe auf das Wrack zu- und an Hubbard vorbei. Geräusche sind keine zu hören, entsprechend der Hörschädigung der Figur infolge der Explosion. Ganz tonlos ist der Moment jedoch nicht: Bedrückende extradiegetische Flötenmusik unterstreicht das Tragische des Augenblicks, das Entsetzen, das Gefühl des Versagens und der Ohnmacht. Würde dieselbe Szene mit Hubbards Kontrahenten, dem negativ gezeichneten, kalt auf die strategische Herausforderung des Terrorismus reagierenden Generalmajor Devereaux (Bruce Willis) durchgespielt, wäre – eben auch aufgrund eines anderen Verhältnisses zum Terrorismus und Devereaux' rigider Haltung – eine andere emotionale Folgewirkung (Wut oder auch relative Gleichgültigkeit angesichts einer taktischen Niederlage) und damit eine andere Gestaltung der Szene anzunehmen. Deutlich wird hier allerdings auch, dass über das Zusammenspiel unterschiedlichster Gestaltungsmittel und -ebenen ein Erzählen stattfindet, das neben argumentativen Gedankenentwicklungen das Publikum in einer Weise anspricht und einen ethischen und ideologischen, mit Story, Plot und Dramaturgie kombinierten Standpunkt vermittelt, sodass mit Phelan (1996) insgesamt von „Narrative as Rhetoric“ gesprochen werden kann.

2.3.4 Stereotype

Gerade, da es in diesem Buch auch um die Frage der Beurteilung oder Einschätzung von Terroristen-Repräsentationen geht, ist hier gesondert auf ein spezielles erzählökonomisches Mittel oder Phänomen einzugehen: das Stereotyp. Die Unterteilung der Figuren in Charaktere und Typen ist gemeinhin gebräuchlich (vgl. Schweinitz 2006: 45). Charaktere sind

⁷⁴ Vgl. für eine derartige Unterscheidung (Subjektiv – Subjektivierung) und ihren charakteristischen Einsatz im „modernen *film noir*“ Sellmann (2001).

(...) Figuren, die erst im Zuge der erzählten Handlung sukzessive erkennbar werden, im Wechselspiel mit Handlung Entwicklungen erleben und ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil besitzen (ebd.).

Am anderen Ende des Spektrums liegt der Figuren-Typ als ein auf schematische Art reduziertes und „sofort an wenigen markanten Attributen“ (ebd.: 46) erkennbares Konstrukt.⁷⁵ Dieses ist auf die Wahrnehmung einer Funktion abgestimmt und folgt definierten Handlungsrollen.

Ein einmal in einem Text entwickelter Typ wird erst dann zum narrativen Topos – und damit zu einem Figurenstereotyp –, wenn er sich *durch Wiederholung im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster* etabliert hat (ebd.: 47 – Herv. i. O.).

Als „Verfestigung“ ist das Stereotyp (von griechisch stereós, „fest“, „hart“ und týpos, „Schlag“, „Typ“) ein „konventionelles Artefakt der narrativen Imagination“ (ebd.) und eine „feststehende Symbolgröße“ (ebd.). Kognitionsökonomisch sind Stereotype oder zumindest die dahinterstehenden Mechanismen der Kategorisierung von hohem Nutzwert, weil sie eine notwendige mentale Arbeitsentlastung darstellen, schneller, wenn auch gröbere Ordnungsoperationen erlauben und ein Mittel sind, um mit Gefahren, Ambiguitäten und Unsicherheiten effizient umzugehen (vgl. Miller und Landau 2008: 101). Gleichwohl überwiegen die negativen Konnotationen des Stereotypisierungsprozesses und seines Ergebnisses, denn nicht nur gelten sie künstlerisch als unoriginell, uninspiriert und simplifizierend: Stereotype sind sie, wenn es um menschliche Individuen geht, Grundlage von Vorurteilen, Sexismus oder Rassenhass. Eder verweist auf diese Zweispältigkeit, wenn er zwischen nützlichem „funktionalem Typ“ und realweltlichem Stereotyp als „ideologisches soziales Schema (bzw. als Figur, die einem solchen Schema entspricht)“ (Eder 2008: 379) unterscheidet.

Stereotype sind normativ und affektiv aufgeladen, dienen bestimmten sozialen Interessen und sind immer Stereotype *für jemanden*, d. h. in einem soziokulturellen Kontext verortet (ebd.: 349 – Herv. i. O.).

Funktionale Typen dagegen sind bewusst als solche zweckhaft angelegt und müssen nicht als solche innerhalb des Erzählkosmos extra etabliert werden. Das Erzähltempo lässt sich mit ihnen steigern; eine stärker plot-orientierte Narration,

⁷⁵ Neben das Personenschema, das Smith für das Ausmachen von Figuren als menschenanalog durch den Zuschauer konstatiert (vgl. Smith 1995: 21), treten hier also, im nächsten Schritt, Figurenschemata hinzu.

ein Mehr an Attraktionen und Spektakel wird möglich (vgl. ebd.: 378).⁷⁶ Noch deutlicher – auch hinsichtlich der Funktionalität von Stereotypen im und für das filmfiktionale Erzählen, wozu das Bloßstellen z.B. in Satiren wie *Team America: World Police* (USA/D 2004; s. 12.2) gehört – unterscheidet Lacey Stereotype und generische Typen. „(...) [S]tereotypes can both be generic types and exist in reality; generic types only reside in texts“ (Lacey 2000: 137). Der Unterschied wird vor allem klar, begreift man generische Typen als Einzelfiguren-Typen, wohingegen Stereotype (Stell-)Vertreter einer (vor allem extradiegetisch existenten) Gruppe darstellen, denen bestimmte Eigenschaften und Merkmale zugewiesen sind. So ist die Figur (oder eben: die Figuren) des „Evil Arabs“ eher ein Stereotyp, das, in einem großen kulturellen und sozialen Rahmen und Raum über einen langen Zeitraum aufgebaut, auch außerhalb des Kinos und seiner Diegesen zu finden ist, wohingegen der überbordende Geheimagent Tasker in *True Lies* (USA 1994) als tradierter, aber singulärer souveräner Superheld der Erzählung ein generischer Typ ist (z.B. insofern er an die Erfolgsfigur James Bond anknüpft).⁷⁷ Laceys Abgrenzung des generischen Typs von Stereotyp ist allerdings problematisch, weil die lapidare Trennung zwischen Text und Realität allzu kategorisch ist und das ausschließliche „Residieren“ in Texten nicht die Möglichkeit berücksichtigt, dass rein fiktionale Textfiguren ein Eigenleben entwickeln und in die Realität quasi hineindiffundieren können. So ist der Actionheld Jack Bauer, Hauptfigur der Fernsehserie *24 – Twenty Four*, im öffentlichen Diskurs in den USA nicht nur zum Synonym, sondern gar – u.a. für Politiker im Wahlkampf – zur quasi-realen Gewährsperson einer kompromisslosen wie effektiven Linie in puncto innerer Sicherheit und Terrorismusabwehr geworden (vgl. Nacos 2011).⁷⁸

Die Differenzierung zwischen primär generischen Typen und sozialen Fremdstereotypen (und von diesen wird im Folgenden meistens die Rede sein) macht aber nicht zuletzt deshalb Sinn, weil mit ihr die generisch-funktionale Seite (z.B. der „Evil Arab“ als beliebig einzuwechselnder Schurke im Actionfilm) von der politisch-symbolischen (das kollektive Feindbild und seine Ausgestaltung in der Verwendung) klarer analytisch ablösbar wird. Das ist eminent, weil neben der grundlegenden Kritik am künstlerischen Wert vor allem im Kontext des (essenziell negativ konnotierten) Terrorismus Figurenstereotype brisant sind: Schnell entzündeten sich an ihnen Diskussionen um rassistische oder kultur-

⁷⁶ Für eine ähnliche Unterscheidung s. a. Schweinitz (2006: 51).

⁷⁷ Zu dem Stereotyp des „Evil Arabs“ s. Kap. 5.

⁷⁸ Man mag einwenden, dass Jack Bauer weniger ein Figurentypus ist als eine distinkte Typen-Figur, doch: „The success of Jack Bauer and other fictional heroes in foiling horrible terrorist plots in record time encourage the general public and public officials to expect rapid and successful outcomes in the real world of terrorism prevention and response“ (ebd.: 281 – Herv. B.Z.).

nationalistische Vorurteile, Diskriminierung und politische Propaganda, sodass jede Darstellung von Terroristenstereotypen von vornherein Gefahr läuft, ethisch und politisch überdeterminiert zu sein. Propaganda nutzt die kognitive Einfachheit von solchen (insbesondere Fremd- oder Hetero-)Stereotypen und setzt auch hier auf Simplifizierung: „Das Bild der Propaganda vom Gegner, der Feind, muß durch Vereinfachung gekennzeichnet sein“ (Folke und Fuhrhammer 1974: 362). Es werden dazu Signalelemente des Gegners mitgeteilt und versucht, die Reaktion darauf zu lenken (vgl. ebd.). Burns-Bisogno betrachtet Stereotypisierung gar als ein Mittel der Zensur (vgl. Burns-Bisogno 1997: 6):

Stereotyping allows the viewer to drop his controlling sense of conscience. This result is diminished concern for specific individuals or groups and contributes to a progressive insensitivity and lack of empathy for the “character” and the people he or she represents (ebd.).

2.3.5 Genres

Stereotype bezeichnen nicht nur Figureschemata, sondern auch feste Handlungswelten, die u.a. als Handlungssituationen und -abläufe konventionalisierten und schematisierten Reduktionstendenzen unterliegen (vgl. Schweinitz 2006: 53 ff.). Solche „Erzählstereotype“, Story-Schemata (vgl. dazu u.a. Wuss 1999: 147 ff.)⁷⁹ oder „Stereotypenstrukturen zweiter Ordnung“ (ebd.: 313) bilden Genres. Diese sind gekennzeichnet durch die „Wiederholung von Handlungsmotiven, wiederkehrende Bildmuster, standardisierte Erzählbausteine und voraussehbare Rezeptionsmuster“ (Altman 2006b: 254). Genretypische Handlungsmuster und Erzählungen wirken inter- und transtextuell auf das Arrangement der Erzählelemente sowie – etwa durch paratextuelle Hinweise – auf die Erwartungen und Hinwendung des Publikums zu einem Film, seine Dekodierungsleistung, das Verstehen und die Rezeption der Erzählung (vgl. Hickethier 2002: 63). Braidt spricht in dem Zusammenhang von dem „Schema der ‚Generizität‘“ (Braidt 2008: 8).

⁷⁹ Darunter erfasst er neben genrespezifischen Erzählmustern auch Mythen, Archetypen und kanonisierte Erzählformen (vgl. Wuss 1999: 147). Diese Erzählkonstanten erleichtern die Informationsverarbeitung, kanalisieren die Rezeption (vgl. ebd.) und „sind als Resultat sozialisationsgeschichtlicher Entwicklung ins kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft eingegangen (...)“ (ebd.: 148). Stereotypen fungieren als „mentale Repräsentationen komplexer und hierarchisch organisierter struktureller Beziehungen“ (ebd.).

„Genre“, aus dem Französischen bzw. Lateinischen (*genus*) abgeleitet, bedeutet so viel wie „Gattung“⁸⁰ oder ‚Art‘ und ist vor allem für die Produktion und Vermarktung von Spielfilmen wichtig (vgl. Altman 2006b: 253 f.). Filmgenres bzw. Genrebezeichnungen sind „Verständigungsbegriffe“ (Hickethier 2002: 63) und als solche eine Grobkategorisierung, die Publikum und Filmemacherinnen intuitiv teilen (vgl. Bordwell und Thompson 1997: 52). Solches kommunikative Aushandeln und das Intuitive in der Kreation und Verwendung von Genre-Labels im Alltag stehen einer (vor allem historisch) fixen Klassifizierung von essenziellen Invarianten entgegen. Gleichwohl zeichnen sich Genres bei aller Standardisierung durch ein Wechselspiel von Stereotypenwiederholungen und Variationen, Brechungen und Einbettungen aus (vgl. Hickethier 2002: 80). Um diesem Fluiditätsproblem bei der theoretischen Konzeptualisierung und Analyse Herr zu werden, gibt es Ansätze, Genres etwa über ihre Semantik (Atmosphäre, Charaktere, technischen Elemente wie Kameraeinstellungen) und der Syntax bzw. Strukturiertheit und Kombinatorik aufzuschlüsseln (vgl. u.a. Altman 1986: 31; Schatz 2009 [1981]).⁸¹ Eine weitere Möglichkeit ist, Genres – auf Ebene der Praxis – auf ihre quasi sozialanthropologische bzw. mythische Bedeutung und auf ihre rituelle Funktion hin zu untersuchen (vgl. Grant 2007a: 29 ff.). So haben die „klassischen“ (Wuss 1999: 315) Filmgenres Komödie und Tragödie ihren Ursprung in den attischen religiösen Festen (vgl. Altman 2006a: 188). Wie Rituale Ausdruck und Stärkung einer Weltsicht und des Kollektivs sein können, können Filme, vor allem aber auch Genres in ihrer Verfestigung von dramaturgischen Abläufen, von Gut-Böse-Konstellationen, Richtig-Falsch-Lösungswegen, gesellschaftlichen Werten, Topoi und sozialen Strukturen ideologisch sein bzw. wirken, kulturelle Überzeugungen kräftigen und Identitäten mitformen und stärken (vgl. Schneider 2008: 37 ff.). Es liegt damit nahe, Genrefilme als Unterstützung dominanter Weltanschauungen, politischer Programmatiken und des Erhalts herrschender Zustände und Machtstrukturen zu begreifen (vgl. u.a. Grant 2007a: 33; Grant 2007b; Hess Wright 2007 [1974]). Zugleich besteht die Möglichkeit der Genre-Umdeutung z.B. in Form von Parodien (vgl. ebd.) – so wenn sich Genres erschöpft haben und ihre Elemente zu Klischees erstarrt sind. Solche Genre-Brüche und -Beugungen funktionieren denn auch ähnlich wie, auf übergeordneter Ebene, das anti-klassische Erzählen gegenüber dem traditionellen

⁸⁰ Im Filmbereich hebt der Begriff ‚Gattung‘ – analog ‚Textsorten‘ – eher auf die grundlegende Unterteilung der audiovisuellen Darbietungsformen wie (fiktionale) Spielfilme und Dokumentarfilme ab, denn auf eine Unterscheidung inhaltlicher Art (wie es die Bezeichnung Genre innerhalb von Gattungen tun).

⁸¹ Nach Braidt lässt sich die kategorische Unterscheidung von semantischen und syntaktischen Elementen bereits bei den russischen Formalisten, genauer: bei Piotrovskij (1974 [1927]) finden (vgl. Braidt 2008: 21 ff., v.a. S. 23).

populären, das landläufig mit dem des Hollywoodkinos begrifflich assoziiert ist: Im Spiel mit den Genreformeln und -erwartungen lassen sich Konventionen erweitern und bewusstmachen, z.B. durch Zitate, *inside-jokes* und generische Intertextualität. Auf diese und andere Weise wird der Zuschauer über seine ‚Lesekompetenz‘ und sein Regelwissen angesprochen oder lässt sich überraschen, lustvoll manipulieren und in die Irre führen (vgl. Braidt 2008: 37 ff.; Klinger 2007 [1984]; Buscombe 2007 [1970]). Doch auch zwischen Genres bestehen tendenziell ideologische Gefälle oder zumindest unterschiedliche ideologische Funktionen, Kapazitäten und Positionen. Populärkultur, so Grant (2007a: 32), tendiere zwar dazu, dominierenden Ideologien verhaftet zu bleiben. Horrorfilme, Melodramen und der *Film noir* stellten jedoch mitunter sozial Akzeptiertes gerade im Rahmen des Genres in Frage und wirken potenziell subversiv (vgl. ebd.).

Im Folgenden wird von zweierlei ausgegangen: Jeder erzählende Terroris-muspielfilm lässt sich einem Genre (genauer: einer Genrekategorie) zuordnen – selbst wenn es sich nicht um einen klassischen ‚industriellen‘ Genrefilm im engeren Sinne handelt – oder als Genremix beschreiben.⁸² Damit sind – zweitens – Nutzungskategorien erfassbar und formulierbar, die Auskunft darüber geben, welcher Art die Inhalte (Plot, Handlungs- und Spannungsdramaturgie, Figuren und ihre Konstellationen), das intellektuelle Investment, kognitive Anforderungen und emotionale Potenzial sind – kurz: welches Ziel das jeweilige Genre verfolgt bzw. welche Funktion es auf Basis welcher Rezeptionspraxis erfüllt, denn „[d]ifferent types of film emphasize different types of mental processes“ (Grodal 1994: 15). Erzählungen sind „(...) darauf ausgerichtet, gewisse Zuschauer-Emotionen zu erzielen“ (Wulff 2006. S. 19) und Genres stellen „Stimulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen dar“ (Hickethier 2002: 58). Das evozierte oder zumindest intendierte Gefühlsmuster impliziert dabei einen eigenen Standpunkt gegenüber dem Geschehen, den Figuren und ihren Handlungen, indem dem Zuschauer über die emotionale Adressierung Skripte für die Interpretation des Genrefilms bereitgestellt werden (vgl. Smith 2003: 48). Die jeweilige *Emotionalität* oder *Tonalität* geht nämlich mit einer spezifischen emotionalen Nähe sowie einer gewissen intellektuellen Anforderung einher (vgl. dazu u.a. Carroll 2004: 166 ff.).⁸³ Schließlich hängt der (ideale) Affekt eines Films „(...) eng mit der Bestimmung der eigenen Position zum Gesagten – zum Inhalt, zur inhaltlichen Ausrichtung, zum Umgang mit Wertvor-

⁸² Eine entsprechende Genre-Systematik des Terrorismusfilms wird ab Kapitel 8 dieser Arbeit entworfen.

⁸³ „Tonalität“ kann dabei durchaus unmittelbar musikalisch verstanden werden: Soundtracks unterscheiden sich – bisweilen historisch bemerkenswert konstant – je nach Genre messbar voneinander (vgl. Austin et al. 2010; Brownrigg 2003).

stellungen und ähnlichem – zusammen (...)“ (Wulff 1999). Und wichtig für den Terrorismusfilm ist der Aspekt der Emotion, insofern dieser für die ethisch-moralische Beurteilung eine Rolle spielt, die wiederum politisch und ideologisch relevant ist.⁸⁴

Das hier vertretene funktionalistische Verständnis von Genres, Genrefilmen und ihres Emotionsspektrums bzw. einer entsprechenden dominanten Valenz erscheint sinnvoll, weil es kultur(kreis)übergreifende Aspekte und weiterführende Modelle (z.B. die indische nicht-aristotelische Dramen- und Ästhetikkonzeption der *rasas* – s. 6.1) stärker mit einbezieht als rein oder primär textfokussierte Ansätze. Zugleich negiert dieser Ansatz nicht die herkömmlichen Vorstellungen von Genres als durch Inhalte, Darbietungen und Strukturierung bestimmt, sondern geht lediglich einen Schritt weiter, indem er die emotionale und intellektuelle Ansprache des Publikums, dessen Erwartungen, Wünsche und Bedürfnisse einbezieht. Motivationspsychologische Theorien der Mediennutzungsforschung wie der *Uses-and-Gratification*-Ansatz (vgl. Meyen 2001: 11 ff.; Palmgreen 1984), das Konzept der Stimmungsregulierung (*mood management*) oder des *sensation seeking*⁸⁵ werden anschlussfähig und erweitern das theoretische Modell hin zu einer empirisch untersuchbaren Genre-Praxis.

⁸⁴ Vgl. dazu etwa Prinz (2006), der eine „sentimentalist theory“ vertritt, gemäß der „theory that moral judgments are generally motivating because emotions have motivational force“ (ebd.: 41 f.).

⁸⁵ Vgl. dazu u.a. Zillmann (2006); Zuckerman (1996). Zu den Nutzungsansätzen speziell in Hinblick auf Gewaltdarstellung in den Medien s. Kunczik und Zipfel (2006).

II. Terrorismuskonflikte und ihre Filme

3 Der Nordirlandkonflikt und die IRA im Film

Die Wurzeln des Nordirlandkonflikts reichen weit zurück und über die Anfangsjahre des irischen Kinos hinaus. Während jedoch um die Wende zum 20. Jahrhundert der irisch-katholische Nationalismus erstarkte und sich eine eigene gälische Identität in Dramen, Prosawerken und Lyrik (z.B. eines W. B. Yeats) künstlerisch und kulturell entwickelte und verankerte, konnte sich der irische Film, auch nachdem sich die Iren einen eigenen Freistaat im Süden erkämpft hatten, lange nicht als eigene Nationalkinematografie etablieren. Filme, die in oder über Irland gedreht wurden, waren weitgehend englische und US-amerikanische Produktionen (vgl. Rockett 1996, zit. n. Pettitt 2000: 31).⁸⁶ So dominierte für den Großteil des 20. Jahrhunderts ein „kolonialistischer“ und – für und von den irischen Emigranten in der Neuen Welt – idealistisch-verklärter Blick von außen auf die Grüne Insel, der Entsprechungen in anderen Medien und Kunstformen fand. Das kinematografische Irland selbst war als Fremd- wie kulturellnationalistische „keltische“ Eigenimagination kaum mehr als eine malerische Kulisse oder ein nostalgischer Bezugspunkt, bis sich schließlich ab den 1970ern und vor allen in den 1990ern ein eigenes irisches Filmsystem entwickelte, das alternative oder gar gezielt gegenläufige Perspektiven und Ansätze suchte.

Angesichts des komplexen geopolitischen Dreiecksgeflechts Irland–Nordirland–England/Großbritannien fällt es jedoch nach wie vor schwer, von einer distinkten irischen Nationalkinematografie zu sprechen, sei es, weil über Film- und Fernsehkoproduktionen oder persönliche Verbindungen die Grenzen stark aufweichen, sei es, weil Irland als Staatsgebilde, Imagination und Projektion mit seiner Teilung in Nord und Süd und der Unterscheidung von Republik, Nation und Territorium standpunktabhängig, widersprüchlich, komplex und umkämpft bleibt.⁸⁷ Ähnlich heikel war und ist eine zuordnende Definition des Nordirlandkonflikts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese traditionsreiche Aus-

⁸⁶ Zur Diskussion um eine spezifische *Irishness* und das Bestimmungsproblem eines ‚irischen‘ Kinos vgl. u.a. Gillespie (2008, v.a. S. 29 ff.).

⁸⁷ Zum (nord-)irischen Kino, zu seiner Bedeutung, Identität und Industrie vgl. u.a. McLoone (2009); Hill (2006); Barton (2004); Pettitt (2000: 28 ff.).

einandersetzung zwischen Protestanten und Katholiken in der Region „Ulster“⁸⁸ war nur bedingt Fortführung eines antikolonialistischen Separatismus gegen das britische Empire, jedoch von diesem Kampf um Selbstbestimmung geschichtlich und politisch auch jenseits der republikanischen Propaganda und Ideologie nicht abzulösen. Die „Troubles“, wie der Kampf gegen die britischen „Besatzer“, mehr aber noch die Unruhen zwischen Katholiken, Protestanten, Polizei und Soldaten des Vereinigten Königreichs von 1969 an etwas ironisch-verharmlosend genannt wurde, erwachsen aus einer jahrhundertealten Siedlungs- und Kolonialpolitik. Und ebenso, wie das Eingreifen der britischen Truppen in der nordöstlichen Provinz der Insel einen besonderen historischen Symbolgehalt hatte, stellte die Radikalität vor allem in der katholischen Minderheit für gesamte Region ein Rühren in den Wunden der Vergangenheit und des staatlich-nationalen Selbstverständnisses dar.⁸⁹

Filme über die *Irish Republican Army* (IRA) und ‚ihrem‘ Terrorismus bilden darüber hinaus eine schwer zu umreißende und abzugrenzende Menge. Jede Zählung von „IRA-Filmen“ bleibt arbiträr; auf eine solche wird deshalb verzichtet. Der Grund: Die IRA – die alte wie die neuere *Provisional IRA* (die PIRA oder die „Provos“) –, ihre Mitglieder, Splittergruppen und assoziierten Organisationen, „have been a feature of Irish life for a century“ (Connelly 2012: 5). Sie war und ist eng verwoben mit der irisch-katholischen Politik, Gesellschaft, Volkskultur (etwa mit den *rebel songs*) und Geschichte (samt deren Präsenz in der Gegenwart), was es schwierig macht, sie für eine Untersuchung in der filmfiktionalen Repräsentation herauszupräparieren, zumal die „Troubles“ zentrales Thema oder Hintergrund des Nordirland-Kinos sind (vgl. Hill 2006: 242). So taucht die IRA darin in unterschiedlichen gesellschaftlichen und narrativ-dramaturgischen Rollen auf: Neben Bombenanschlägen oder Entführungen agierten die radikalen Republikaner als Miliz, Guerilla- und kriminelle Untergrundorganisation, die mit verschiedenen Taktiken und im Verbund mit der politischen Republikanerpartei *Sinn Féin* einen politischen Kampf führte. Dazu finden sich unterschiedliche narrativ-dramaturgische Gewichtungen. Mal stehen IRA-„Volunteers“ im Mittelpunkt, mal sind sie nur Randerscheinungen, so wie die „Troubles“ eben eine bisweilen stereotype Kulisse (schwerbewaffnete Patrouillen in Flecktarngrün, Straßenkontrollen und Panzerwagen; von Einschusslöchern und mit Polit-Parolen versehene Reihenhausstraßen; mit Sandsäcken, Stachel-

⁸⁸ Die politisch nicht unbelastete, hier jedoch wertungslos und synonym gebrauchte Bezeichnung Ulster für Nordirland erfasst ein Gebiet, das nur bedingt deckungsgleich ist mit der (geografisch größeren) historischen Provinz.

⁸⁹ Zur allgemeinen Frage des irischen, nicht nur kulturellen Nationalismus und der postnationalistischen Verfasstheit Irlands in der Gegenwart sei hier u.a. auf English (2007) und Kearney (1997) verwiesen.

draht und Stahlplatten gesicherte öffentliche Gebäude) für vielfältige Schwerpunktsetzungen bot.

Diese Herausforderungen bei der Untersuchung zur filmischen Darstellung der IRA spiegelt sich auch im Forschungsstand: Die Beschäftigung mit der Porträtierung der politischen Gewalttaten und -täter erfolgte fast ausschließlich im Kontext von Untersuchungen der filmischen Nordirlandkonflikt-Repräsentation.⁹⁰ Erst 2012 legte Mark Connelly eine umfassende Studie speziell zur IRA in Kino- und Spielfilmproduktionen vor. Obwohl sein Buch allerdings mit seinem Untertitel („A History“) eine chronologische Betrachtungsweise verheißt und er auch umfänglich geschichtliche Hintergründe des Konflikts referiert (wenn auch nur bedingt mit einbezieht), dominieren Schwerpunktsetzungen wie „Klassiker“, die „US-amerikanische Perspektive“ oder der „IRA als kriminelle Organisation“. Dazu verführt allerdings der Gegenstand, da die verschiedenen Ansätze, von und mit der IRA zu erzählen sich parallel durch die Filmgeschichte ziehen und andere Ordnungsgrößen (etwa thematische, generische und ideologische) bisweilen dominanter und erhellender scheinen. Gleichwohl und stärker als bei Connelly wird im Folgenden eine chronologische Betrachtungsweise gewählt, um die Filme im historischen und politischen Kontext zu verorten, entsprechende Einflüsse, Rückbezüge und Muster (auch der der Entwicklung) aufzuzeigen und darauf gründend einzelne Aspekte wie die Figuren genauer zu behandeln.

3.1 Konflikt- und Filmgeschichte der „Original“-IRA

Die anglo-normannische Invasion Irlands unter Heinrich II. datiert auf das 12. Jahrhundert. Mitte des 16. Jahrhunderts wurde Irland der englischen Krone unterstellt und eine Epoche begann, in der die Ansiedlung protestantischer Bauern – nachdem die flächendeckende Protestantisierung fehlschlug – im Nordosten Irlands (im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert) einen Grundstein für den Nordirlandkonflikt legte. Quasi als Ausgangspunkt der irischen Souveränitätsbestrebungen und des Republikanismus kann der Aufstand der *United Irishmen* von 1798 unter Theobald Wolfe Tone gegen die Briten gelten (vgl. Neumann 1999: 18 ff.), wobei es in jener Zeit vor allem die protestantische irische Ober-

⁹⁰ So etwa bei Hill 2006; eine seltene u. spezialisierte Ausnahme bilden McLoone (2001) u. McIlroy (1999).

schicht war, die mit dem aus Frankreich importierten Begriff des Republikanismus für mehr Freiheiten und Rechte gegenüber England eintrat. Nach dem paneuropäischen Katholizismus, der zu den Zeiten der Religionskriege als Bedrohung für das protestantische England angesehen wurde, kam nun die (begründete) Befürchtung, Rebellen in Irland würden sich mit dem Erzfeind Frankreich verbünden. Mit dem Act of Union (1800) verlor Irland seinen Status als eigenständiges Königreich.

Die als *Fenians* bezeichneten Mitglieder der Mitte des 19. Jahrhunderts gegründeten Geheimgesellschaft *Irish Revolutionary Brotherhood* (später *Irish Republican Brotherhood* – IRB) und der USA-amerikanischen *Fenian Brotherhood* waren radikale Nationalisten und arbeiteten auf die befreiende Revolution und ein demokratisches Irland hin, beflügelt von den Hungerkatastrophen, die die irische Bevölkerung radikal (auch durch Emigration) dezimierten und das irische Geschichtsbewusstsein nachhaltig prägten. In der „Dynamitkampagne“ verübten die Fenians in den 1880ern Bombenanschläge in England u.a. auf Bahnhöfe und Untergrundbahnen und trafen dabei auch Zivilisten (vgl. Neumann 1999: 24 f.; Hoffman 2006: 33 ff.). Im Streit um die begrenzte Selbstverwaltung Irlands („Home Rule“), die im englischen Parlament mehrmals scheiterte und deren Umsetzung bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs zurückgestellt wurde, traten die „Unionisten“⁹¹ (vor allem Protestanten) vehement für den Verbleib im Vereinigten Königreich ein. Die *Ulster*⁹² *Volunteers*, in Ablehnung der „Home Rule“-Politik, gründeten sich als protestantischer ‚Heimatschutz‘ und benannten sich bald in *Ulster Volunteer Force* (UVF) um. Wie ihr militanter republikanisch-nationalistischer Gegenspieler, die *Irish Volunteers* (gegründet 1913), begannen sie, Waffen nach Irland zu schmuggeln.

⁹¹ Gemäß McIlroy (2001: 19 ff.) unterscheidet „Unionisten“ und „Loyalisten“, dass Letztere der englischen Krone (nicht aber unbedingt der Regierung) und ihrer Religion treu ergeben sind. „[T]hey give conditional allegiance to Great Britain as long as their Protestant religious and civil freedoms are supported and protected“ (ebd.: 22). Auf der anderen Seite vertreten „Nationalisten“ die „Ein-Staat-Theorie“ eines geeinten Irlands. Sie sind jedoch bereit, auf die Verwirklichung der Einheit aufgrund demografischer oder anderer Umstände zu warten, während „Republikaner“ eher dazu tendieren, dieses Ziel auch durch (notwendig erachtete) Gewalt zu forcieren. Bei derlei vereinfachenden Einteilungen (so gibt es auch katholische Unionisten) gilt: „[W]hen the terms ‚Protestant‘ and ‚Catholic‘ are used, they refer beyond religious affiliation to include cultural, historical and political resonances“ (ebd.: 19). Entsprechend geht es in Nordirland nicht um einen „Gottes-“ oder Glaubenskrieg (vgl. Neumann 1999: 9). „Beide Seiten verfolgen rein politische Ziele, die Religion verschärft nur die Differenzen“ (Richardson 2007: 97). Zum Status der Religion vgl. auch Morrow (1994), zum irischen Republikanismus Patterson (1994) u. English (2007), zu den Loyalisten Bruce (1994).

⁹² Die Provinzbezeichnung Ulster wird häufig und auch in dieser Arbeit weitgehend synonym für „Nordirland“ (als Teil des Vereinigten Königreichs) verwendet, die historische Provinz selbst ist jedoch größer und umfasst auch Gebiete in der Republik.

Schon in dieser frühen Zeit finden sich Filme, die ein republikanisches bzw. nationalistisches Gedankengut – wenn auch romantisiert und entschärft – feierten. Louisa Burns-Bisogno (2007) beschreibt, wie seit der Stummfilmzeit und den Produktionen der New Yorker Kalem-Company, die vor allem auf die große Zahl nostalgisch gestimmter irischstämmiger Auswanderer in den USA abzielten, pro-nationalistisches Gedankengut in den meist direkt in Irland gedrehten Filmen aufgegriffen und wie – neben der Selbstzensur Hollywoods, die den wichtigen englischen Markt und dessen Regulierer im Blick hatte (vgl. Burns-Bisogno 1997: 59 ff.) – diese Filme dementsprechend von den britischen und irischen Behörden mit Schnittauflagen versehen oder ganz verboten wurden, z.B. Sidney Olcotts *Bold Emmett, Ireland Martyr / All for Old Ireland* (USA 1915) über Robert Emmet, Anführer des *United Irishmen*-Aufstands von 1803 (vgl. Burns-Bisogno 1997: 26 ff.).⁹³ Die Anliegen und Ideale der nationalistischen Helden der Stummfilme (und darüber hinaus) galten als edelmütig und waren von einem „typisch irischen“, von Katholizismus und Hungersnöten mitgeprägten Leidens- und Opfer-Verständnis durchdrungen. Politische Stoffe und nationalistisches Pathos waren eingebettet in eine breite kulturelle und politische Erweckungsbewegung des *gaelic revival*, die mitsamt der irischen Sprache und entsprechend geprägten Künsten ein imaginäres rurales Idyll der Grünen Insel und eine (vermeintlich) genuin keltische *Irishness* als inspiratorische Leitvorstellung propagierte. Die Verlegung der Sujets in die Vergangenheit erlaubte „patriotisches“ Gedankengut im Deckmantel des Historienstücks und bot Schauwerte mit den (freilich auf der Leinwand schwarzweißen) Rotröcken der englischen Krone neben touristisch reizvollen, betont als authentisch vermarketen Drehorten für das US-irische Emigrantenpublikum. Diese frühen Filme griffen auf melodramatische Typen und Story-Versatzstücke v.a. des Volkstheaters zurück: die Liebe des edelmütigen Bauern-Heroen zu seiner Maid, oft einer sittsamen engagierten Farmerstochter in bukolischer Landschaft, der patriotisch gesinnte Ortspriester, aber auch der verschlagene Verräter und Spitzel (*Informer*). Diese letztgenannte politisch-folkloristische Standardfigur diente dazu, das Scheitern der meist schlecht geplanten und ausgerüsteten – freilich auch tatsächlich durch Spitzel unterminierten – Rebellionen in der irischen Geschichte zu entschuldigen. Der *Informer* agierte allein und familienlos, funktio-

⁹³ Weitere zeitgenössischere Stoffe bzw. Ereignisse und Personen wurden schon in der Entwicklungsphase gestoppt wie ein Film über Sir Roger Casement, der bei der Lieferung deutscher Waffen für den Osteraufstand 1916 (s.u.) abgefangen, wegen Hochverrats hingerichtet und als irischer Nationalheld gefeiert wurde (vgl. Burns-Bisogno 1997: 95 ff.).

nierte als Kritik am internen Dissenz und illustrierte die Gefahren des Egoismus und – etwa finanzieller – Geldinteressen gegenüber den Idealen der Gemeinschaft, den Entbehrungen und der Hingabe an den Freiheitskampf (vgl. ebd.: 22). Die Briten hingegen waren in jenen Filmen weniger rücksichtslose Feinde als ehrenhafte Gegner, lediglich unverständig und fehl am Platz in Irland. Diese konziliante Haltung lässt sich, neben der Rücksicht auf die Zensoren, auf US-britische Solidarität während des Ersten Weltkriegs zurückführen (vgl. Barton 2004: 21), in dem im Namen der Krone viele Iren kämpften, was die Hoffnung auf Zugeständnisse in Sachen irischer Freiheiten schürte.

Wenig Rückhalt in der Bevölkerung hatte in dieser Situation der Osteraufstand von 1916, „Dreh- und Angelpunkt republikanischer Geschichtsschreibung“ (Neumann 1999: 37).⁹⁴ Bewaffnete Einheiten der *Irish Volunteers* und der gewerkschaftlichen *Irish Citizens' Army* besetzten strategische Punkte in Dublin, vor allem das General Post Office. Obwohl er in einer Niederlage für die Republikaner endete, erwies sich *The Rising* – nicht zuletzt durch die Exekution von Anführern, die so zu Märtyrern wurden – im Nachhinein als emotionaler und psychologischer Erfolg (vgl. ebd.: 37, Tieger 1985: 47 f.). 1918 benannten sich die *Irish Volunteers* in die *Irish Republican Army* um, die „offizielle“ Streitmacht der ersten selbstproklamierten, später von den Briten verbotenen Regierung Irlands (*Dail Éireann*). Schrittweise eskalierten die Übergriffe auf die Sicherheitskräfte, deren (para-)militärische „Black and Tans“- und „Auxillary“-Einheiten als Unterstützung der irischen Polizei brutal für Ordnung zu sorgen suchten. Der irische Unabhängigkeitskrieg (1919–1921) wurde als Guerilla- oder Untergrundkampf gegen die britischen „Besitzer“ geführt. Das Kino geriet darin mit seinen Spiel- und Nachrichtenfilmen (*news reels*) zum Schauplatz von Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen ‚Waffen‘ – nicht nur auf der Leinwand, sondern auch handgreiflich wie fiskalisch: „British authorities, wary of cinematic propaganda in the wake of the Rising, cracked down on cinemas by introducing an entertainment tax and curfew to discourage attendance“ (Burns-Bisogno 1997: 31). Republikaner wiederum warben mit eigenen kurzen Filmen für Anleihen zur Finanzierung ihres Unabhängigkeitskampfes, störten Aufführungen britischer „Propagandafilme“, verbrannten deren Kopien und schüchterten Kinobetreiber ein (vgl. Rockett 2004: 319). Der asymmetrische Krieg endete in einem Friedensvertrag – dem *Treaty* –, den die Delegierten der *Sinn Féin*⁹⁵ unter Füh-

⁹⁴ Für die Bedeutung des Osteraufstands in der irischen (Erinnerungs- und Identitäts-)Kultur und Politik s. Hartmann (2003).

⁹⁵ Sinn Féin („Wir selbst“), gegründet 1905, trat für ein politisch und wirtschaftlich eigenverantwortliches Irland ein (vgl. Neumann 1999: 28). Im Kontext des Nordirlandkonflikts gilt die Sinn Féin, seit 1983 unter dem Vorsitz von Gerry Adams, als der politische Arm der IRA (zu dieser Verbindung und

rung von Michael Collins und Arthur Griffith nach Verhandlungen in England nach Hause brachten. Der Vertrag entzweite die Bevölkerung und Irland territorial: Nordirland verblieb im Vereinigten Königreich, erhielt jedoch ein eigenes Parlament; der Süden Irlands wurde zum „Free State“ und Dominion der Krone. Obwohl die Mehrheit der Bevölkerung zustimmte, wendeten sich die Vertragsgegner gegen den Kompromiss und die ehemaligen Gefährten als in ihren Augen „Verräter“ Irlands oder zumindest des Ziels einer geeinten, eigenständigen Nation. Folge war der irische Bürgerkrieg, der im Mai 1923 endete und mehr Tote forderte als der vorangegangene anglo-irische Befreiungskrieg.

Während sich Irland zu einem eigenen Staat entwickelte und 1949 zur Republik Irland wurde, verfolgte die IRA (bzw. jene Teile, die sich nicht zu den irischen Streit- und Polizeikräften geworden waren) vor allem im Untergrund ihr Ziel eines Gesamtirlands weiter. Wie die britische erklärte die irische Regierung sie für illegal (vgl. Hogan 2009: 231), obzwar ehemalige IRA-Freiwillige und/oder einstige Vertragsgegner die Geschehnisse des Landes bestimmten: etwa Seán Lemass, Premier zwischen 1959 und 1966, und vor allem Éamon de Valera, der als Premierminister und Staatspräsident mit seiner Partei Fianna Fáil Irland politisch, kulturell und ökonomisch maßgeblich und über Jahrzehnte prägte. Entsprechend heikel war das Thema IRA angesichts Gründungsmythos, Traditionalismus und den kühlen Beziehungen zwischen Irland und dem Vereinigten Königreich einerseits sowie der Staatsräson und dem Arrangieren mit der Realität eines Ulsters unter britischer bzw. protestantischer (Vor-)Herrschaft auf der anderen Seite. Schon nach der Ausrufung des irischen Freistaates – der 1923 eine eigene Zensurstelle zum Schutz vor sowohl moralisch verwerflicher als auch politisch-bedenklicher Inhalten einrichtete (vgl. Burns-Bisogno 1997: 42 ff.) – kam es zu direkten Aktionen der IRA gegen Filme, die in ihren Augen den britischen Imperialismus feierten (vgl. Rockett 2004: 315). Authentisches Filmmaterial, das Guerillaoperationen und Feldübungen der IRA zeigte, wurde wiederum in *Irish Destiny* (UK/IRL 1928; George Dewhurst) verwendet. Der Film prangert das Gewaltregime und die Zerstörungswut der britischen paramilitärischen „Black and Tans“ an, was eine Aufführung in England praktisch unmöglich machte (vgl. Pettitt 2000: 52; Burns-Bisogno 1997: 44 f.).⁹⁶ Wie unbequem und mithin von der jeweiligen Wahrnehmung und Einschätzung bestimmt der

Gerry Adams' Rolle innerhalb der Sinn Féin vgl. u.a. Moloney 2007; zu den „Provos“, also der „neuen“ nordirischen IRA ab den 1960ern auch Taylor 1998).

⁹⁶ „The rules of the BBFC (British Board of Film Censors – B.Z.) prohibited films showing challenges to authority or the military in a bad light“ (Burns-Bisogno 1997: 45).

Republikanismus im Kino in London, Belfast und Dublin war, zeigt sich am Beispiel *Ourselves Alone* (UK 1936; Brian Desmond Hurst).⁹⁷ 1936 verteidigte im Namen des nordirischen Innenministers dessen Sekretär Walter Magill gegenüber dem Chef der Produktionsfirma British International Pictures die Entscheidung, die Aufführung des Spielfilms zu verbieten. Magill verwies dabei auf mögliche negative ‚Auswirkungen‘, die er aber weniger am Film, sondern am jeweiligen Publikum festmachte:

You will readily understand that a film exhibited in Great Britain with reference to events in Northern Ireland might afford excellent entertainment to an audience without arousing any strong personal feelings among its members, while the exhibition of a similar film here – where the bitter memories engendered by the conditions which form the theme of the film are still fresh and where, in fact, many of the participants in the troubles are still alive – might easily produce a different result (zit. n. Hill 2006: 71).

Der Film selbst, der laut Hill ausgewogen den Kampf zwischen IRA und britischen Soldaten thematisiert (vgl. ebd.: 71 f.), galt im Norden in der Darstellung der militanten Republikaner als zu wohlmeinend; im Süden hingegen wurde er als zu „pro-british“ verboten (vgl. ebd.: 72 f.). Ein Jahr zuvor hatte freilich bereits *The Informer* (USA 1935) für Aufsehen gesorgt und sich als Kassenschlager sowohl in den USA wie in Irland erwiesen. Die Adaption des (weit düsteren) Romans von Liam O’Flaherty aus dem Jahr 1925 inszenierte Hollywood-Regisseur John Ford, wie Sidney Olcott und andere kinematografische Irland-Imaginatoren Kind ausgewanderter Iren. Ford hatte die Grüne Insel 1921 besucht, auf demselben Boot wie Michael Collins mit seinem Vorschlag für den Treaty das Land erreicht, war mit der IRA im Westen – nicht zuletzt qua Verwandtschaft – verbunden und wurde daraufhin ausgewiesen (vgl. Sheeran 2002, S 18 f.).

The Informer, zunächst in Irland verboten, sei es, weil „hopelessly at odds with the Irish film censor’s own memory of Ireland’s recent political history“ (Burns-Bisogno 1997: 76), sei es, weil er der harten Anti-IRA-Linie des Freistaats zuwiderlief, wurde schließlich mit wenigen Schnitten zugelassen (vgl. ebd.). Mit ihm stellten Ford und sein Drehbuchautor Dudley Nichols melodramatisch einen Verräter in den Mittelpunkt und macht ihn zu einer tragischen Figur. Der tumbe Antiheld Gypo (Victor McLaglen) liefert aus Gier und Gedankenlosigkeit einen Freund, wie Gypo Mitglied der namenlosen Untergrundarmee im Dublin des Jahres 1922, der Polizei aus, was zum Tod des Kameraden und zu

⁹⁷ Das Drama basiert auf dem Stück von Dudley Sturrock und Noel Scott und handelt von einem britischen Hauptmann, der sich in die Schwester eines republikanischen Rebellen verliebt. Der Titel *Ourselves Alone* ist die gebräuchliche, allerdings leicht sinnverfälschte Übersetzung des nationalistischen Wahlspruchs und Namens der politischen Partei Sinn Féin aus dem Irisch-Gälischen (eigentl. „Wir selbst“).

Gypos Seelenpein, Schmach, Verurteilung vor dem IRA-Schwurgericht und schließlich seinem Tod auf den Altarstufen einer Kirche führt, wo ihm die Mutter des Verratenen verzeiht. Neben der gepriesenen filmkünstlerischen Qualität – *The Informer* wurde mit vier Academy Awards prämiert, darunter für die Regie, das Drehbuch und Hauptdarsteller McLaglen – fällt hier bereits auf, was als konsistentes Merkmal für viele IRA-Spielfilme gelten kann: „(...) that they are explicitly *not* about the IRA“ (Connelly 2012: 215; Herv. i. O.). Zumindest jedenfalls bleibt die Identität der Gruppierung unbestimmt. Die namenlose Geheimorganisation könnte ebenso gut eine Verbrecherbande sein (zumindest eine mit einem gewissen moralischen Kodex, sozialer Einbindung und Rückhalt, was sich auch in der Inszenierung der Mitglieder als sachlich-aufrecht niederschlägt). Der politische Kampf kommt nicht zur Sprache, die historische Situation ist irrelevant. „Entpolitisierend“ wirkt auch, dass der mittellose, fast kindliche und impulsive Gypo seinen Freund rein des Geldes wegen verrät, um sich und seiner Freundin, einer Prostituierten, die Überfahrt in die USA zu bezahlen. Nicht wie in früheren Filmen ist er also ein intriganter Spitzel (als solcher in der Zeit des Stummfilms mit zeichenhaft krummen Rücken versehen) oder, wie in späteren Jahren, ein Informant aus Gewissensnöten, Zwangslage und moralischer Einsicht heraus, sondern ein armer, tragischer Tor.

John Ford widmete sich nach *The Informer* mit *The Plough and the Stars* (USA 1936, Kinoadaptation des Bühnenstücks von Seán O’Casey zum Osteraufstand 1916), dem ikonisch gewordenen *The Quiet Man* (USA 1952), dem Episodenfilm *The Rising of the Moon* (USA/IRL 1953) und der Seán- O’Casey-Filmbiografie *Young Cassidy* (UK 1965)⁹⁸ teils naiv-verklärend, teils ironisch-klassischhaft weiter einem durch verschiedene Schichten der Imagination gefilterten Irland und prägte dessen Vorstellungsbild maßgeblich mit – nicht zuletzt, was die Idee vom honorigen Freiheitskampf betraf. Auch andere Hollywood-Produktionen dieser Zeit und bis in die 1950er-Jahre hinein bedienten sich der damals noch jüngeren Vergangenheit des irischen Befreiungskampfs gegen die Briten, um sie als Folie für Melodramen oder Romanzen zu nutzen: „A time of honor and heroism, with men on both sides dying bravely for what they believed was right“ – so die einführende Texttafel von *Beloved Enemy* (USA 1936, Regie: H.C. Potter), eine Produktion der Samuel Goldwyn Company. Der Film verwendet als Vorbild für seinen Helden Denis Riordan (gespielt von Brian Aherne) die historische Figur Michael Collins (1890–1922), Geheimdienstchef während des

⁹⁸ *Young Cassidy* konnte Ford krankheitsbedingt nicht beenden, den Großteil der Regie übernahm Jack Cardiff.

Unabhängigkeitskriegs und späterer Oberbefehlshaber des irischen Freistaats. Der charmante Propagandist verliebt sich in Lady Helen (Merle Oberon), Tochter eines britischen Diplomaten. Angesichts dieser zentralen Beziehung über die Feindgrenzen hinweg, wobei sowohl Riordan als „träumerischer Idealist“ (Connelly 2012: 51) wie auch Lady Helen und ihr Vater Friedenswillige sind, denen auf beiden Seiten Hardliner gegenübergestellt sind, bietet der Film „only a superficial pastiche of images“ (ebd.); Begriffe wie „Republik“, „IRA“ oder „Teilung“ fallen nicht (vgl. ebd.). Das tragische Ende Michael Collins‘, der während des Bürgerkriegs in Cork bei einem Hinterhalt auf seinen Konvoi erschossen wurde, war vorgesehen und gedreht, wurde aber aufgrund der Zuschauerablehnung durch eines ersetzt, in dem Riordan das Attentat eines ehemaligen Kameraden überlebt (vgl. ebd.).

Die reale IRA allerdings erklärte Anfang 1939 Großbritannien den „Krieg“ und begann eine mit nazideutschen und Exilanten-Geldern finanzierte Anschlag- und Sabotagekampagne, bei der über die nächsten Monate hinweg über hundertzwanzig Bomben explodierten, fünfundsiebzig allein in London (vgl. ebd.: 64). Ziele waren u.a. Kraftwerke, Postämter, Bahnhöfe oder Kinos, allerdings ohne frappierende Folgen für die öffentliche Ordnung. Es versiegte bald die finanzielle Unterstützung, und Gegenmaßnahmen aufgrund Dubliner – auch in Süd-Irland kam es zu Überfällen und Attacken (vgl. Connelly 2012: 68) – und Londoner Antiterror-Sondergesetze, die etwa im Freistaat die Inhaftierung ohne Verfahren ermöglichten, rieben die Organisation fast vollständig auf (vgl. Neumann 1999: 53 ff.). In diese Zeit des Zweiten Weltkriegs, in dem der irische Freistaat sich neutral erklärte, fallen auch zwei Spielfilme nazideutscher Produktion, *Der Fuchs von Glenarvorn* (D 1940) und *Mein Leben für Irland* (D 1941), beide inszeniert von Max W. Kimmich, Schwager Joseph Goebbels‘. Diese anti-britischen Propagandawerke nutzen als Kulisse den irisch-republikanischen Widerstand vergangener Zeiten 1903 und 1921 (*Mein Leben für Irland*) oder ein zeitenthobenes, düsteres Irland (*Der Fuch von Glenarvorn*), um die Briten als imperialistische Unterdrücker, die irischen Nationalisten hingegen als inspiriert, heroisch und dabei positiv-„völkisch“ zu zeichnen (vgl. ebd.: 73 ff.).⁹⁹

Die Nazi-Verbindungen selbst wurden u.a. in *I See A Dark Stranger* (UK 1946) oder *A Terrible Beauty* (UK/USA 1960; US-Titel: *The Nightfighters*) auf-

⁹⁹ Das deutsche Kaiserreich im Ersten Weltkrieg wie NS-Deutschland im Zweiten suchten, wenn auch wenig effizient, die militanten Republikaner direkt im Widerstand gegen den gemeinsamen Feind, das Vereinigte Königreich, zu unterstützen. Historische Berühmtheit erlangte etwa der geförderte, letztlich gescheiterte Waffenschmuggler Roger Casements zur Unterstützung des Osteraufstands. In Berlin verhandelten 1940 IRA-Emissäre und wurden ausgebildet; per Fallschirm oder U-Boot landeten (teils kuriose u. schnell enttarnte) Nazi-Agenten in Irland (s. dazu u.a. Connelly 2012: 66 f.; English 2013: 63 ff.).

gegriffen. In ersterem, einem Spionagethriller, spielt Deborah Kerr die junge Irin Birdie, die geprägt von den schwärmerischen Erzählungen des Vaters vom quasi ‚heiligen Krieg‘ gegen die Briten selbst zur leidenschaftlich-verbohrten Republikanerin und England-Hasserin geworden, sich zunächst von Nazi-Spionen rekrutieren lässt, schließlich aber einsieht, dass ihr Verrat auch irische Soldaten das Leben kosten würde. Schließlich heiratet sie gar einen englischen Geheimdienstoffizier (Trevor Howard). „Birdie’s hatred of a seventeenth-century figure suggests that her Republicanism is based on archaic grievance and quaint folklore, not present-day injustice“ (ebd.: 81). Dieses paternalistisch-gütige Haltung mit dem Motiv der nostalgisch-ideologischen unzeitgemäßen, damit grundlosen Verblendung findet sich bis weit in die 1960er hinein in fast allen britischen Produktionen, oft mit leicht pathologischen Individualzügen der IRA-Schurkenfiguren: In *A Terrible Beauty* – entstanden nach dem 1958 veröffentlichten Roman von Arthur Roth, der selbst in der IRA und irischen Armee diente¹⁰⁰ – stellt der feurige Nationalist McGinnis (Dan O’Herlihy) in einer Mesalliance mit den Nazis in seinem kleinen nordirischen Dorf eine IRA-Sabotagegruppe auf, der sich der Held des Films O’Neill (Robert Mitchum) weniger überzeugt als eher ironisch gestimmt und aus dem Gemeinschaftsgefühl heraus anschließt, ehe es erste unschuldige Opfer gibt und O’Neill die brave Ortspolizei vor dem geplanten Überfall der immer verbohrteren Gruppe warnt. McGinnis’ Nationalismus ist zu interpretieren als Kompensation für seine Behinderung (ein Klumpfuß) und sexuelle Frustration: Er begehrt O’Neills Schwester, hat bei ihr aber keine Chance. Sinnträchtig erschießt er sie versehentlich am Schluss des Films (sie trägt den Trenchcoat ihres Bruders), derweil O’Neill mit seiner Geliebten die Insel für ein besseres Leben verlässt.

Wie eine facettenreiche Mischung aus *I See A Dark Stranger* und *A Terrible Beauty* erscheint auch *The Gentle Gunman* (UK 1952). Die Produktion des populären englischen Ealing-Studios greift zum Auftakt die IRA-Kampagne während des Zweiten Weltkriegs in London auf: Eine kleine IRA-Gruppe plant dort einen Bombenanschlag in einer U-Bahn-Station, die der Zivilbevölkerung zum Schutz vor den deutschen Fliegerangriffen dient. IRA-Mann Terry (John Mills), während seines Lebens in England geläutert, will jedoch Menschenleben retten und wird daher von seinen (ehemaligen) Gefährten des Verrats verdächtigt. Zurück daheim, im Grenzgebiet zwischen Nord- und Südirland versucht er, seinen Ruf wiederherzustellen, vor allem aber seinen jüngeren, ihm nacheifernden Bru-

¹⁰⁰ Der Romantitel *A Terrible Beauty* verweist selbst wiederum auf William Butler Yeats’ berühmtes politisches Gedicht zum Osteraufstand *Easter, 1916*.

der Matt (Dirk Bogarde) – der nun mit Terrys ehemaligen Verlobten, der fast lüstern republikanischen Maureen (Elizabeth Sellars) liiert ist – sowie den IRA-Kommandeur Shinto (Robert Beatty) überzeugen, der Gewaltstrategie abzuschwören. *The Gentle Gunman* nutzt eine damals wie heute gängige emotionale und motivische Verfahrensweise der Entspannung, die wie ein Verständigungsangebot an die militanten Nationalisten in Süd- und Nordirland wirkte und die sich auch in den Filmen Bollywoods (s. 6.5) oder des US-Kinos nach dem 11. September 2001 (s. 5.7) ausmachen lässt: Terrorismus als Teil eines Guerillakampfes wird als falsch verworfen, im Gegenzug dafür die Berechtigung der Ziele und Leidensgefühle zumindest partiell zugestanden und die Rebellen als ehrenhafte und hingebungsvolle Streiter anerkannt, die lediglich im Eifer des Gefechts und aus der militärischen Not heraus zu unwürdigen Mitteln greifen. Leicht tragisch und romantisierend gesteht das Kino dem *Gentle Gunman* den (sinträchtig im Titel noch ‚bewaffneten‘) Status eines *Gentlemans* zu. Wie in einer entsprechenden Rahmung diskutieren zu Beginn und am Schluss des Films ein irischer Landarzt und ein Engländer (Joseph Tomelty und Gilbert Harding) als nahezu allegorische Figuren hitzig, aber einander freundschaftlich zugetan, das Pro und Kontra des irischen Nationalismus bzw. der britischen Einflussnahme. Beide repräsentieren die alte Generation, deren (Wort-)Gefechte und Tiraden nur mehr amüsanten folkloristischen Wert haben (ähnlich O’Neills alter Vater in *A Terrible Beauty* in seiner harmlosen Erinnerung an vergangene Zeiten und der attitudenhaften Feindseligkeit gegenüber den Briten). Die beiden, in London (von der Inszenierung her) sinisteren IRA-Bombenbauer in *The Gentle Gunman* werden in ähnlicher Weise, kaum zurück auf dem Boden der heimatischen Grünen Insel, zu humorigen, (stereo-),typisch irischen‘ Trunkenbolden. Die rationalen ‚Soldaten‘ sind – so der Tenor in diesem und ähnlichen Filmen – durch gefährliche und eher ‚schädliche‘ Fanatiker verführt wie der nervöse Matt durch Maureen. Sie ist mit einer fast sexuellen Besessenheit mehr an Opferblut und Heldentod (und damit: an toten Helden) interessiert als an den Männern selbst. Maureen erscheint darin als eine negative misogyn umgedeutete Wiedergängerin der mythischen, im gleichnamigen Stück von William Butler Yeats und Lady Gregory aus dem Jahr 1902 emblematisch und allegorisch gewendeten Sagengestalt Cathleen Ni Houlihan, einer Königstochter, die sich durch das Blut im Befreiungskampf gefallener Iren verjüngt.¹⁰¹ Den Gegenpart zu ihr übernimmt in *The Gentle Gunman* Maureens Mutter Molly (Barbara Mullen), die nicht nur ihren Mann, sondern auch ihren Sohn durch den Kampf fürs Vaterland verloren hat bzw. im Handlungsverlauf verliert – ebenfalls eine klassische wie

¹⁰¹ Zur kulturellen und politsymbolischen Wirkung und Bedeutung des Stücks bzw. seiner Figur siehe Lockett (2005). Zur Funktion des „Weiblichen“ im Nationalismus allgemein s. Nagel (1998).

überzeitliche und transkulturelle Rollenfigur, die sentimental im Namen von Friedens- und Familienwerten an Gewaltverzicht appelliert. Die Besetzung des besonnenen Helden Terry mit dem populären britischen Darsteller John Mills schließt daran an, insofern Mills für die Verkörperung bodenständiger, wenn nicht alltäglicher Heldenfiguren bekannt und beliebt war.

Die kritisch-joviale Achtung des einzelnen IRA-Soldaten und seines Anliegens bei gleichzeitiger Historisierung und Verharmlosung ihrer Bedeutung für die Gegenwart findet sich ebenfalls in *Shake Hands with the Devil* (IRL/USA 1959), dessen Handlung im fernen anglo-irischen Krieg angesiedelt ist und im letzten Akt den Bürgerkrieg zumindest andeutet: In Dublin wird der junge Medizinstudent Kerry (Don Murray) aus den USA in den Untergrundkampf der IRA hineingezogen, in dem schon sein Vater einstmals diente. In der Obhut seines Professors Sean Lenihan (James Cagney), der zugleich heimlich IRA-Kommandeur ist, schließt sich nach Zögern Kerry der „Sache“ an. Um eine ältere sympathisierende Adlige aus der Haft zu befreien, entführen sie Jennifer (Dana Wynter), die Tochter eines britischen Militäroffiziers, in die sich Kerry verliebt. Als die Lady jedoch im Gefängnis stirbt, will Hardliner Lenihan die Geisel töten. Auch die Nachricht vom just geschlossenen Waffenstillstand stoppt ihn nicht, sodass Kerry schließlich gezwungen ist, seinen Mentor und Ersatzvater zu erschießen, der partout nicht vom bewaffneten Kampf abrücken will (oder kann). Auch hier wird, anders als in den späteren Filmen zur IRA, „Falke“ Lenihan nicht durchweg negativ gezeichnet, sondern erscheint anfangs noch als souveräner bis jovialer Medizinprofessor mit Doppelleben, der sich erst über den Untergrundkriegshelden hin zum kompromisslosen Fanatiker wandelt. Die Besetzung mit James Cagney, selbst zum Teil irischer Abstammung, trägt zur eher tragischen Konnotation der Figur bei, wobei Cagneys Rollenpersona sich ein Stück weit in Lenihan spiegelt und zugleich umkehrt: In US-Produktionen als psychopathischer (*White Heat* [USA 1949]), vor allem aber schicksalhaft scheiternder Gangster (*The Public Enemy* [USA 1931], *Angels with Dirty Faces* [USA 1938]) berühmt geworden, war Cagney in der Zeit von *Shake Hands with the Devil* eher durch sympathischere Rollen in Komödien, Kriegsfilmen oder Biopics (so als Musical-Pionier George M. Cohan in *Yankee Doodle Dandy* [USA 1942]) auf der Leinwand präsent. Hierin wie in der Besetzung der IRA-Hauptfiguren u.a. in *A Terrible Beauty* mit Stars wie Robert Mitchum, Jahrzehnte später mit Liam Neeson in/als *Michael Collins* (UK/IRL/USA 1996) oder Brad Pitt in *The Devil's Own* (USA 1990), zeigt sich die potenzielle Attraktivität des IRA-Rebellen. Die Rollen wiesen nicht unbedingt Vielschichtigkeit oder Charaktertiefe auf, bargen aber eine gewisse innere und äußere Tragik und bisweilen Zerrissenheit,

die Kino-Terroristen anderer Krisen und Konfliktzeiten nicht zugestanden wurde und wird.

Wie eine Mischung aus heroisch-besonnenem IRA-Protagonisten und verbohrtm IRA-Antagonisten erscheint die fatalistische Figur Johnny McQueen im *Noir*-Klassiker *Odd Man Out* (UK 1947; Carol Reed). Dieser ist neben *The Informer* wohl die international renommierteste klassische Kinoproduktion zur (alten) IRA und erster und prägender Film zum Nordirlandkonflikt (vgl. Donnelly 2000: 386; Hill 2006: 191), führt dabei eine Art Figurenprototyp des Ulster-„Troubles“ zwanzig Jahre vor ihrer (Hoch-)Zeit ein. McQueen (James Mason) ist kampfmüder Anführer einer im Film nicht näher spezifizierten kriminellen, gleichwohl deutlich als IRA aufzufassenden Untergrundgruppe. Widerwillig nimmt er an einem Raubüberfall teil, wird dabei angeschossen und irrt, von der Polizei und seinen Kameraden gesucht, durch ein unwirtliches, fast expressionistisch inszeniertes Belfast. Nur kurz keimt die Hoffnung auf Flucht mit einer ihn liebenden Frau auf – eine Flucht aus einer tristen industrialisierten Nachkriegsstadt, die nicht London ist und auch nicht das rurale wildromantische kulturnationalistische Irland. Mason als Johnny wurde zur kinematografischen Ikone des existenzialistischen Verlorenen, des Unbehausten und Verdammten und mit ihm der heldenhafte, wiewohl moralisch gesplante Republikaner zum gebrochenen, müden und desillusionierten. *Odd Man Out* gibt jene schicksalhaft tragische Tonalität vor (oder nimmt sie vorweg), die die Vorstellung vom Nordirlandkonflikt im Film bis heute maßgeblich bestimmt. Bei aller Entpolitisierung innerhalb des Films blieb auch bei *Odd Man Out* das Politische (oder eine diskursive Politisierung) unvermeidlich: Während in England die Filmkritik die Ästhetik der Schwarz-Weiß-Inszenierung und die universelle Geschichte lobte, wurde der Film in Nordirland trotz – oder gerade wegen – seiner Verschleierung der realen politischen Implikationen als Kommentar zur aktuellen Situation aufgefasst und in der lokalen Presse dahingehend vorab zu entschärfen versucht. Der Raubüberfall Johnnys sei „seine Sache“, nicht „unsere“, so z.B. der *Belfast Telegraph* vom 1. März 1947 (vgl. Donnelly 2000: 389). Allein schon aber, dass Regisseur Reed *Odd Man Out* tatsächlich in Belfast gedreht hatte und ein Wahrzeichen, den Albert Memorial Clock Tower, deutlich ausstellte, unterlief den verallgemeinernden Lauftext zu Beginn des Films, laut dem die Handlung unspezifisch in „a city of Northern Ireland“ ansiedelt sei. Auch dass die namenlose „illegale Organisation“ für die IRA stand, war quasi offiziell so eindeutig, dass die Royal Ulster Constabulary (RUC) bei der Belfaster Premiere vorsorglich vor Ort war, um Republikaner an einer möglichen Kundgebung zu hindern (vgl. ebd.: 390). *Odd Man Out* blieb jedoch wie *The Informer* und ähnlich Neil Jordans *The Crying Game* (s. 3.2.2) fünfundvierzig Jahre später ein künstlerischer Solitär, der nicht wie die meisten der frühen IRA-Romanzen und -Tragödien eine

‚Hollywood-Erzählung‘ dergestalt bot, dass die Politik und die geschichtliche Situation dem Drama unterstellt oder von diesem als Material ‚verbraucht‘, sondern stattdessen transzendiert wurde.

Die Darstellung überzeugter IRA-Extremisten als kleine Ansammlung verbohrrter Rückwärtsgewandter ohne Realitätssinn in den eher harmlosen Filmen spiegelte vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch die ‚Wirklichkeit‘ der Organisation wieder, die kaum mehr Rückhalt und Unterstützer fand. Quasi als Verzweiflungsakt startete sie 1956 die fast sechsjährige „border campaign“ (Grenzkampagne), in der vom Gebiet der Republik Irland aus die ‚Besatzungstruppen‘ im Norden immer wieder angegriffen wurden (vgl. Moloney 2007: 49 ff.; English 2003: 75 ff.). Dies freilich ohne nennenswerte Auswirkungen – auch auf die Präsenz im Film. Das Kino der 1950er zeigte die IRA-Ära als passé und das Irlandproblem als gelöst (Connelly 2012: 26). Festnahmen und Internierungen beendeten die Kampagne, die Überreste der einst stolzen „Republikanischen Armee“ umgab im Klima der modernen 1960er ein Ruch der Niederlage und des Anachronismus; sie orientierte sich ideologisch nicht zuletzt im Norden nach und nach neu, vom Nationalismus hin zum Marxismus und damit sozioökonomischen Fragen. Am Ende des Jahrzehnts freilich sollte sie wieder eine bedeutende Rolle spielen, wenn auch unter anderen Vorzeichen und in neuer Gestalt.

3.2 Der Nordirlandkonflikt und seine filmische Thematisierung

Der Nordirlandkonflikt forderte zwischen 1969 und 1998 rund 3.500 Menschenleben, davon zweihundert außerhalb von Ulster (vgl. Korstian 2008: 15). Auslöser waren maßgeblich Fragen der Benachteiligung. So bildeten sich ab 1967 auf Seite der Katholiken Bürgerrechtsbewegungen, die sich an denen der USA orientierten. Sie sahen sich politisch, sozial und wirtschaftlich diskriminiert von der protestantischen Mehrheit¹⁰², die sich genealogisch mit England verbunden und historisch als dessen Vertreter und Verteidiger in Irland fühlte: Die noch heute für Katholiken provokanten Märsche des Oranierordens gemahnen an die Schlacht am Fluss Boyne von 1690 und dem Sieg des protestantischen, aus Holland stammenden englischen Königs Wilhelm von Oranien (William III., 1650-1702) über den katholischen Jakob II. Derlei gepflegte Macht- und Geschichts-

¹⁰² In Nordirland leben ca. sechzig Prozent Protestanten und vierzig Prozent Katholiken; von loyalistischer Perspektive aus kann man, mit Blick auf die gesamte irische Insel, von achtzig Prozent Katholiken und zwanzig Prozent Protestanten ausgehen (vgl. McIlroy 2001: 113).

konstrukte können als Ausdruck einer Belagerungsmentalität verstanden werden: Vor allem radikale Loyalisten fürchteten den Anschluss an den republikanischen Süden, was durch eine anwachsende demografische Zahl von Katholiken im eigenen Ulster näherzurücken drohte (vgl. Moloney 2007: 39; Bruce 1994). Die katholischen Iren wiederum forderten u.a. die Umstrukturierung der sie benachteiligenden Wahlbezirke und soziale und ökonomische Verbesserungen sowie kulturelle Anerkennung. Das Misstrauen auf protestantischer Seite gegenüber der Bewegung führte zu Gewaltaktionen gegen die friedlichen Protestmärsche; die mehrheitlich protestantische RUC galt als (und zeigte sich) pro-loyalistisch. Im „Battle of the Bogside“ in Londonderry (August 1969) und den anschließenden Unruhen in weiteren Städten eskalierten die Spannungen. Angesichts des breiten zivilen Ungehorsams und der Aktionen der Militanten auf beiden Seiten wurden auf Anforderung der nordirischen Regierung britische Truppen entsandt, um die öffentliche Ordnung wiederherzustellen. Viele Katholiken begrüßten zunächst die Soldaten, da die IRA in ihren Augen als Schutzmacht versagt hatte. Im Dezember 1969 spaltete sich die IRA; hervorging die *Provisional Irish Republican Army* (PIRA), deren Ziel die Beendigung der „britischen Herrschaft“ in Ulster sowie ein irischer Staat gemäß der Proklamation von 1916 war. Die PIRA oder „Provos“ als dominierende paramilitärische Organisation der Republikaner im Nordirlandkonflikt wurde im Sprachgebrauch immer mehr zu der IRA¹⁰³, derweil die „alte“ *Official IRA* (OIRA) in den Hintergrund trat und durch eine erneute Teilung, aus der die radikale *Irish National Liberation Army* (INLA) hervorging, weiter an Bedeutung verlor. Auf der Gegenseite gründete sich Anfang der 1970er-Jahre die *Ulster Defence Association* (UDA), die schnell zur größten paramilitärischen Organisation der Loyalisten wurde, sowie ihr illegaler ‚militärischer‘ Arm, die *Ulster Freedom Fighters* (UFF), als weitere Parteien im Kreislauf der interkonfessionellen bzw. sektiererischen Gewalt¹⁰⁴, welche auch den Einsatz von Bomben kannten.

1971 erließ die britische Regierung verschärfte Antiterrorismusgesetze und führte die Internierungspolitik mit Massenfestnahmen und -internierungen ohne Anklage ein, die überwiegend Katholiken – viele davon ohne direkten Bezug zur IRA – traf. Von Folter und Misshandlungen der Gefangenen war die Rede.¹⁰⁵ Dies trug zur weiteren Radikalisierung bei und trieb den „Provos“ neue Anhänger.

¹⁰³ So wird sich auch in dieser Arbeit auf die PIRA bezogen, wenn von der IRA ab Anfang der 1970er-Jahre die Rede ist.

¹⁰⁴ Allein in den Jahren 1974 bis 1976 tötete die UVF 250 Menschen (vgl. English 2003: 173).

¹⁰⁵ 1979 berichtete das Komitee unter Leitung des englischen Richters Harry Bennett, das zur Aufklärung der Anschuldigungen eingesetzt worden war, von Hinweisen auf nicht selbst zugefügten Verletzungen (*Report of the Committee of Inquiry into Police Interrogation Procedures in Northern Ireland*, unter <http://www.cain.ulst.ac.uk/hms/bennett.htm>, letzter Zugriff 12.04.2015).

nger und Mitglieder zu.¹⁰⁶ 1972 wurde das nordirische Parlament aufgelöst und durch das britische „Direct Rule“ ersetzt (bis 1998). Der Rückhalt der britischen Truppen in den katholischen Vierteln schwand und kehrte sich in Ablehnung und Hass um. Tragischer Eskalationspunkt war dabei der „Bloody Sunday“ (30. Januar 1972): Bei einem Demonstrationzug in Londonderry mit nicht unüblichen Ausschreitungen schossen britische Fallschirmjäger in die Menge; vierzehn Menschen kamen ums Leben.¹⁰⁷ Am 21. Juli 1972, dem „Bloody Friday“, zündete die IRA als Vergeltung in Belfast innerhalb von weniger als einer Stunde sechszwanzig Bomben inklusive zweier Autobomben (vgl. Mattox 2004: 83). 1974 führte sie eine Bombenkampagne in England.¹⁰⁸ Ziele waren u.a. Pubs in Guilford (fünf Tote, über sechzig Verletzte), Woolwich (zwei Tote, fast dreißig Verletzte) und Birmingham (einundzwanzig Tote, hundertfünfzig Verletzte) (vgl. English 2003: 167 ff.). Die IRA erklärte, die Engländer trügen die Schuld: „They hold the (...) keys of war“ (zit. n. ebd.: 169). Als Reaktion verabschiedete das Parlament in London den *Prevention of Terrorism (Temporary Provisions) Act*, der der Polizei u.a. die Befugnis einräumte, Terrorverdächtige ohne richterliche Anordnung bis zu sieben Tage zu inhaftieren und zu verhören. Die Attentate hatten Exzesse und Justizskandale zur Folge, die das ungerechte System Großbritanniens im Sinne der IRA und Sinn Féins – freilich erst spät – bloßstellten: 1989 bzw. 1991 wurden die Urteile gegen die vermeintlichen Guilford-Attentäter, die so genannten „Guilford Four“ (darunter Gerard „Gerry“ Conlon) wie auch die gegen die wegen des Verdachts auf Planung und Mithilfe inhaftierten „Maguire Seven“ (unter ihnen Conlons Vater Giuseppe, der im Gefängnis starb) aufgehoben: Entlastende Beweise waren zurückgehalten und Geständnisse erpresst worden. Auch die „Birmingham Six“ wurden 1991 nach sechzehn Jahren Haft freigelassen und 2001 finanziell entschädigt.

¹⁰⁶ White (1989) kommt in seiner Untersuchung des Umfelds der [P]IRA Anfang der 1970er in Londonderry zu dem Ergebnis, dass weniger ökonomische Entbehrungen als staatliche Repression und die Erfolglosigkeit des friedlichen Protests die bewusste Hinwendung zu politischer Gewalt beförderte.

¹⁰⁷ 2010 wurde der 1998 von der britischen Regierung beauftragte Saville-Report veröffentlicht, in dem – im Gegensatz zu vorherigen Untersuchungen – befunden wurde, dass die Soldaten nicht auf Schüsse reagierten, sondern von sich aus an jenem Tag das Feuer eröffnet hätten. Premierminister David Cameron entschuldigte sich daraufhin öffentlich im Namen des Landes.

¹⁰⁸ Auch die Protestanten führten Bombenterrorismus im quasi feindlichen Ausland: Am 17. Mai 1974 explodierten UVF-Bomben in Dublin und Monaghan (Republik Irland). Mit 33 Toten bzw. tödlich Verwundeten waren dies „one of the worst atrocities of the entire troubles“ (English 2003: 167).

War die IRA Ende der 1960er-Jahre nur mehr eine gespenstische Randscheinung gewesen, hatte sie im Lauf der 1970er massiven Zulauf bekommen.

By no means all of these people were armed guerrilla fighters, but even those working on security, intelligence, safe houses and so forth were an integral part of the armed Provisional movement (ebd.: 114).

Als Radikalisierungsspitze einer breiten Bewegung wandelte sich auch ihre Organisationsstruktur. Wer den „Provos“ mit ihren „Bataillonen“ und „Kompanien“ beitrug, war schnell bekannt gewesen – auch Informanten der nordirischen und britischen Sicherheitskräfte. 1976 wurde jedoch das *Northern Command*, der Ulster Armeerat, als autonome Kommando-Struktur gegründet, eine „Kriegszone“ (*War Zone*) aus sechs nordirischen Grafschaften definiert und eine Zellenstruktur eingeführt, deren „Active Service Units“ (ASUs) auf gewisse Funktionen spezialisiert waren (z.B. Bombenanschläge oder Bestrafungen) (vgl. Moloney 2007: 157; Bittner und Knoll 2000: 268; Neumann 1999: 110 ff.). Diese Struktur bot mehr Sicherheit und Schutz im Untergrundkampf und war nicht zuletzt eine Reaktion auf die allgemeine Kriegsmüdigkeit im Norden und die Erfolge der staatlichen Geheimdienstarbeit (Smith, M.L.R. 1995: 145 ff.). Auch nach der Reorganisation war ein „basic strategic concept of trying to demoralise British public opinion into accepting withdrawal“ (ebd.: 155). Einer der spektakulärsten Attentate der IRA war 1979 die Ermordung Lord Mountbattens durch eine Bombe; am selben Tag wurden achtzehn britische Soldaten, ebenfalls durch einen Sprengstoffanschlag, getötet.

Auch politisch konnte die IRA Erfolge feiern (wenn auch nur bedingt für sich verbuchen): 1981 kam es im Hochsicherheitsgefängnis „The Maze“¹⁰⁹ – entstanden aus dem Internierungslager Long Kesh – zum Hungerstreik. Den IRA-Inhaftierten (wie auch den protestantischen Paramilitärs) in den „H“-Blöcken war ab 1. März 1976 der politische Sonderstatus aberkannt worden, der ihnen gemeinsame soziale und politische Aktivitäten erlaubte, was das Gefängnis zu einer ideologischen Ausbildungsstätte für Aktivisten gemacht hatte. Ohne den Sonderstatus sahen sich die Extremisten zu gewöhnlichen Kriminellen degradiert (vgl. u.a. English 2003: 189 ff.) – Folge der Kriminalisierungs- und „Ulsterisierungspolitik“ der britischen Regierung seit Mitte der 1970er. „There is no such thing as political murder, political bombing or political violence“, so die damalige Premierministerin Margret Thatcher 1981 in der Londoner *Times* (zit. n. Mulcahy 1995: 449). Als Reaktion begannen die Gefangenen den „Blanket Protest“: Sie lehnten die übliche Anstaltskleidung ab und hüllten sich stattdessen

¹⁰⁹ Offiziell „Her Majesty's Prison Maze“.

in Decken. Die nächste Stufe stellte der „Dirty Protest“ (ab 1978) dar: Die Häftlinge der IRA und der INLA verweigerten die Körperhygiene und beschmierten die Wände ihrer Zellen mit ihren Exkrementen. 1980 begann der erste und 1981 der zweite, dramatischere Hungerstreik, in dessen Folge zehn Männer starben. Unter ihnen war Robert „Bobby“ Sands, der im Gefängnis zum Parlamentsabgeordneten gewählt und für viele zur Märtyrerfigur in diesem Ringen mit der unachgiebigen Thatcher-Regierung wurde. Weniger direkt politisch, jedoch in der Öffentlichkeitswirkung erwies sich der Streik für die IRA und Sinn Féin als ein großer Erfolg, insofern er eine Welle der Solidarisierung und Sympathie zur Folge hatte. Als Vergeltungsschlag gegen die „Iron Lady“ und ihr Kabinett erfolgte 1984 ein Bombenschlag auf das Grand Hotel in Brighton, in dem der Parteikongress der Conservative Party stattfand.

In den 1970er- und 1980er-Jahren wurde die IRA von Libyen mit Waffen versorgt (vgl. Moloney 2007: 3 ff.), weitere Lieferungen kamen aus den USA bzw. dem Umfeld der Spendenorganisation NORaid (vgl. Bell 2000: 182 ff.). Ab Mitte der 1980er erklärte die IRA allen Firmen und Personen, die mit dem Staat oder seinen Sicherheitskräften zusammenarbeiteten zu legitimen Zielen (vgl. Neumann 1999: 166), und Ende des Jahrzehnts war die Gewalt trotz Bemühungen vonseiten Sinn Féins um eine Entmilitarisierung des Konflikts wieder angestiegen (vgl. ebd.: 160), derweil weitere ‚Verfehlungen‘ britischer Sicherheitskräfte wie Folter und gezielte Tötungen in Nordirland untersucht wurden und 1988 die Tötung einer IRA-Einheit auf Gibraltar international für Aufsehen sorgte.

3.2.1 Zensur, Fanatisierung und Kriminalisierung der 1970er- und 1980er-Jahre

Der Nordirlandkonflikt stellte bis in die 1990er-Jahre hinein einen brisanten, vor allem in den 1970ern bisweilen zu heiklen Gegenstand nicht zuletzt für das britische Kino dar. Dieses hatte in den 1960ern internationale Erfolge bei Kritik und Publikum gefeiert; zusammen mit der gesamtwirtschaftlichen Lage stagnierte die Filmindustrie nun jedoch: Wurden 1971 noch 98 Spielfilme produziert, waren es 1981 nur mehr 36 (Wood 1983: 143, zit. n. Street 1997: 89). Hinzukam kam der generelle Bedeutungsverlust des Kinos angesichts veränderten Konsumverhaltens und der Medienkonkurrenz des Fernsehens. Auf letzteres verlagerte sich nach der britischen „New Wave“ (ab Ende der 1950er) die Produktion sozialkri-

tischer Stoffe (vgl. Helbig 1999: 235) mit später auch im Kino erfolgreichen, politisch engagierten Regisseuren wie Ken Loach oder Mike Leigh.

Besonders was das Fernsehen anbelangt, waren die „Troubles“ vor allen in den 1980ern Themenfeld medialer Zensur in Großbritannien und in der Republik Irland. Konkret erließ der britische Staat nach einer investigativen Dokumentation (*Death on the Rock*; Roger Bolton, ausgestrahlt von ITV 1988) über die Tötung von IRA-Mitgliedern auf Gibraltar durch SAS-Soldaten Restriktionen. Jegliche Wiedergabe von gesprochenen Worten, die eine verbotene Organisation repräsentierten, unterstützten oder bewarben, war untersagt.¹¹⁰ Das betraf neben der IRA auch protestantische Extremisten. In der irischen Republik war es schon ab 1973 verboten, die „Autorität des Staates“ zu untergraben und Gewalt zu befördern, und ab 1976, bestimmten paramilitärischen und politischen Organisationen (darunter Sinn Féin) auch nur indirekt ein Forum im Rundfunk zu bieten. Als die RTÉ-Exekutive¹¹¹ zu ihrer Entscheidung stand, ein Interview mit einem IRA-Sprecher zu senden, wurde sie komplett entlassen und ein involvierter Journalist zu vier Monaten Haft verurteilt (vgl. Pettitt 2000: 205 ff.; Rockett 2004: 363 ff.; Curtis 1998: 138 ff.).

This effectively prevented the public from seeing, hearing or *hearing about* the ideas of people, including elected local and national politicians; a bizarre situation in a democratic state (Pettitt 2000: 208 – Herv. i. O.).

Die Lücke füllten Fernsehfilme und Dokudramen. Von der (etwa internen Sender-)Restriktionen aufgrund ihres fiktionalen Gehalts relativ unbehelligt (wenn auch nicht völlig frei), behandelten sie die Folgen der Protest- und Guerillage-walt sowie der gesellschaftlichen Teilung in Nordirland für die Bevölkerung und dabei vor allem für die Kinder, so z.B. Derek Mahons Fernsehspiel *Shadows on Our Skin* (UK 1980). Unter dem Schutz des Semidokumentarischen und der journalistischen Aufklärung konnten freilich bisweilen selbst provokante politische Fragen behandeln werden, z.B. die Zweifel an den Ermittlungen und der Täterschaft der Verurteilten im Fall des Birmingham-Anschlags 1974 in *Who bombed Birmingham?* (UK 1990; Mike Beckham). Der Film rekapituliert mit Schauspielern die Ermittlungsarbeit der Sendung *World in Action* von Granada Television bzw. des Abgeordneten und Buchautors Chris Mullin (*Error of Judgement: Truth About the Birmingham Bombings*; im Film gespielt von John Hurt). Grenzen gab es aber auch hier: Aufgegriffen, jedoch im Ergebnis unterdrückt wurden die Ermittlungen zu Antiterrorereinsätzen der Sicherheitskräfte und

¹¹⁰ Gem. *BBC Producers' Guidelines*, London 1989, App. 5 (vgl. Pettitt 2000: 211).

¹¹¹ *Radio Telefís Éireann*, die irische Rundfunkanstalt.

dem Verdacht des vorsätzlichen Erschießens bei Kontrollen und Festnahmen in *Shoot to Kill* (UK 1990; Peter Kosminsky), die Thematisierung brutaler Verhörmethoden gegenüber Terrorverdächtigen in *Article 5* (R: Brian Phelan)¹¹² (vgl. Pettitt 2000: 227 ff.) oder die fragwürdige Verurteilung von vermeintlichen Tätern in *The Legion Hall Bombing* (UK 1978; Roland Joffé; in der Reihe *The Play for Today*). Der sozialkritische linke Regisseur Ken Loach erfuhr ebenfalls, wie prekär die Behandlung des Konflikts bzw. seiner Geschichte war: Der Auftrag für ein modernes Nordirland-Fernsehndrama wurde Anfang der 1970er von der BBC nach umfangreichen Vorarbeiten des Autors Jim Allen storniert, ein Spielfilmprojekt mit dem Titel *The Rising*, das Ken Loach und Produzent Tony Garnett über den britisch-irischen Krieg planten, scheiterte wegen des Inhalts an der Finanzierung durch den Sender (vgl. Curtis 1998: 153 f.). Mit *The Wind That Shakes the Barley* (IRL/UK/D/I/ESP/F 2006) befasste Loach Jahrzehnte später sich dann doch noch mit der Zeit des irischen Freiheitskampfes und Bürgerkriegs – allerdings im bzw. fürs Kino.

Schwierig war es jedoch nicht nur, kritische Filme im Fernsehen oder ohne Zensuraufgaben in den Kinos zu zeigen, sondern generell dabei den richtigen Ansatz zu finden, um etwa das Publikum nicht zu verprellen. Hills Aussage, Filme zu Nordirland könnten das Thema des Konfliktes nicht vermeiden, ohne naiv oder ausweichend zu sein (vgl. Hill 2006: 141), lässt sich insofern noch verschärfen, als sogar das Vermeiden selbst, also alle Versuche der Entpolitisierung von Figuren und Storys, nachgerade zum Scheitern verurteilt waren – zumindest in bestimmten Phasen der „Troubles“. Nordirlandfilme (wie Konfliktfilme in anderen Ländern auch) gerieten zwangsläufig und bei aller Balance und gezielter Harmlosigkeit qua Gegenstand politisch, mitunter gar zum Politikum.

Den Umschwung in der (auch kinofilmfiktionalen) Wahrnehmung der alten anachronistischen IRA zu den „Provos“ und vor allem der Tragik der „Troubles“ zeigt sich sinnbildlich anhand zweier Filme des Regisseurs Don Sharp, der sich mit Horrorfilmen des Unternehmers Hammer-Films in den 1960ern einen Namen machte. *The Violent Enemy* (UK 1967) nach dem Roman von Jack Higgins erzählt die Geschichte eines IRA-Mannes Sean Rogan (Tom Bell), der von briti-

¹¹² *Article 5*, 1976 verboten, dreht sich um „the hiring of three mercenaries by an Englishman for service in an unnamed country which involved the use of torture“ (Coogan 2002: 364), wobei in einem Dialogteil auf Nordirland als Land angespielt wird, in dem Regierungsfolter stattfände (vgl. ebd.). Laut Pettitt (2000: 233) wurde der Film weder ausgestrahlt noch für die Forschung zur Verfügung gestellt. Die mediale (Selbst-)Zensur selbst wurde Gegenstand in dem TV-Film *Giro City* (UK 1982) von Karl Francis.

schen Gangstern zur Flucht aus britischer Haft verleitet wird, um in der südirischen Provinz per Sprengstoff eine britischen Elektronik-Fabrik zu zerstören. Auftraggeber ist der Kommandeur in fortgeschrittenem Alter, Colum O. More (Ed Begley), der nicht nur gestrig in seiner Ablehnung der neuen ökonomischen Realität als imperialistisch wirkt, sondern auch von seinen republikanischen Mitstreitern isoliert agiert und der ‚guten alten Zeit‘ nachtrauert. Die britischen Auftragsverbrecher wiederum sind nur an der Firmenkasse des Anschlagsziels interessiert, was den radikalen Republikanismus nicht nur als naiv, sondern auch als blinden Wegbereiter schnöder Kriminalität ausweist. Rogan selbst verhindert in letzter Minute den Tod Unschuldiger durch die Explosion und macht zusammen mit der lokalen Polizei die Ganoven dingfest, fügt sich also zivilheroisch wieder in die moralische und politische Ordnung.

Sharps *Hennessy* (UK 1975), „the first film to focus on the resurgence of the Troubles in Northern Ireland“ (Burns-Bisogno 1997: 123) und ebenso wie *The Violent Enemy* vor allem an vordergründiger Unterhaltung interessiert, bietet eine ähnliche, wenn auch radikalere Version des IRA-*Loners*: Der titelgebende Attentäter (Rod Steiger) ist wie Rogan Sprengstoffexperte, verweigert sich seiner Familie zuliebe aber den Avancen der IRA. Als Frau und Tochter bei Unruhen in Belfast versehentlich von einem (selbst durch die Kugel eines IRA-Heckenschützen getroffenen und daraufhin um sich schießenden) britischen Soldaten getötet werden – ein Anklag an den Blutsonntag von 1972 – will Hennessy auf eigene Faust das Londoner Parlamentsgebäude samt der Queen in die Luft jagen. Die IRA versucht ihn zu stoppen, kooperiert dafür gar mit Scotland Yard.

Hennessy kombiniert zwei Republikaner-Typen: den Renegaten, den seine eigene illegale Organisation selbst wieder ‚einzufangen‘ trachtet, und den besessenen, unpolitisch-forderungslosen ‚Rächer‘, wie ihn das Bollywood- und das Hollywoodkino z.B. in *The Patriot Game* (USA 1992) (s. 3.2.2) verstehen, d.h. in ihre generisch formierten Erzählwelten integrieren können. Der spekulative Thriller, „carefully apolitical as an aspirin commercial“ (Canby 1975), der Originalaufnahmen der Parlamentsöffnung inklusive der britischen Königin verwendet, wurde von britischen Verleihern boykottiert und versuchte daraus Kapital zu schlagen (mit Plakaten mit der Headline „Why has the movie Hennessy become an international cause célèbre?“), passierte allerdings in Irland die Zensurstelle ohne Schnittauflagen (vgl. Burns-Bisogno 1997: 125).¹¹³ Beachtlich ist dabei, dass der Film zu einer Zeit startete, in denen die jüngste Hochphase der „Troubles“ in Ulster noch nicht lange zurück lag und England noch frisch unter dem Eindruck des Terrorismus stand, den die IRA ins Land getragen hatten.

¹¹³ Zur Todesszene in *Hennessy* s. Zywiwetz (2013).

Die politische Undurchsichtigkeit sowie Amoralität auf allen Seiten besichtigt Tony Luraschis vier Jahre später gestarteter *The Outsider* (USA 1979), in einer Phase, in der der Aufstand bereits zu einem zermürbenden Stellungskrieg geworden war und die IRA qua Staatslinie kriminalisiert wurde. Dieser einzige Film Luraschis als Regisseur und Drehbuchautor sowie der Produktionsfirma Cinematic Arts B.V. fand keine nennenswerte Verbreitung (schon gar nicht im Vereinigten Königreich oder Irland), ist aber bemerkenswert angesichts seines pessimistischen Tons. Hauptfigur ist der idealistische Vietnamveteran Flaherty (Craig Wesson), der, angestachelt von den IRA-Heldengeschichten seines in die USA emigrierten Großvaters (Sterling Hayden), sich der IRA in einem bombenzerrütteten Belfast anzuschließen sucht. Dort wird der „Yankee“ jedoch weniger willkommen geheißen als von beiden gegnerischen Seiten (sprich: Sicherheitskräfte und Radikal-Katholiken) als wertvolles Opfer verplant. Für die IRA wäre sein inszenierter Tod durch die Briten publicity-wirksam, für die Briten, die mit ihm ihren eigenen republikanischen Informanten schützen wollen, ein Propaganda-Coup, insofern die Hinrichtung eines US-Bürgers durch die IRA die Unterstützungsbereitschaft in den Vereinigten Staaten hemmen würde. Flaherty überlebt jedoch – und muss zurück in der Detroit Vorstadt von seinem alten Großvater erfahren, dass dieser selbst seine IRA-Kameraden in den 1920ern verraten und seinen Enkel quasi als Wiedergutmachung für „die Sache“ in den bewaffneten Kampf geschickt hat (vgl. Connelly 2012: 169 ff.). Die historischen Heldenmythen und *corporate narratives* der Vergangenheit, die in den Filmen bis in die 1960er hinein in zwar als überkommene und damit gefährliche Inspiration für die Gegenwart und Zukunft dargestellt, zugleich aber gepflegt und bisweilen gar verklärt werden, sind in *The Outsider* als Selbst- und Fremdverblendung gänzlich diskreditiert.

Noch extremer und quasi der Gegenpol zur romantisierten republikanischen Volksbewegung früherer Zeiten zeigt *The Long Good Friday* (UK 1980; John Mackenzie) die IRA – oder zeigt sie eben nicht: Der arrivierte Londoner East-End-Verbrecherboss Harold Shand (Bob Hoskins), und mit ihm der Zuschauer, erfährt erst gegen Ende des Films, dass hinter dem Mord an Shands Männern sowie den Bombenanschlägen auf seine Mutter und sein Restaurant keine rivalisierende Gang, sondern die IRA steckt: Diese fühlt sich – aufgrund der Unterschlagung von Schutzgeldzahlungen für Shands Bauprojekte und dem Tod von drei IRA-Volunteers, der ihm angekreidet wird – von Shand hintergangen. Ideologisch motiviert gerät die IRA eine Nummer zu groß und zu fremdartig für den gewinnorientierten, am Bauboom der Docklands profitierenden Mafioso mit

seiner Geschäftslogik und dem Streben nach Business-Legitimität. Diese Unbezwingbarkeit und das Mysteriöse der „Provos“ in *The Long Good Friday* enthüllen laut Hill wie schon zuvor *Odd Man Out* oder *Hennessy* einen Unwillen „to locate their representations of violence within a social and political context that might ‘explain’ them“ (Hill 2006: 194). Nur vereinzelte Figuren erscheinen für den Zuschauer als Exponenten einer ansonsten im Dunkeln bleibenden, ungreifbaren Organisation, mit der sich sogar der hochrangige Polizist, der auf Shands Lohnliste steht, nicht anzulegen getraut. Der originäre Kampf der IRA findet woanders statt, ihre Mittel – Sprengstoffanschlag und Meuchelorde – werden aber je nach Bedarf exportiert.

The Long Good Friday wurde – weniger wegen seiner Politik denn der dargestellten Gewalttätigkeit – in Irland nicht aufgeführt und im Vereinigten Königreich mit Schnittauflagen versehen, gegen die aber die Produzenten erfolgreich Einspruch erhoben (vgl. Burns-Bisogno 1997: 125 f.). Die dämonisierte, fast gesichtslose IRA auf dem Spielfeld des rein organisierten Verbrechens war jedoch der finanzierenden Associated Communications Corporation derart heikel oder zumindest ein mögliches Kassengift, dass sie das Gangsterdrama zunächst nicht in die Kinos bringen wollte und für die Fernsehausstrahlung vom Regisseur eine um zehn Minuten gekürzte Fassung forderte, in der die IRA-Anspielungen entfallen sollten (vgl. Hill 2006: 194). Bei aller Kontroverse ist *The Long Good Friday* Kind seiner Zeit in politischer wie kinematografischer Hinsicht:

The fact that the implementation of a criminalisation policy towards republican prisoners in the North in the mid-1970s coincided with the vogue enjoyed by the Godfather films handed the British authorities a valuable rhetorical weapon (...) From then on, the leaders of Sinn Fein could be denigrated simply as “Godfathers” and political violence similarly dismissed as “organised crime”, perpetrated by the mindless thugs of the republican mafia produced by the nationalist ghettos (Gibbons 1997: 51).

Die britische Regierung wie die konservative Presse schlossen mit dem Verbrecher-Bild der IRA-Streiter an ein etabliertes traditionsreiches Stereotyp an: das des irischen Gangsters. Ausgehend von der sozialen Realität der Auswanderungswellen und der Emigrantenmilieus in Metropolen wie London oder New York, der (nicht nur) damit verbundenen niedrigen sozialen und wirtschaftlichen Stellung von irischen Katholiken, einem ‚Underdog‘-Ethos und krimineller Banden wie den ‚Dead Rabbits‘ im New York der 1850er war (und ist) der irische bzw. irisch-amerikanische Gangster nicht zuletzt im Hollywoodkino eine feste

Größe geworden.¹¹⁴ Soziokulturelle ethnische Stereotype und generische Typen wirkten hier zusammen und sonderten politische Faktoren aus, indem die politische Gewalt auf/von der Grünen Insel als atavistisch gezeichnet wurde, was das Jahrhunderte alte Bild des „untermenschlichen“, „äffischen“ irischen Volk mit seinem gewaltbereiten „Naturell“ aufgriff und fortschrieb (vgl. McLoone 2005 [2000]).

Die entpolitisierte Kriminalisierung in *The Long Good Friday* greift am Rande zugleich ein reales Phänomen auf: Neben der Selbstinszenierung der militanten Republikaner als ordentliche rechtmäßige Streitmacht mit Paraden, Begräbnissen samt ‚militärischen Ehren‘ und ähnlichen Demonstrationen und Performances etablierten die „Provos“ zwischen „Mythos und Mafia“ (Bittner und Knoll 2000) organisierte kriminelle Strukturen: Schutzgelderpressungen, Diebstähle und Raub vermengten sich mit den klandestinen Operationen des politischen Kampfes (vgl. Ryder 2009). Mit ihrem Ordnungsanspruch nicht zuletzt aufgrund fehlender oder akzeptierter staatlicher Alternativen in den katholischen Gemeinschaften kontrollierte die IRA viele Aspekte des Alltags: Als ‚Schutzmacht‘ praktizierte sie eine Schattenjustiz, verhängte Strafen bei schweren oder wiederholten Verbrechen in Form von Teeren und Federn, Verprügeln oder dem berüchtigten „punishment shooting“ und besonders dem „kneecapping“, dem Zerschießen der Kniescheiben.¹¹⁵ Auch noch grausamere Strafen bis hin zur Ermordung sind dokumentiert; vor allem (vermeintliche) Verräter und Informanten ‚richtete‘ man hin (vgl. u.a. Moloney 2007: 28 f., Bittner und Knoll 2000: 60 ff., 191 ff.; Neumann 1999: 123 ff.). Republikanische (aber auch loyalistische) mafiöse ‚Familien‘ in diesen Jahren präsentieren dann besonders spätere Filme, etwa *Resurrection Man* (UK 1998; Marc Evans), *Nothing Personal* (UK/IRL 1995; Thaddeus O’Sullivan) oder *Fifty Dead Men Walking* (UK/CAN 2008) sowie die schwarze Krimikomödie *Divorcing Jack* (UK 1998; David Caffrey) nach dem gleichnamigen Roman des nordirischen Bestsellerautors Colin Bateman. Auch in John Boormans *The General* (UK/IRL 1998) ist die (freilich südirische) IRA die etablierte Konkurrenz des volksnahen Dubliner

¹¹⁴ Entsprechend denn auch die Bedeutung der Besetzung von Lenihan mit dem Gangster-Darsteller James Cagney. Zur Figur des irisch-amerikanischen Bandenverbrechers s. u.a. Shannon (2005). Zur Stereotypisierung von Iren etwa in der britischen Presse generell s. McLoone (2001).

¹¹⁵ „Zwischen 1973 und 1979 schoß die IRA insgesamt mindestens 537 Personen in die Knie oder die Beine“ (Bittner und Knoll 2000: 63). Dabei traf ab 1972 schätzungsweise sechzig Prozent der Taten die eigene Bevölkerungsgruppe (vgl. ebd.: 62). Laut Neumann (1999: 124) wurden mehr katholische Zivilisten durch die IRA getötet als durch die RUC und die britische Armee zusammen, ein großer Teil davon aufgrund des republikanischen „Strafvollzugs“.

Gangsterbosses Martin Cahill (Brendan Gleeson), die ihren Anteil fordert und ihn schließlich (bzw. zum Auftakt der als Rückblende erzählten Geschichte) erschießt.¹¹⁶ Das Gewalt- und Schattenleben ist dabei – wenn überhaupt – nur notdürftig als das von Idealisten und politischen Aktivisten kaschiert, es herrscht allenfalls interkonfessioneller Hass. Kriminelle Geschäfte in Nachtclubs und Pubs wechseln sich ab mit Straßenschlachten oder Übergriffen auf die Gegenseite, und das Treffen zwischen Protestanten und Katholiken in leeren Fabrikhallen in *Nothing Personal* gemahnt an das zweier verfeindeter ‚Clans‘ beim gleichwohl professionell-sachlichen Geschäftstreffen.¹¹⁷

Freilich sind bis auf *The Long Good Friday* und *Divorcing Jack* die genannten Filme – ebenso wie Kari Skoglands *Fifty Dead Men Walking* (UK/CAN 2008)¹¹⁸ – mit ihrer jeweiligen zeitgenössischen Verortung der Handlung in historisch zurückliegendem Setting Produkte der Tauwetter-, Friedensschluss- oder Post-‚Troubles‘-Phase der 1990er- und 2000er-Jahre. Sie bieten über Ausstattung, Kostümen, Frisuren oder populären Musikstücken als Soundtrack nicht nur bestimmte Schauwerte, sondern auch eine geschichtliche Distanz, stellen mit Sicherheitsabstand eine versuchte historisierende Ein- oder gar Abschließung des Konflikts dar (s. 3.2.3.1), der zum Jahrtausendwechsel sein Ende fand, wenngleich auf lokaler Ebene Friktionen und Gewalt nicht ganz verschwand. Zugleich demonstrieren sie, wie die Mafia-IRA Erinnerungsgut geworden ist, das diskursiv bedingt mit einem bestimmten Zeitabschnitt assoziiert wird.

¹¹⁶ Der Film basiert auf der realen Verbrecherfigur gleichen Namens. *The General* kam als Schwarz-Weiß-Film in die Kinos und behauptete damit eine auch visuelle Geschichtsträchtigkeit; spätere (TV-)Auswertungsversionen waren allerdings in Farbe. Eine weitere filmische Adaption der Cahill-Biografie ist *Ordinary Decent Criminal* (UK/D/IRL/USA 2000) von *Nothing-Personal*-Regisseur Thaddeus O’Sullivan mit Kevin Spacey in der Hauptrolle; das Bild der IRA ist darin praktisch das gleiche wie in Boormans Films.

¹¹⁷ Ein vergleichbares Auftreten als ‚Pate‘ oder ‚Don‘ kennzeichnet auch den IRA-Führer Hamill in *The Boxer* – s.u. (vgl. Einwächter 2008: 46).

¹¹⁸ Der Film basiert auf den Erinnerungen des jungen Gelegenheitsgauners Martin McCartland (im Film gespielt von Jim Sturgess), der in den 1980er-Jahren als Informant für die Sicherheitsdienste ‚Provo‘-Mitglied wurde.

3.2.2 *Investigationen, Soziodramen und Thriller der 1980er- und frühen 1990er-Jahre*

Kriegsmüdigkeit und der Wunsch nach Frieden verstärkten sich ab Ende der 1980er-Jahre. Dazu trug auch der Anschlag von Enniskillen (County Fermanagh) bei, wo die IRA 1987 am Gedenktag für die Gefallenen des Zweiten Weltkriegs ohne Vorwarnung eine 15-Kilo-Bombe zündete und elf Zivilisten tötete, was allgemeines Entsetzen auslöste und verheerende Wirkung für das Ansehen der Organisation hatte. Die IRA verlagerte in der Folgezeit ihren bewaffneten Kampf wieder verstärkt nach England. 1991 beschoss sie den Amtssitz des Premierministers, Downing Street Nr. 10; ein Attentat in der Londoner City verursachte einen Schaden von siebenhundert Millionen Pfund. Diese aufsehenerregenden Aktionen sind wahlweise als Torpedierung oder aber forcierende Begleitung der Friedensverhandlungen zu sehen, die Anfang der 1990er einsetzten. Vor dieser Phase der Entspannung, die markiert war durch die Waffenruhe und Friedensverhandlungen Mitte des Jahrzehnts, zeigte sich sowohl eine kritisch-politische Thematisierung fragwürdiger Maßnahmen der britischen Hardliner-Politik im Antiterror- und -aufstandskampf, als auch durch eine einsetzende Typisierung des IRA-Terroristen und seine Einpassung in generische, vor allem tragödische und spannungsfilmische Erzählstrukturen. Neben den erwähnten TV-Produktionen wie *Death on the Rock* oder *Who Bombed Birmingham?*, die ähnlich den frühen Filmen zur RAF (s. 4.2) weniger die Terroristen in den Mittelpunkt stellten als die staatlichen (Über-)Reaktionen auf sie, ist etwa *Hidden Agenda* (1990) von Ken (Kenneth) Loach zu nennen – nicht zuletzt weil der bekennende Sozialist und Thatcher-Kritiker selbst mit sozialkritischen Filmen in der BBC-Reihe *Wednesday Play* beim Fernsehen begann (vgl. u.a. Helbig 1999: 236 ff.). Seinen dokumentaristischen Gestus übernahm Loach auch fürs Kino. Dort tauchte er mit *Hidden Agenda* 1990 tief in die Konstellationen des modernen Nordirlandkonflikts ein, nimmt allerdings die „Troubles“ eher als Aufhänger für einen Verschwörungsplot in der Tradition engagierter Politthriller: Ein US-Bürgerrechtsanwalt (Brad Dourif), als Kommissionsmitglied in Ulster, um Folter- und sonstige Vorwürfe gegen die dortigen Polizei- und Militärkräfte zu untersuchen, wird auf dem Weg zu einem Geheimtreffen mit einem Informanten von Männern in Zivil erschossen. Offiziell heißt es, er habe beim Durchbrechen einer Straßensperre der RUC (Royal Ulster Constabulary) sein Leben verloren. Gemeinsam mit der Geliebten und Kollegin des Toten (Frances McDormand) kommt der von London entsandte Sonderermittler Kerrigan (Brian Cox) einer Verschwörung auf

die Spur, die die Beseitigung eines ehemaligen Militärs bzw. der in seinem Besitz befindlichen brisanten Beweise zum Ziel hat. Sie belegen, dass die ‚schwarze‘ Propagandamaschinerie des britischen Geheimdienstes in Nordirland für die Interessen konservativer Kreise daheim in England gegen die demokratische Opposition eingesetzt wurde.¹¹⁹ Durch Kontakt mit der IRA im Zuge der Ermittlungen kompromittiert, kann Kerrigan die Intrige letztlich nicht öffentlich machen.

Loach bietet mit *Hidden Agenda* ein breit gefächertes, relativ komplexes Bild von der Situation im Nordirland jener Jahre. Der Film zeichnet sich durch einen für Loach typischen authentischen Stil aus, z.B. Laiendarstellereinsatz und Improvisation (vgl. Hayward 2004: 207), gerät aber – ebenfalls nicht ungewöhnlich für Loach – insofern parteiisch und einer Aussageprogrammatik unterworfen, als er von einem politisch-aufklärerischen Engagement beseelt und klar auf seine politische Botschaft hin konzipiert ist. Mochten der ‚linke‘ Loach und sein Drehbuchautor Jim Allen auch pro-republikanisch für einen Abzug der Briten aus Nordirland sein (vgl. Hayward 2004: 203; Schröder 1994: 484): *Hidden Agenda* selbst vertritt höchstens indirekt die Sache der Katholiken, insofern er sich anklagend vor allem auf die undemokratischen Machenschaften hochrangiger britischer Sicherheitskreise konzentriert, ohne die konkrete eigenständige Impulskraft seines „Troubles“-Settings genauer zu untersuchen. Dementsprechend gerät der Film „surprisingly anglo-centric, more concerned with critiquing Thatcherism than British politics on Northern Ireland“ (Barton 2004: 160). Ganz auf der Seite der Bürgerrechtsvertreter bzw. des ermittelnden Kerrigan exemplifiziert Loach ein bedrohliches Gemisch aus aggressivem Korpsgeist und Vertuschung unter nordirischen und britischen Militärs, Polizisten und Geheimdienstlern, kritisiert Einschüchterung und Instrumentalisierung klandestiner Macht als Ausfluss eines rechtskonservativen Herrschaftsanspruchs. Extremer undemokratischer und schattenautokratischer Ausfluss ist das verdeckt agierende Antiterror- bzw. „Killer“-Kommando, das keiner rechtsstaatlichen Kontrolle unterliegt. Folter und Misshandlungen gefangener Republikaner werden daneben angesprochen und angeklagt, ebenso die britische „shoot-to-kill“-Strategie: Der mit Ermittlungen von Fällen der Staatsexekutionen betraute Manchester Polizeichef

¹¹⁹ Vgl. dazu auch Hayward 2004: 203 ff. Laut Schröder traf der Film damit einen empfindlichen Nerv: „Die Aushöhlung rechtsstaatlicher Prinzipien und demokratischer Kontrolle, damit die Gefährdung des politischen Systems in Großbritannien generell, wird als bedrohliche Folge eines andauernden Kampfes in Nordirland vorgestellt. Diese Argumentation des Films stützt sich auf angebliche Aktivitäten der Geheimdienste im Jahre 1974, deren Ziel es war, die Wiederwahl der Labour-Regierung damals zu verhindern und die Konservativen zu einem härteren Kurs zu bringen (...)“ (Schröder 1994: 484).

John Stalker war Vorbild für die Figur Kerrigan (vgl. Hayward 2004: 203 f.; Schröder 1994: 484).¹²⁰

Neben TV-Reportage und -doku(hybrid)formaten widmen sich schon früh in den 1980ern Fernsehspiel- und -filmdramen weniger dem Terrorismus als den tragischen Lebens- und Politverhältnissen vor allem in Belfast, darunter Mike Leighs *Four Days in July* (1984) über je ein katholisches und ein protestantisches Ehepaar, beides angehende Eltern in einer Arbeitergroßstadt im permanenten Ausnahme- und Überwachungszustand (der Protestant ist Soldat, der Katholik in den „Troubles“ mehrfach verwundet). Im Hospital nach der Niederkunft kommen beide Frauen im selben Krankenzimmer zusammen, doch die verschiedenen, konfessionsausweisenden Baby-Namen allein distanzieren sie.

Traditioneller, dabei aber sexuelles Begehren und die politische Gewalt miteinbeziehend, präsentiert *Cal* (UK 1984), Pat O’Connors Verfilmung des Romans von Bernard MacLaverty (der auch das Drehbuch schrieb), den republikanischen (Jung-)Mann, der in die Gewalt quasi hineingeboren, dadurch schuldig und unschuldig zugleich ist – eine zentrale Variante des Rebellen als Produkt des Konfliktmilieus, das jedoch konkret ist und nicht Resultat mythisch-nostalgischer Erinnerung und Imagination wie in früheren Filmen. *Cal* bündelt viele Motive des Nordirlandkinos, fokussiert dabei die „Troubles“ als Zwist v.a. zwischen Volksgruppen, arbeitet den ‚verführten‘ IRA-Freiwilligen als Mitläufer heraus und liefert dabei besonders vehemente, wenn auch distanziert-immanente Kritik am allgemeinen Lagerdenken, die ein zivilisiertes Leben verunmöglichen. Der blasse, verletzlich wirkende Cal (John Lynch) mit dunklen, traurigen Augen ist ein junger Katholik ohne private und berufliche Aussichten und Ambitionen. Als Fluchtwagenfahrer beteiligt er sich an den Taten seines Kumpan Crilly (Stevan Rimkus) wie dem Überfall auf ein Kino – oder der nächtlichen Ermordung eines RUC-Polizisten. In dessen junge Frau Marcella (Helen Mirren) verliebt sich Cal, nimmt eine Stelle auf dem Landgut ihrer protestantischen Schwiegereltern an und beginnt eine ‚verbotene‘ Affäre mit ihr – ohne, dass Marcella um seine Mitschuld weiß.

¹²⁰ Eine weitere Anspielung ist in dem Kontext die Ermordung des Rechtsanwalts Pat Finucane, der 1989 vor den Augen seiner Familie von Loyalisten erschossen wurde. Angehörige der britischen Armee und der RUC waren offenbar in den Mord verwickelt (vgl. Irish Times 2009). Für die Figur des untergetauchten Informanten Harris (Maurice Roëves), der über die Machenschaften des Geheimdienstes aussagen will, diente der Presseoffizier Colin Wallace, der Desinformationen an die Presse lieferte und womöglich durch einen Mordverdacht diskreditiert werden sollte (Wallace diente, neben einem britischen Geheimdienstoffizier, als Berater für Loach und Allen) (vgl. Barton 2004: 197).

Weniger eine politische Überzeugung oder die Schikanen der protestantischen Nachbarschaft (die ihm und seinem Vater schließlich gar das Haus abbrennen) scheinen Cal anzutreiben, sondern Langeweile und die Suche nach Nervenkitzel. Crilly wiederum wird eher durch die blanke Lust an Zerstörung und Gewalt, die er im klandestinen Umfeld honoriert ausleben darf, motiviert: Gegen Ende des Films begegnet Cal ihm zufällig in einem Geschäft, wo Crilly eine Bombe in einem Buch versteckt. Die zeigt er fast lausbubenhaft vor. „Why a book shop?“, fragt Cal. „Why not?“, gibt Crilly hämisch feixend zurück.¹²¹

In *Cal* bietet die IRA insgesamt das Bild einer aus Kriminellen und Mitläufern zusammengewürfelten Gruppe, deren Zusammenhalt und Aktionen sie dem starken Willen einzelner Fanatiker verdanken: Eine Perspektive für politische Lösungen ist von dieser Seite nicht in Sicht (Schröder 1994: 481).

Einer dieser einzelnen Fanatiker ist der bizarr puritanische Anführer Skeffington (John Kavanagh), ein, nach eigenem Bekunden, Lehrer im Zivilleben. Entsprechend ‚unterrichtet‘ er in einer Szene auch Cal und Crilly (vgl. dazu McIlroy o.J.) bei sich daheim in der Wohnstube.¹²² Wie zwei Schuljungen sitzen die beiden auf der Couch des bürgerlichen Hauses, derweil der überzeugte Skeffington in routinierter eindringlicher Manier sie zu indoktrinieren sucht. Dafür verweist er auf die üblichen Feindbilder – und präsentiert seinen senilen Vater als republikanischen Helden und Zeugen einer glorreichen Vergangenheit, was die jungen Männer weniger beeindruckt als vielmehr zu Spott verleitet.

Cal bietet in dieser Szene komprimiert eine Aussage zu Ursache und Dilemma der „Troubles“ und skizziert das republikanische Extremistenspektrum in seiner sozialen Schichtenverteilung und mit seiner fatalen Permanenz und Reproduktionskraft von Ressentiments und Sektierertum: junge, politisch desinteressierte Männer der *working class* am Rande der Arbeitslosigkeit sind willfähige Handlanger situierter Einpeitscher; Skeffington wiederum erscheint als stolzer Erbe, verblendeter Propagandist und Sachwalter einer scheinbaren Tradition mit ihren Heroen von einst. Die kleineren Chargen – das unterscheidet sie eklatant von den altmodischen Republikanern von *I See a Dark Stranger* bis *The Outsider* – bleiben innerhalb der IRA-Hierarchie ideologielos, emotional wie intellektuell losgelöst von jedem geschichtlichen Ursprung des Konflikts, den Zielen und der zugrunde liegenden Weltsicht, perpetuieren jedoch in ihrem Tun die zu Schlagwörtern gefrorenen Phrasen und die Auseinandersetzung. Wie wenig es in *Cal* selbst Skeffington als pervertierter Version eines Jugend- und Sozialarbeiters

¹²¹ 87. Minute. Eine ähnliche triste Antwort, die die Desolatheit der Lebensumstände spiegelt, findet sich in *Paradise Now* (s. 5.6).

¹²² Ab der 42. Minute.

im eigenen Auftrag um Idealismus geht, wird gegen Schluss klar, wenn Crilly Cal fröhlich berichtet, Skeffington und er wollten einem Autofahrer, der Skeffingtons Vater überfahren habe, mit einem Bolzenschussgerät die Knie zertrümmern. Jede größere Politik geht in der kleinen Freude an Grausamkeit, in persönlicher Rache und Machtbesessenheit verloren. Doch auch der verstockte Cal ist zuletzt, wenn er im Polizeiwagen vom Hof gefahren wird und auf die verbitterte Marcella zurückblickt, Opfer und Täter in doppelter Weise: Opfer seiner Naivität, die ihn an die Möglichkeit eines grenzüberschreitenden Glücks mit der Witwe glauben lässt, Täter, weil er nun (mit sich selbst als Schuldigem und Verhaftetem) zum zweiten Mal nach seiner Kollaboration beim Mord an ihrem Gatten Marcella den ‚Mann‘ stiehlt und sie allein zurücklässt.

Neben und über derlei konfliktmilieufokussierende Dramen kristallisieren sich in den 1980ern Figuren einer *lost generation* Ulsters heraus, die in dem ‚tragisches‘ (Grau-in-Grau-)Framing der „Troubles“ nachgerade zum Klischee gerinnen, damit der Thematisierung sozio- und politikultureller historischer Kontexte nicht mehr, zumindest nicht explizit, bedürfen. Sie werden in Folge anschlussfähig an andere Genres. So zeigt der TV-Dreiteiler *Harry's Game* (R: Lawrence Gordon Clark), von Yorkshire Television produziert und vom Sender ITV im Oktober 1982 ausgestrahlte, dass bereits für das Fernsehen, wenn auch in Konkurrenz zur staatsnahen BBC, der Nordirlandkonflikt und mithin seine terroristischen Mordtaten spannungstauglich wurden – wenn auch mit nachgerade obligatorisch düsterer Grundhaltung angesichts des „Lange Krieges“ (*long war*) der IRA und einer gewissen Gewöhnung daran. In *Harry's Game* geht es um den IRA-Attentäter Billy Downes (Derek Thompson), der in London einen Minister und dessen Familie erschießt und zurück nach Belfast flieht. Als Reaktion bzw. zur Vergeltung entsendet der Premier als Undercover-Agenten Captain Harry Brown (Ray Lonnen) in die katholische Community um die Falls Road. Bemerkenswert ist an *Harry's Game*, der nur ein Jahr nach dem aufsehenerregenden Hungerstreik und den ‚Märtyrer‘-Toden u.a. von Bobby Sands ausgestrahlt wurde, wie dem Killer als zweiter Hauptfigur Raum, moralische Gewissensbisse und ein familiärer Background eingeräumt wird. Billy und Harry sind komplementäre Protagonisten eines zerrütteten, bedrückenden Umfelds und blutigen, undurchsichtigen Spiels, an dessen Ende der unterkühlte Harry, der den unbewaffneten Billy tötet, selbst von britischen Soldaten versehentlich an- und von Billys Ehefrau schließlich erschossen wird.

Soziodramen der politischen Gewalt sind freilich in jenen Jahren und darüber hinaus bestenfalls bedingt künstlerische Werke einer marginalen Gegenöffentlichkeit, da zum einen in Großbritannien die Politik der Konservativen im Ver-

bund mit dem marktliberalen „Thatcherismus“ ohnehin breit kritisiert wurde, zum anderen die politischen, historischen und ökonomischen Hintergründe in den fiktionalen Stoffen sich bestenfalls auf die Konstruktionsbedingungen der Gewaltspirale beschränkten, dabei keinen oder allen ‚extremen‘ Lagerfraktionen gleichermaßen Schuld und Verantwortung zuteilten und kaum Zukunftsoptionen entwarfen. *A Prayer for the Dying* (UK 1987) schließlich führt in moderner und auf den Nordirlandkonflikt gemünzten Weise an die klischierten tragisch-romantischen IRA-Männer der 1940er und 1950er-Jahre an, treibt den verlorenen „Provo“-Einzelgänger und Renegaten ins Extrem und macht ihn mainstreamtauglich. Selbst die Hauptfigur Fallon ist (wieder) mit einem (irisch-stämmigen) US-Star besetzt, mit Mickey Rourke, der in jener Zeit gerade durch abgründige Hauptrollen in Filmen wie Michael Ciminos düsterem *Year of the Dragon* (USA 1985), Adrian Lynes *Nine ½ Weeks* (USA 1986) und Alan Parkers *Angel Heart* (USA/CAN/UK 1987) international bekannt geworden war.

A Prayer for the Dying nach dem Roman von Jack Higgins von 1973 revitalisiert und spielt mustergültig durch, was bereits in *The Informer* oder *Odd Man Out* angelegt ist (vgl. Hill 2006: 171): die v.a. katholisch-konnotierten Implikationen von Schuld, Sühne und Erlösung, freilich hier im melodramatischen Thriller-Gewand. Die Handlung: Nachdem aus Versehen bei einem IRA-Hinterhalt statt eines britischen Truppentransporters ein Bus voller Schulkinder von der Sprengfalle im ländlichen Ulster zerrissen wurde, setzt sich Volunteer Fallon nach London ab. Dort soll er als Gegenleistung für die Fluchthilfe ins Ausland für den Gangster Meehan (Alan Bates) einen Mord begehen. Fallon erledigt den Auftrag, wird dabei jedoch vom Priester Da Costa (Bob Hoskins) beobachtet, den er per Beichte über das Schweigegelübde an einer Zeugenaussage bei der Polizei hindert. Zuletzt, im Kampf gegen Meehan, zum Schutz der Kirche und der blinden Nichte des Priesters, wird Fallon tödlich verwundet und stirbt, nachdem ihn Da Costa überzeugt hat, Gott um Vergebung zu bitten. Harsche Kritik an dem Film übt Schröder: Der Film, ein „Mischmasch aus finsternen Gangstern, Katholizismus, Orgelmusik und ein bißchen IRA“ (Schröder 1994: 484), sei immerhin insofern erwähnenswert, als sich in ihm das u.a. aus *Hennessy* und *Cal* bekannte „(...) Motiv des zwischen die Fronten geratenen Individuums in seiner trivialsten und entpolitisiertesten Form wiederfindet: der IRA-Sympathisant degeneriert zum irischen Rambo“ (ebd.). Wobei hier immerhin ein Rambo zu veranschlagen ist, wie ihn Sylvester Stallone im ersten, pessimistischen Rambo-Film *First Blood* (USA 1982, Ted Kotcheff) verkörperte und aus dem erst danach die unverwüstliche, muskelbepackte Kampfmaschine wurde, deren Namen in Populärkultur und darüber hinaus emblematisch wurde.

O’Rourkes grüblerischer, selbstquälerischer Fallon repräsentiert jedenfalls den Typus des entwurzelten IRA-Mannes als Opfertäter eines sinnlosen, schlicht

gesetzten Kampfes, der sich als *stock character* bewährte und sich je mehr verfestigte und vereinfachte, desto größer die *Distanz* zum Nordirlandkonflikt war: zeitlich auf dem Weg hin zum Friedensschluss und darüber hinaus, geografisch in den Hollywoodproduktionen, inhaltlich-handlungsmäßig im Weggang des Protagonisten aus Ulster oder über die Verschiebung ins Kolportagehafte und/oder Generische, v.a. das des melodramatischen Krimis, Thrillers oder Actionfilms. Als ein solcher wurde *A Prayer for the Dying* freilich gegen den Willen des Regisseurs, der daraufhin seinen Namen zurückziehen wollte, von Produzenten- und Verleihseite mit Blick auf ein (US-)Massenpublikum umgeschnitten und mit einem neuen Soundtrack (dem von Bill Conti) unterlegt (vgl. u.a. William 2006).

Das US-amerikanische Kino, angeregt nicht zuletzt durch die außenpolitische Aufmerksamkeit, die dem Nordirlandkonflikt unter Präsident Bill Clinton widerfuhr, präsentierte solche tragisch-verlorenen IRA-Rebellenfiguren verstärkt in den 1990ern (s. 3.2.3.2). Eine markante Ausnahme stellt *Patriot Games* (USA 1992) dar, in dem die IRA-Leute als skrupellose fanatische Schurken auftreten, dabei freilich betont als radikale Splittergruppe ausgewiesen sind, was den noblen „*cause*“ unangetastet lässt bzw. eine politische Positionierung vermeidet und angesichts der realen unversöhnlichen Hardliner-Abspaltens wie der 1986 gegründeten *Continuity IRA* gleichwohl nicht unfundiert war. *Patriot Games* ist die Adaption des Romans von Tom Clancy, dem „Meister des Techno-Thrillers“ (Schwarz 2006: 263). Clancys Held, der Historiker und Ex-CIA-Analyst Jack Ryan (Harrison Ford), gerät während eines Urlaubsaufenthalts in London in den Überfall einer IRA-Gruppe auf Mitglieder des englischen Königshauses und kann deren Ermordung vereiteln.¹²³ Der Bruder des Terroristen Sean Miller (Sean Bean) kommt dabei ums Leben. Miller schwört Rache, wird aus dem Gefängnis befreit und organisiert zwei Attacken auf Ryan und seine Familie in den USA. Als der von Ryan gerettete Lord (James Fox) auf seiner Amerikareise bei den Ryans zu Gast ist, schlagen die Terroristen zu.

Patriot Games greift reale Ereignisse wie die Bombenkampagne der IRA in London Anfang der 1990er-Jahre und die Verbindung in den Nahen Osten (wo die Terroristengruppe im Wüstencamp trainiert) auf. Gleichwohl ist der aus-

¹²³ Jack Ryan ist Hauptfigur mehrerer Romane Clancys. Die Rolle in den Kinoadaptionen spielte zunächst Alec Baldwin in *The Hunt for Red October* (USA 1990), ehe sie Harrison Ford in *Patriot Games* und in *Clear and Present Danger* (USA 1994) übernahm. Zuletzt wurde Ryan in *The Sum of All Fears* (USA/D 2004) von Ben Affleck und in *Jack Ryan: Shadow Recruit* (USA/RUS 2014) von Chris Pine verkörpert.

schlaggebende Konflikt insofern im Film reduziert, als Intention und Bedingungen hinter der Strategie Terrorismus vom persönlichen, alles bestimmenden Rachedurst Millers überdeckt wird (vgl. McIlroy 2001: 93) – etwas, das freilich *Patriot Games* im Gespräch zwischen Miller und dem IRA-Anführer Kevin O'Donnell (Patrick Bergin) zumindest ansatzweise selbst zur Sprache bringt. Wie *Hidden Agenda* oder *Some Mother's Son* (s. 3.2.3.1) berücksichtigt *Patriot Games* immerhin die Existenz der politischen Sinn Féin, repräsentiert durch die Figur des Paddy O'Neil (Richard Harris). Mit ihm trifft sich Ryan in einem irischen Pub in Boston nach dem Mordversuch an seiner Frau und seiner kleinen Tochter und setzt den Politiker unter Druck: Entweder O'Neil liefere Informationen zu Miller und seiner Bande oder Ryan biete den Medien mit seinem verletzten Kind negative Publicity für die republikanische Bewegung, die auf US-Spendengelder und politische Unterstützung angewiesen ist. Der Austausch gibt wie so oft in einem Terrorismusfilm Gelegenheit, die unliebsame, hier die republikanische Perspektive zu diskutieren (bzw. dem Publikum vorzustellen). O'Neil hilft Ryan schließlich, zumal es sich bei den Schurken des Films um fanatische, der Sache schädliche Abtrünnige handelt.

Weshalb *Patriot Games* mit der ‚Verschurkung‘ der IRA praktisch eine Ausnahme von der Ausnahme im ansonsten dem Terrorismus als Politgewalt demokratisch nicht sonderlich aufgeschlossenen Hollywood (s. Kap. 7) darstellt, dürfte vor allem auf die Vorlage zurückzuführen sein. Der Roman, 1987 veröffentlicht, wurde zu einem Zeitpunkt geschrieben, da die Lage in Nordirland besonders dramatisch und auch in den USA entsprechend notiert wurde: Im Oktober 1984 war es zum Bombenanschlag auf Margaret Thatcher im Grand Hotel in Brighton gekommen, und zuvor, im Juni desselben Jahres, hatte US-Präsident Reagan bei einem Irlandbesuch vor dem Dubliner Parlament die Gewalt in der Region kritisiert. Die Massenaufgaben des Autors Clancy und der Kassenerfolg der Kinoadaption seines Militärthrillers (des ersten Jack-Ryan-Films) *The Hunt for Red October* (USA 1990) als vorherrschende Entstehungs- und Hintergründe von *Patriot Games* erklären, weshalb die irischen Radikalen die Rolle des aggressiven Widersachers in dem (Prä-Clinton-)Film einnehmen und nicht die der tragischen (Anti-)Helden: *Patriot Games* ist primär eine Bestsellerverfilmung, in der die IRA und der Nordirlandkonflikt nur als generisches Füllmaterial und Hintergrundkulisse fungieren.

Im selben Jahr wie *Patriot Games* erschien ein weiterer IRA-,Thriller‘, *Crying Game* (UK/J 1992) von Neil Jordan, als Autorenfilmer „Ireland's most successful contemporary filmmaker“ (McIlroy 2001: 71). Doch auch wenn er – eine relative Ausnahme – direkten Terrorismus (u.a. in Form von Kidnapping) aufgreift, stehen hier die politische „Troubles“-Gewalt und ihre Verhältnisse weniger im Mittelpunkt als im Dienste einer grundlegenden Verhandlung von

Identitätsmodellen. Ein weiteres Mal werden dafür skrupellose eindimensionalen IRA-Terroristen (Miranda Richardson als mörderische Jude; Adrian Dunbar als Anführer Maguire) als fanatisch-radikale ‚Falken‘ der sympatische(ren) Hauptfigur (Stephen Rea als Fergus) als ‚gutem‘ oder humanem IRA-Mann entgegengesetzt. Zusammen entführen sie mit ihrem Team den britischen schwarzen Soldaten Jody (Forest Whitaker), um ‚dessen‘ Regierung zu erpressen. Während Maguire und Jude ihre Geisel aber verachten oder nur als reines objektiviertes Unterpand behandeln, dessen Wert sich lediglich nach ihrer sektiererischen Weltansicht bemisst, freundet sich Aufpasser Fergus mit Jody an. Blass und mit traurigen Augen bleibt dieser Fergus den Film über eine eher passive Figur: Hinsichtlich der „Sache“ erscheint er wie Cal eher als phlegmatischer Mitläufer, denn als Überzeugungstäter. Als er Jody nach Ablauf des Ultimatums erschießen soll, bringt er es nicht über sich, doch der Soldat kommt aus Versehen zu Tode: Bei der Flucht überrollt ihn ein Panzerwagen seiner eigenen Armee. Fergus flieht nach London und beginnt dort eine Affäre mit Jodys Freundin, der flamboyanten Dil (Jaye Davidson), die sich – die große Überraschung des Films – als Mann entpuppt. Doch auch in der englischen Metropole und angesichts der zunächst ihn schockierenden transgressiven Sexualität bleibt Fergus (gemäß des Witzes, den Jody erzählt), „seiner Natur“ treu und kümmert sich um die junge ‚Frau‘. Als er von Jude und Maguire aufgespürt und zu einer terroristischen Aktion erpresst wird (das Erschießen eines Richters auf offener Straße, wobei Fergus selbst, so der Plan seiner einstigen Kameraden, den Tod finden soll), verpasst er den Termin, weil ihn Dil ans Bett gefesselt hat. Hilflös muss er zusehen, wie Dil die hereinstürmende Jude erschießt. Fergus selbst nimmt die Tat auf sich und stellt sich der Polizei.

Mit *The Crying Game* drehte Neil Jordan einen der künstlerisch und finanziell international erfolgreichsten Filme zum Nordirlandkonflikt neben Jim Sheridans *In the Name of the Father* (IRL/UK/USA 1993) (s. 3.2.3.1).¹²⁴ *The*

¹²⁴ *In the Name of the Father* wurde für sieben Academy Awards („Oscars“) nominiert, gewann den Goldenen Bären auf der Berlinale und spielte weltweit 66 Mio. US-Dollar (USD) ein (davon rund 25 Mio. in den USA). *The Crying Game*, für sechs Academy Awards nominiert, gewann den „Oscar“ für das beste Originaldrehbuch und spielte allein in den USA 62,5 Mio. USD ein. Zum Vergleich: *The Boxer* brachte es weltweit auf 16,5 Mio. USD, Paul Greengrass’ Film *Bloody Sunday* (s.u.) auf rund 80.000 USD. Damit rangierten *In the Name of the Father* und *The Crying Game* von den Einspielergebnissen her als einzige britisch-irische Produktionen zum Nordirland-Terrorismus in einer vergleichbaren Liga wie US-Blockbuster, die sich dem Thema als Action-Thriller oder Thriller-Drama annahmen (*Patriot Games*: 83 Mio. USD in den USA und 95 Mio. im Ausland, *The Devil’s Own* 43 Mio. USD in den USA und 98 Mio. im Ausland). Sogar der mit Hollywoodstar Julia Roberts besetzte

Crying Game ist dabei Kind seiner (postmodernen, poststrukturalistischen) Zeit, in der u.a. Judith Butler mit ihrem Buch *Gender Trouble* (1990) das Nachdenken über Identität und Körper neu initiiert und ausgerichtet hatte. Jordan greift mit *The Crying Game* auf seinen sich durch sein Œuvre ziehenden ikonoklastischen Ansatz zurück, mit dem er sich der etablierten politischen, religiösen und kulturellen Institutionen und Vorstellungen annimmt (vgl. Pramaggiore 2008: 7). In *The Crying Game* ist der Nordirland-Diskurs die Folie, um darauf allgemeine, auch sexuelle Identität, Performanz und Stereotypie betreffende Fragen zu verhandeln.¹²⁵ Diese werden auf die Politgewalt zurückreflektiert. Zwischen ruralem Nordirland und der bunten Weltstadt London, zwischen provinzieller Heterosexualität und fluider Geschlechtlichkeit, aber auch zwischen den ethnischen Zugehörigkeiten zerfallen die scheinbar so klaren ‚politischen‘ Dualitäten, verschwimmen die Gegensätze, verlieren die Etikettierungen an Bedeutung und schachteln sich die Klassifizierungen so ineinander, dass sie als Konstrukte erkennbar werden und sich gegen- und ineinander aufheben. In dem Konflikt zwischen den Briten und den „unterdrückten“ Iren (aus Sicht der IRA) etablieren Jody und Dil aufgrund ihrer Herkunft bzw. Hautfarbe und ihrer Sexualität eine neue, ganz eigene identitäre provokante Kategorie.¹²⁶ Der englische Soldat Jody ist selbst ‚Unterdrückter‘, Kolonialisierter und als Schwarzer komplexe Herausforderung für die einfache republikanische Welteinteilung. Zentraler jedoch ist das Geschlechter-Vexierspiel mit einer fanatischen, in (oder durch) London hypermaskulinisierten Jude und insbesondere der lediglich biologisch männlichen Dil, die Fergus in der Schlusszene des Films als *prisoner's wife*¹²⁷ im Gefängnis besucht und so die Gender-Rollenmodelle der „Troubles“ in der verkehrten parodistischen Über-Erfüllung subvertiert (vgl. Zywiets 2012b: 297). Dass es Jordan nicht sonderlich um die konkreten Mechanismen und politischen Umstände des Terrorismus in Ulster geht, sondern vielmehr um deren psychologische Subtexte und Textstrukturen, zeigte bereits *Angel* (IRL/UK 1982), Jordans Spielfilmdebüt, einer der Begründerfilme des modernen irischen Kinos und erstes Förderprojekt des *Irish Film Board / Bord Scannán na hÉireann* (vgl. u.a. Rockett und Rockett 2003: 22 ff.; Pettitt 2003: 38). *Angel* thematisiert die sektie-

und aufwendig produzierte *Michael Collins* brachte es in den USA gerade mal auf 11 Mio. USD (Quelle Einnahmen: Box Office Mojo - boxofficemojo.com, letzter Zugriff 13.05.2015).

¹²⁵ Dahingehend auch die überwiegende Auseinandersetzung mit dem Film, z.B. durch Handler (1994), Edge (1995), Lyons (2002) oder Grist (2003).

¹²⁶ „The Crying Game (...) proposes a cinema about Ireland that rhymes a nation's Troubles with the troubles of all of us; that diffuses state politics into sexual and emotional politics; that explores identity and frontier not just in the map of nations but in the human psyche; that plants metaphors like landmines; and that discovers that Everything Is Not What It Seems” (Kennedy 1994: 40).

¹²⁷ Siehe zu dieser Gemeinschafts- u. Geschlechterrolle *The Boxer* (s.u.).

rerische Gewalt Nordirlands in einer fast bis zur Unkenntlichkeit abstrahierten Weise: In der unrealisierten, fast (alb-)traumhaften Erzählung mit narrativen Anklängen an postmoderne *Film noirs* rächt der Bandsaxofonist Danny (Stephen Rea) eine junge stumme, ihm nahezu unbekannte Frau (Veronica Quilligan), die vor seinen Augen von einer Gruppe Protestanten mit (wie im Verlauf des Films angedeutet wird) Verbindungen zur Polizei erschossen wird. Dass es sich um Protestanten handelt, wird dem Zuschauer allenfalls durch kleine alltägliche Hinweise und Anspielungen klar, und auch kein politischer oder sektiererischer Anlass steht hinter der Tat, sondern Schutzgelderpressung und Pech: Die junge Annie war schlicht zur falschen Zeit am falschen Ort.¹²⁸

3.2.3 *Entspannungs- und Post-, Troubles“-Kino*

Unter Gerry Adams als Vorsitzender der oft als „politischer Arm“ der IRA bezeichneten Sinn Féin war es ab den späten 1980ern zu einer verstärkten kompromissorientierten Ausrichtung im Lager der extremistischen Republikaner gekommen. Gespräche u.a. zwischen Adams und Vertretern der gemäßigten nationalistischen Parteien sowie – lange Zeit dementiert – mit der britischen Regierung führten Ende 1993 zur Downing Street Declaration von Premierminister John Major und dem Premier (*Taoiseach*) der irischen Republik Albert Reynolds. Die Deklaration gestand der gesamtirischen Bevölkerung das Recht zu, in gegenseitigem Einvernehmen die Frage der Inselteilung zu beantworten, die irische Regierung würde die Belange der Protestanten in Ulster berücksichtigen. Nur durch gewaltlosen Mittel sei ein geeintes Irland zu erreichen; der Frieden setze ein dauerhaftes Ende der paramilitärischen Gewalt und ihrer Unterstützung voraus. 1994 verkündete die IRA eine Waffenruhe, 1995 besuchte symbolträchtig US-Präsident Bill Clinton Nord- und Südirland und sprach sich für den Frieden aus. Im Februar 1996 allerdings erklärten die „Provos“ die Wiederaufnahme des bewaffneten Kampfes; kurz darauf explodierte in den Londoner Docklands eine Autobombe und im Juni verwüstete ein Anschlag die Innenstadt von Manchester, wobei über zweihundert Menschen verletzt wurden. Im Vorlauf für die Allparteien-Verhandlungen gab die IRA jedoch einen neuen Waffenstillstand bekannt. Eine neue Untersuchung der Vorfälle des „Blutsonntags“ von 1972 setzte wiederum die britische Regierung 1998 ein. Nach zähen Verhandlungen

¹²⁸ Dazu wie generell zu *Angel* s. Zywiets (2009a).

im nordirischen Parlamentssitz im Belfaster Vorort Stormont wurde an Karfreitag, dem 10. April 1998, eine Einigung bekannt gegeben, die massiv propagandistisch beworben (vgl. McLaughlin und Baker 2010) und schließlich in einem Referendum angenommen wurde. Die Splittergruppe *Real IRA* (RIRA) zündete zur Torpedierung des Friedensprozesses im nordirischen Omagh eine Bombe, die fast dreißig Menschen tötete und rund zweihundert verletzte, was über die Parteigrenzen hinweg entsetzte. Nach teils stockenden Gesprächen über die paramilitärische Abrüstung und trotz der tiefsitzenden Feindseligkeiten zwischen den Hardliner-Parteien Sinn Féin und der unionistischen Democratic Unionist Party (DUP) unter Ian Paisely wurde der Friedensvertrag in den 2000er-Jahren umgesetzt. 2005 erklärte die IRA den bewaffneten Kampf für beendet, 2007 folgten die loyalistischen UVF und UDA; im selben Jahr endete der britische Militäreinsatz in Nordirland. Die seit 2001 reformierte, in *Police Service of Northern Ireland* (PSNI) umbenannte Polizei übernahm nach achtunddreißig Jahren wieder die Verantwortung für die öffentliche Sicherheit. Seit 2010 gilt die Etablierung der integrativen Selbstverwaltung in Nordirland als vollendet.

Neben der politischen Verhandlungen, Entspannungen und Durchbrüchen waren für den Friedensprozess auch größere ökonomische und kulturelle Entwicklungen relevant: ein neues internationales Interesse an Irland, an seiner (Pop-) Kultur und einer generellen *Irishness* in jenen Jahren¹²⁹, der rasante wirtschaftliche Aufschwung der Republik ab 1995 („Celtic Tiger“) sowie die ‚post-nationalistische‘ Globalisierung mit ihrer Aussicht auf Wohlstand, die auch Nordirland umgestaltete (McLaughlin und Baker 2010: 12) und gegenüber der die alten unionistischen und republikanischen Ideologien an Aktualität, Attraktivität und Bedeutung einbüßten.

In dieser Entspannungs-, Friedens- und schließlich Post-„Troubles“-Phase ab Mitte der 1990er lassen sich bei allen Mischformen drei verschiedene Arten von Filmen grob ausmachen:

1. Dramen und (Tragi-)Komödien, die quasi allgemeingültig vor dem Hintergrund der Unruhen spielen und die IRA nur am Rande aufgreifen, dabei sich bisweilen auch über sie als beschränkte Radikale lustig machen und sie damit als Akteure, mithin Teil eines bis ans Absurde grenzenden Gewaltkonflikts präsentieren;

¹²⁹ 1996 war z.B. „Irland und seine Diaspora“ Schwerpunktthema der Frankfurter Buchmesse (nachdem im Jahr zuvor Seamus Heaney der Literaturnobelpreis verliehen worden war) und feierte die irische Traditionstanzshow *Riverdance* in der New Yorker Radio City Music Hall und darüber hinaus Erfolge. Auch die irische Boy-Band Boyzone oder The Kelly Family wurden international erfolgreich.

2. Auseinandersetzungen mit bis dato allzu politisch kontroversen und schmerzhaften konkreten Punkten der Konflikthistorie wie dem Hungerstreik. Diese Filme waren freilich weniger zeitgeschichtlich aktuelle kritische Investigationen, Kommentare und engagierte Veranschaulichungen wie in den 1980ern, sondern – bisweilen kleine, unabhängig produzierte und nur begrenzt distribuierte – alternative (Ergänzungs- oder Gegen-)Betrachtungen, mehr aber noch relativ ‚entpolitisierte‘, massentaugliche Dramen von, zu oder mit realen, jedoch mittlerweile relativ vergeschichtlichten Ereignissen, Situationen oder Personen sowie ein Verarbeitungs- und Versöhnungskino, das primär die (weitestgehend ‚gewöhnlichen‘) Opfer in den Mittelpunkt stellte;
3. US-amerikanische und später, ab der Jahrtausendwende auch irische und britische Thrillerdramen über verlorene IRA-Einzelgänger, gelegentlich auch seinen fanatischen Widerpart als ebenso aus dem konkreten Konflikt herausgelösten Solitär. Hierbei finden sich ebenfalls vor allen in den nicht-amerikanischen Produktionen starke Überschneidungen mit den beiden erstgenannten Kategorien.

Statt strikt chronologisch die entsprechenden Filme vorzustellen, werden sie im Folgenden in Themenblöcke eingeteilt, weil u.a. die Unterscheidung in ein Kino der *peace talks* und eines der Post-„Troubles“-Zeit nur eingeschränkt erkenntnisreich und bisweilen konstruiert ist.

3.2.3.1 Historisierungen und Aufarbeitung

Filme der erstgenannten Art sind neben dem Jungenfreundschaftsdrama *Mickybo and Me* (UK/F 2004; Terry Loane), Marion Comers religiös-symbolischem *48 Angels* (IRL 2007) oder dem kleinen unabhängig produzierten *Anton* (IRL 2008; Graham Cantwell), die nach dem Friedensschluss entstanden, der lose biografische *Titanic Town* (UK 1998). Darin geht es um eine naiv-engagierte, aber patente Hausfrau Bernie (Julie Walters), die in West-Belfast gegen die fast surreale Allgegenwart und Alltäglichkeit von IRA-Heckenschützen und britischen Militärkontereinsätzen in ihrer Wohnsiedlung (samt Soldaten in ihrem Vorgarten) mit einer eigenen Friedenskampagne vorgeht. Sozialer Gruppenzwang, Verrat bis hin zu blutigem Hass vonseiten der Nachbarn sind die Folge; die Familie droht auseinander zu brechen. Doch auch die Banalität und Idioten der Konflikt-

Verbohrtheit im Großen wie im Kleinen führt *Titanic Town* schwarzhumorig vor – und endet mit einer grimmig-ironischen und zugleich fast achselzuckend nostalgischen Totalen von der kleinen Siedlung als satirisches Tableau: Während die Familie mit ihrem Hab und Gut ihre Straße verlässt, explodiert ‚mal wieder‘ eine Bombe und stürmen die britischen Soldaten heran, derweil die Anwohner weiter ihre Fenster streichen oder mit dem Kinderwagen spazieren gehen. Als sei der Konflikt und seine „Normal Abnormality“ (vgl. Connelly 2012: 108) längst Vergangenheit – oder sollte es sein –, verkündet die abschließende Texteinblendung: „These things happened over 25 years ago“ (vgl. u.a. ebd.: 109 ff.). Weitere Komödien, die den Konflikt und seine Parteien und Fraktionen als unvermeidlichen Inventar der Lebenswelt in den katholischen Arbeitervierteln vor allem in Belfast zumindest am Rande zeigen, sind u.a. *The Most Fertile Man in Ireland* (UK/IRL 1999) – worin sich in einer Szene ein Priester und ein UVF-Mann um den Befruchtungseinsatz des mit übermenschlicher Zeugungskraft ausgestatteten Helden streiten, damit dieser ja nicht die demografischen Verhältnisse zwischen den zerstrittenen Konfessionsgruppen verändere – oder *An Everlasting Piece* (USA 2000) über einen katholischen Friseur und seinen protestantischen Geschäftspartner: Die beiden beliefern alle radikalen Lager mit ihren Toupets. Als bei einer nächtlichen Sabotageaktion der IRA-Kommandeur sein Haarteil verliert, geraten die zwei wegen des ‚Beweisstücks‘ ins Visier des Geheimdienstes, gewinnen schließlich aber gar die britische Armee als Kunden, deren jungen Soldaten vor lauter Stress die Haare ausfallen (vgl. Hill 2006: 190 ff.). Als grotesk historisches Setting nutzt auch Neil Jordans *Breakfast on Pluto* (IRL/UK 2005, nach Pat McCabes Roman) die „Troubles“. Der Film macht eine Außenseiterfigur ähnlich Dil aus Jordans *The Crying Game* zur Hauptperson: der bzw. die *transgendered* Patrick „Kitten“ Brady (Cillian Murphy) erlebt in Irland und England der 1970er den Bombenterrorismus der irischen Extremisten, wird aber ebenso für die IRA wie für die englische Polizei zur Provokation: Die republikanischen Waffen, die sein Geliebter in einem Wohnwagen versteckt, entsorgt Kitten als brave Hausfrau im nahen See; nach einem Bombenanschlag auf einen Nachtclub in London wird sie als Mann in Frauenkleidern zunächst als Täter verdächtigt und von den ermittelnden Beamten drangsalieri. Als jedoch Kitten seinerseits dazu übergeht, einen Polizisten (Ian Hart) mit offensiven Avancen zu bedrängen, weicht dieser, in seiner Heterosexualität verunsichert, angewidert bis nachgerade verstört zurück.¹³⁰ Schließlich wird Kitten gar zu einer Art Maskottchen der Beamten und ist traurig, als er aus der Untersuchungshaft entlassen wird und wieder auf sich allein gestellt ist.

¹³⁰ 70. Minute.

Jordan lieferte auch einen prägenden Beitrag zu Filmen der zweiten Kategorie, dazu noch großes, erfolgreiches, jedoch auch sehr kontrovers diskutiertes Historien- und Kostümkino mit Starbesetzung (Liam Neeson, Julia Roberts): *Michael Collins* (UK/IRL/USA 1996), ein langverfolgtes Projekt des Regisseurs, wurde während der IRA-Waffenruhe Mitte der 1990er gedreht, kam allerdings erst nach dessen Ende in die Kinos, was die Brisanz des Stoffes noch erhöhte. Jordan nimmt sich in dem als „pro-IRA“ kritisierten (s. 12.1.2) Film, der aufwändigsten (US-Co-)Produktion Irlands, des historischen titelgebenden IRA-Anführers und der Zeit des irischen Unabhängigkeits- und anschließenden Bürgerkriegs an, stellt Collins dabei geschichtsrevisionistisch dem Gründervater der Republik de Valera gegenüber und macht ihn nicht wie *Beloved Enemy* (s. 3.1) zum romantischen Träumer, sondern zum tragischen Realisten. Gleichwohl erinnert Michael Collins u.a. über entsättigte Farben (Bildgestaltung: Chris Menges) ästhetisch an Produktionen der 1930er- und -40er-Jahre und präsentiert das Geschehen und die Figuren als politisch wirkmächtige Imagination, vor allem aber als Versteinerung einer mythischen Historie (vgl. Zywiets 2009):

In *Michael Collins*, Jordan uses the ghosts of national heroes to explore numerous unresolved traumas associated with the Irish nation, an entity that grafts an imagined community and a global diaspora onto a modern nation-state. These ghosts exploit the power of invisibility as well as the political value of performance (Pramaggiore 2008: 69).

Einen Gegenentwurf zu diesem Historienkino drehte ein Jahrzehnt später Ken Loach, der seine pro-irische und vor allem sozialistische, anti-imperialistische Einstellung in *The Wind That Shakes the Barley* gezielter und zentraler zum Ausdruck brachte als in *Hidden Agenda*. Der Film handelt von Rebellen im ländlichen Cork während des anglo-irischen Krieges (als vor allem Guerilla-Kampf gegen die brutalen Black-and-Tans) sowie dem *civil war*, wobei zwei Brüder – der zunächst widerwillig sich engagierende, angehende Arzt Damien (Cillian Murphy) und sein Bruder Teddy (Padraic Delaney) – im Mittelpunkt und sich schließlich fast gleichnishaft in verfeindeten Lagern gegenüberstehen. Die selbstorganisierten Aufständischen sind nur teilweise deckungsgleich mit der („alten“) IRA; Loach zeigt Dispute und Differenzen innerhalb der Freiheitsbewegung, insbesondere, was die Solidarität mit der armen Landbevölkerung, die angestrebte Modellierung eines eigenständigen Irlands und die Möglichkeit seiner Realisierung betrifft. *The Wind That Shakes the Barley* wurde 2006 bei den Filmfestspielen in Cannes mit der Goldenen Palme prämiert und ist einer der wenigen Filme, die die sozialrevolutionären Anliegen in – aber auch in ihrem Konflikt zu – der nationalistischen Gesinnung der Widerständler hervorheben. Er

kann darin wie in vieler anderer Hinsicht als Kontrapunkt zu Jordans *Michael Collins* betrachtet werden: Loach präsentiert kein opulentes Geschichts- und Kostümdrama; die Charaktere sind unbekannte Gestalten – quasi geschichtlich unbedeutende und deshalb so alltäglich-stellvertretende Figuren –, und statt der irischen Großstadt, die Jordan und Chris Menges zehn Jahre zuvor ‚erinnerungspolitisch‘ fern in geisterhaften Grau- und Blautönen inszenierten, ist *The Wind That Shakes the Barley* als eine Art übergeschichtliches und als solches allgemeingültig relevantes Fallbeispiel voller naturechter, grüner und brauner Farben eines irischen Hinterlandes, das nicht stilisiert, vor allem nicht nationalromantisch idyllisiert wird.

Quasi der erste, dabei breitenwirksame irische Film einer (freilich: zeit-)geschichtlichen Aufbereitung als Drama erschien mit großen internationalen Erfolg allerdings bereits 1993: *In the Name of the Father* (IRL/UK) von Jim Sheridan. Sheridan wurde nach seiner *Academy-Award*-Ehrung für *My Left Foot: The Story of Christy Brown* (IRL/UK 1989) als Wegbereiter eines originären irischen und zugleich populären, kassenträchtigen Kinos gefeiert (vgl. Barton 2002: 15 ff.). Weniger ein Film zum IRA-Terror als den Überreaktionen und gravierenden Ungerechtigkeiten im Zuge seiner Bekämpfung ist *In the Name of the Father* ein Familien-, Justiz- und Gefängnis-, besonders aber ein Antiterrorismus-Drama, in etwa vergleichbar der frühen Filme zum Linksterrorismus in Deutschland (wie *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* – s. 4.2). Anders als der drei Jahre zuvor gestartete Politthriller *Hidden Agenda* oder Fernsehproduktionen wie *Who Bombed Birmingham?* will der Film auch großes Kino bieten, dabei sich einer skandalösen Unrechtsgeschichte widmen, die bereits aufgedeckt, aufbereitet und vor allem, wenn nicht mit einem Happy End, so doch mit einem Schluss der Genugtuung versehen war – der Freilassung Gerry Conlons 1989.¹³¹ *In the Name of the Father* (im Folgenden: *Father*) erzählt von Gerry (Daniel Day-Lewis) und dessen Vaters Giuseppe (Pete Postlethwaite), die beide zusammen mit anderen Iren unschuldig wegen den Anschlägen auf zwei Pubs in Guilford 1974 trotz entlastender Hinweise angeklagt und zu langjährigen Haftstrafen verurteilt wurden (der „Guilford Four“ und angeblich unterstützenden „Maguire Seven“). Das Skript nach Conlons Autobiografie *Proved Innocent* verfasste Sheridan zusammen mit Terry George. George, in Belfast geboren, war selbst im Nordirland der 1970er-Jahre mit ihrer Krisenjustiz drei Jahre interniert gewesen (vgl. Burns-Bisogno 1997: 133). Er zeigte sich des Problems bewusst, die Geschichte der

¹³¹ Die Maguire-Sieben wurden 1991 nach der Entscheidung des Court of Appeal freigelassen, die „Birmingham Six“, deren wahrscheinliche Unschuld *Who Bombed Birmingham?* aufgeworfen hatte, kamen im selben Jahr frei.

Conlons in *Father* als möglichst akkurat¹³² und sachlich zu zeichnen, zugleich aber einen mitreißenden Film für den Kinoweltmarkt schaffen zu wollen (vgl. Byrne 1997: 130 f.), auf dem *Father* dann tatsächlich ein Welterfolg, für sieben „Oscars“ nominiert und auf der Berlinale mit dem „Goldenen Bären“ ausgezeichnet wurde. Byrne (vgl. ebd.) macht (vergleichbar mit *Cal* oder *The Crying Game*) in *Father* zwar eine mitfühlend-verständnisvolle Darstellung der „Provos“ aus; tatsächlich aber geht der Film recht kritisch mit der IRA um, wie um ein politisch korrektes Gegengewicht zum Justizskandal bzw. Gerrys Schicksal zu bieten, das für die republikanische Propaganda als Beweis für die Ungerechtigkeit des britischen Systems diene (vgl. 2012: 130). Die Polizeibrutalität in den Verhören und das harsche Vorgehen der britischen Truppen bei der Festnahme Gerrys in Belfast wird aufgewogen oder vielmehr ergänzt durch die Aktionen der IRA, deren Terror Gerry, der mit ihrer „Sache“ nichts im Sinn hat, beinahe zum Opfer fällt: Als kleiner, nur auf sich selbst bedachter Gelegenheitsdieb kommt er mit ihrem Ordnungsanspruch in Konflikt, sodass ihm beinahe ‚disziplinarisch‘ auf offener Straße in die Knie geschossen wird – nur sein herbeigeilter Vater kann die IRA-Männer in letzter Sekunde überreden, von der brutalen Bestrafung abzusehen. Im Gefängnis dann beeindruckt Gerry der konfrontative Rigorismus des Mitinsassen und „Provo“-Professionellen Joe McAndrew (Don Baker). Die Figur des McAndrew wurde aus rein dramaturgischen Gründen von Sheridan und George für den Film erfunden (vgl. vgl. Byrne 1997: 130). Mit wässrigen Augen und kalkuliert-kontrolliertem Auftreten ist er der Gegen-Vater zu Giuseppe: Kompromisslos die Engländer als Feinde verachtend, setzt McAndrew sich zunächst mit den gewöhnlichen Häftlingen auseinander, die die Iren schikanieren, bis er mit diesen Nicht-Politischen ein Abkommen schließt. McAndrews Härte und der Respekt anderer ihm gegenüber imponieren dem selbst zornigen Gerry, zumal sie im Kontrast zu Giuseppe Ruhe und Duldsamkeit stehen. Erst nach der heimtückischen Brandattacke auf den um ein gutes Verhältnis zu den Gefangenen bemühten Oberaufseher (John Benfield), die seine ganze unerbittliche Brutalität und Skrupellosigkeit enthüllt, wendet sich Gerry von McAndrew und dessen Extremismus ab und nimmt den ‚zivilen‘ Kampf gegen das englische Rechtssystem auf. In dieser ausgesprochenen Distanz zum Radikalismus kann *Father* mit Conlon als mit seinem Vater und dessen zivilen Idealen versöhnten, charakterlich gereiften Helden triumphal enden: mit der

¹³² Anders als in *Father* teilten sich die Conlons nicht für längere Zeit eine Zelle; auch die Fakten ihrer Rechtsvertretung und die Gerichtsverhandlung wurden abgeändert, was dem Film auch Kritik einbrachte (vgl. Barton 2002: 88 f.).

Aufhebung des Urteils als gerechtem Sieg Gerrys und seiner Anwältin (Emma Thompson). Wie später *Some Mother's Son* oder Jordans *Michael Collins* verurteilte die Presse – in der statt Filmkritiker oft Kolumnisten, Historiker oder Juristen zu Wort kamen – *Father* teilweise harsch. Dabei wurden faktische Ungenauigkeiten, Abweichungen oder ‚Fehler‘ ins Feld geführt und die emotionale, dem populären Film nun allerdings inhärente und maßgebliche Ansprache im Sinne einer anti-britischen Diskreditierung und damit Aufwertung der IRA kritisiert (vgl. Barton 2001: 89 ff.). Differenzierter und interessanter sind dagegen die Einwände der irischen Kolumnistin Mary Kenny: Statt die „Troubles“ im Kern als kulturellen und identitären „tribal quarrel“ zwischen Katholiken und Protestanten zu beschreiben (was allerdings selbst eine diskursive Reduktion darstellt), würde der Kampf in *Father* auf „native Irish“ und britische „Besitzer“ beschränkt, in Einklang mit der (mythologisch-narrativen) „Provo“-Propaganda (zit. n. ebd.: 91 f.). Etwas freilich, das fast ausnahmslos die gesamte Spielfilmgeschichte bzw. ihr „Framing“ des Nordirlandkonflikts durchzieht, wofür jedoch – wie *Father* – erzählerisch Mittel und Wege (er-)funden wurden, politisch möglichst ausgewogen oder zumindest unverbindlich zu bleiben. Diese ‚natürliche‘, vor allem aber dichotome Konfliktvorstellung (unter Ausblendung der Protestanten) pflegten auch die folgenden, bedeutenden IRA- bzw. „Troubles“-Filme von Sheridans irischer Produktionsfirma Hell's Kitchen International, die er 1992 mit Produzent Arthur Lappin gründete: neben Paul Greengrass' *Bloody Sunday* (s.u.) auch *The Boxer* (USA/IRL 1997) und Terry Georges Regiedebut *Some Mother's Son* (IRL/USA 1996).

The Boxer, ebenfalls von Sheridan nach seinem und Georges Drehbuch inszeniert und mit Daniel Day-Lewis in der Hauptrolle, offeriert einen kritischen Einblick in das Innere einer geschlossenen katholisch-republikanischen Community in Belfast¹³³, hat ebenfalls einen undogmatischen Außenseiter zum Helden und bietet einmal mehr die gebräuchliche Figuren-Differenzierung in den hier ‚guten‘ (moderaten) politischen IRA-General Hamill (Brian Cox) und den ‚bösen Falken‘, dem unversöhnlichen Distrikt-Chef Harry (Gerard McSorley) als fanatisch-militanten Hardliner-Konkurrenten innerhalb der Bewegung.¹³⁴ Damit greift der Film *The Boxer* binnenrepublikanische Fraktions- und Richtungskämpfe in seiner Zeit der *peace talks* in Vorlauf auf das Karfreitagsabkommens auf, thematisiert mehr aber noch vor diesem Hintergrund den Druck der katholischen Gemeinschaft auf das Individuum und ist damit weniger Polit- als Sozio- oder

¹³³ Gedreht wurde allerdings in Dublin (vgl. Barton 2002: 108).

¹³⁴ Diese Dichotomie von „Falken“ und „Tauben“ „(...) has long been pivotal to cinema's dramatic treatment of Northern Ireland and the IRA“ (Barton 2002: 119) und findet sich schon in *The Gentle Gunmen* und *Shake Hands with the Devil* (vgl. ebd.).

Milieu-Drama, selbst wenn das Private hier höchst politisch gerät: So werden die Ehefrauen inhaftierter Aktivisten („prisoner’s wives“) zur Treue verpflichtet und Männer, die sich für sie interessieren, bedroht. In diese Umgebung kehrt der Boxer Danny (Day-Lewis) frisch aus dem Gefängnis zurück, wo er wegen nicht näher erläuterten Tätigkeiten für die IRA (und vor allem: für Harry) vierzehn Jahre einsaß. Er verstößt nun gegen die Regeln der Loyalität und die verordnete Abgrenzung gegen die Sicherheitskräfte und Protestanten, als er im örtlichen Jugendzentrum einen Boxklub eröffnet, in dem Jugendliche beider Konfessionen mit materieller Unterstützung durch die Polizei trainieren, den dort versteckten Sprengstoff der IRA entsorgt und sich heimlich mit der Gefangenenfrau Maggie (Emily Watson), seiner ehemaligen Jugendliebe und Tochter Hamills, trifft. Das Bedrückende und Engegeistige der Community unterstreichen die Kulissen und deren Inszenierung: trostlose Straßen, die Hinter- und Innenhöfe der Sozialbauten mit ihren Betonfluren sowie die kalte, blaugraue Bildgestaltung von *Michael-Collins*-Kameramann Chris Menges verleihen dem Film etwas Historisierend-Zeitentrücktes. Das Gefühl der Enge und des Gefangenseins wird durch den permanenten Überwachungsblick der Briten verstärkt, die gleichzeitig gottähnlich und hilflos, indifferent oder zumindest passiv von oben, von ihren Wachtürmen und aus den Hubschraubern heraus, auf das trostlose Treiben in dem Labyrinth herabsehen (vgl. Hill 2006: 204 f.). Dazu kommt die ständige Dominanz und Gegenwart der IRA, die das Privat- und Alltagsleben bestimmt. Sinnbildlich und fast surreal ist durch die Wände der einzelnen Privatwohnungen des Blocks hindurch ein ansonsten von Schränken verstellter Geheimweg geschlagen, auf dem der gefährdete Hamill zur Feier der – zuvor im Gefängnis vollzogenen – Trauung seiner zweiten Tochter gelangt und unterwegs spielende Kinder und grüßende Männer in Wohnzimmern passiert.¹³⁵

In dieser beklemmenden Umgebung mit ihrer doppelten bzw. ineinander geschachtelten Überwachung und allgegenwärtigen politisierten Zwangsöffentlichkeit wird der Kampf ebenso doppelt, nach innen und nach außen, geführt: politisch und qua Aggression gegen die Briten und Protestanten, aber auch, wie in *Nothing Personal* (s. 3.2.3.2) oder Michael Winterbottoms Fernsehspiel *Love Lies Bleeding* (UK 1993), gegen die Gegner in den eigenen Reihen. Im Finale wird Harry, als er selbst gerade Danny töten möchte, wie ein tollwütiger Hund erschossen; Maggie, ihr Sohn und Danny finden eine gemeinsame Zukunft und „a home“, jedoch nur durch Weggang aus dem Viertel – eine recht pessi-

¹³⁵ 6. Minute.

mistische Lösung. Allerdings verweist *The Boxer* auf Deeskalationsmöglichkeiten auch innerhalb und zwischen den Communitys über die non-sektiererische Teilhabe an gemeinsamen Vergnügungen, hier eben der des Sports (vgl. Barton 2002: 115). Die Rolle des Boxers wird dabei, sozial und kulturell von der Wirklichkeit in Belfast untermauert, als positives und kulturell etabliertes maskulines Bild des *hardman* gegen das des sich verummenden, nicht seinen Körper, sondern feige die Waffe einsetzenden *gunman* ausgespielt (vgl. ebd.: 112 ff.).¹³⁶ Als konkretes Vorbild für Sheridans Film diente der katholische Boxer Finbarr „Barry“ McGuigan, dereinst Weltmeister im Federgewicht der World Boxing Association, der mit einer Protestantin verheiratet war und als Sportler zum konfessionsübergreifenden Idol und Einheitssymbol in Ulster wurde (vgl. *Der Spiegel* 1986).

Widmen sich *In the Name of the Father* und *The Boxer* eher jüngeren Ereignissen oder spiegeln aktuelle Stimmungen wieder, erlaubte die Befriedung wie die historische Distanz auch die Beschäftigungen mit zentralen, überaus provokanten Opfer- oder Märtyrer-Erzählungen der „Troubles“, darunter dem Hungerstreik von 1981.

Terry Georges *Some Mother's Son* (IRL/USA 1996)¹³⁷ spielt Anfang der 1980er-Jahre und handelt von der konservativen Lehrerin Kathleen Quigley (Helen Mirren), die sich mit Annie Higgins (Fionnula Flanagan) über eine Familientragödie anfreundet: Beider Söhne werden nach einem Anschlag per Panzerfaust auf britische Militärfahrzeuge gesucht, verhaftet und zu drakonischen Haftstrafen verurteilt. Während Annie und ihr Sohn Frank (David O'Hara) eine lange republikanische Tradition des Widerstands vertreten, lehnt die unpolitische Lehrerin Kathleen Gewalt ab und ist vom Aktivismus ihres Sohnes Gerard (Aidan Gillen) überrascht. Doch auch sie engagiert sich schließlich auf Demonstrationen und kämpft für den politischen Kompromiss, als Gerard – wie zuvor schon Frank und andere Rebellen – in den Hungerstreik tritt. Zuletzt, angesichts des politischen Taktierens und hohlen wortklaubenden Streits zwischen dem Sinn-Féin-Politiker (Ciarán Hinds), dem Priester Daly (Gerard McSorley) und einem Vertreter der Häftlinge, beendet Kathleen als autorisierte Angehörige den Protest ihres bereits bewusstlosen Sohnes, derweil Annie den Tod Franks beweint.

¹³⁶ Zur Unterscheidung der Männlichkeitsgewaltmodelle *hardman* (als der Straßenkämpfer von nebenan) und *gunman* (als verummter, anonymisierter Aktivist), ihrer Geschichte sowie ihrer Konstruktion und Funktionalisierung im Polidiskurs Nordirlands s. Feldmann (1991: 46 ff.). Zu deren Einsatz im Filmerzählen speziell in *The Boxer* s. u.a. Zywiets (2012b).

¹³⁷ Das Drehbuch stammte von George und Jim Sheridan, der den Film auch mitproduzierte.

Some Mother's Son ist wie alle Sheridan/George-Filme auf das breite – auch ausländische – Publikum hin konzipiert. Entsprechend effektiv und eingängig sind die dramatisch-dramaturgische Konstruktion und die Inszenierung in ihrem emotionalen Wirk- und Symbolgehalt, so wenn Frank stirbt, während zur gleichen Zeit Kathleen sich für Gerards Leben entscheidet. Auch dass Gerard in die Zelle des berühmtesten Hungerprotestlers und ersten Opfers der Aktion, Bobby Sands (*Cal*-Darsteller John Lynch), gesperrt wird, ist Ausdruck einer möglichst kompakten, geradlinigen Narration, die viele ‚Erzählwerte‘ bieten möchte. So werden der Nordirlandkonflikt und seine Kontroversen in die Form eines familiären Melodramas gebracht, wobei Kathleen's Ziel, ihren Sohn (auch vor sich selbst bzw. einem Märtyrertod) zu schützen und zu retten, die vernünftigen demokratischen Position des Ausgleichs repräsentiert. George ist bemüht, keine Seite zu verteufeln, sondern konzentriert sich – wie ähnlich schon in *In the Name of the Father* – auf eine humane, friedliebende, diesmal eben ‚mütterliche‘ Sicht, die Gewalt ablehnt und das Taktieren der Männer verwirft. Der Film reflektiert in seinem Austarieren der verschiedenen Parteien und Sichtweisen – denen auch nicht in der Abwägung von Ratio und Emotion ein Vorzug eingeräumt wird – „the liberal-humanist desire to achieve ideological balance“ (Barton 2002: 86). Nicht jeder Brite (oder alles an ihnen) ist schlecht, so verdeutlichen es etwa konziliant die Figur des moderaten Außenamtsvertreters Harrington (Tom Woodward) oder die Hilfsbereitschaft der britischen Soldaten, die Kathleen und Annie ihr im Strand festgefahrenes Auto aus dem Sand hieven. Auf der anderen Seite werden die guten irischen Mütter Kathleen und Annie kontrastiert durch eine nur am politischen Gewinn interessierte, konfrontative Sinn Féin und die mörderische IRA, die einen Gefängniswärter auf offener Straße erschießt. Bei aller, fast forcierter, Balance zeigt der Film zum Auftakt die Attacke der IRA-Söhne auf die Militärfahrzeuge als Reaktion auf das Vorgehen der Briten (das Errichten von Straßenblockaden, die den zivilen Verkehr behindern) und bleibt allein schon über die Sympathie mit den Inhaftierten und ihren Angehörigen qua Perspektivwahl fast zwangsläufig „antibritisch“ in seiner Anlage. Innerhalb der Konfliktparteien sind allerdings wiederum schematische oder aber allegorische Figuren und mit ihnen deutliche politische Positionen streng voneinander geschieden: Gegenspieler Harringtons und Personifizierung der britischen Hardliner-Politik ist der überhebliche und gewissenlose Farnsworth (Tom Hollander), „a Thatcherite, yuppie stereotype of the early eighties“ (Neve 1997: 5). Schurke des Films. Kurz vor der Einigung stellt er Harrington wegen dessen Kontaktaufnahme mit Sinn Féin kalt und verhindert so den Kompromiss, der mit den nöti-

gen akzeptablen Zugeständnissen vonseiten der Regierung zum einhelligen Ende des Streiks geführt hätte.

Some Mother's Son ist vor allem mit *H3* (IRL 2001) und Steve McQueens *Hunger* (UK/IRL 2008) einer der Hungerstreik-Filme, die erst mit geraumen zeitlichen Abstand zum Protest 1981 (als Reaktion auf die Kriminalisierungspolitik¹³⁸ der britischen Regierung und der einhergehenden Aberkennung des seit 1972 bestehenden Sonderstatus der Gefangenen) möglich wurden, ohne dass allein schon die Wahl des Gegenstands als ein streitbares Zeichen der Parteilichkeit gewertet wurde (vgl. Blaney 2006: 81). Nur mittelbar befassen sich diese Filme mit dem Terrorismus bzw. stellen IRA-Mitglieder als Terroristen dar. Sie sind allerdings für das Thema nicht nur in ihrer Divergenz bedeutsam, sondern weil sie, wie *Bloody Sunday* (s.u.), opfermythische (Selbst-)Erzählungen der Republikaner und ihres Widerstands betreffen: Als waffenlose, gegen sich selbst gerichtete passive Form der Gewalt waren Hungerstreiks schon im Unabhängigkeitskampf gegen die Briten ein hinsichtlich der verheerenden irischen Hungersnöte Mitte des 19. Jahrhunderts besonders bedeutungsgeladenes Mittel des Protests, der Solidarisierung und Sympathiewerbung sowie der moralischen Diskreditierung des militärisch und politisch überlegenen Gegners (vgl. u.a. Burns-Bisogno 1997: 32; English 2007: 379). Die Selbstviktimsierung klagt nicht nur die attackierte Machordnung mit ihrer abschottenden Haftanstalt als Repressionsinstrument an, sondern bestätigt die Würdigkeit der „Sache“ auf universell-symbolischer Ebene wie im konkret-historischen Rahmen. Weite, v.a. konservative Kreise in Großbritannien stellten den Protest der Inhaftierten als Propaganda-Aktion dar, die gar nicht von den Häftlingen selbst ausginge, sondern von der IRA-Führung außerhalb der Gefängnisse; eine Position, die nicht nur die Londoner *Times* vertrat (vgl. Mulcahy 1995: 462), sondern fast ausnahmslos die britischen Medien (vgl. Curtis 1998: 203). Angesichts der internationalen Aufmerksamkeit und Sympathiewelle, in der auch Papst Johannes Paul II. gegenüber Premierministerin Thatcher in einem Brief seine Sorge zum Ausdruck brachte und auf eine Lösung drängte, herrschte in England eine Belagerungsmentalität und damit ein Polit- und Gesellschaftsklima, das die filmische Beschäftigung mit dem Protest lange weitgehend verunmöglichte oder zu einer eklatanten Provokation hätte geraten lassen. Die nachträgliche erzählerische Einfassung des Hungerstreiks als personalisiertes Drama wie *Some Mother's Son* Mitte der 1990er entspricht dabei des thematischen Framings der von Mulcahy dahingehend untersuchten *Irish Times* oder der *New York Times* (vgl. ebd.). Allerdings:

¹³⁸ „The key assumption of the criminalization policy was that paramilitary prisoners' crimes had been motivated by selfish, criminal, and predatory interests, rather than commitment to a political goal“ (Mulcahy 1995: 457).

While one of the hunger strikers' goal was to establish themselves as victims of British government policy, their depiction as sympathetic figures in these "human interest" stories removed them from the political context in which they located themselves, and reconstituted them as suffering individuals (ebd.: 462).

Dem entgegen steht der Film *H3*, entstanden zwanzig Jahre nach dem Streik und „arguable one of the first popular examples of a peripheral memorial to the H-Block campaigns in audio-visual culture“ (Blaney 2006: 81). Wie *Hunger* (UK/IRL 2008) des bildenden Künstlers Steve McQueen beschränkt sich *H3*, der mit seinem Titel auf die Zellenblocks des Maze-Gefängnisses verweist, weitgehend auf die Innensicht der Haftanstalt. Beide Filme zeigen die irischen Gefangenen in voller Blöße und das Ausmaß der erbarmungswürdigen Umstände, in denen sie – freilich mit eigenem Zutun – leben: wie sie sich in die Ecke der Zelle entleeren, Kot mit einer abgerissenen Ecke der Schaumstoffmatratze an die Wände schmieren oder demütigende Rektalkontrollen über sich ergehen lassen müssen. Beide Filme nutzen dasselbe erzählerische Motiv, um in die Welt des *Dirty Protests* und seine Männergemeinschaft einzuführen: Sowohl in *Hunger* wie in *H3* folgt man einem jungen Republikaner, der neu im Gefängnis angekommen, von den Beamten eingeschüchtert auf seinen Sonderstatus pocht, schließlich nackt in die H-Blöcke geführt wird, wo er mit dem Leben *on the blanket* und seinen Regeln bekannt gemacht wird. *H3* ist gegenüber *Hunger* allerdings handlungsbetonter und zeigt die Häftlinge stärker als Kollektiv und als politische Akteure. Gedreht von dem politisch und sozial engagierten Film-, Fernseh- und Theaterregisseur Les (eigentl.: Leslie) Blair und mit nur kleiner Kopienzahl in Irland und dem Vereinigten Königreich gelaufen, basiert der Film auf dem Skript und den Erfahrungen von Laurence McKeown und Brian Campbell, beide selbst dereinst Hungerprotestler. Regisseur Blair erklärte wie in Abgrenzung zu *Some Mother's Son*: „The problem was about giving a more balanced view. Balance kills drama. The film is written by ex-prisoners and was going to be from a prisoners' perspective“ (zit. n. Lennon 2001). Dementsprechend drehte Blair ohne Förderung und mit Laiendarstellern. *H3* verlegt sich darüber hinaus ausführlicher als *Hunger* auf die Planung des Streiks, das Erstellen der Freiwilligenliste, wozu vor allem die katholische Messe benutzt wird – die einzige Gelegenheit zum freien Austausch. Irisches Gälisch wird als ‚Geheimsprache‘ verwendet, die die englischen bzw. protestantischen Wächter nicht verstehen und mit der sich auch der junge Neuankömmling Declan (Aidan Campbell) anfangs schwertut. Kassiber werden herein und Botschaften von Zelle zu Zelle geschmuggelt, abends Geschichten erzählt und mit einem geheimen

rudimentären selbstkonstruierten Radio die Berichterstattung über die Parlamentswahlen gehört, zu denen auch der Bobby Sands (Mark O'Halloran) von der katholischen Community im Wahlkreis Fermanagh and South Tyrone aufgestellt ist.

Der 2008 in Cannes mit der Goldenen Kamera ausgezeichnete *Hunger* gerät demgegenüber bild- und augenblickszentrierter – impressionistisch, mitunter kontemplativ und bisweilen drastisch. Gerade in den Gewaltszenen sind Kameraarbeit, Schnitt, Ton oder Sound Design in Kontrast zu den übrigen langen, statischen Einstellungen auf fast physische Eindringlichkeit hin angelegt, so u.a. mittels der Jump-Cuts in einer Szene, in der die tobenden Gefangen ihre Zellen demolieren, oder durch das schreckliche allumfassende Trommeln der Schlagstöcke auf den Plexiglasschildern der Uniformierten, die sich für das disziplinarische Verprügeln der unbotmäßigen Häftlinge bereit machen. Bis auf eine lange Dialogszene in der Mitte des Films (die ersten siebzehn Minuten davon in einer festen halbtotalen Einstellung), in der Bobby Sands (Michael Fassbender) mit einem Priester (Liam Cunningham) über sich spricht, dann über den finalen Hungerstreik diskutiert¹³⁹, kommt *Hunger* mit wenigen Worten aus, oftmals auch gänzlich ohne, oder verwendet Dialoge als eine Art Hintergrund-Atmo ohne konkrete inhaltliche Relevanz. Eine Schneeflocke auf den zerschlagenen Fingerknöcheln eines Wärters, das Spiel des Gefangenen mit einer Fliege am Fenstergitter: Der durchästhetisierte *Hunger* schwelgt in elegischen Detail- und Momentaufnahmen, die auch das Grausame, Schreckliche und Widerliche geradezu poetisch auskosten – die offenen Stellen auf dem Rücken des geschwächten, ausgemergelten und wundgelegenen Bobby Sands¹⁴⁰, das Blut in der Toiletenschüssel, die Ermordung des Wärters im Altenheim, wo dieser tot auf den Schoß seiner geistig abwesenden, mit seinem Blut bespritzten Mutter sinkt. Regisseur McQueen gibt an, der Film sei für ihn eine Art Abstraktion „of what it is to die for a cause“ (McQueen o.J. [2009]: 4). *Hunger* ist aber zugleich Beispiel dafür, wie nicht nur Filme, sondern auch das Filmemachen selbst erinnernde, verarbeitende Dimensionen annehmen kann:

There was also many of the younger generation of cast and crew who had grown up with the stories of their parents or uncles and aunts and who were now playing the parts or contributing to the scenes that members of their family had actually lived through – prison officers, visitors smuggling “comms” (communications), prisoners in the H-Block. In making this film, there was a real coming together (ebd.: 6).

¹³⁹ Ab der 44. Minute.

¹⁴⁰ Der 1,83 Meter große Fassbender hungerte sich für die Dreharbeit bis auf ein Körpergewicht von 58 Kilogramm herunter.

Während in *H3* Bobby Sands Teil einer größeren Gruppe ist und der Film nicht mit seinem Tod, sondern mitten in der fortgesetzten Protestphase der übrigen Inhaftierten endet, stellt *Hunger* Sands nach dem langen Auftakt schließlich in den Mittelpunkt und bebildert sein Leiden ausführlich bis zum Ende, das denn auch der Schluss des Films bildet. Es lässt sich gar von Mystifizierung sprechen, wenn ihn in den letzten Szenen Visionen, Erinnerungen und Assoziationen aus der eigenen Kindheit überkommen und die Grenzen zwischen der diegetischen Wirklichkeit und Sands' Delirium in diesem Film voller fast hypnotischer Detailbetrachtungen bzw. -inszenierungen durchlässig wird. Die affektive Überwältigung und das Herausbrechen von Einzelheiten mögen nicht- oder gar anti-narrativ erscheinen und die subjektiven, unverarbeiteten Impressionen mal Handlungsfiguren, mal gespensterhaften äußeren Zeugen zugeordnet sein. Der Ästhetik und Stilistik selbst kommen in *Hunger* gleichwohl politische Aussagekraft zu: Während *Some Mother's Son* und *H3* die Gänge und Zellen des Maze-Gefängnisses als moderne, helle, gleichwohl nicht unbedingt humanere Umgebung zeigen, geraten Arresträume und Flure in *Hunger* enger, düsterer, kerkerhafter; sind die Zellentüren wuchtiger und in dunklem Ton gehalten. Ein archaischer Eindruck von der nordirischen Krise drängt sich auf. Und auch die rudimentäre Dramaturgie impliziert einen besonderen ‚Blickwinkel‘: Der Wärter – am Anfang noch in seinem heimischen Alltag gezeigt – sowie einer der martialisch gerüsteten Uniformierten (vom gewaltsamen Vorgehen gegen die Gefangenen geschockt) werden als Individuen aufseiten des Systems herausgehoben und verweisen emblematisch darauf, wie seelische Verheerungen auf beiden Seiten der Konfliktparteien zu finden sind.¹⁴¹ Darüber hinaus konzentriert sich *Hunger* aber v.a. in der zweiten Hälfte ganz auf die Gefangenen, speziell auf Sands, doch bleibt der Film gemäß seines künstlerischen Ansatzes in seiner politischen und geschichtlichen Verortung des Aktivisten und des Konflikts außerhalb der Haftanstalt reduziert.¹⁴² Hier – wie freilich auch in *Some Mother's Son* oder *H3* –

¹⁴¹ Auch *H3* präsentiert den guten, mitfühlenden und auf vernünftiges Miteinander bedachten Gefängnisbeamten (der prompt von einem Untergebenen als „provi lover“ tituiert wird – 33./34. Minute) als quasi seitenverkehrtes Analogon und äquivalente Ausgleichsfigur im Kontrast zu den singulären ‚bösen‘ Terroristen im Kreis ansonsten legitimer Protestler anderer Filme.

¹⁴² *Hunger* sei „an interpretation of the highly emotive events surrounding the 1981 IRA hunger strike, led by Bobby Sands“, so die Produzenten (zit. n. BBC News 2008). Ein Politiker der Konservativen echauffierte sich über die Beteiligung der walisische Filmförderung an dem Projekt: „Anyone who has served in the armed forces or has been caught up in the IRA's terror campaign will be horrified that the Welsh Assembly Government is using taxpayers' money, at a time we're facing a huge recession, to support a film which is sympathetic to the IRA“ (zit. n. ebd.).

wird nicht auf Sands Biografie eingegangen, interessiert nicht, was ihn ins Gefängnis gebracht hat¹⁴³ und inwieweit die Protestler überhaupt mit Recht sich als „Kriegsgefangene“ verstehen oder aber als „Kriminelle“ behandelt werden. Lediglich in *H3* zeigt eine Erinnerungsrückblende die Hauptfigur Scullion (Brendan Mackey) in der typischen paramilitärischen IRA-Uniformierung samt Sturmhaube und Gewehr, wie er vor den Sicherheitskräften flieht und von ihnen schließlich gefasst wird.¹⁴⁴

Through its aesthetic and narrative mode of address, the film [= *H3*, B.Z.] constructs the prisoner's self-directed violence as being "pure" or legitimate violence opposed to "impure" or illegitimate sectarian violence (vgl. Blaney 2006: 89).

Die Begriffe „Terrorismus“ und „Terroristen“ werden hierbei ergänzend zum Ausblenden gegebener oder fehlender Gewaltbiografien der Insassen als politische Schlagworte selbst thematisiert und reflektiert, z.B. über Einspielungen von Redeauszügen der „Eisernen Lady“ Margaret Thatcher, so in *Hunger, Some Mother's Son* oder im Frauenhungerstreikfilm *Silent Grace* (IRL 2001; Maeve Murphy).¹⁴⁵ In Kombination mit der historischen Rückbindung an die damalige Premierministerin als Reizfigur wirkt der Verweis auf das offiziöse Diskursive und die externe (fragwürdige) Medienrealität zweifach distanzierend: Terrorismus wird zum polittaktischen Konstrukt erklärt, erscheint als Begriff konkret vorbelastet, und die möglicherweise damit assoziierte Gewalt gerät ein Stück weit aus dem Blick. Dies muss jedoch nicht automatisch als pro-republikanisch interpretiert, sondern kann auch als eine Art Revision und späte Gegenpositionierung betrachtet werden.

Dass auch nach dem Friedensabkommen Produktionen zu dem heiklen Thema des historischen Hungerstreiks polarisierten, liegt zum einen in der Natur

¹⁴³ Robert „Bobby“ Sands, dessen Familie 1972 aus ihrer protestantischen Heimatwohngegend verjagt wurde, trat der IRA bei, wurde wegen Waffenbesitzes verhaftet und 1973 verurteilt. Das Gefängnis verließ er als radikaler Republikaner. Als solcher engagierte er sich sozial wie auch als IRA-Freiwilliger. 1976 wurde er „(...) arrested on active-service following a bomb attack on a furniture warehouse“ (Morrison 1991 [1981]). Es kam zu einem Feuergefecht zwischen seiner IRA-Einheit und der RUC, wobei zwei von Sands' Kameraden verwundet wurden. Aufgrund einer Handfeuerwaffe in dem Auto wurden die Männer wegen illegalem Waffenbesitzes angeklagt und Sands 1977 zu einer 17-jährigen Haftstrafe verurteilt (vgl. ebd.). Zu beachten ist, dass der Verweis auf Sands „active-service“ hier aus einer ursprünglich vom Sinn-Féin-Publicity Department herausgegebenen Publikation seiner Gedichte stammt, er also nicht propagandistisch als Opfer einer britischen Willkür- und Unrechtsjustiz ausgegeben wird, obwohl er als unschuldig Inhaftierter ein weit größeres Gewicht als „Märtyrer“ gehabt hätte.

¹⁴⁴ 44. Minute.

¹⁴⁵ *Silent Grace* befasst sich mit dem noch vergleichsweise unaufgearbeiteten Thema der weiblichen republikanischen Gefangenen und ihres Protests (vgl. Hill 2006: 242, Fn. 92). Auch dieser Film entstand erst nach dem Referendum und der Unterzeichnung des Karfreitagsabkommens 1998.

der Filme als Gedenkfilme, zum anderen an der Bildmotivik, die mit dem üblichen authentischen Abbildungsansatz unvermeidlich die Selbstinszenierung der Streikenden wiederholt und entsprechend erneuert und bestärkt. So aktivieren die ausgemergelten und nackten, langhaarigen und bärtigen Leidensmänner zwangsläufig das kulturell-ikonische Gedächtniswissen und assoziieren sie mit der Opferfigur Jesus Christus. Eine solche Ähnlichkeit sieht Blaney in *H3* vor allem bei Bobby Sands auf dem Totenbett gegeben (vgl. Blaney 2006: 91). Es stellt sich allerdings die Frage, inwieweit die Heiligenkonnotation tatsächlich nur der filmischen Inszenierung zuzuschreiben¹⁴⁶ und nicht schon über das afilmische (Vor-)Bildmaterial vorbestimmt ist, zumindest wenn man sich nicht bewusst und betont von der Realität als Vorlage abwendet (etwa unter Verwendung illusionsbrechender Erzähl- und Gestaltungsmittel) und dabei eben auch performative Protesthandlungen unterschlägt (das Verweigern der Rasur beispielsweise). Hier wie in anderen Terrorismusfilmen kann man von einer Inszenierungsfalle von Politaktivisten sprechen, insofern es schwerfällt, die Attraktion und Faszinationskraft, die von solchen Aktionen und Performanzen ausgehen (und die entsprechend von den jeweiligen Politparteien gepflegt werden) für Spielfilme aufzugreifen, ohne ihnen zu erliegen.



Abbildung 1: *H3* (© Element Pictures)

¹⁴⁶ „Through an aesthetic design suffused with religious imagery, *H3* constructs the prisoners’s struggle as a ‚saintly‘, of contradictory, one“ (Blaney 2006: 91).

Vor allem *H3* zeigt freilich, ob beabsichtigt oder nicht, Möglichkeiten auf, die religiös geprägte und politisch zweckhafte bildsemiotische Mitbedeutung, die ebenso geplant wie automatisch-zwangsläufig sein mag, ein Stück weit zu unterlaufen, ohne den Rahmen des Mainstream-Erzählens zu verlassen: In einer Szene bespricht die republikanische Führungsriege das weitere Vorgehen während der katholischen Messe (der einzige unkontrollierte Freiraum), wobei die Planer des Hungerstreiks betont abseits und dem Priester abgewandt stehen. Ihr Tuscheln lenkt sogar einen der auf dem Boden sitzenden Gläubigen ab, woraufhin der sich enerviert zu ihnen umwendet.¹⁴⁷ Überhaupt wirkt die Vervielfachung der ‚Heiland‘-Gestalten, die große Anzahl langhaariger, bärtiger und (halb-)nackter Inhaftierter mitunter eher trivialisierend, fast schon ironisierend – gerade so, als würde die republikanische Seite mit dem Maze-Gefängnis als Massenfertigungsanlage Märtyrerfiguren in Serie produzieren wie kommerziell-industrielle Devotionalien (Abb. 1). Dies ist insofern nicht zynisch gedacht, als die Protestler selbst PR-taktisch kalkulierten, indem sie nacheinander einzeln in den Hungerstreik traten, um damit eine längere, serielle Krise mit einer dramaturgisch effizienten Reihung von tragischen Höhepunkten zu liefern und dabei die Konzentration jeweils auf einzelne, individuelle Opfer(-geschichten) zu lenken. Statt der Staffelung und Akkumulation der Empörung drohte letztlich aber die Abnutzung der symbolischen Hingabe des Lebens, und nachdem immer mehr Angehörige (wie Kathleen in *Some Mother's Son*) einschritten, brach der Hungerstreik Anfang Oktober 1981 zusammen.

Wie demokratisch eine filmische Repräsentation aber auch immer gestaltet ist, mit welcher Intention (und dahingehender gewünschter Aussage) sie produziert wird und wie sehr sich Filmemacher auch gegen eine Vereinnahmung durch politische Gruppen oder Eingliederung in quasi eigenlebendige kursierende Erzählungen und thematische Frames erwehren mögen: Insbesondere das eigendynamische Bildmaterial ist nicht zu kontrollieren. Das demonstriert u.a. ein Sinn-Féin-Poster, das 1999 mit einem Motiv aus *Some Mother's Son* (mit John Lynch als Bobby Sands) zu Kundgebung und Marsch in Gedenken an die toten Hungerprotestler lud.¹⁴⁸ Obzwar sich George gerade mit seinem Film und dessen vorsichtiger Balance der Positionen und Sympathien deutlich gegen eine solche (Fremd-)Politisierung ausspricht, stellte er über die schiere Bild(re)produktion

¹⁴⁷ 47. Minute.

¹⁴⁸ Eingesehen als digitale Reproduktion in der Northern Ireland Political Collection der Linen Hall Library, Belfast im Mai 2010. Ein Wandbild mit demselben Motiv für eine gleichartige Veranstaltung 2008 findet sich in Gegenüberstellung mit entsprechenden Motiv aus dem Film auf *Terrorismus & Film* (<http://terrorismus-film.blogspot.de/2015/07/zum-buch-bilderan-und-enteignung.html>).

Propagandagrundmaterial zur Verfügung, mit dem sich sozusagen die „Wirklichkeit“ an der ja möglichst effektiven Fiktion bediente.

Anfang der 2000er-Jahre widmeten sich zwei weitere (Co-)Produktionen von Sheridans Firma Hell's Kitchen traumatischen und provokativen Momenten der jüngeren nordirischen Geschichte, die einen anderen wichtigen Filmemacher zum Thema Terrorismus etablierten: den Briten Paul Greengrass. Greengrass, der als BBC-Journalist und Filmemacher zunächst Dokumentationen u.a. über die Hungerstreikenden drehte und zusammen mit dem Ex-Geheimdienstleistungsbeamten Peter Wright ein Buch über die Machenschaften des britischen MI5 verfasste, dessen Veröffentlichung die Regierung zu verhindern suchte.¹⁴⁹ Für *Bloody Sunday* (UK/IRL 2002), der die Ereignisse des „Blutsonntags“ (30. Januar 1972) zu rekapitulieren sucht, bei dem in Londonderry während eines Protestmarsches wider die Internierungspolitik britische Fallschirmjäger auf Demonstranten schossen, schrieb Greengrass das Skript und führte selbst Regie. Den Fernsehfilm *Omagh* (IRL/UK 2004, finanziert u.a. vom irischen Filmboard, RTÉ und Channel 4), den Peter Travis inszenierte, produzierte Greengrass und verfasste zusammen mit Guy Hibbert das Drehbuch. Beide Werke zeichnen sich durch einen dokumentarischen Stil aus, dessen Handkameraeinsatz¹⁵⁰ zu Greengrass' Markenzeichen geworden ist, der auch seiner dokufiktionalen Rekonstruktion der Entführung der United-93-Maschine am 11. September 2001 (*United 93* [F/UK/USA 2006])¹⁵¹ sowie seinen genreprägenden Actionfilmen um den renegaten Regierungskiller Jason Bourne – *The Bourne Supremacy* (USA/D 2004) und *The Bourne Ultimatum* (USA/D 2007) – intensive ästhetische Unmittelbarkeit verleiht. Weniger konterkariert als eher emotional intensiviert wird diese Visualität bisweilen (z.B. in *Bloody Sunday*, wenn der Priester dem jungen, frisch aus der Haft entlassenen Gerry ins Gewissen redet) durch Großaufnahmen von Gesichtern und einer klassischen Auflösung im Schnitt (z.B. Schuss-Gegenschuss).¹⁵² Wie *United 93* sind *Omagh* und *Bloody Sunday* „narratives of traumatic memory“ (O'Neill 2004: 100), dabei Beleg für die Tauwetterstimmung und ein nachhaltiges Vertrauen in den *peace process*. Insbesondere der Blutsonntag

¹⁴⁹ *Spycatcher: The Candid Autobiography of a Senior Intelligence Officer*, in Australien 1987 erschienen bei Heinemann, in den USA bei Penguin Viking.

¹⁵⁰ Leitender Kameramann von *Omagh* war Donal Gilligan, von *Bloody Sunday* Ivan Strasburg.

¹⁵¹ Zu diesem Film s. 5.4.2. Director of Photography von *United 93* ist der aus dem Dokumentarfilmbereich stammende Barry Ackroyd, der auch die Bildgestaltung von *The Wind That Shakes the Barley* und Kathryn Bigelows *The Hurt Locker* (USA 2008) verantwortete.

¹⁵² Ab der 17. Minute.

war und ist ein etwa auf Wandgemälden oder in Liedern erinnertes, hochemotionales besetztes Symbol-Ereignis und Wendepunkt hin zur Militarisierung des Konflikts.¹⁵³

Omagh handelt von dem Attentat der Splittergruppe Real IRA, mehr aber noch von der sich anschließenden Suche nach Aufklärung und Gerechtigkeit eines Familienvaters (Gerald McSorley), der seinen Sohn durch den perfiden Anschlag verloren hat. Der Großteil der Story gilt der Auseinandersetzung mit diesem Trauma bzw. dessen Umlenken in die Anklage des Polizeiversagens vor und nach der Bluttat. Der Film stellt sich ganz auf die Seite der trauernden Familien; nur kurz werden zu Beginn die Vorbereitungen der RIRA-Mitglieder gezeigt.

War dies aufgrund der parteiübergreifenden Verurteilung der Gewalttat von *Omagh* bei aller Kritik an den Ermittlungsarbeiten noch relativ unproblematisch und ein weitgehend konsensueller Ansatz zur erzählerischen Trauerarbeit und Würdigung der Leidtragenden, stellte der Blutsonntag von Londonderry eine weit größere erzählpolitische Herausforderung dar. Greengrass zeigt, wie um alle relevanten politischen Positionen zu bedienen, das Geschehen in seinem auch im Kino ausgewerteten und auf der Berlinale 2002 mit dem Hauptpreis bedachten TV-Dokudrama aus verschiedenen Blickwinkeln bzw. wechselt zwischen den einzelnen Handlungsorten, Gruppen und ihren Protagonisten hin und her: dem Militär in der Einsatzzentrale, den Marschierenden und Protest-Organisator Ivan Cooper (James Nesbitt), den Fallschirmjägern oder jungen konfrontativ gestimmten Demonstranten.

In not just giving one person's point of view, or one side's version of the events, it is about an attempt to remember fully, in a "collage" of stories. It is in validation of the local and the subjective that Greengrass' film is inspired by witness statements, and that a concatenation of individual descriptions of particular moments informs the narrative, rather than some "master viewpoint". A salient feature of much of the commentary about the film has been this very issue of healing (...) (ebd.: 99 f.).

Bloody Sunday hebt in dieser neutralen multiperspektivischen Unübersichtlichkeit die Frage auf, wie es tatsächlich zu den Schüssen der Armee auf die Demonstranten kam, ob es einen echten (IRA-Beschuss) oder nur einen vermeintlichen (bzw. später zur Rechtfertigung konstruierten) Anlass gab. Bei aller unvermeidlichen Kritik der konservativen britischen Zeitungen bot sich Greengrass' Film dem Zuschauer wie den damals Beteiligten als therapeutische Erzählung an (vgl. Barton 2004: 174). Die IRA taucht darin buchstäblich nur am Rande auf: Politiker und Bürgerrechtler Cooper entdeckt militante Republikaner abseits des

¹⁵³ Prominent ist v.a. der Song *Sunday Bloody Sunday* der irischen Band U2, der auch dem Abspann des Film unterlegt.

sich im Randbezirk der Stadt sammelnden Protestzugs, wie sie das Treiben und die Briten beobachten und die taktische Situation abschätzen. Auf Ivans Drängen, auf Gewalt heute zu verzichten, reagiert der im Auto sitzende Anführer (David Pearse) erst gar nicht, um dann dem Abgeordneten so beiläufig wie abfällig zu erklären, dass Protestmärsche gar nichts bewirkten.¹⁵⁴ Derart abgewiesen, wie gerade zuvor schon von den ebenso „unbeweglichen“ britischen Soldaten an der Straßensperre auf der anderen Seite des Areals, wendet sich der aufgebrachte Ivan ab – ein nahezu paradigmatisches Bild für die neue Stimmungslage in Ulster mit ihrem neuen Ideal der Abkehr von der alten Verbohrtheit (und deren Vertretern) hin zu (oder für) eine neue friedliche Zukunft in der Unruheprovinz. Dabei gedachte das Fernsehen auch mit einem weiteren Film zum dreißigsten Jahrestag dem Blutsonntag: der für Channel 4 produzierte *Sunday* (UK/IRL 2002; Charles McDougall). Nach dem Buch von Jimmy McCovern bezieht dieser mehr Stellung für die Opfer und ihre Angehörigen, erzählt auch von den Vertuschungsaktionen vonseiten des Militärs sowie fadenscheinigen „Anti-Terror“-Gegenaktionen und -ermittlungen, was dazu führte, dass ein Angeschossener nicht rechtzeitig medizinisch behandelt werden konnte und daraufhin verstarb. Wie bei anderen vergleichbaren TV-„Ereignissen“ – etwa auch in Deutschland – schloss sich an die Ausstrahlung von *Sunday* eine Live-Diskussion bei Channel 4 an (*Sunday – The Debate*), in der u.a. ein Armee-Vertreter das damalige Vorgehen der Fallschirmjäger verteidigte. 2010 schließlich, nach Abschluss der 1998 neu gestarteten Untersuchung, entschuldigte sich Premier David Cameron öffentlich für das ungerechtfertigte, unentschuld bare Verhalten der Soldaten und stellte öffentlich fest, dass – anders als zuvor bezeugt – keines der durchweg ‚zivilen‘ Opfer an jenem Tag bewaffnet gewesen war oder sonstwie eine Gefahr dargestellt hatte.

3.2.3.2 Loyalisten und der tragische IRA-Rebell Hollywoods

Nicht nur die Repräsentationen von irisch-katholischen Extremisten und ihrem Umfeld waren in der Republik Irland und im Vereinigten Königreich bei allen erzählerischen Entschärfungen immer wieder ein – mal größerer, mal kleinerer – Skandal. Auch die Filme *Nothing Personal* (UK/IRL 1995; Thaddeus O’Sullivan) und *Resurrection Man* (UK 1998; Marc Evans) wurden kontrovers

¹⁵⁴ 19. Minute.

diskutiert, überdies – anders als etwa der umstrittene *Michael Collins* oder *In the Name of the Father* – auch vom Publikum abgelehnt. Hauptgrund dürfte sein, dass sich beide Produktionen nicht nur vorrangig der protestantischen Gewalt in Belfast widmen, sondern (insbesondere im Fall von *Resurrection Man*) außerdem direkt auf die Untaten der „Shankill Butchers“ anspielen – eine Gruppe loyalistischer UVF-Mörder um Lenny Murphy, die bis 1978 mindestens neunzehn Katholiken auf barbarische Weise folterten und ermordeten (vgl. Donnelly 2000: 390 ff.).¹⁵⁵ *Resurrection Man* siedelt seine Hauptfigur, den mörderischen Victor (Stuart Townsend), in einer gewaltbereiten und verrohten Umgebung an.

There is, in this regard, no clear separation within the film between Victor's violence and the surrounding social landscape, which itself has fallen victim to moral ambiguity and psychosexual confusion (Hill 2006, S. 206).

Evans Film bietet dabei „a ‚postmodern‘ turn in ‚troubles film-making‘“ (ebd.). Bunt und entfesselt greift *Resurrection Man* nicht nur auf Stilismen des Gangsterfilms und des *Film noirs* zurück: Gegen Ende hin werden Victor geradezu vampirhafte Züge verliehen (vgl. ebd.: 206 f.), so wenn die Bildgestaltung und deren satte Farbgebung an die Horrorfilme des englischen Hammer-Studios der 1960er-Jahre gemahnen.¹⁵⁶

[T]he generic play and stylistic mix-and-match that characterises [sic] *Resurrection Man* also suggests [sic] a knowingness about the way in which representations of the “troubles” had by this time become sedimented into a set of readily identifiable conventions that had lost the power to surprise or shock (ebd.: 208).

Nothing Personal wiederum folgt unterschiedlichen Figuren über die Konfessionsgrenzen hinweg durch die verfeindeten protestantischen und katholischen Viertel, in denen die Gewalt und ihre „Männlichkeit“ Kinder verderben oder gar das Leben kosten. Der Film befasst sich mit dem Problem, ein gemäßigtes Vorgehen gegen die gewaltverliebten Hardliner oder Profiteure und soziale Produkte des permanenten Ausnahmezustands durchzusetzen. So wird der psychopathische Ginger (Ian Hart) zu einem derart unkontrollierbaren Störfaktor, dass Loyalisten-Chef Leonard (Michael Gambon) den Barbesitzer, Gangleader und Gingers Freund Kenny (James Frain) beauftragt, den unberechenbaren Katholikenhasser zu beseitigen.

¹⁵⁵ Zu den Shankill-Schlächtern s. a. Dillon (1989). Anführer Murphy wurde von der IRA mit Unterstützung von Loyalisten schließlich getötet (vgl. Bruce 1994: 386).

¹⁵⁶ Stuart Townsend gab nach *Resurrection Man* auch in Michael Rymers *Queen of the Damned* (USA/AUS 2002), der Adaption des Romans von Anne Rice (*Interview with a Vampire*), den Untoten Lestat, der als Rockstar auftritt.

Nothing Personal oder *Resurrection Man* sind exzeptionelle Kinofilme, bestätigen aber gleichwohl (oder eher gerade darin) Filmwissenschaftler Brian McIlroys Kritik in doppelter Weise: McIlroy macht als übergeordnete dominante Narrative des Nordirlandkonflikts den „anti-imperialistischen Mythos“ aus (s. 3.3), der die protestantische Seite ignoriere, zur reinen Hintergrundausgestaltung („background filler“ – McIlroy 2001: 117) degradiere, sie mit der militärischen Repressionen der Briten assoziiere, dekontextualisiere oder – wie eben in *Resurrection Man* und *Nothing Personal* – dämonisiere (vgl. ebd.: 116 f.). Tatsächlich konzentrieren sich die „Troubles“-Filme überwiegend auf die katholische Seite und präsentieren eine vereinfachte Auseinandersetzung zwischen Iren / der IRA und den Briten / der Polizei- und Militärmacht, bei der die nordirischen Protestanten, ihre historische, politische und kulturelle Identität, Rolle und Position eine bestenfalls untergeordnete Rolle spielen.¹⁵⁷ Vor allem aber lassen sich auf der IRA-Seite keine oder nur wenige Äquivalente für die kaltlächelnden Killer Victor oder Ginger finden (als Ausnahme mag Crilly in *Cal* gelten). Eher an übersteigerte psychopathische Gangstercharaktere wie „Ronnie“ und „Reggie“ Kray im Londoner East End der 1950er- und -60er bzw. ihren Filmversionen erinnernd fehlt ihnen der „cause“ und die polithistorische „David“-Position, die den IRA-Gangstern noch etwa in *Fifty Dead Men Walking* zukommt.

In diesem Sinne bietet der aktuellere *Five Minutes of Heaven* (UK/IRL 2009) einer bemerkenswerte erzählerische Umwendung. Von dem Deutschen Oliver Hirschbiegel nach dem Skript von *Omagh*-Drehbuchautor Guy Hibbert inszeniert, basiert die Geschichte auf den Erinnerungen des Ex-UVF-Mitglieds und heutigen Mitarbeiters von Versöhnungsprojekten Alistair Little's (*Give a Boy a Gun: One Man's Journey from Killing to Peace-Making* 2009) (vgl. Connelly 2012: 236): 1975 macht sich der protestantische Teenager Alistair zusammen mit Freunden auf, einen notorischen Republikaner zu erschießen (wobei sie unterwegs selbst Gefahr laufen, von den britischen Soldaten mit der Pistole im Auto aufgegriffen zu werden). Nach dem Mord springt der Film in die „Gegenwart“ und konzentriert sich zunächst auf den nun erwachsenen Bruder des Opfers (James Nesbitt). Dieser hat damals als Kind die Tat beobachtet und ist davon noch immer psychisch schwer gezeichnet. Im Rahmen einer Fernsehsendung soll er dem Mörder und heutigen Counselor Alistair im Zeichen der neuen Versöhnungsoffensive zum ersten Mal gegenüberreten. Dafür plant er übernervös blu-

¹⁵⁷ Eine der wenigen Ausnahme davon ist z. B. Mike Leighs Fernsehrama *Four Days in July* (UK 1985) über zwei Paare in beiden Bevölkerungsgruppen. Zu weiteren (allerdings fast ausschließlich Fernseh-)Filmrepräsentationen von Ulster-Protestanten s. McIlroy (1999).

tige Rache – um jedoch in letzter Sekunde fluchtartig der Konfrontation aus dem Weg zu gehen. Erst danach wechselt diese „katholische“ Perspektive hin zu Alistair, und der Zuschauer erfährt mehr von dem UVF-Jungen von einst. Er scheint er zunächst noch als beruflich erfolgreicher, gefasster Mann, ändert sich dieser Eindruck im zweiten Akt: Seine Gelassenheit ist Fassade für die Kameras. Tatsächlich ist auch Alistair ein im Leben gescheitertes seelisches Wrack. Selbst allerdings wenn *Five Minutes of Heaven* als Aussöhnungsfilm beiden Hauptfiguren genug Aufmerksamkeit widmet, um ihnen die gleiche Menschlichkeit zuzugestehen und beide von einer lebensruinierenden Vergangenheit geprägt zeigt, die sie nicht abschütteln können, ist doch auch hier die Gewaltspirale insofern nach dem von McIlroy kritisierten Schema geformt, als dass es einmal mehr der katholische (Nord-)Ire ist, der initiales Opfer des Protestanten-„Täters“ wird und nicht umgekehrt. Innovativ ist dagegen das neuartige Belfast-Bild, das Hirschbiegel präsentiert:

Unlike the other films set in Belfast that create a sense of claustrophobia with scenes of narrow streets, cramped row houses, walls, and alleys, *Five Minutes of Heaven* shows Alistair Little walking through large, open squares. Trains and jet planes appear in the distance, suggesting an openness to the rest of world. (...) Belfast is no longer an enclosed, embattled city of barricades and checkpoints patrolled by soldiers and armoured vehicles but a busy European capital populated with consumers and commuters (ebd.).

Weit weniger an konfliktstrukturellen Analysen oder ausdifferenzierten Bildern des Konfliktes jenseits der Orts-, Lebensverhältnis-, Dramaturgie- und Figurenstereotype interessiert sind jene Filme US-amerikanischer Provenienz, die den Nordirlandkonflikt und vor allem den „Provo“ in den 1990ern für dramatische Unterhaltungsgeschichten nutzten, vor allem im Bereich des tragischen Thrillers. Auch sie sind als eine Form der Historisierung, Dramatisierung und vor allem der Distanzierung zu betrachten, insofern sie auf Storyebene die „Troubles“ seelisch und biografisch dem Protagonisten einschreiben, dafür auf quasi von Hollywood importierte tragische Figurenkonstruktionen, dramatische Konflikte und Konstellationen zurückgreifen, die das britische und das irische Kino für das IRA-Kino bereits entwickelt und erprobt hatte. Der Vorwurf der Entpolitisierung zu Zwecken des Entertainments war denn auch stets schnell zur Hand, doch bemerkenswert ist, wie die so ausgebildeten Figuren- und Handlungsschemata eine besondere Einsicht in die Wahrnehmung der „Troubles“ und des IRA-Rebellen als an und für sich relativ „unterroristisch“ eröffnen. So steht in den US-Filmen der vereinzelte, einsame, fast *verdamnte* IRA-Mann im Zentrum. Dieser ist in geheimer Mission auf sich gestellt kehrt dem Kampf den Rücken. In dieser Undercover- oder Fluchtsituation verlockt ihn das friedliche „zivile“ Leben oder es eröffnen sich ihm neue, bis dahin unbekannte Alternativen der Weltsicht und

der Existenz, vor allem der verheißungsvolle Ausblick auf Frieden, Liebe, Zivilität. Der traurige Republikaner ist ein verwilderter, allerdings auch melancholischer, im Herzen guter und reflektierender Mensch, der durch negative Ideologie, Umwelt oder Erfahrung geprägt, geformt und verwundet, nicht aber durch sie gänzlich verdorben ist.

Dieser generische Typus verfestigt und vereinfacht sich, je weiter er sich vom realen historischen und politischen Hintergrund ablöst, was einen freieren, gar romantischen Umgang mit ihm erlaubt. Keiner der von ihr nach ihren Kriterien erfassten und analysierten Terrorismusfilme des US-Action-Blockbusterkinos mit Bezug zum Nordirlandkonflikt zeige, so Vanhala (2005: 422), die IRA selbst in einem negativen Licht. „That portrayal is reserved for the films’ violent splinter groups“ (ebd.) oder Einzeltätern wie dem „ultimate psycho republican“ (McLoone 2005 [2000]: 215) Gaerity (Tommy Lee Jones) in *Blown Away* (USA 1994), der sich an seinem ehemaligen Kameraden und „Ziehsohn“ (Jeff Bridges) rächen will, welcher mittlerweile unter fremder Identität als Bombenentschärfer für die Bostoner Polizei arbeitet. Allerdings spielt die IRA in den von Vanhala angeführten Filmen so oder so als Organisation selbst kaum eine Rolle: Außer *Patriot Games* (s. 3.2.2), der auch eine blutige Fehde innerhalb der IRA zeigt, gibt es praktisch keine Verortung des „Provos“ innerhalb oder gegenüber einer größeren Bewegung und keine genauere Beschreibung als hierarchische oder sonst wie strukturierte Gruppierung. Mehr tragisch-positiv als schurkisch-negativ sind es einzelgängerische Terroristen, die sich auf den Weg nach Amerika oder nach London aufmachen (in *The Crying Game* oder *A Prayer for the Dying*) und im Mittelpunkt der Filme wie *Blown Away*, *The Jackal* (USA/UK/F/D/J 1997)¹⁵⁸, *Ronin*¹⁵⁹ (UK/USA 1998) sowie *The Devil’s Own* (USA 1997) stehen. Gerade in den Geschichten um den IRA-*Loner* findet sich ein Psychologisieren und *Tragödisieren* des Nordirlandkonflikts, das in hohem Maße geprägt ist von –

¹⁵⁸ In *The Jackal*, einem sehr freien Remake des Bestsellers von Frederick Forsythe (aus dem Jahr 1971), hilft der „gute“ IRA-Mann Declan (Richard Gere), der selbst ausdrücklich nie Unschuldige getötet hat (vgl. Vanhala 2005: 362), dem FBI in der politfreien Jagd nach dem Auftragsmörder „Jackal“ (Bruce Willis).

¹⁵⁹ *Ronin* (Regie: John Frankenheimer) präsentiert einen irischen Terroristen als Schurken (Jonathan Pryce als Seamus O’Rourke), den auszuschalten letztlich Ziel der Hauptfigur ist. Allerdings bleiben der Nordirlandkonflikt wie Terrorismus selbst höchstens Staffage für ein in Frankreich angesiedeltes Spiel von *professionals*, (scheinbar) freiberuflichen Geheimagenten, Gangstern und Ex-Söldnern, die auf der Jagd nach einem Koffer sind, dessen Inhalt nie offenbart wird, jedoch für den nordirischen Friedensprozess wie auch immer geartete Bedeutung hat. In dieser Hinsicht ist der Film bis an die Grenze der inhaltlichen Abstraktion bzw. des reinen Genre-Spiels reduziert (vgl. zu *Ronin* Vanhala 2005: 364; Connelly 2012: 210 f.).

oder übersetzt wird in – Vater-Sohn-Konstellationen (im Gegensatz z.B. zur Brüderlichkeit des aktuellen Film-Dschihadismus des radikal-islamistischen Terrorismus – s. 5.7). Dies schließt sogar die Bösewichte mit ein (in *Blown Away* oder *Patriot Games*), ist allerdings keine Neuerfindung Hollywoods, wie *In the Name of the Father* oder *A Prayer for the Dying* zeigen. Diese sind gleichwohl wiederum, ebenso wie Sheridans *The Boxer* mit seinem populärtauglichen Einzelgänger und Außenseiter Danny, an „hollywood“-artigem Erzählen stärker orientiert als an den Konventionen irischer und britischer „Problemfilme“ und Soziodramen.

Einen besonders paradigmatisch anmutenden IRA-„Sohn“ stellt Brad Pitt als Frankie McGuire in Alan J. Pakulas *The Devil's Own* dar und soll daher hier näher betrachtet werden. Als Junge wird Frankie Zeuge, wie sein Vater von Maskierten am Familientisch erschossen wird. Woraufhin er – die Filmerzählung macht einen aussagekräftigen, kausalisierenden Zeitsprung – als junger Mann im Belfast der frühen 1990er von den Sicherheitskräften dringend gesucht wird und sich ein Feuergefecht mit den Briten liefert. Nach New York entkommen, will McGuire dort Waffen für den Freiheitskampf einkaufen und kommt bei dem ahnungslosen irischstämmigen Polizisten Tom O'Meara (Harrison Ford in einer quasi privatisierten *demokratisch-rhetorischen* Mittelschichtsvariante der Jack-Ryan-Figur aus *Patriot Games*) und dessen Familie unter. In O'Meara findet McGuire einen väterlichen Freund. Doch nachdem er mit seinem kriminellen Waffenhändler aneinandergeraten ist, müssen beide – O'Meara als Vertreter der etablierten zivilen Ordnung, McGuire als vom tradierten, ererbten Rache- und Befreiungskampf Beseelter – schließlich gegeneinander antreten. McGuire stirbt, von O'Mearas Kugel getroffen, anders als typische Schurken-Terroristen langsam und ergreifend in Großaufnahme. Es sei keine amerikanische, sondern eine irische Geschichte, erklärt er dem mitfühlenden O'Meara im Angesicht seines Todes.¹⁶⁰

As with classical Hollywood structures, closure is achieved; here, Tom, the sympathetic hero, overcomes his personal feelings of seeing Frank [= McGuire; B.Z.] as the son he never had, and enacts the American Law of the Father by preventing the British from exercising their violence against the Irishman. To this extent, *The Devil's Own* is classically Clintonic – I feel your pain, I am sympathetic, I want to help, but we will enforce the law (McIlroy 2001: 96).

Der irische Gesetzeshüter O'Meara ist emanzipierter, ‚zivilisierter‘ und assimilierter Repräsentant einer heimatverbundenen irischen Exil-Community, die mitunter noch als Sympathisanten- und Unterstützungsszene fungiert. Von der Gewalt der alten Heimat werden O'Meara und seine Familie wie von einem

¹⁶⁰ 102. Minute.

archaischen Stammesfluch heimgesucht. Auf der anderen Seite ist der tragische Held als Täter zugleich Opfer (aus dem Jugendtrauma heraus), dabei *Träger* der Gewalt. Zudem wird er noch durch einen anderen, ‚echten‘, unentschuldigsten, ganz weltlich-opportunistischen Bösewicht – Treat Williams als Gangster Billy Burke – moralisch aufgewertet, auch in seiner Gewalt gegen ihn und seine Handlanger.¹⁶¹ Generell gilt für diese wie für andere derartige Tragödien: Der junge Radikale ist in seinem Kampf, durch Erfahrung und Herkunft gezeichnet und der Sache fast schicksalhaft verpflichtet *worden*: Enthusiastischer Republikaner, der er ist, ist er doch passiv qua Erbe Sünder bzw. auf einen unrechten Weg geraten, der ihn nicht vergessen oder vergeben, sondern zornig und orientierungslos belässt. Wie schon in *Odd Man Out* oder in *The Boxer* erscheinen die „Troubles“ als primär ortsgebunden. Nordirland und vor allem Belfast werden zu einem verfluchten Land, zu einer verdammten Stadt. Bestenfalls ist die Flucht möglich, doch auch die ist kein Garant fürs Entkommen, sei es, dass der tragische Held von der Gewalt quasi infiziert ist, sei es, dass die Vergangenheit ihn v.a. in Form von ehemaligen Kameraden Erinnyen gleich verfolgt.

Ob nun der Typus des tragischen IRA-Solitärs in Hollywood zu seiner reinen Form fand, ob er ab den späten 1980ern im Austausch zwischen den Kinematografien sich generisch verfestigte und verfertigte, ob er primär sich – ähnlich des (Ex-)RAF-Terroristen im deutschen Kino (s. 4.6) – entlang der Bedürfnisse und diskursiven (Selbst-)Verständigung des Terrorismuserzählens in England und Irland herausbildete: Er ist auch in seiner Heimat zum festen Bestandteil des spannungsunterhaltenden Post-„Troubles“-Kino und darin Variationsspielen unterworfen worden: Eine alternative Vaterverpflichtung und dabei geschlechtliche Umwendung etwa bietet eindrücklich James Marshs *Shadow Dancer* (UK/IRL 2012), die Adaption des gleichnamigen Romans von Tom Bradby, der auch das Drehbuch schrieb. Statt des Sohnes ist es hier eine Tochter, die – eingepasst in soziokulturelle wie narrative konventionelle Gendervorstellungen, auf die hin Beweggründe und Handlungsmuster umgemünzt sind – nicht den Vater rächt, sondern diesem gegenüber Buße tut, weil sie ihre Fürsorgepflicht verletzt hat und auch als Erwachsene zum Schutz ihres Sohnes und ihrer Familie handelt (damit durch ihre Mutterrolle psychologisch und figuresymbolisch motiviert ist). Im Belfast des Jahres 1973 soll die 12-jährige Collette für

¹⁶¹ Entsprechend spielt hier die Politik Nordirlands und die komplizierten Konstellationen keine Rolle. Bis auf die nicht weiter erläuterte Ermordung des Vaters zu Beginn des Films kommt die protestantische Seite – so sie es überhaupt ist, die Frankies Vater erschießt – auch hier nicht vor (vgl. McIlroy 2001: 96).

ihren Vater Zigaretten holen, schickt aber, beschäftigt in ihrem Spiel, ihren jüngeren Bruder, der bei einem Schusswechsel auf der Straße tödlich verletzt wird. Vorwurfsvoll ragt der Vater daraufhin vor dem Mädchen auf, aus dessen Perspektive der Auftakt des Films präsentiert wird – ein drohender Schatten der Schuld, den Collette nicht wieder abzuschütteln vermag. Ähnlich *The Devil's Own* springt der Film in der nächsten Szene in die Zukunft, die des Jahres 1993. Die erwachsene Collette (Andrea Riseborough) ist für die IRA nach London gereist, um dort eine Bombe in der U-Bahn zu platzieren. Doch der Sprengsatz zündet nicht – und wortlos lässt sich Colette von den sie obervierenden Geheimdienstbeamten festnehmen, die sie vor die Wahl stellen: ihr IRA-Umfeld daheim in Belfast auszuspionieren oder für lange Zeit, fern von ihrem Sohn, im Gefängnis zu verschwinden. Colette nimmt den Auftrag an, gerät daheim aber immer mehr in die Zwickmühle aus Loyalität zur Sache und ihrem katholischen Umfeld, der Sicherheit ihrer ebenfalls militant-republikanischen Brüder, der Suche des lokalen IRA-Führers nach dem „Maulwurf“ in den eigenen Reihen sowie dem Druck, den MI5-Führungsoffizier Mac (Clive Owen) auf sie ausübt. Dabei verliebt sich Mac in sie und muss herausfinden, dass Collette als Spielfigur im *dirty war* des eigenen Geheimdienstes von dem „echten“ zentralen Informanten ablenken soll. Dieser erweist sich schließlich als Collettes eigene Mutter (Brid Brennan), die sich für sie schließlich opfert und von der IRA per Genickschuss hingerichtet wird. Mac, der mit Collette und ihrem Sohn auf ein gemeinsames friedliches Aussteigerleben hofft, wird von ihr in seinem Auto beim letzten konspirativen Treffen in die Luft gesprengt. Die tragische Antiheldin verschreibt sich damit ihrer (Groß-)Familie und dem Gewaltmilieu – und verweigert das ambivalente, patriarchale Happy End, wie es *A Terrible Beauty*, *The Boxer* und viele andere Filme imaginieren, selbst wenn es sich nicht erfüllt: das Hintersichlassen der Heimat und Gewalt unter Führung des Mannes, dem so die Rolle des Beschützers und Ernährers als Ersatz für die des Volunteers (und ‚verlorenen Sohns‘) zukommt.

3.3 Fazit: Framingstrategie des IRA- und „Troubles“-Kinos

Mitte der 1990er-Jahre konstatierte Schröder angesichts der Ulster-Medienbilder die „Fixierung eines Stereotyps“ (Schröder 1994: 473):

Patrouillierende britische Soldaten in Kampfanzügen, schwer gepanzerte Fahrzeuge in Einkaufsstraßen, Straßenkontrollen, Stacheldraht und abgesperrte Viertel, und immer wieder Zielmauern voller Graffiti [sic!] mit anti- oder probritischen Parolen: solche (und andere) Einzelbilder bilden zusammen inzwischen eine sofort identifizierbare visuelle Chiffre für „Nordirland“ (ebd.).

Konkret kritisiert er u.a. an Tony Luraschis *The Outsider*, der Film zeige einen

(...) Schauplatz Belfast, der stereotyp reduziert wird auf eine Ruinenstadt voller Rauch und Trümmer, deren Bewohner in schäbigen Reihenhäusern wohnen oder durch enge Hintergassen hasten. Der Himmel ist stets grau verhangen, Regen und Kälte quälen die ohnehin geschundenen Einwohner stetig (ebd.: 480).

Auch Hill identifiziert im Auftakt von *The Devil's Own* „two of the most common cinematic images of Ireland“ (Hill 2006: 190): die pittoreske grüne Landschaft (die laut Hill eher mit Südirland assoziiert werde) und, als Gegenentwurf, ein gewalttätiges Belfast mit dunklen Interieurs und geschlossenen Räumen sowie heruntergekommenen Gebäuden, in und zwischen denen sich IRA-Männer in Sturmhauben und britische Soldaten ihre Scharmützel liefern (vgl. ebd.). Die Irlandimaginationen der Nation und Ulster-Region schließen freilich jenseits der „Troubles“-Fiktionen selbst an ein Ideologem der politischen und kulturellen Identität oder simpel ein Produkt zum Zweck der (z.B. touristischen oder wirtschaftlichen) Vermarktung an.¹⁶² Ebenso lassen sich, wenn es um die Erzählungen und das Erzählen, die Storys, die Figuren innerhalb des Kontextes der „Troubles“ geht, auf den ersten Blick zwei gegensätzliche Modellierungsansätze

¹⁶² Der nordirischen Führung war daran gelegen, Ulster als ländlich und landwirtschaftlich attraktiv zu präsentieren und das Image der von sektiererischem Zwist geprägten Problemregion abzuschüteln, sich aber zugleich als industrialisierte Provinz vom „rückständigen“ Süden Irlands bzw. der Republik abzuheben: „It was for this reason that *Odd Man Out* created a degree of discomfort for the Unionist regime when it first appeared, not so much because of its politics but as a result of the way in which it cast doubt upon Belfast's status as a „normal“ industrialised city“ (Hill 2006: 191). Zum ideologischen Irlandbild der Republik bzw. der kulturalnationalistischen Landschaft vgl. auch McLooe (2000: 11 ff.).

ausmachen, die allerdings lediglich zwei verbundene Aspekte desselben Gesamtverhältnisses darstellen. So verweist – einerseits – u.a. Hill auf die Tendenz zur Reduktion politischer Kräfte auf typisierte Charaktere bei Jim Sheridan und Terry George. Diese seien auf das Diktat der Personalisierungslogik zurückzuführen, auf jene narrativen und generischen Kino-Konventionen, für die sich die beiden Filmemacher vorab entschieden haben, um ein breites Publikum mit vereinfachten Akteurskonzepten anzusprechen (vgl. Hill 2007: 204, Fn. 28). Folgt man – andererseits – McIlroys Sichtweise (o.J.; 2001), prädisponiert der afilmische Gegenstand seine Wahrnehmung und gibt ideologisch-diskursiv eine bestimmte Perspektive vor, was auf das filmische Erzählen durchschlägt. Resultat sei in Spiel- und Fernsehfilmen (was die Präsentation der Protestanten betrifft) ein quasi automatisch verzerrtes oder marginalisierendes Bild durch die Konzentration auf die katholische Minderheit.¹⁶³ Dieses wirke über das Kino hinaus wiederum auf die Wahrnehmung und das Framing des gesamten Konflikts zurück und verstärke sie.

Während also Hill die Schematisierung und Stereotypisierung auf das Kino und sein Erzählen zurückführt, sie damit medial und generisch begründet, argumentiert McIlroy für eine Eigengesetzlichkeit des Gegenstands, dem sich der jeweilige Film annimmt. Hills Position schließt die andere nun nicht aus, doch der Verweis auf die Stereotypenkonformität als filmisches (und filmökonomisches) Kalkül und Funktionalisierung erklärt nicht die prädominanten, vorgefundenen Schablonen und Muster oder deren Wirksamkeit und Konsistenz selbst. McIlroy hingegen erfasst diesen Punkt mit, wenn er auf die Vorherrschaft und die Effektivität (damit auch: Effizienz) einer übergeordneten Basiserzählung als Quelle der „Verzerrung“ verweist. So sieht er im Anschluss an Tom Nairn (1981) im „anti-imperialistischen Mythos“ den maßgeblichen Lese- und Interpretationsrahmen für den Nordirlandkonflikt. Die unionistischen und loyalistischen Protestanten litten demzufolge an einem falschen oder unterentwickelten Bewusstsein; ihr Wunsch, im Königreich zu verbleiben, kennzeichne sie als regressiv oder „unfertig“, was die Ausbildung einer eigenen autonomen Identität betreffe. Generalisiert können Protestanten daher nicht als eigenes berechtigtes Volk akzeptiert werden. Die Republikaner sind folglich Opfer verblendeter kolonialistischer Besitzstandswahrer sowie – einen Schritt weiter – des Imperialismus bzw. einer imperialistischen Verschwörung (vgl. McIlroy 2001: 49 ff.; 113 ff.). Entsprechend nehmen die irischen Katholiken die „David“-Position des Unterlegenen, Unterdrückten und um Selbstbestimmung, politische Emanzipation und geschichtliche

¹⁶³ „Consequently, violence and the issues surrounding it in Northern Ireland received an extremely skewed representation between the years 1979 and 1990, a time during which a minority oppositional cinema has dominated our perceptions“ (McIlroy o.J. [2006]).

Vollendung Ringenden ein – eine Position, die eben nicht nur überhaupt mit einem aktiven „*cause*“, sondern zusätzlich mit einer schicksalhaften, historisch-determinierten Legitimation ausgestattet ist:

The power of the anti-imperialist myth is indubitably seductive, allied as it is to the romantic, restorative image of Irish unification, with all the suggestive metaphors of harmony, closing the circle, and finishing a narrative quest (ebd.: 116).

Die aus einer solchen Narrative resultierende Sympathie- bzw. Rollenverteilung erklärt, weshalb es Ulster-Protestanten im Schatten der erzählerisch, schnell als monolithisch entindividualisierten britischen Truppen schwerfällt, eine eigene Sichtbarkeit zu behaupten oder zu erlangen.¹⁶⁴ Die Genre-Dispositionen und das Reglement des filmfiktionalen Erzählens auf der einen, die historisch und gesellschaftlich vorgefundenen diskursiven Konfliktnarrative auf der anderen Seite bezeichnen somit weniger einen (auch keinen analytischen) Widerspruch, sondern vielmehr eine dialektische Wechselwirkung: Stereotype Muster, seien es Figuren, Schauplätze, Handlungsmotive oder Konflikt- und Eskalationskonstellationen, sind als basale Topoi einer (postkolonialen) *liberation narrative* angelegt, derer sich sowohl das Kino wie auch die apolitische Wahrnehmung bedient, und denen die Protestanten erzählerisch nichts entgegensetzen können (wodurch z.B. *protestantische* Republikaner praktisch negiert werden). Dass daraufhin überwiegend die Briten als zentrale Gegner im Mittelpunkt stehen, ist allerdings auch einer Realität geschuldet, in der katholische *angry young men* gegen die autoritäre britische Militärpräsenz in Nordirland agierten, die für eine Trennung der verfeindeten Communities sorgen sollte – sowohl in den Aktionen wie gemäß der IRA-Propaganda, die sich primär dieses Gegners ‚bediente‘ (vgl. Wright 1990: 25). Folgt man McIlroys Argumentation, orientieren sich die Filme zum Nordirlandkonflikt also auf den ersten Blick strukturell am selben narrativen Rahmen, wie ihn die IRA bzw. Sinn Féin zu propagieren suchte – die Übertragung des ideologischen Modells in Form einer *konzeptuell-narrativen* Konflikt-erzählung (s. 2.2.1) auf das Gros des fiktionalen Filmerzählens. McLoone verweist allerdings bezüglich der Unterrepräsentation der Ulster-Protestanten mit Recht darauf, dass eine größere Präsenz im Film an sich noch nicht zwangsläufig zu einer vorteilhaften Darstellung ihrer Anliegen, Sorgen und Nöte führen würde (vgl. McLoone 2001: 8). Dasselbe gilt – umgekehrt – für die republikanische

¹⁶⁴ Zur Interpretation des Nordirlandkonflikts unter postkolonialistischen Gesichtspunkten vgl. auch Pettitt (2000: 9 ff.).

Seite, deren Image im jeweiligen Film von *dessen* eigener Agenda bestimmt ist. Die Kriminalisierung der IRA im Film (die denn auch eher einer britischer ‚Erzählhaltung‘ zu einer bestimmten Phase des Konflikts folgte) und die Irrationalisierung ihrer Hardliner-Protagonisten belegen dies.

Vor diesem Hintergrund sei hier eine eigene ergänzende oder gar erweiternde Betrachtungsweise für die Konflikt-„Phänomenologie“ des „Troubles“-Kinos vorgeschlagen, insofern dieses nicht an und für sich komplexe politische Kräfte und Verhältnisse vereinfacht oder ausblendet, sondern vielmehr damit auf die Herausforderungen vermittelnd reagiert, zu denen auch die erzählerische Verführungskraft des anti-imperialistischen Frames gehört. Diese müssen sowohl berücksichtigt (eingearbeitet) wie zugleich gekontert (umgearbeitet) werden, da bestimmte narrative Perspektiven und Modi durch das Bild der IRA der früheren Zeit (und der früheren Filme) politisch-ideologisch besetzt, somit kontaminiert und unbrauchbar geworden sind (s. I.1.1): Die emotionale Anbindung des Zuschauers an Republikaner-Figuren mit ihrer heldenhaften Solidarität im Ringen um Unabhängigkeit haben Filme wie *The Gentle Gunman* oder *Shake Hands with the Devil* dramaturgisch und zeithistorisch an damalige Abenteuerkriegsfilme um Partisanenkampf und Sabotageeinsätze im Zweiten Weltkrieg wie Anthony Manns *The Heroes of Telemark* (UK 1965) gekoppelt, auch wenn ein typisches „tragisch-irisches“ Moment der moralischen Reflexion über die Art und Anwendung der Gewalt hinzukam. Ein solcher Status konnte, durfte und sollte der neuen IRA in Nordirland – wo es eben auch nicht (nur) um Nationalismus ging, sondern um die ökonomische Klassenfrage und die sektiererische Auseinandersetzung zwischen Subgemeinschaften – nicht zugestanden werden.

Der Drama- oder Tragödienmodus mit seinen erzählerischen Strategien hat sich angesichts dieser Anforderungen, basierend auf Vorbildern von Balladen und Bühnenstücken, herausgebildet, wenn nicht gar aufgedrängt, um einen gangbaren Mittelweg zwischen „britischer“ Diffamierung und „irischer“ Viktimisierung zu finden. Dabei wurde es sogar möglich, den kulturell so wichtigen Republikanismus als historisches und identitätsstiftendes Programm intakt zu lassen. Nach wie vor ist er im Kern – jetzt umgewendet auf die Verhältnisse in Ulster – berechtigt und die „irische“ Bewegung grundsätzlich moralisch respektabel (vgl. McLoone 2005 [2000]: 217), selbst wenn dieser politische Idealismus fehlgelaufen ist (vgl. McIlroy 2001: 229). Eben dieses Motiv des schiefgelaufenen politischen Idealismus erscheint ein probates Mittel, erinnerungskulturell die nationalistisch-irische Bewegung anzuerkennen, zugleich aber ihrer Bedeutung für die v.a. befriedete, nicht aber vergangenheitsgeheilte Gegenwart und damit die nach wie vor bestehenden Handlungs- und Ordnungsansprüche radikaler Republikaner mit ihren Deutungsmustern, Männlichkeits- und Heldenbilder, in Frage zu stellen. Es gab durchaus, so machen es die Filme deutlich,

Misstände in Nordirland, Schikanen und Entwürdigungen, auch in der oder durch die britische Intervention. Der terroristisch-gewalttätige, auf Eskalation zielende Lösungsweg der IRA-Ideologen ist und war jedoch der falsche, und wenn auch nicht verlogen oder frei von nachvollziehbaren Vergeltungswünschen und eigentlich demokratisch legitimen Forderungen, so doch als Programm gestrig, überzogen – und dementsprechend abzulehnen. Die Frage nach der Legitimität wird damit umgangen und zugleich implizit beantwortet.

Um diese heikle diskursive Balance nicht zu gefährden, rücken in den Filmen selten politische Führungsspitzen, Vordenker, Strategen und Entscheider in den Blick, über die grundlegend der Nordirlandstatus zu verhandeln wäre.¹⁶⁵ Anders als in den frühen IRA-Darstellungen mit ihren trotz moralischer Bedenken traditionell maskulinen republikanischen Helden mit höherer Bildung und hohem sozialem Rang, werden Hierarchien und Entscheidungswege in „Troubles“-Filmen vor allem ab den 1980ern kaum und wenn, dann nur für die erzähltechnische dramaturgische Effizienz und Effektivität, beleuchtet. Dies gilt für *The Crying Game* – oder *A Prayer for the Dying*: Fallons ehemaliger Kampffgefährte Docherty (Liam Neeson) und dessen Helferin in London, Siobhan (Alison Doody), sind Abgesandte der IRA-Organisation, die den davongelaufenen Fallon für ein Tribunal zurückhaben will (wie Docherty seinem ehemaligen Kameraden fast hilflos erklärt). Als Docherty keinen Erfolg mit Fallon hat, wird er von Siobhan als einer stoischen Vorläuferin der sardonischen Jude in *The Crying Game* aufgrund eines ihm und dem Zuschauer vorenthaltenen Befehls kaltblütig erschossen.

Die jüngeren „Troubles“-Dramen erscheinen also auch nur deshalb unpolitisch oder fatalistisch, als sie konsequent auf Augenhöhe mit den unteren Rängen oder den von der Gewalt Betroffenen verbleiben. Der Vorwurf, auf diese Weise mit einer konfektionierten Erklärung die realen Konflikthintergründe oder Motive eines individuellen Engagements auszuklammern, ist angesichts der vielfachen faktischen Rache-Radikalisierung (vgl. u.a. Richardson 2006: 128 f.) nur bedingt haltbar. Unabhängig von der Schuldfrage oder politischen oder historischen Ursachen (re-)konstruieren die IRA-Filme letztlich vor allem die Auswirkung eines erstarrten pathologischen Republikaner-Ethos: ein dumpfes, bedrückendes Sozialklima und Milieu, in das die meisten Protagonisten geworfen sind. Dabei wird das historische Erbe dieser falschen ‚Väter‘ und Anführer ergänzt durch die auch wirtschaftlich desolante Lage. Wenn nun Schröder die derart nor-

¹⁶⁵ Eine entsprechend scharf attackierte Ausnahme, die immerhin durch die historische Distanz etwas abgesichert war, ist Neil Jordans *Michael Collins*.

mierten Darstellungen (und Darstellungsweisen) kritisiert oder sich der mittellange TV-Film *Two Ceasefires and a Wedding* (UK 1995) darüber lustig macht¹⁶⁶, verweisen sie durchaus zu Recht auf eine Stereotypisierung, deren Perpetuierung spätestens ab Mitte der 1990er-Jahre einen Mangel an Originalität und vielleicht auch Mut bedeutete – paradoxerweise gerade in einer Zeit, da sich die politische Atmosphäre entspannte. Zu berücksichtigen ist aber, dass hinter den Klischees ein Austarieren stand, das es erlaubte, halbwegs neutral zumindest über die individuelle menschliche Seite der Zustände in Ulster zu sprechen, sie als Hintergrund für andere und an ein breiteres Publikum gerichtete Geschichten zu nutzen, ohne alte Wunden aufzureißen oder neue zu schlagen. In diesem Konsenskinos wurde der Weggang aus dem ‚Krisengebiet‘ (u.a. *The Boxer* oder *Titanic Town*) zum (schließlich auch historisch) erprobten Weg (statt beispielsweise die Entwicklung alternativer Lebensweisen, Emanzipation und politischer Stellungnahmen) und schälte sich fast zwangsläufig der Typus des jungen, indoktrinierten oder hin- und hergerissenen, gleichwohl im Herzen guten Katholiken heraus. Wenn dieser, selbst wenn er ‚aussteigt‘, von einer Gewalttätigkeit verfolgt und heimgesucht wird, ist eben diese Gewalt, wie McIlroy (2001: 67) oder McLoone (2005 [2000]) monieren, als atavistisch oder rassistisch kritisierbar (insofern sie alten ethnischen Stereotypen folgend „die Iren“ von *Natur* aus zu Gewalttätern erklärt). Sie sind aber auch als entzeitlichend und das Individuum moralisch entlastend zu verstehen. Barton verweist zwar zu Recht auf das

dilemma of any artist who chooses to become involved in representing Irish political violence. (...) [T]here is the temptation to interpret it as an age-old conflict, whose reason for being has long been forgotten and which has devolved into a set of mutually destructive ritual (Barton 2002: 158).

Doch ihre Begriffskombination „Dilemma“ und „Verlockung“ ist in diesem Zusammenhang bereits berechtigt. Das entschuldigende, fast deterministische Verflucht- oder Verführtsein der tragischen IRA-Helden schlägt sich nicht zuletzt darin nieder, dass sie vielleicht (zunächst noch) überzeugte Rebellen sein mögen, als solche aber weitgehend keine Terroristen, die Zivilisten zum Ziel wählen, sondern sich mit regulären Soldaten oder Polizeikräften einen Guerillakampf liefern. Selbst wenn Fallon in *A Prayer for the Dying* einen Schulbus in die Luft jagt, geschieht das aus Versehen (der Anschlag galt einer Militärkolonne) und resultiert in der seelischen Verheerung des Täters und seiner Abkehr vom bewaffneten Kampf. Auch Fergus in *The Crying Game* nimmt zwar Teil an der

¹⁶⁶ So werden zu Beginn des Films die typischen Bilder von ausgebrannten Gebäuden, Mauerbildern und Armeefahrzeugen mit der Texteinblendung kommentiert: „Sorry about the droney music and the drab shots of Belfast but this is a Northern Ireland Drama“ (vgl. Hill 2006: 210 u. 211).

Entführung eines Soldaten, bringt es aber nicht über sich, die Geisel nach Ablauf des Ultimatums zu exekutieren. Die „wirklichen“ Terroristen sind verbittert, gewaltbesessen oder kalkulierend, stets die Antagonisten der tragischen Helden und klar Vertreter eines falschen Republikanismus, der im Zweifelsfall als fiktive Splittergruppe wie in *Patriot Games* ausgegliedert oder als Einzelfanatiker personalisiert – und pathologisiert – wird. Vorteil ist, auf diese Weise nicht genau definieren zu müssen, wen man damit meint und was das für die politische Handlungs- und Entscheidungsdimension bedeuten mag. Diese erzählerische Herangehensweise stellt eine Versöhnungsofferte dar, die der des indischen populären Kinos (s. 6.5) oder jener bestimmter Post-„9/11“-Filme (s. 5.7) gleicht. Grundmotiv dieser narrativen Konzilianz ist buchstäblich oder figurativ der junge tragische und *ent*-schuldigte Republikaner als *verlorener Sohn*, der von falscher Kameradschaft, Statusversprechen, Geld und fadenscheinigem Heroismus verlockt, von einer sektiererischen, extremistisch verzerrten Erzählung irregeleitet oder von einem skrupellosen britischen Geheimdienstapparat unter Druck gesetzt ist. Als solcher steht er oftmals zwischen einem guten (zivilen, friedlichen) und einem *bösen* (militanten, aggressiven) Vater (der in *Shake Hand's With the Devil* auch in Lenihan von ein und derselben Figur verkörpert werden kann). Die entsprechenden religiösen oder psychoanalytischen Konnotationen finden sich dabei schon offen im Titel von *In the Name of the Father*, in dem Giuseppe Conlon und der IRA-Killer McAndrew um Gerry konkurrieren.¹⁶⁷ In *A Prayer for the Dying*, *The Devil's Own* oder *Fifty Dead Men Walking* sind die positiven, besonnenen Vaterfiguren Vertreter institutioneller Autorität: Polizisten, Priester, die den rastlosen Männern einen etablierten Gegenentwurf zum zerstörenden, öffentlichen IRA-Leben aufzeigen: Die (angestammte) Rolle des Mannes als ziviler Beschützer der (eigenen) Familie und Bewahrer der Familienwerte.¹⁶⁸ Eine derartige individuelle und privatisierte Männer- und Heldendefinition schlägt als Erlösungschance und Alternative zum wütenden antifamiliären Engagement auch *A Prayer for the Dying* vor, wenn Killer Martin die blinde Nichte des Priesters vor Gangstern rettet, sie schließlich gar sexuell „zur Frau macht“ – und damit die Verantwortung für sie übernimmt. In *The Boxer* befreit Danny Maggie als *prisoner's wife*, während in *Crying Game* Dil als eine solche Gefangenenehefrau den IRA-Mann Fergus besucht, der „ihr“ zuliebe einsitzt, sich also der staatlichen Rechtsprechung überantwortet hat. Auch jenseits des

¹⁶⁷ Vgl. zur Vaterfigur in Sheridans Films Barton (2002: 77 f.).

¹⁶⁸ Zur geschlechtlichen Dimension und der Bedeutung von alternativen Maskulinitätsmodellen in filmischen Erzählungen wie in der soziokulturellen Realität vgl. Zywiets (2012b).

einzelnen verlorenen IRA-Sohns als zentrale Figur setzen Filme zur IRA in überwiegender Zahl auf klassische Familienkonstellationen, deren emotionale Bindungen und Verpflichtungen schlichtweg nicht mit der radikalen Alternativgemeinschaft in Einklang zu bringen sind – etwa weil sie die Söhne raubt, indem sie sie tötet (*Omagh*) oder zu echten (*Some Mother's Sohn*) oder fälschlich verurteilten (*In the Name of the Father*) Tätern macht. Deutlich wird aber auch, wie die legitimen Ersatz-Väter der Renegaten weniger autoritär als autoritativ sind. Die Armee und die (protestantisch dominierte) Polizei waren in den *Six Counties* für die irisch-katholische Seite (und angesichts realer Parteinahmen, Fällen von Folter und Gerüchten von Staatsmorden sowie einer harten und unfair-pauschalen Sicherheitspolitik, die weiter radikalisiert wirkte, nicht nur für diese) Teil des Problems. Und so ist der integere Polizist O'Meara in *The Devil's Own* kein Beamter der RUC, sondern der New Yorker Polizei – einer, der sogar gegen den eigenen Partner aussagt, weil ihm das sein Gewissen und Wertekanon vorschreibt. Der moralisch-gewichtige Pater Da Costa in *A Prayer for the Dying* ist wiederum Repräsentant der traditionell *irischen*, geltungsstarken katholischen Kirche, dazu freilich ein ehemaliger britischer Soldat. Von der religiösen letzten Vergebung des Sünders (wie in *The Informer*) bis zum Unterstützer der (auch nationalistisch gesinnten) braven Helden in den Stumm- und späteren Hungerstreikfilmen eigneten sich die Figur des Priesters als pazifistische, zugleich klassische „irische“ Moralinstanz. Lediglich der Sozialist Ken Loach lässt in dem unbequemen *The Wind That Shakes the Barley* seine IRA-Gruppe öffentlich in der Kirche mit dem Gemeindepriester brechen, insofern dieser in fatalem Gleichklang mit der alten Feudalherrschaft gegen den fortgesetzten Widerstand von der Kanzel herab zu agitieren sucht.

4 Die RAF und der Linksterrorismus im deutschen Spielfilm

Texte zur Roten Armee Fraktion im Film, zum deutschen Linksterrorismus und seiner Zeit – seien es Übersichten und Analysen von Einzelwerken oder mal größeren, mal kleineren Korpora – liegen mittlerweile und vor allen seit den 2000er-Jahren so zahlreich vor¹⁶⁹, dass überspitzt von einer Überforschung des Gebiets gesprochen werden kann. Insbesondere Cordelia Baumann bietet mit ihrer Studie *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythentradierung von Bölls „Katherina Blum“ bis zum „Baader Meinhof Komplex“* (2012) ein derart eingehendes Werk, das hinsichtlich Aspektvielfalt, Detailkonzentration und Umfang der einbezogenen Forschungsquellen in Form und Fragestellung an dieser Stelle eigentlich wenig ergänzt werden kann. Relevant bei Baumann ist zudem ihr Ansatz, verschiedene RAF-Mythen und -Mythologeme¹⁷⁰ in literarischen und filmfiktionalen Texten im Bezug auf gesellschaftlich-diskursive herauszuarbeiten. Ihre Definition des Begriffs „Mythos“ bleibt dabei etwas vage – Baumann beruft sich ohne eigene klare Begriffsbestimmung auf Ernst Cassirer und insbesondere Roland Barthes –, wird allerdings in Konzepte der Erinnerungskultur und des kollektiven Gedächtnisses eingebettet und darin fruchtbar. An den in dieser Arbeit vertretenen Narrativ- und Framing-Begriffen ist ihr Verständnis von modernen Mythen insofern anschlussfähig, als sie dazu feststellt, „dass es hauptsächlich um Bedeutungszuschreibungen geht, die im gegenwärtigen Kontext immer wieder narrativ neu verknüpft werden“ (ebd.: 35). Baumann geht in ihrer Studie allerdings nicht chronologisch vor. Auch wenn sie Zeitbezüge herstellt und auf die jeweilige historische Situation schließt, sind die einzelnen Mythen das Ordnungskriterium, auf das hin die einzelnen Werke betrachtet werden. Demgegenüber verbleibe ich weitgehend bei der chronologischen Reihenfolge, für die es freilich ebenfalls bereits bestehende Phaseinteilungen gibt, auf die ich zurückgreife. Baumanns Ergebnisse sind aber wichtige Referenz, auf die hier aufgebaut wird.

Was die RAF selbst anbelangt ist festzuhalten, dass sie, trotz einer gewissen Unterstützer- und „Sympathisantenszene“, im Gegensatz zur IRA (oder der bas-

¹⁶⁹ Als Beispiel seien hier nur genannt: Hißnauer (2012), Elter (2008: 237 ff.), Ahrens (2007), Seeblen (2007), Uka (2006), Kreimeier (2006), Kailitz (o.J. [2005]), Hofer (2004), Hißnauer (2003), Keppler (2002), Dawson (1979).

¹⁷⁰ Nach Baumann ist ein Mythologem ein „in sich abgeschlossenes Mythen-Element“ (Baumann 2012. S. 33, Fn. 13).

kischen ETA) nicht über eine relevante Machtbasis oder einen ‚legalen Arm‘ in Form einer politischen Partei verfügte (vgl. Elter 2008: 263; Wright 1991: 230). Gleichzeitig war und ist sie nicht unabhängig von den großen Diskussionen, gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Konflikten und Umwälzungen, den Studentenprotesten, der ‚68er‘-Sammelbewegung, der Außerparlamentarischen Opposition (APO) und überhaupt den Unruhen dieser Jahre zu betrachten, die ein inter- oder gar transnationales Phänomen waren. Ob der linke Terrorismus der RAF (wie der der anderen deutschen terroristischen Gruppen, der *Bewegung 2. Juli* oder der *Revolutionären Zellen*) letztlich Ausdruck, Folge, Zwangsläufigkeit, Exzess oder Pervertierung des Protests und Widerstandes, der Ideen u.a. der Frankfurter Schule, den Forderungen nach einem Mehr an Selbstbestimmung und Freiheiten auf nahezu allen gesellschaftlichen Ebenen war, kann und soll hier nicht geklärt werden¹⁷¹, ebenso wenig wie ein mentalitätsgeschichtlicher Abriss der Zeit angesichts der mannigfachen vorliegenden Arbeiten zu den ‚68ern‘ wie auch zur RAF nicht reproduziert werden soll.¹⁷² Wenn jedoch die spezifische filmische Ver- und Behandlung des deutschen Linksterrorismus mit ihren Mustern und Strategien auch im oder für einen Vergleich in den Blick genommen werden soll, ist zumindest die (medien-)kulturelle Situation beim Aufkommen der ersten RAF-Generation zu berücksichtigen, ehe Film- und Konfliktgeschichte nebeneinander verfolgt werden. Dies nicht zuletzt, weil gerade die filmischen Beschäftigungen bisweilen einen hohen (Selbst-)Reflexionsgrad aufweisen, der sie eben auch so attraktiv und lohnend für eine Untersuchung macht und die große Fülle an Material dazu mit erklärt.

¹⁷¹ Bereits 1979 erschien unter dem Titel *Hat sich die Republik verändert? Terrorismus im Spiegel der Presse* eine Textsammlung, herausgegeben vom Arbeitsstab *Öffentlichkeitsarbeit gegen Terrorismus* im Bundesministerium des Inneren, die sich u.a. mit dem Briefwechsel zwischen Kurt Sontheimer und Jürgen Habermas der Frage nach der – auch theoretischen – Herkunft bzw. Verortung des linken Terrorismus widmete.

¹⁷² Verwiesen sei hier nur beispielhaft auf die umfangreiche, von Wolfgang Kraus 2006 herausgegebene Aufsatzsammlung in zwei Bänden (*Die RAF und der linke Terrorismus*. Hamburg: Hamburger Edition), Willi Winklers *Die Geschichte der RAF* (Winkler, W. 2007), aber auch auf die Untersuchungen der vom bundesdeutschen Innenministerium zwischen 1981 und 1984 herausgegebenen *Analysen zum Terrorismus* (Darmstadt: Deutscher Verlag) in vier Bänden (Bundesminister des Inneren [Hrsg.] [1981–1984]). Letztere bezeichnete Jerrold M. Post als „[p]erhaps the most rigorous and broad-based investigation of the social background and psychology of terrorists“ (Post 1998: 28). Einen konzisen ausländischen Blick auf den geschichtlichen Hintergrund und die Ideologie liefert Wright (1991).

4.1 Medialer und filmgeschichtlicher Kontext

Im Sinne einer revolutionären Avantgarde und im Zuge des studentischen politischen Aufbegehrens zielte die RAF auf die agitatorische, die (potenziell) revolutionären Massen bewegende Eskalation in der Auseinandersetzung mit dem westdeutschen Staat und schließlich einen sozial- und politsystemischen Umsturz ab. Zum David-gegen-Goliath-Frame gesellte sich dabei der „antifaschistische Trauer-Frame“, wie Parker ihn bezeichnet:

Andreas Baader and his group were spurred to action by heavy-handed police tactics, but the German authorities adopted a much more measured response to the terrorist threat after a while. By keeping the emphasis on conventional law enforcement tactics, the state – despite the evocative *anti-facist “grievance frame”* to which the RAF consciously appealed – was able to maintain a posture of moral legitimacy during the struggle with the RAF which appeared convincing to the vast majority of the German people (Parker 2007: 172 – Herv. B.Z.).¹⁷³

Jenseits der geschichtlichen Schuld und angesichts den hochtheoretischen, sozi-alkritischen und -revolutionären Gedankenmodelle und Vokabeln, die die Mehrheit der Bevölkerung von den Diskursrunden weitgehend ausschlossen, ist das Thema RAF oder genauer das Verhältnis des zeitgenössischen Kinos zu ihr in den 1970ern so komplex wie spannend nicht zuletzt, weil Medialität in jener Phase des Umbruchs selbst einen neuen Stellenwert erhielt und zum sozialen wie politischen Thema wurde. „Bilder gewannen in den Siebzigern eine andere Bedeutung. Farbigkeit durchdrang die Realitätsvermittlungen und -konstruktionen und gerann in kurzer Zeit vom Schock zur alltäglichen Konvention“ (Lenssen 2004: 246). Die RAF ist in Bezug zu setzen mit einer polit- und massenkultur-kritischen Bewegung und ihrer postmodernen Zeit – einer Bewegung, die Medien ebenso instrumentalisierte, wie sie durch Medienbilder, z.B. durch Fernsehaufnahmen vom Vietnamkrieg, mitpolitisiert wurde (vgl. Kreimeier 2006: 1157). Deren neue spezifische Buntheit setzte sich u.a. mit dem Farbfernsehen durch. Die über Bilder präsentierte Realität „erhielt immer mehr Momente der Irrealität“ (ebd.) und der Aufdringlichkeit, sodass Auseinandersetzung damit nicht mehr bloß Distanzierung und Entlarvung manipulativer Funktionen und Situationen bedeuten konnte, sondern sichtbare Aktionen des medialen Einbezugs probates und gebotenes Mittel politischen Engagements und Aufbegehrens war (vgl. ebd.). Für Fahlenbrach nahm die Studenten- und Jugendbewegung Ende der 1960er-Jahre denn auch eine kulturgeschichtliche Sonderrolle ein, insofern sie als soziale Bewegung über den politischen Protest hinausgehend „(...) etablierte kulturelle Werte, Lebensformen und emotionale Verhaltensmus-

¹⁷³ Die „Trauer“ bezieht sich hierbei auf die Opfer des Nationalsozialismus.

ter zur Disposition (...)“ (Fahlenbrach 2008: 11) stellte. Es wurden „Inszenierung von Tabubrüchen, Grenzverletzungen und Schockaktionen“ (ebd.) als „expressive Protestaktionen“ der Studentenbewegung „(...) von den Massenmedien schon früh als Medienereignis erkannt“ (ebd.). In diesem dialektischen Zusammenhang setzte die Protestkultur auf Subversion und Performanz, auf die Provokation der (Sozial- und Wahrnehmungs-)Ordnungen, Autoritäten und Strategien. Sit-ins, Teach-ins und Go-ins trafen in diesem Aufbruchsklima auf neue künstlerische Ausdrucksformen, ließen die Liebe frei und Sexualität politisch werden oder bedienten sich populärer Kunstformen wie der Pop- und Rockmusik¹⁷⁴ – oder dem Film.

Beim Übergang zur Offensive der Gewalt spielte auch eine ausgeprägte ästhetische Selbstinszenierung eine Rolle. (...) Unter dem Eindruck von Sergio Leones „Spiel mir das Lied vom Tod“ tauchten einige bald sogar in den unverkennbaren Ledermänteln auf. Das entsprach einem gewissen Habitus; dazu gehörte der Zynismus, der in diesen Filmen im Umgang mit dem Tod gepflegt wurde (Kraushaar 2008: 91).

Der Stilisierung nach Filmbildern ging einerseits eine veränderte Kinolandschaft mit experimentellerem Filmerzählen u.a. im Zuge der *Nouvelle Vague* und von Regisseuren wie Michelangelo Antonioni und Ingmar Bergman voraus – ein Erzählen, das sich selbstreflexiver und gegen den herkömmlichen Illusionseindruck bzw. seine Konventionen wendete, das in puncto Genre und Stil, im Gebrauch formaler Mittel und Elemente (Schnitt, Ton und Kamera) sowie im filmsprachlichen Zusammenwirken von Form und Inhalt spielerischer, experimentierfreudiger, fordernder und aggressiver war (vgl. u.a. Christen 2008). Nicht nur der Politthriller (s. Kap. 11) als eine generische Form des intervenierenden Films bildete sich heraus und feierte Erfolge: Neben dem Inhalt wurde der Film selbst bzw. seine Ästhetik, Konventionen und Klischees, überhaupt die generelle narrativ-symbolische und apparative Struktur als politisch und ideologisch betrachtet und in Frage gestellt. „So to be *really* political correct then, a movie had to be

¹⁷⁴ Vgl. die Beiträge in dem von Klimke und Scharloth (2008) herausgegebenen Buch *1968. Handbuch der Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Hinsichtlich der Frage, wie die Gewalt des deutschen Linksterrorismus ‚vergleichbar ist‘ mit den symbolischen, künstlerischen Destruktionen und Widerständen der neuen Protest- und Kunstformen und dem Verhältnis von künstlerischer und politischer Avantgarde s. Hakemi (2006) und Hecken (2006). In dieser Arbeit wird ansonsten der Standpunkt Gilcher-Holteys geteilt: „Wenn man die Dimension einer auf psychische Effekte zielenden Gewalt zum entscheidenden Kriterium des Terrorismus macht, gibt es einen gemeinsamen Bezugspunkt zwischen der Avantgardestrategie und dem Terrorismus, doch sind die psychischen Effekte nicht gleichzusetzen, hinsichtlich derer sich die ‚spielerische‘ Strategie deutlich von der ‚terroristischen‘ abhebt. Auch arbeiten erstere nicht planmäßig aus dem Untergrund mit schockierenden Gewaltanschlägen“ (Gilcher-Holtey 2008: 66).

revolutionary not only in its content but especially in its form“ (Bernardo Bertolucci in Cowie 2004: 247 – Herv. i. O.).

Auch publikumsseitig veränderte sich die Rezeptionssituation und – vor allem in der BRD – der ökonomische wie gesellschaftliche Stellenwert des Kinos.¹⁷⁵ Die Besucherzahlen sanken, zugleich wurden Filme verstärkt Gegenstand von Debatten und selbst diskursiver (vgl. Grob 2004: 216 f.). Verantwortlich dafür war u.a. der Niedergang der alten Populär-Kinoindustrie, der Bedeutungsverlust des Films zugunsten anderer Kunst- und Medienformen bzw. die Relevanz des Fernsehens samt der Vermischung und Verflechtung von TV(-Sendern) und Kino, die bis heute das deutsche Filmwesen definiert (vgl. Prümm 2004). Anders als in Frankreich oder sogar ansatzweise in Hollywood zu Beginn der 1970er-Jahre gelang es in der Bundesrepublik auch nicht, junge, innovative Filmemacher in die Industrie zu integrieren (vgl. Grob 2004: 218). Stattdessen wuchsen sie künstlerisch nicht lediglich in der Zeit des Neuen Deutschen Films auf, in einem – im u.a. von Alexander Kluge, Edgar Reitz oder Peter Schamoni 1962 unterzeichneten „Oberhausener Manifest“ proklamierten – Abschied von „Papas Kino“ (dem der einst erfolgreichen Sissi-, Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme): Viele der jungen Filmemacher dieser Jahre waren selbst Teil des Auf- und Umbruchs und

teilten, wie auch viele Schriftsteller und andere Linksintellektuelle und Künstler, die Empörung oder zumindest kritische Haltung gegenüber bundesrepublikanischen Zuständen, vor allem die unaufgearbeitete NS-Vergangenheit. Nur in der Wahl der Mittel, gegen diese Zustände anzugehen, waren sie uneinig. Fassbinder: „Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme“ (Kraus et al. 1997: 7).

Diese Durchdringung schlug sich direkt in der Ausbildung nieder, so in der 1966 gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb), die von Studenten aus Protest gegen die Notstandsgesetze 1968 mit roten Fahnen geschmückt zur „Dziga-Wertow-Akademie“ umbenannt wurde. Hier produzierte das spätere RAF-Mitglied Holger Meins den Kurzfilm *Herstellung eines Molotow-Cocktails* 1968 und studierten u.a. Harun Farocki oder Helke Sander, die sich in Filmprojekten gegen die Springer-Pressen¹⁷⁶ und ihre Meinungsmacht wendeten (vgl. Pantenburg 2008: 199 ff.). Philipp Werner Sauber, der im Umfeld der *Bewegung 2. Juni* aktiv war, drehte den Kurzfilm *Der einsame Wanderer* (BRD 1968), Horst Söhnlein spielte eine Hauptrolle in Klaus Lemkes Zwanzigminüter *Kleine Front* (BRD 1965) (vgl. Kriest 2008: 8). Die Journalistin Ulri-

¹⁷⁵ Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Baumann (2012: 46 ff.).

¹⁷⁶ Vgl. zum „Feindbild Springer“ im Kontext der RAF Elter (2008: 102 ff.), generell Stadt et al. (2009).

ke Meinhof war mit dem SWF-Fernsehspiel *Bambule* (BRD 1969/1994; Eberhard Itzenplitz) über die Zustände in einem Mädchenheim, für das sie das Drehbuch schrieb und die Produktion übernahm, neben ihren Rundfunkreportagen und Fernsehbeiträgen für das Politmagazin *Panorama* filmisch aktiv.¹⁷⁷ Doch sie haderte schon während der Fertigstellung von *Bambule* mit dem Sinn ihrer Medienarbeit. „Die Absicht mag richtig sein, das Mittel – ein Film – erwies sich schon beim Drehen als falsch“ (zit. n. Aust 2010: 149). Dieser habe nicht mal die Mädchen agitieren können, wie solle er erst das Fernsehpublikum, dem das Elend der Mädchen vor der Kamera (einige davon Laien) für einen netten Abend zum Konsum angeboten würde, zum Handeln bewegen (vgl. ebd.: 149 ff.). Wer die Unterdrückten bei ihrer Befreiung unterstützen wolle,

muß es praktisch tun, muß den Unterdrückten selbst helfen, sich zu organisieren, zu handeln, ihre Forderungen durchzusetzen. Es kommt nicht darauf an, ihnen zu zeigen, wie man es machen muß, es kommt darauf an, selbst mitzumachen (Meinhof zit. n. Aust 2010: 150).

Andreas Baader wiederum, der – so Filmemacher Klaus Lemke – selbst gerne beim Film gelandet wäre und nachts heimlich im Rainer Werner Fassbinders Münchner *antiteater* Actionfilme vorführte, besuchte Lemke, um von ihm Geld zu verlangen. Der Regisseur hatte mit dem WDR-Fernsehfilm *Brandstifter* (BRD 1969) die Geschichte einer Studentin vorgelegt, die sich von dem ergebnislosen Debattieren in den studentischen Kreisen abwendet, um mit einem Brandanschlag auf ein Kaufhaus ein Fanal zu setzen; gespielt wurde diese Studentin von Margarethe von Trotta, die selbst später bedeutende Filme zum Themenkomplex der RAF drehen würde (s. 4.4). Baader forderte von Lemke ein Honorar, weil der Film auf Baaders, Horst Söhnleins, Thorwald Prolls und Gudrun Ensslins Kaufhausbrandstiftung basiere (s.u.). Lemke lehnte ab – und sieht retrospektiv die Baader-Meinhof-Gruppe als Gescheiterte, die keinen Erfolg mit ihrer eigenen filmischen Karriere hatten. „Und dann haben die ihren Film im wirklichen Leben gemacht“.¹⁷⁸

¹⁷⁷ 1969 produziert, sollte *Bambule* 1970 ausgestrahlt werden, wurde jedoch aufgrund Meinhofs Mitwirkung bei der Baader-Befreiung bzw. aus Furcht, er könne für die RAF werben, aus dem Programm genommen und erst 1994 gesendet. Zu diesem (Selbst-)Zensurfall siehe auch Haynes (2000).

¹⁷⁸ Vgl. u.a. Stern und Herrmann (2007: 148 f.); Zitat: Klaus Lemke: Baaders Tennisschläger: Ein Gespräch über Rainer Werner Fassbinder, die RAF und den Tennisschläger von Andreas Baader (Gespräch mit Klaus-Peter Flügel u. Jorinde Reznikoff; Audio-Podcast, *Cargo*, 7. Juni 2009, online unter: <http://www.cargo-film.de/kino-dvd/klaus-lemke/>; letzter Zugriff: 20.05.2015).

4.2 Vor-, Früh- und Hauptphase des RAF-Terrorismus(films)

Die erwähnte Brandstiftung war eine Eskalation der Proteste und Folge der Radikalisierung nicht zuletzt durch dem Tod des Studenten Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 durch den Schuss eines Polizisten bei der Demonstrationen gegen den iranischen Schah in Berlin. Als Reaktion auf den mehr und mehr (oder erneut) „faschistisch“ auftretenden bzw. derartig wahrgenommenen westdeutschen Staat deponierten Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Thorwald Proll und Horst Söhnlein Brandsätze in zwei Kaufhäusern in Frankfurt a. M., die Sachschaden anrichteten, und wurden im April 1968 festgenommen. Während des Gerichtsprozesses wurde Ulrike Meinhof, die als Journalistin den Fall verfolgte, auf Ensslin und ihr Engagement aufmerksam. Nach der Verurteilung im Oktober, bis zur Revision freigelassenen Täter – außer Söhnlein – unter, reisten nach Paris und Rom. Im April 1970 wurde Baader verhaftet und bei einem Recherchebesuch in der Bibliothek des Deutschen Zentralinstituts für Soziale Fragen in Berlin gewaltsam befreit, wobei Ulrike Meinhof Beihilfe leistete und mit in den Untergrund ging. Im Juni reisten Baader, Ensslin, Meinhof und weitere Personen nach Jordanien, wo sie sich von der palästinensischen Fatah im Guerillakampf ausbilden ließen.

Faktisch beschäftigte sich die Gruppe nach der Rückkehr [in die BRD – B.Z.] mit dem Aufbau ihrer Logistik. Man überfiel Banken, kaufte Waffen, stahl Autos und entwendete Personalpapiere. Darüber hinaus suchte man die radikale Linke der Bundesrepublik von der Notwendigkeit des Gangs in den Untergrund zu überzeugen. Zu diesem Zweck wurden Propagandaschriften erarbeitet und publiziert, in denen die Behauptung, bei der Bundesrepublik handele es sich um einen quasifaschistischen Staat, eine zentrale Rolle spielte (Jander 2006: 975).

Mitglieder wurden in der Folgezeit verhaftet oder, wie Petra Schelm, beim Fluchtversuch erschossen. 1972 startete die RAF ihre „Mai-Offensive“, es erfolgten Anschläge u.a. auf das Hauptquartier des 5. Corps der US-Armee in Frankfurt a. M. und auf das Springer-Verlagshaus in Berlin. Die Polizei antwortete mit Großfahndungen, Überwachungen und Kontrollen; die Regierung baute das Bundeskriminalamt unter Leitung von Horst Herold massiv aus, rüstete es mit modernster Computertechnologie auf und führte mit den umfangreichen vernetzten Datenbankbeständen die Rasterfahndung ein. Noch 1972 wurden die führenden Köpfe der RAF, darunter Baader, Ensslin, Meinhof, Jan-Carl Raspe und Brigitte Mohnhaupt festgenommen, im selben Jahr trat der „Radikalenerlass“ (auch: „Extremistenbeschluss“) in Kraft (bis 1976), der „Berufsverbote“ etwa an Universitäten zur Folge hatte und in breiten Gesellschaftsteilen kritisiert wurde. Mit Berufung auf das gesetzliche Verbot der Unterstützung krimineller und terroristischer Vereinigungen (§ 129, 129a StGB) kam es zu Publikationsverboten

und der Verurteilung von Personen nach § 88a StGB (u.a. Verbreitung oder Zugänglichmachen solch verbotener Schriften); die Filmarbeit blieb von Zensur diesbezüglich relativ frei (vgl. Baumann 2012: 54 ff.). Derartige „Gesinnungsschnüffelei“ und andere exekutive, legislative und diskursive Maßnahmen und Praxen der RAF-, ‚Dämonisierung‘ (wie der v.a. rechtskonservativen Presse hinsichtlich der Brandmarkungen als „Sympathisanten“ und der resultierenden „Intellektuellenhetze“ – vgl. ebd.: 101 ff.) polarisierten die Gesellschaft. Reizthema waren auch die Lage der RAF-Mitglieder im Gefängnis. Unter dem Stichwort „Isolationsfolter“ diskutierten weite Teile der Öffentlichkeit die Haftbedingungen, die sich als politische bzw. Kriegsgefangene und Opfer des Staatssystems sahen. In der *Roten Hilfe* und dem *Sozialistischen Patientenkollektiv* engagierten sich Unterstützer für sie. In Stuttgart-Stammheim entstand ein neues Hochsicherheitsgefängnis. Dort begann am 21. Mai 1975 der Prozess gegen Baader, Ensslin, Meinhof und Raspe. Die RAF-Häftlinge bedienten sich, um Aufmerksamkeit zu erregen,

(...) einer Strategie, die auch die Werbeindustrie nutzt. Man schuf Anlässe für die Berichterstattung, in der Sprache des Journalismus „Aufhänger“, um Medienvertreter zu einer Berichterstattung über die Häftlinge zu veranlassen. Dieser Aufhänger waren die Hungerstreiks, deren erster am 17. Januar 1973 begann. Die Hungerstreiks selbst und vor allem die Entschlossenheit einiger Häftlinge, ihn bis zur ihrem Tod durchzuhalten – Holger Meins starb während des dritten Hungerstreiks am 9. November 1974 –, sollten der Öffentlichkeit signalisieren, dass die behaupteten faschistischen Verhältnisse in den Gefängnissen tatsächlich existierten (Jander 2006: 979).

Es bildete sich die zweite Generation der RAF (1975-1987) v.a. unter Führung von Brigitte Mohnhaupt mit dem Ziel der Befreiung der intellektuellen Wortführer (vgl. Daase 2007). Nach der Zeit der „latenten Aktivitätsphase“ (Elter 2008: 137) 1973 bis 1975 eskalierte die Gewalt: 1975 besetzte das „Kommando Holger Meins“ die Botschaft der BRD in Stockholm; Ulrike Meinhof beging in Haft Selbstmord. Gipfelpunkt war die „Offensive 77“ und der „Deutsche Herbst“ u.a. mit der Ermordung von Generalbundesanwalt Siegfried Buback (7. April 1977) und des Vorstandsvorsitzenden der Dresdner Bank Jürgen Ponto (30. Juli 1977), der Entführung von Arbeitgeberpräsident Hanns Martin Schleyer (5. September 1977) sowie die der Lufthansa-Maschine „Landshut“ durch vier assoziierte palästinensische Terroristen, die ebenfalls die Freilassung der RAF-Insassen forderten. Nachdem das Flugzeug von dem nach dem Fiasco der Münchner Olympia-Geiselnahme (1972) gegründeten Sonderkommando Grenzschutzgruppe 9 (GSG 9) befreit worden war, töteten sich Baader, Ensslin und Raspe (die beiden Männer mit eingeschmuggelten Pistolen); Irmgard Möller überlebte ihren Suizidversuch. Schleyer wurde am nächsten Tag tot aufgefunden. Wie schon beim

Tod Meins‘ und Meinhofs wurde in der linken Szene der Staat verdächtigt, die RAF-Inhaftierten exekutiert oder zumindest bewusst sterben gelassen zu haben.

Hißnauer (2012) macht fünf Phasen der filmischen Auseinandersetzung mit der RAF aus.¹⁷⁹ Der hier skizzierte Zeitrahmen umfasst, in diese eingeordnet, zunächst *Filme des Umbruchs* bis 1973, die zunächst noch nichts mit der politischen Gewalt zu tun haben, aber ein entsprechendes Klima widerspiegeln. „Aus der lustvollen Provokation in *Zur Sache Schätzchen* (BRD 1968; May Spils) wird innerhalb kürzester Zeit eine mehr oder weniger gewaltbereite Revolte gegen die bestehenden Verhältnisse (...)“, so Hißnauer (2012: 356), der neben Lemkes *Die Brandstifter* u.a. Reinhard Hauffs Fernsehspiel *Die Revolte* (BRD 1969) und Rudolf Thomes *Rote Sonne* (BRD 1970) anführt (vgl. ebd.). In letztgenanntem gerät der junge, selbstsichere Thomas (Marquard Bohm) in die Münchner WG seiner Ex-Freundin Peggy (Fotomodell und Starlett der Berliner „Kommune 1“ Uschi Obermaier), die mit ihren drei Mitbewohnerinnen emanzipatorische Revolution betreibt, indem sie nicht nur amouröse Affären bewusst kurzhalten (durch Exekution der Liebhaber), sondern auch einen Bombenanschlag vorbereiten, ohne dabei Trivialitäten wie die eigene Mode zu vernachlässigen. Betont artifiziell etwa in allgemeinen Verhaltensmustern und Auftreten der Figuren – so wenn Gewalt bis hin zum Mord mit ausgesetzter Verspieltheit und lässigem Gleichmut ausgeübt oder begegnet wird – ist *Rote Sonne* wie Thomes Langfilmdebüt *Detektive* (BRD 1968) Genre-Spiel aus der Metaperspektive heraus und damit typisch für die Auseinandersetzung des Jungen deutschen Films mit dem populären Kino Hollywood’scher Prägung bzw. seiner Künstlichkeit (deren ganz eigene Welthaltigkeit jedoch nicht auf deutsche Lebensverhältnisse übertragen und angepasst wurde – vgl. Kriest 2011: 74). Ein Hollywoodkino freilich, gegen dessen Kulturdominanz, bei aller Sympathie für sein reines Erzählen auch auf Seiten deutscher Kreativer, der junge Film der BRD mit seinem in dieser Zeit neu eingerichteten Fördersystem gezielt entworfen wurde. *Rote Sonne* ist mit seiner Dekonstruktion, Selbstreferenz und Ironie von Form und Erzählweise (freilich auch innerhalb dieser) zu verstehen als notierendes wie performatives Mentalitätskino einer jungen Generation, die ihren Ausdruck suchte und darin fand. Der Film siedelte produktionsökonomisch, wie etwa die Werke Lemkes, am Rand oder außerhalb des sich ausbreitenden und institutionalisierten kommerziellen Kino-Mainstreams und seiner Industrie an.

Dies ist deshalb festzuhalten, weil sich das deutsche Kino (ebensowenig wie die sozialrealistischen Fernsehspiele und TV-Koproduktionen) der frühen 1970er praktisch nicht mit der direkten linksterroristischen Gewalt in der BRD befasste.

¹⁷⁹ Dieser wird hier nur bedingt gefolgt.

Und dies schon gar nicht in Form eines Thrillers wie etwa *Hennessy* (s. 3.2) mit seinem exploitativen Aufgreifen der IRA und der nordirischen „Troubles“. Die westdeutsche Gesellschaft war für eine solche Form generischer RAF-Behandlung zu sehr über die Politgewalt und den Umgang damit gespalten, das politische Klima zu aufgeheizt. Vor allem aber war schlicht in Westdeutschland nach den eskapistisch-evasiven Kassenerfolgen der 1950er und -60er kein geeignetes, lebendiges, international anschluss- und absatzfähiges Genrekino wie noch in Großbritannien ökonomisch und ästhetisch vorhanden. Freilich muss auch *Hennessy* als ein Solitär im Vereinigten Königreich angesehen werden. Und bei allen radikalen Unterschieden zwischen den „Troubles“ in Ulster und der Umbruchbewegung in Deutschland lässt sich hier wie da feststellen, dass der jeweils blutige und politisch hochbrisante Konflikte konkret zunächst und vor allem in a) Kinofilmen vorkam, die komplett oder zu einem erheblichen Teil vom (öffentlich-rechtlichen) Fernsehen ermöglicht wurden und die b) sozial- wie vor allem staatskritisch waren, insofern sie nicht den Terrorismus an sich, sondern die (Über-)Reaktion auf diesen samt den Verfehlungen oder dem Versagen von Institutionen wie der Polizei oder der Justiz thematisierten.¹⁸⁰ Erklären lässt sich das durch die Staatsferne sowohl des britischen wie des westdeutschen, medien-systemisch zentralen Rundfunksystems – letzteres war nach Vorbild des ersteren, namentlich der BBC, nach dem Krieg modelliert worden (vgl. Mathes und Donsbach 2002: 553 f.) – sowie durch das entsprechende Selbst- und Aufgabenverständnis in den Fernsehspielredaktionen.

Filme dieser kritischen Art und Herkunft machen vor allem die zweite Phase (1974-1979) aus. Sie war nach Hißnauer eine der *Gegenöffentlichkeit* und, nach ersten Fernsehspielen und -dokumentation wie Rolf Hädrichs *Alma Mater* (1969) und *Kennen Sie Georg Linke?* (BRD 1971) Kinospielefilme: neben *Deutschland im Herbst* (s.u.) besonders Volker Schlöndorffs und Margarethe von Trottas *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (BRD 1975) und Reinhard Hauffs *Messer im Kopf* (BRD 1978). Federführend für die letztgenannten Produktionen war die von Schlöndorff, Hauff und Eberhard Junkersdorf 1973 gegründete und für den Neuen Deutschen Film generell wichtige Bioskop Film GmbH; der WDR fungierte als (Ko-)Produzent.¹⁸¹

¹⁸⁰ Was die britischen TV-Produktionen in dieser Hinsicht betrifft, s. 3.2.2; zum wichtigen Kinofilm-Fernsehverhältnis in Deutschland in/ab den 1970ern vgl. u.a. Bleicher (2013, 55 ff.), Heinz (2012, Kap. 4 u. 6).

¹⁸¹ Auch ein weiterer zentraler RAF-Film, von Trottas *Die bleierne Zeit* (BRD 1981, s.u.), ist eine Bioskop-Produktion (unter Beteiligung des Sender Freies Berlin – SFB). Eberhard Junkersdorf war als Produktionsleiter, Produzent oder Herstellungsleiter neben *Katharina Blum*, *Messer im Kopf* und *Die bleierne Zeit* involviert in *Deutschland im Herbst* (BRD 1978, s.u.) und Hauffs *Stammheim* (s. 4.4) sowie in weitere Filmprojekte v.a. Schlöndorffs und Hauffs, die das inhaltlich-thematische

Die verlorene Ehre der Katharina Blum (im Folgenden *Katharina Blum*) stellt vor allem einen Beitrag zum Sympathisantendiskurs jener Jahre dar. Es ist die Verfilmung von Heinrich Bölls Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974), selbst bereits literarisch-diskursive Gegen-Reaktion: Literaturnobelpreisträger Böll hatte im Januar 1972 einen Artikel unter dem Titel „*Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?*“ im *Spiegel* (Böll 1972) veröffentlicht. Darin klagte er die *Bild*-Zeitung des Springer-Verlags wegen ihres reißerischen Tons, der Hysterisierung und der Dämonisierung der RAF an. Böll sah das, was durch die RAF angeblich attackiert wurde, durch die Art ihrer Verfolgung selbst bedroht: die grundgesetzliche Ordnung in Form von fundamentalen Prinzipien des Rechtsstaats, darunter das Gebot der Unschuldsvermutung oder der richterliche Schuldspruch (vgl. Ibrügger 2008: 162). Im Eigentlichen rührte er jedoch mehr noch an einem fundamentalen wunden Punkt: dem Selbstbildnis der noch jungen BRD, das sich auf die Demokratie und deren Gewährleistung durch formale Abgrenzung zum Nazi-Staat stützte. Böll stellte diesen Konsens bzw. die bundesrepublikanische Identität in Frage und forderte zu einer „kritischen und mühsamen Selbstbespiegelung auf“ (ebd.).¹⁸² Daraufhin wurde er publizistisch scharf attackiert und u.a. der geistigen Komplizenschaft mit den Linksradiakalen bezichtigt. Bölls Erzählung griff nun weniger die Argumente, sondern die Art des Disputs (quasi Verweigerung des vernünftigen Habermas'schen Diskurses) mitsamt der herrschenden Gesellschaftsstimmung auf, was Schlöndorff und von Trotta auf die Leinwand übertrugen.

Katharina Blum, „einer der wenigen kommerziell erfolgreichen Filme des Neuen Deutschen Films“ (Baumann 2012: 127), handelt von der titelgebenden Angestellten, der nach einer Nacht mit einem vermeintlichen, ihr bis dahin unbekanntem „Terroristen“ selbst radikales Sympathisantentum und Mithilfe unterstellt wird. Polizei und Staatsanwaltschaft behandeln sie schikanös, die Boulevardpresse verleumdet sie. Der vermeintliche Staatsfeind entpuppt sich, en passant, als einfacher Bundeswehrdeserteur und Kleindieb. Mit der Idee der Verfilmung der Erzählung wandte sich Böll noch vor der Veröffentlichung an Volker

Umbruchgefühl spiegelten: Filme, die über repressive (Teil-)Systeme und Strukturen, (in) denen ‚kleine‘ Bürger ausgeliefert sind und/oder gegen die sie rebellieren, dabei oft von und in ihnen physisch oder psychisch vernichtet werden. Als Beispiel zu nennen sind u.a. *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (BRD 1971; V. Schlöndorff), *Die Verrohung des Franz Blum* (BRD 1974; R. Hauff) und von Trottas *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (BRD 1978; M. v. Trotta). Letzterer wird oft auch im Kontext der RAF-Filme behandelt – so etwa von Baumann (2012), Ahrens (2007: 9) und Pfizenmaier (2007: 10).

¹⁸² Zur Struktur und Funktion dieses „publizistischen Konflikts“ und der Causa Böll siehe Kepplinger et al. (1977).

Schlöndorff und Margarethe von Trotta.¹⁸³ Schlöndorff war u.a. durch Literaturadaptionen mit zeit- und sozialkritischem historischem Inhalt bekannt geworden; er und von Trotta engagierten sich in der *Roten Hilfe*, der Unterstützerorganisation für inhaftierte Linksaktivisten (vgl. Schlöndorff 2008: 208 ff.). Sie entwickelten den Stoff in enger Zusammenarbeit mit Böll. Angela Winkler spielte die entrückte, aber auch entschlossene Katharina, Jürgen Prochnow den gesuchten und zugleich dauerobservierten Ludwig. Staat und Presse, zu deren Opfer Katharina wird, repräsentieren vor allem der rohe Kommissar Beizmenne (Mario Adorf), Staatsanwalt Hach (Rolf Becker) und der als besonders niederträchtig, zynisch und skrupellos gezeichnete Journalist Tötges (Dieter Laser), der unter der Hand Informationen von der Polizei erhält, Katharinas Mutter im Krankenhaus bedrängt, das Privatleben der jungen Frau passend zum Bild der Terroristenbraut rufmörderisch zurechtschreibt und schließlich ihr gegenüber gar sexuell zudringlich wird. Ihn erschießt Katharina am Schluss, woraufhin Tötges als Märtyrer der Pressefreiheit bestattet wird. In einem Interview erklärte Schlöndorff fünfundzwanzig Jahre später, *Katharina Blum* sei „in the middle of the action, in the heat of the moment“ (zit. n.: Crowds und Porton 2001, S. 19) entstanden. „It was very polemical, a part of a larger political struggle, and one didn't quite know where the film stopped and real life began“ (ebd.). Der Film übt auch allgemein an den gesellschaftlichen Verhältnissen Kritik wie den Moralvorstellungen jener Zeit, in der Katharinas geheime „Herrenbesuche“ sie für viele bereits desavouieren. Unter dem Aspekt ist *Katharina Blum* kein Unterhaltungskino, das den Terrorismus erzählerisch zu bewältigen sucht. Vielmehr wird die politische Gewalt ausgeblendet, ebenso wie reale Unterstützer und Sympathisanten, und es muss Katharina – die Baumann angelehnt an Ulrike Meinhof sieht (vgl. Baumann 2012, S. 123) – nachgerade eine unpolitische unschuldig Verdächtige und Vorverurteilte sein, um die Botschaft des Films zu transportieren (vgl. ebd.: 367).

Nach der zurückhaltenden bis positiven Aufnahme bei Kinostart 1975 wurde der Film im Jahr der Fernseherstrahlung 1978, die unter dem Eindruck der Gewalteskalation 1977 stand, von der konservativen Presse beanstandet (vgl. ebd.: 128 f.). Sein politischer Gehalt und kritisch inspirierendes Potenzial war und ist umstritten. *Katharina Blum* als „vereinfachte Opfergeschichte (...) macht es sich mit charginhafter Überspitzung leicht, das Vorverständnis des Publikums zu bestätigen“, befindet Lenssen (2004: 256). Katharina – eine, so Schlöndorff,

¹⁸³ Gem. Margarethe von Trotta, zit. n. Bonusmaterial der DVD-Veröffentlichung: „Erinnerung an ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘“ (Kinowelt; 2008), 2. Minute.

Böll'sche „Heilige“¹⁸⁴ – greift zuletzt zur Waffe und handelt damit im Rahmen der gesellschaftlichen Negativerwartung an ihre Generation, „rechtfertigt sogar die harten Polizeimaßnahmen im Nachhinein“ (Hofer 2004: 55). Hofer argumentiert leicht gewunden:

Schlöndorff¹⁸⁵ ist sich dabei genauso wenig wie seine Hauptfigur dieser konformistischen Haltung bewusst. Katharina lebt aus, was von ihr erwartet wird, wodurch sie einen Reifungsprozess, eine Loslösung von der Elterngeneration verpasst. Der Regisseur vermag es zwar, das Netzwerk an äußeren Kräften aufzuzeigen, die Katharina – stellvertretend für eine ganze Generation – zur Gewalt zwingen, er ist aber nicht in der Lage, die von seiner Heldin unbewusst eingegangene Komplizenschaft mit ihren Unterdrückern zu entlarven (ebd.: 56).

Hofer kritisiert darüber hinaus die ästhetische entpolitisierte Erzählweise als die eines Melodrams, mit der dieselben affektiven und diffamierenden Mittel verwendet würden, die der Film selbst in der Berichterstattung über den „Fall“ Katharina Blum anprangere (vgl. ebd.: 62 ff.). Dem ließe sich entgegen, dass Schlöndorff und von Trotta analog Bölls künstlerischer ‚Gegenwehr‘ eine bewusst konfrontative, reflektierende Rhetorik nutzen bzw. eine dementsprechende illustrative fiktionale Fallgeschichte präsentieren, die nicht ausbalanciert und analytisch, sondern emotional agitatorisch ist und sein will – eine, die quasi *anti*-antiterroristisch sich wiederum gegen die Terrorismusbekämpfer und ihre harte Linie (bzw. die *Bild*-Zeitung in dieser Rolle) wendet. Neben der Auseinandersetzung Terrorist versus Staat zeigt *Katharina Blum* einen zweiten Konflikt auf, der den Bürger dem Staat gegenüberstellt, ohne allerdings den zirkelhaften Schluss vom Bürger auf den Terroristen zu vollziehen, der sich vor allem in späteren Phasen des RAF-Terrorismus durchaus angeboten hätte. Hofer selbst weist auf die kritisch-polemische Funktionalität von *Katharina Blum* zwar hin (ebd.: 68 ff.), betrachtet aber dennoch den Film eher als eine Art verpasste Chance für eine richtige, eine angemessene Auseinandersetzung mit dem Thema. Wenn nun wiederum Baumann konstatiert: „Die Kritik [des Films – B.Z.] an der Pressehetze und der Verfolgung und Dämonisierung von ‚Sympathisanten‘ führt zu einer Entschuldigung der Radikalisierung als Notwehr“ (Baumann 2012: 368), muss allerdings ebenso relativierend berücksichtigt werden, dass die Radikalisierung der Figur (eben als Folge wie diagnostische Erklärung) eine persönliche ist, die in Selbstjustiz mündet (vgl. ebd.: 367) und sich darin erschöpft. Selbst wenn man die Geschichte als Parabel und ihre Figuren als allegorisch auffasst, etwa Tötges tatsächlich als symbolischer Repräsentant einer (freilich zweifelhaften Boule-

¹⁸⁴ Schlöndorff lt. Bonusmaterial der DVD-Veröffentlichung: „Erinnerung an ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (Kinowelt; 2008), 3. Minute.

¹⁸⁵ Hofer spricht die (hauptsächliche) Regieleistung des Films in ihrer Arbeit Schlöndorff zu und beschränkt sich dahingehend hinsichtlich der künstlerischen Verantwortung auf ihn.

vard-)Pressefreiheit, perpetuiert das nicht den Terrorismus. Gleichwohl und zu recht verortet Baumann *Katharina Blum* im Rahmen des „Dämonisierungsmythos“ (vgl. Baumann 2012: 101 ff.).¹⁸⁶ „Dämonisierungsmythos“ meint die diskursive, verängstigende und polarisierende Negativ-Überhöhung der Terroristen, ihrer Effizienz, Gefährlichkeit (auch für die generelle Stabilität des Landes) und ihres Rückhalt in der Bevölkerung sowie das Ausblenden jeglicher etwaiger Legitimation bzw. politischer Berechtigung von Zielen und Ansprüchen der „Baader-Meinhof-Bande“ – bis hin zur Deutung der RAF als Ostblock-Agenten oder „Hitlers Kinder“ ausgerechnet bei der Entführung des ehemaligen SS-Offiziers Schleyer 1977 (vgl. ebd.: 112). Auch dies ist im Vergleich mit anderen Kinematografien (z.B. der des Post-„9/11“-Hollywoods oder Bollywoods) bemerkenswert, weil in diesen die Dämonisierung und zugleich deren kritischer Thematisierung und Reflexion filmgeschichtlich trotz unterschiedlichen Gewichtungen oft parallel laufen. In Deutschland hingegen kam der weitgehend ‚offizielle‘, ungebrochene Dämonisierungsmythos, freilich abgeschwächt und stets um verschiedene Formen einer (wie auch zu bewertenden und geglückten) Sachlichkeit demonstrativ bemüht, als quasi Gegen-Gegen-Bewegung erst in den 1990ern filmisch zum Tragen (s. 4.5.4), als Erinnerung und Deutung.

Ist *Katharina Blum* zu betrachten als besonders zeitverhaftete erzählerische Kampfschrift gegen diese Dämonisierung, ist *Messer im Kopf* von Reinhard Hauff nach dem Drehbuch des Schriftstellers Peter Schneider (*Lenz*, 1973) weit aus analytischer, insofern er eine Betrachtungsstufe höher ansetzt. Im Mittelpunkt steht der Biogenetiker Hoffmann (Bruno Ganz). Als dieser seine von ihm getrennt lebende Ehefrau Ann (Angela Winkler) an ihrem Arbeitsplatz, einem Jugendzentrum, besuchen will, gerät er in eine laufende Polizeirazzia. Er betritt das Gebäude, ein Beamter will ihn aufhalten. Erst im Krankenhaus kommt Hoffmann wieder zu sich; ein Pistolenschuss in den Kopf hat ihm einen Großteil der Physiomotorik, das Sprachzentrum sowie Teile des Gedächtnisses beschädigt. Der Polizist Schurig (Udo Samel), der auf ihn geschossen hat, habe in Notwehr gehandelt – Hoffmann hätte ihn mit dem Messer attackiert. Während seiner mühsamen Gesundung gilt Hoffmann als Radikaler, steht unter Bewachung. Der leitende Beamte Scholz (Hans Brenner¹⁸⁷) hält ihn für einen Simulanten, derweil Anns Freund, der Politaktivist Volker (Heinz Hoenic), Hoffmann zum Märtyrer des Polizeiterrors stilisiert.

¹⁸⁶ Wobei der Film diesen eigentlich nicht repräsentiert, sondern reflektiert und anprangert.

¹⁸⁷ Brenner spielte fast zwanzig Jahre später in *Todesspiel* das Entführungsoffer Hanns Martin Schleyer.

Mit der Figur des Volker und den jungen langhaarigen Aktivisten in Lederjacken wird eine Politzsene von Radikalen skizziert, die den Schritt in den Untergrund und zur Gewalt noch nicht vollzogen haben. Ansonsten kommen RAF, die *Tupamaros West-Berlin* oder die *Bewegung 2. Juni* nicht vor, sind aber – gemäß dem Gesellschafts- und Konfrontationsszenario von *Messer im Kopf* – implizit mitgedacht und in der Gesamtstimmung präsent. Die Fronten sind verhärtet, die Lage im Land angespannt. Giftiger Hohn bestimmt den Ton zwischen Volker und Scholz, und keiner der beiden Seiten gibt der Film in der Argumentation(-sethik) den Vorrang. Während bei Polizeikontrollen die Uniformierten ruppig und martialisch auftreten und die neuen Computerdateien jeden geradezu beängstigend ‚gläsern‘ werden lassen, behelligt ein junger Mann namens „Terror-Charlie“ im Jugendzentrum, das eher einer provisorischen Propagandazentrale gleicht und die Polizeirazzia zu Beginn des Films nicht zur bloßen Schikane macht, am Telefon die Frau des Beamten, der auf Hoffmann gefeuert hat. In diesem Wechselspiel aus bedrückender Reaktion und Gegenreaktion erscheinen die Polizisten im Film zwar wenig sympathisch. Ihnen gestehen Schneider und Hauff jedoch so viel individuelle Sorge und Menschlichkeit zu, dass sie anders als in *Katharina Blum* nicht als zynische Intriganten oder Instanzen eines „faschistischen Systems“ erscheinen. Im Krankenhausflur macht Kommissar Scholz Hoffmanns Arzt (Eike Gallwitz) deutlich, wie persönlich der Konflikt ist:

Solche Leute sind doch keine gewöhnlichen Verbrecher, die nur auf ihren persönlichen Vorteil aus sind. Die sind viel schlimmer. Die leben in einer Vorstellungswelt, wo das eigene und das fremde Leben nichts mehr wert ist: „Haut die Bullen platt wie Stullen.“¹⁸⁸ (...) Für die ist jeder Polizist ein Schwein. Und das Schwein muss geschlachtet werden.¹⁸⁹

Noch mehr als der bullige Scholz konterkariert *Messer im Kopf* mit dem jungen, bleichen Beamte Schurig sowohl für Hoffmann wie für den Zuschauer das typische Feindbild des rohen Staatsbüttels und Erfüllungsgehilfen einer tyrannisch-technokratischen Rechtsdiktatur. Deutlich erschüttert muss dieser Bereitschaftspolizist Hoffmann im Krankenhaus identifizieren und entpuppt sich am Schluss nicht bloß als selbstquälendes Opfer seiner eigenen Tat: Als Hoffmann Schurig

¹⁸⁸ Brenner zitiert ein Flugblatt, das Volker und seine Mitstreitern verteilt haben.

¹⁸⁹ 64. Minute. *Messer im Kopf* verweist dabei auf einen Umstand, der nicht nur im filmischen Diskurs oft außer Acht gelassen wurde: dass es auch unter den Polizisten Tote gab (z.B. die Beamten Norbert Schmid und Fritz Sippel, die 1971 bzw. 1976 bei Verkehrskontrollen durch Mitglieder der Baader-Meinhof-Gruppe erschossen wurden) und folglich Überforderung, Vergeltungsdrang, aber auch persönliche Furcht um Leib und Leben während des Dienstes. Die RAF galt intern als rücksichtslos, bewaffnet und gewaltbereit. Das Bedrohungsgefühl steigerte sich dann nochmals ab 1974 (vgl. Weinbauer 2006: 255).

zu Hause bei Frau und Hund aufsucht¹⁹⁰ und damit so ins Private eindringt wie ansonsten der Staatsschutz in das persönliche Leben der verdächtigen Bürger, stellt sich heraus, dass Hoffmann Schurig tatsächlich mit einem Messer attackiert hat – die Narbe am Leib zeigt er auf Drängen seiner Frau vor. Fast froh über die quälende, aber auch heilsame Konfrontation legt der Beamte Utensilien bereit, und er und Hoffmann spielen die Szene von damals im Flur der Wohnung nach, allerdings mit vertauschten Rollen. Zuletzt zielt Hoffmann ausdruckslos blickend mit der Dienstwaffe auf den jungen Mann, der entsetzt zurückweicht, weil aus Spiel (vielleicht) ernst geworden ist. Ob Hoffmann abdrückt, lässt *Messer im Kopf* aufreizend offen.

Der Charakter Hoffmann in *Messer im Kopf* bleibt nicht auserklärt (und steht damit symbolisch für eine bestimmte linksintellektuelle Schicht, die zwischen niedergehendem „68er“-Geist und Terrorgewalt sprachlos bleibt). Anzunehmen ist eine allgemeine Lebensleere, die ihn am Anfang des Films ziellos herum und zu Ann treibt. Hoffmann fehlt nach dem Schuss die integrative Geschichte, die ihn für sich und für das Publikum potenziell Täter, aber auch Opfer sein lässt. Sprach- und Gedächtnisverlust machen ihn darüber hinaus zur eigenen wie fremden Projektionsfläche, doch gerade die Aphasie versetzt Hoffmann im Prozess ihrer Überwindung politisch metaphorisch in die Rolle des weisen Toren, der die semiotische Konstitution und Rhetorik des Konflikts und seiner Parteien durchschaut. Seit er wieder „da sei“ achte er mehr auf die Sprache, so Hoffmann Volker gegenüber und kritisiert bzw. analysiert fast schelmisch dessen Plakat, das seinen Fall anprangert und politisch ausschlachtet: Das Wort „Opfer“ stehe stets im Zusammenhang mit „wehrlos“, und „wehrlos“ werde in der Bedeutung von „idiotisch“ verwendet.¹⁹¹ Ein Seitenhieb auf die behauptete Stimmlosigkeit derer, in deren Namen Terroristen per Gewalt das Wort ergreifen und damit bevormunden. Angesichts der Zuspitzung der Konfrontationen erscheint *Messer im Kopf*, der 1978 gedreht wurde und damit unter dem Eindruck der Krise 1977 stand, verhältnismäßig besonnen.

Mit Spiel- und dialektischen Dokumentarsegmenten ist ein weiterer zentraler Film jener Zeit die „Geschichte der Verwirrung“ (laut Presseheft), die die Verunsicherung festhalten soll (vgl. Eichhorn 2006: 42). Zwar wird hier keine klassische fiktionale Einzelfigur wie in *Messer im Kopf* eingesetzt, doch geht es zum ersten Mal unmittelbar und zugleich indirekt um die RAF-Terroristen und den Umgang mit ihnen: *Deutschland im Herbst* greift die ikonischen Vertreter der ersten Generation, vor allem Baader und Ensslin, zumindest über die seine Episoden rahmende Beisetzung auf dem Stuttgarter Dornhaldenfriedhof auf

¹⁹⁰ Ab der 101. Minute.

¹⁹¹ 97. Minute.

(nebst der Schleyers in Stuttgart-Sillenbuch). Der Film stellt unter dem Einfluss der Ereignisse des Deutschen Herbstes – ähnlich dem französischen Kooperationsprojekt *Loi du Vietnam* (F 1967; von u.a. Claude Lelouche, Jean-Luc Godard, Alain Resnais und Agnès Varda) zum Vietnamkonflikt – ein Stimmungsbild und künstlerische Reaktion dar. Als Kollektivprojekt wurde dieser wahre „(...) Steinbruch an Ideen, Erklärungsversuchen, Beobachtungen, Assoziationen – ironisch, bisweilen kitschig und dazu seltsam ausgewogen“ (Landgraeber 1997: 14) – vom Filmverlag der Autoren initiiert und u.a. von Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel und Edgar Reitz realisiert. Zu sehen sind Fassbinders ‚hysterische‘ Selbstbeobachtung bzw. -inszenierung, eine Spielepisode über eine gemächliche wie bedrückende Grenzkontrolle (Regie: Edgar Reitz) – oder die (von Schlöndorff nach einem Drehbuchentwurf von Heinrich Böll inszenierte) fiktionale wie selbstreflexive Diskussion eines Fernsehrates über die Programmtauglichkeit einer TV-Spieladaption von Sophokles‘ *Antigone*: Weil angesichts der jüngsten Ereignisse bzw. der Widerstandshaltung der Titelfigur gegen den Staat und die Rolle der verbotenen Beerdigung der Stoff aktuell zu anspielungsreich und damit heikel sei, soll – so die Fiktion – die entsprechende Ausstrahlung auf Eis gelegt werden. Die dramatische Ironie von Schlöndorffs und Bölls Episode, in der Katharina-Blum-Darstellerin Angela Winkler die Antigone(-Schauspielerin) spielt, liege darin, so Elsaesser (2007: 65), dass ein Tragödienklassiker des westlichen Zivilisationskanons in einer demokratischen Gesellschaft zu aktuell und „politisch“ sei. Zugleich aber laufe Schlöndorffs hier angestrebte Ideologiekritik Gefahr, sich in seiner selbstreflexiven Schaffens- und Medienkritik im Selbstwiderspruch aufzulösen, weil er die Relevanz zwischen der Parallelisierung von Trauerspielszenario und Zeitgeschehen in der BRD (insbesondere eben den Streit um die Beisetzung der Terroristen) einerseits impliziere, andererseits die Offiziellen in der Fiktion quasi anprangere, wenn sie entsprechend auf diese Brisanz hin handeln. „Dadurch entsteht eine Art *mise en abyme*, in der die Selbstinszenierung der RAF und das Medienmanagement (...)“ (ebd.) selbst die Qualitäten einer griechischen Tragödie annehmen.

Elsaesser bezieht hier wie überhaupt mit der Deutung des Verhältnisses der RAF zum BRD-Staat die erzählerische Position eines Dritten, der selbst den Sinngehalt des *Antigone*-Mythos konsequent und als Frame auf die (Narrations-) Geschichte der RAF überträgt. Deren interpretative Anwendung hinterfragt die Logik Schlöndorffs bzw. der *Antigone*-Episode in *Deutschland im Herbst*, muss dabei, für seinen eigenen Blick auf die *mise en abyme* (oder um diese herauszuarbeiten), jedoch auch vernachlässigen, dass sich Schlöndorffs Kritik nicht auf die ‚politische‘ Selbstzensur des Fernsehrats richtet (für derartige Entscheidungen sind Fernsehräte als Kontrollinstanzen schließlich da), sondern auf die Art

und den Prozess der Entscheidung. Neben den dokumentarisch gefundenen – etwa die Shell-Fahnen im Hintergrund der Schleyer-Bestattung – und anderen Zeichen, ist *Deutschland im Herbst* ein Film der Sinnsuche und nachspürenden Deutungsrahmung in vielerlei Erzählformen. Als einziger präsenter Terrorist kommt Horst Mahler im Gefängnis direkt zu Wort, und neben dem autofiktionalen Fassbinder findet sich mit der Geschichtslehrerin Gabi Teichert (Hannelore Hogert), die Alexander Kluge ein Jahr darauf in *Die Patriotin* (BRD 1979) als Deutschland-Rechercheurin auf Spurenerkundung schickte und die hier bereits, vom Berufsverbot bedroht, im winterlichen Erdreich nach den Überresten der ‚wahren‘ deutschen Geschichte gräbt, mehrfach Figuren auf der Leinwand, die wie die Erzähler und ihre Instanzen Analogien, historische Diskurslinien und -korrespondenzen zur ethischen und politischen Eigen- und Situationsbestimmung (re-)konstruieren. Wichtig für die Einschätzung des Films und der Haltungen seiner Macher vor allem aus heutiger Sicht ist, dass die zweite RAF-Generation in ihrem Ziel, die Stammheim-Häftlinge zu befreien, zwar gescheitert, die Lage 1978 gleichwohl noch nicht entspannt und die filmische Auseinandersetzung mit den öffentlichen Disputen um die staatlichen Maßnahmen und den Linksterrorismus nicht beendet war. Eine weitere Eskalation blieb jedoch aus, und mit einigem zeitlichen Abstand zum Deutschen Herbst setzte im Kino eine zwar fikionalisierte, gleichwohl sachlich-faktische und nicht zuletzt biografisierende Erkundung ein, die bereits stärker rückwärts gewandt war und erste Züge einer Festschreibung bzw. Historisierung trug.

Ehe diese hier in den Blick genommen wird, sei im Folgenden gesondert auf einen herausragenden Filmemacher der 1970er und frühen 1980er, Rainer Werner Fassbinder, eingegangen, der auch in seiner Haltung zur Politgewalt jener Jahre und ihrer Artikulation im Kino weitgehend singulär geblieben ist.

4.3 Exkurs: Terrorismuskritik Rainer Werner Fassbinders

Neben den ersten „terroristenlosen“ Gesellschaftsklima-Filmen bietet R. W. Fassbinder – „zunächst das ‚Wunderkind‘ des Neuen Deutschen Films, später der ‚agent provocateur‘ im bundesrepublikanischen Kulturbetrieb“ (Felix 2008: 212) – in der Zeit der RAF sowie kurz nach dem Deutschen Herbst mit *Mutter Küsters‘ Fahrt zum Himmel* (BRD 1975) und *Die dritte Generation* (BRD 1979) eine direkte und ätzende Kritik an den Gesellschaftsverhältnissen (er selbst inszeniert sich in *Deutschland im Herbst* als jemand, der nun nach den Toden in

Stammheim den deutschen Faschismus wieder auferstanden sieht)¹⁹², aber auch an den Terroristen, dem agitativen Umsetzen linken Gedankenguts und dessen Resultate.

Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel, der wie eine „pessimistische Antwort auf Piel Jutzis bedeutenden sozialkritischen Film von 1929“ (Roth 1985: 178) wirke¹⁹³, handelt von der titelgebenden Hausfrau Emma Küsters (Brigitte Mira), deren Mann auf der Arbeit erst den Personalchef des Betriebs und dann sich selbst getötet hat. Während Tochter Corinna (Ingrid Caven) ihre Rolle als Mörder-Tochter für eine Nachtclub-Karriere ausschlächtet, Sohn Ernst (Armin Meier) und seine Frau (Irm Hermann) bald nichts mehr mit Mutter Küsters zu tun haben wollen und der Reporter Niemeyer (Gottfried John) – eine ähnlich Figur gewordene Anti-Springer-Kritik wie *Katharina Blums* Tötges – nach anfänglicher Freundlichkeit die Geschichte des „Fabrikmörders“ und seiner Witwe rücksichtslos ausbeutet, will Mutter Küsters den Ruf ihres Mannes wiederherstellen. Dafür tritt sie in die DKP ein, doch auch diese instrumentalisiert den Verstorbenen als Symbolfigur der Auflehnung gegen die unmenschlichen Produktionsbedingungen, verstrickt sich ansonsten in Parteiengespinnel und bietet – wie das freundliche linke Verleger-Ehepaar (Karlheinz Böhm, Margit Carstensen) – wenig Hilfe. Zuletzt wird Frau Küsters von „Anarchisten“ geködert und muss miterleben, wie diese die Zeitungsredaktion besetzen und Geiseln nehmen, um Gefangene freizupressen. Das endet im Tod der Terroristen und Mutter Küsters', dies freilich ebenso „ungezeigt“ wie die Bluttat ihres Mannes zu Beginn des Films: Wie man von Mord und Selbstmord Herrn Küsters' nur aus dem Radio erfährt, wird dem Zuschauer das tragische Ende der Protagonistin als abgefilmter Drehbuchtext präsentiert – eine radikale Entspektakulisierung der aufsehenerregenden Gewalt der undurchdachten „Aktion“.

Von der Linken wie von der bürgerlichen Mitte wurde *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* seinerzeit abgelehnt; nach der Berlinale-Uraufführung 1975 verschob ihn der verleihende Filmverlag der Autoren u.a. aus Angst vor Anschlügen auf Anfang 1976. In den USA hingegen brachte man ihm große Achtung entgegen, wobei die amerikanische Fassung ein anderes, versöhnliches Ende aufweist (vgl. Spaich 1992: 160 f.).¹⁹⁴ Den Terrorismus reiht Fassbinder in

¹⁹² Fassbinder selbst war mit Gründungsmitgliedern der RAF aus der Zeit des u.a. von Horst Söhnlein gegründeten Münchner „antiteaters“ bekannt und ging wie viele nach der Stammheimer Todesnacht von Staatsmord aus. Vgl. u.a. Alexander Kluges Interview mit Fassbinder-Biograf u. -Produzent Peter Berling (dctp.tv), <http://spon.de/vgNes> (Zugriff: 01.06.2015).

¹⁹³ Gemeint ist *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (D 1929).

¹⁹⁴ Nach Spaich änderte Fassbinder den Schluss für den US-Markt und ersetzte den Rolltext mit einem friedlichen Ende der Aktion. Mutter Küster bleibt einfach sitzen und wird schließlich von

Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel ein in eine Welt hohler Agitation der Linken, die vielleicht nicht in dem Maß wie „die Kapitalisten“ und die Medien den einfachen Menschen ausbeuten, jedoch ebenfalls instrumentalisieren oder zumindest ihm für die Verbesserung der Umstände und für den Schutz oder die Wiederherstellung seiner Würde nichts anzubieten haben.

Schon kurz nach dem Deutschen Herbst lieferte Fassbinder dann mit dem nach Ausstieg der Filmförderung selbst finanzierten *Die dritte Generation* eine der stilistisch und inhaltlich wohl konsequentesten und schärfsten Abrechnungen mit dem sozialrevolutionären Terrorismus der BRD und seiner Protagonisten: Statt im Bereich des Dramas zu verbleiben greift er wie bei *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, allerdings hier noch stärker, auf die Mittel des Humors, der Groteske und Satire zurück. Dies ist das Resultat der Betrachtungsweise seines Themas. Fassbinder selbst dazu:

Das hat seinen Grund darin, dass ich ohnehin glaube, dass eine Vereinigung in dem Moment, wo sie sich formiert und etabliert, eine politische Partei oder was weiß ich, dass sie dann erst mal kindisch ist und später, wenn es soweit kommt, dass sie sich selbst erhalten muss, weil sie nun mal da ist und weil sie für einige Leute gut ist, dass sie dann eben auch für jedwede Utopie abträglich und gefährlich ist. Deswegen will ich über das was ich an Politik sehe, eigentlich nur Komödien machen (zit. n. Limmer und Rumler 2004 [1981]: 506).

Die gesellschaftlich arrivierten Terroristen (ein besonderer Seitenhieb auf die Wohlstandsterroristen diverser RAF-Generationen) haben in *Die dritte Generation* kein Ziel mehr außer dem Terrorist-Sein (oder -Spielen) an sich, wobei in dieser Rolle nur noch selbstzweckhaft nachgeahmt wird. „Terroristisches Gebaren ist bei ihnen immerzu eine Farce: Sie benutzen Codewörter, weil Terroristen eben Codewörter benutzen müssen“ (Groß 2007: 42), machen sich über gesellschaftskritische Theorien lustig, ohne sich mit ihnen auseinanderzusetzen, und spielen Monopoly, „dem Inbegriff eines systemaffirmativen Gesellschaftsspiels“ (ebd.). Hinzu kommt die permanente Radio- und Fernsehdauerbeschallung, die auch die Ästhetik des Films prägt:

Wir hören vom Metallarbeiter-Streik, vom Umsturz im Iran, vom Krieg zwischen Vietnam und China (...). Keiner scheint aber auf die Nachrichten zu achten. Die zweite Tonebene, Fernsehen oder Musik, auch Buchzitate, wird wenigstens gelegentlich wahrgenommen. Die Dialoge schließlich – hauptsächlich Sinträger für den Zuschauer – sind in dem Tongemisch manchmal schwer zu verstehen (...) (Roth 1985: 228).

einem ebenfalls einsamen Nachtwächter zum Essen eingeladen (vgl. Spaich 1992: 161), was auf das bewährte Heils- und Friedensversprechen des privaten Glücks hinausläuft.

Die einzelnen Teile des Films sind mit antiinformativen Zwischentiteln verbunden, „(...) Graffiti [sic] aus Westberliner Toiletten, genau lokalisiert und datiert, Witze und Zoten, die denselben Ausdruck von Ungehörigkeit haben wie der ganze Film“ (ebd.: 230). *Die dritte Generation* und seine Handlungswelt werden über die Massenmedienschnipsel historisch verortbar (vgl. ebd.: 228), diese geraten aber in ihrer Belanglosigkeit beliebig und verleihen dem Film oder zumindest seinen Figuren als Subjekten eine bezeichnende, nachgerade pessimistische Nicht-, Post- oder gar Antigeschichtlichkeit. Fassbinder entwirft darin wie in anderen Filmen und mit anderen Mitteln

(...) keine autonomen Welten, sondern stellt Medien-Welten dar. Das heißt, er präsentiert Zitate, Verweise, Zeitungsausschnitte, Pressefotografien, Pop-Musik und – vor allem – andere Filme. Charakteristisch für seine Arbeit und damit Beleg für seine politische Schärfe und seines Sinns für Geschichte ist genau dieses subtile, aber durchgängige Bewußtsein dafür, daß Darstellung immer auch Raum von Medien-Realität evoziert (Elsaesser 2001: 30).

Mit repräsentativ zitierten sowie zur Disposition gestellten Politikerstatements, z.B. den Thatcher-Einspielungen in Nordirlandfilmen, die dem Zuschauer Realitätsbezug und historische Wahrhaftigkeit suggerieren (als illustrativer Gegenentwurf und dramatisch-anschauliche Ausgestaltung), haben diese Fragmente also wenig zu tun, im Gegenteil: Die Aktionen sind in *Die dritte Generation* losgelöst von konkreten Umständen oder Ereignissen. Durchgeführt werden Sie aus Langweile oder zur Selbstbestätigung, der Abenteuerlust wegen oder aus plakativpsychologischen Gründen wie der Auflehnung gegen den (Polizisten-) Vater oder Ehemann. Die Terroristen (und immerhin lässt Fassbinder offen, ob sie erst so wurden oder immer schon so waren) bleiben in ihrem Bewusstsein tragische Witzfiguren, zumal: von außen gesteuert.¹⁹⁵ Ihr unhinterfragter Anführer August (Volker Spengler) arbeitet mit der Polizei zusammen. Die wiederum paktiert mit Lurz (Eddie Constantine), dem Deutschlandchef eines US-Computerkonzerns, der die Terroristen braucht, um Fahndungsrechner abzusetzen – eine Spitze gegen die Kompetenzausweitung und Computerisierung des BKA im Zuge der Terroristenjagd.¹⁹⁶ Zuletzt wird Lurz, über Umwege und von ihm selbst initiiert, von „seinen“ faschingskostümierten Terroristen nach Art der Schleyer-Entfüh-

¹⁹⁵ Fassbinder: „Deswegen ist es auch eine Komödie, weil sie sich so verhalten wie die Politiker. Sie arbeiten eigentlich für die bestehende Ordnung, um das Bestehende zu verfestigen und endgültiger zu machen. Und natürlich hoffe ich, dass dann über das Lachen hinaus beim Zuschauer eine Art an Schrecken passiert. Weil das im Grunde nicht komisch ist. Aber ich glaube nicht, dass alle seriösen Möglichkeiten letztlich wieder nur zu etwas Vernünftigen führen, zu einem vernünftigen Gegenbild. Aber das interessiert mich nicht. Alles Vernünftige interessiert mich nicht“ (nach: Limmer und Rumler 2004 [1981]: 506).

¹⁹⁶ Vgl. zu diesem Thema u.a. Weinbauer (2006: 939 u. 943 ff.).

rung gekidnappt und in ein Kellerversteck verbracht. Mit fröhlichem Grinsen erklärt er sich dort, wie freundlich gewünscht, in die Videokamera als „Gefangener des Volkes“, ehe der Film recht abrupt abbricht.¹⁹⁷

Fassbinder konnte Ende der 1970er freilich noch nicht ahnen, wie sehr ihn die Wirklichkeit oder zumindest ihre Ausdeutung bestätigen würde: Die „wahre“ (a- oder vorfilmische) dritte Generation der RAF, ab den frühen 1980er-Jahren aktiv, gab in ihrer ‚Phantomhaftigkeit‘ nicht zuletzt dank des recht geringen offiziellen Wissens über sie Anlass für Verschwörungstheorien, die – analog zu Fassbinders Film – geheimdienstliche und wirtschaftliche Drahtzieher hinter den Anschlägen wie jenem auf den Vorstandssprecher der Deutschen Bank Alfred Herrhausen 1989 vermuteten. Prominente „Enthüllung“ oder Konspirationsspekulation in diese Richtung stellt das 1992 erstmals erschienene Sachbuch *Das RAF-Phantom* (Wisnewski et al. 1992) dar.¹⁹⁸ Darauf basierend entstand der düstere Fernsehthriller *Das Phantom* (D 2000), in dem – im Stil von US-Politthrillern der 1970er wie *Three Days of the Condor* (USA 1975) – ein als Mordverdächtiger gejagter Polizist (Jürgen Vogel) einem Komplott, wie es das Buch beschreibt, auf die Spur kommt (s. 4.5.2).¹⁹⁹

Eine bedeutungsreiche Anspielung liefert Fassbinder in *Die dritte Generation* mit der Besetzung Eddie Constantines als dem intriganten Konzern-Vertreter und Knotenpunkt im Konspirationsnetz von Sicherheitsbehörden und Wirtschaft. Zehn Jahre zuvor war Constantine in der Rolle des FBI-Agenten Lemmy Caution, die der Schauspieler zuvor mehrfach verkörperte und die ihn Deutschland und Frankreich populär gemachte hatte, in Jean-Luc Godards genre-reflexivem *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (F/I 1965) gegen das System eines computergelenkten, technokratischen und totalitären Staates angetreten. Dieser bedeutungsträchtige weil doppelt ironische Casting-Coup kann bei Fassbinder als eine Anspielung auf den Terrorismus früherer RAF-Generationen betrachtet werden (vgl. MacBean 1982: 46)²⁰⁰, die gegen das „faschistische System“ der BRD agierten, woraufhin dieses mit den damals modernsten EDV-Me-

¹⁹⁷ Spätestens hierin freilich zeigen sich Parallelen zu *Paradies – eine imperialistische Tragikomödie* (D 1976) von Zelimir Zilnik, in dem eine Unternehmerin die eigene Entführung durch dilettantische Terroristen in Auftrag gibt, um vom eigenen Verschulden am Firmenbankrott abzulenken (vgl. Baumann 2012: 485). Dem Film wurde keine nennenswerte Verbreitung oder Bekanntheit zuteil.

¹⁹⁸ Das Sachbuch wiederum gründet auf der Recherche zu einem Investigativbeitrag des WDR-Magazins *Monitor* von 1992, der Widersprüche, Zweifel und Ungereimtheiten der offiziellen Version zu Täterschaft und Tathergang des Anschlags auf Alfred Herrhausen 1989 darlegte.

¹⁹⁹ Zur „Vorwegnahme“ des *RAF-Phantoms* durch Fassbinder vgl. auch Uka (2006: 390), zum Politthriller s. Kap. 11.

²⁰⁰ MacBean macht in *Die dritte Generation* auch Anspielungen auf *La Chinoise* (F 1967) aus, Godards filmischer Auseinandersetzung mit dem sich um sich selbst kreisenden, naiven und/oder vertheoretisierten Linksterrorismus in Frankreich (vgl. MacBean 1982: 46).

thoden auf Betreiben Horst Herolds antwortete (vgl. dazu Schenk 2000). Und selbst wenn die Computerisierung des Sicherheitsapparates die Reaktion war, lässt sich ein solcher technologischer Antagonismus als Vorläufer des „terroristischen“ Helden Neo in dem Cyberpunk-Actionfilm *The Matrix* (USA/AUS 1999) (s. 9.3) auffassen – inklusive des Status des Rebellen als systemimmanent und -stabilisierend, wie es in der Fortsetzung *The Matrix Reloaded* (USA/AUS 2003) angesprochen wird. „Staatsschutz und Guerilla bekämpfen sich, sind sich aber nicht fremd; der eine braucht den anderen“, so Hans-Joachim Klein (1979: 201), ehemals Mitglied der *Revolutionären Zellen* und Weggefährte von Ilich Ramírez Sánchez („Carlos“) zu dieser Symbiose.

4.4 Der RAF-Film der 1980er-Jahre – Analytische Spurensuche

Die Terroristen waren auch nach dem Deutschen Herbst weiter aktiv – u.a. in Form von Banküberfällen, mit einem missglückten Attentat auf NATO-General Alexander Haig (1979) oder dem Anschlag auf das Europa-Hauptquartier der US-Luftwaffe in Ramstein (1981). In den 1980ern ermordete die dritte Generation (1982-1998) u.a. den US-Soldaten Edward Pimental (1985) sowie „Systemfunktionäre“ wie den Siemens-Manager Karl Heinz Beckurts (1986), Alfred Herrhausen (1989) und Präsident der Treuhandanstalt Detlev Karsten Rohwedder (1991), wobei die Täterschaften bis heute nicht immer geklärt sind und Spekulationen über eine staatlichen Lenkung und Instrumentalisierung für politische Attentate aufkamen. Nach dem Ende der DDR wurden dort untergetauchte RAF-Terroristen entdeckt, festgenommen und vor Gericht gestellt, darunter Susanne Albrecht, Werner Lotze, Silke Maier-Witt, Henning Beer und Inge Vielt. 1993 erfolgte bei einem GSG-9-Einsatz in Bad Kleinen die Festnahme Birgit Hogefelds; Wolfgang Grams wurde dabei getötet. 1998 erklärte die RAF in einem Schreiben ihre Auflösung.

So bedeutsam die Wiedervereinigung für die deutsche Geschichte ist, spielt sie doch für die Einteilung der RAF-Generationen eine untergeordnete Rolle. Für die filmische Be- und Aufarbeitung ist festzustellen, dass sich zeitlich um den Fall der Berliner Mauer herum, genauer zwischen 1987 und 1996, relativ wenige Werke finden, so Hißnauer (2012: 358), der dahingehend von einer Zwischenphase spricht. Ihr voran geht die dritte, jene der *Spurensuche* (Anfang bis Ende der 1980er). Deren Ansatz und Tendenzen finden sich zwar auch noch in und ab den 1990er-Jahren. Späteren Filme, vor allem in den 2000ern, fehlt aber Haltung und Mitteleinsatz des kritisch-engagierten Kinos, so wie sie etwa Margarethe von Trotta mit *Die bleierne Zeit* auszeichnen (BRD 1981), mit dem sich die Fil-

memacherin schon recht früh nach dem Deutschen Herbst an eine Art Aufarbeitung wagte. In jener dritten Phase kommt im deutschen Kino denn auch vor allem auf, was Baumann unter den Begriff des *Personenmythos* erfasst (bzw. die Beschäftigung mit eben diesem). Er bezieht sich auf die maßgeblichen Gallionsfiguren, die drei Führungskader der ersten Generation, Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, die in den Filmen zwar oft nicht namentlich genannt, aber deutlich erkennbar sind. Filme dieses Ansatzes in den 1980ern erzählen weitgehend gegen mediendiskursive und stark vergeschlechtlichte Stereotype und wertende Deutungsmuster. Was konkret bedeutet nun diese filmische Absetzung oder kritische Beschau der Personenmythen?

Während Baader RAF-intern bisweilen zur Heilsfigur glorifiziert wurde (vgl. Baumann 2012: 73), galt er, zumindest anfangs, als an Ideologie weniger interessiert denn an schnellen Autos, den weiblichen Mitgliedern der Gruppe, Kino, Waffen und an einem aufregenden Leben wider alle gesellschaftlichen Regeln (vgl. u.a. Kellen 1998: 55; Winkler, W. 2007: 108 ff.)²⁰¹ – so zumindest die dominierende „Baader-Erzählung“ wie sie z.B. die Illustrierte *Stern* anlässlich Baaders Verhaftung 1972 darbot (vgl. Steinseifer 2008: 289) und von der fast vierzig Jahre später auch eine Dokumentation wie *Andreas Baader – Das Leben eines Staatsfeindes* (D 2011; Klaus Klein) nicht signifikant abweicht. Die schon früh politisch engagierte Pastorentochter Gudrun Ensslin wurde hingegen als überzeugt und theoriefest, moralisch-rigoros und idealistisch auf den antifaschistischen Umsturz des „Schweinesystems“ ausgerichtet dargestellt, mithin als Propagandistin der RAF (vgl. ebd.: 75).²⁰² Ulrike Meinhof als die „Stimme der RAF“ (ebd.: 61) und teilweise „unschuldige Moralistin“ (ebd.: 124) Verfasserin von Texten wie *Die Rote Armee aufbauen. Erklärung zur Befreiung Andreas Baaders vom 5. Juni 1970* in der linken Szenepublikation *Agit 833* (Nr. 62 / 1970) (vgl. Elter 2008: 112 f.) hatte wiederum als Journalistin bzw. konkret-Autorin in der Öffentlichkeit besonderes Gewicht und trug gerade als solche zum Ziel- und Mitteldiskurs um die RAF bei. Diese gezielt individualistischen Personenmythen sind anderes einzustufen als Elsaessers bereits erwähnter *Antigone-*

²⁰¹ „Baader besaß das Monopol des Narzissmus in der Gruppe. (...) Im palästinensischen Camp hatte er sich geweigert, einen Kampfanzug anzuziehen, und war in seinen engen Samthosen durch den Wüstensand gerobbt. Als Dandy bewunderte er die künstliche Schönheit der geschminkten Frau. In seiner Bohème-Zeit zu Beginn der 1960er Jahre ging er gerne geschminkt aus. In seiner Stammheim-Zelle fand man Lidschatten, Pelze und Haarspray“, so Wieland (2006: 345), der selbst damit ein typisches Beispiel mythos-tradierender Fokussierung liefert.

²⁰² „Sosehr sich die vorliegenden Lebensbeschreibungen Gudrun Ensslins unterscheiden – meist sind sie sich doch in diesem Punkt einig, der sich mit der Formel, die Ensslin selbst geltend machte, deckt: Sie sehen in ihrer Entscheidung für den Terrorismus eine auf eine politische Analyse und unbeugsame Moral gegründete Konsequenz im Handeln der Protagonistin. Sie deuten Ensslin in der Regel als Gewissenstäterin“ (Bressan und Jander 2006: 425).

Mythos (als „dramatische“ Denkform und Rahmung), insofern Sophokles‘ Stück je nach Fokus im Sinne Hegels für die „Opposition zwischen dem Diskurs des Staates und den Ansprüchen der Familie“ (Elsaesser 2007: 60) steht oder für zwei Arten von Gesetz (vgl. ebd.). Er hebt jedoch weniger auf die Einzelfigur (bzw. -person) und ihre Konstitution als auf die Art eines Konflikts und seine Konstellationen ab.

Zu den Personenmythen kommen spezielle Standardnarrative hinzu, die Figurenverhaltensverhältnisse betreffen, etwa die der „Rabenmütter“ Ensslin und Meinhof, die für ihren politischen Aktivismus ihre Kinder zurückließen. Die „Inszenierung der RAF-Geschichte als Abenteuer zur Mythologisierung der RAF nach dem Bonnie-und-Clyde-Mythologem“ (Baumann 2012: 217) zeichnet wiederum eine politisch reduktive rauschhafte Liebe des Paares Baader und Ensslin wider die sozialen Regeln. Referenz sind dabei die US-Gangsterlegenden Clyde Barrow und Bonnie Parker und auf eine Formel gebracht wird damit die Vorstellung der Selbststilisierung und -inszenierung, in der politische Aktion zu romantischem Roadmovie, Kriminalität und diffus rebellischem Lifestyle wird (vgl. ebd.: 78 f.; 217 ff.).

Derartige klassifikatorischen, oft abwertenden narrativen Einfassungen finden sich aber in verfestigter oder reaktualisierter Form erst voll entwickelt ab den 1990ern im Kino, wohingegen kurz nach dem Deutschen Herbst filmische Untersuchungen einsetzten, denen es stärker um eine Orientierung zwischen oder jenseits der Positionen der politischen Fronten ging, die in und mit soziokulturellen Rollenzuschreibungen gegeneinander angetreten waren.

Die bleierne Zeit blendet wie die Filme vor ihm den Terrorismus an sich weitgehend aus, obwohl er natürlich unterschwellig mitschwingt, mitgedacht wurde und werden muss. In deutlicher Anspielung auf die beiden Schwestern Gudrun und Christiane Ensslin erzählt *Die bleierne Zeit* aus der Perspektive der politisch engagierten Journalistin Juliane (Jutta Lampe), deren Schwester Marianne (Barbara Sukowa) in den Untergrund gegangen ist. Nachts „überfallen“ Marianne und ihre Gefährten Juliane rüde in ihrer Wohnung, wollen Unterschleupf. Die Gesuchten verschwinden jedoch schnell und wütend wieder (eine Anspielung an Andreas Baaders kolportiert egomanisches Auftreten), als sie mit ihrer anmaßenden Art auf wenig Begeisterung stoßen. Nachdem Marianne gefasst und inhaftiert worden ist, beginnt Juliane, sie zu besuchen, muss die Schikanen der Gefängnisbürokratie erdulden und miterleben, wie ihre Schwester unter den Bedingungen der Isolationshaft leidet. Auch Julianes Privatleben wird von dieser Beziehung geprägt und belastet. Als sich Mariannes ehemaliger Lebensgefährte umbringt (ein Verweis auf Ensslins Verlobten, den Schriftsteller Bernward Vesper), nimmt Juliane Mariannes Sohn Jan (Patrick Estrada-Pox) auf. Schließlich

tötet sich Marianne im Gefängnis. Nach einem Brandanschlag auf Jan verspricht seine Tante, ihm von seiner Mutter als außergewöhnlicher Frau zu erzählen.²⁰³

Durch Rückblenden in die Jugendzeit der beiden Schwestern wird die zeitaktuelle Handlung in *Die bleierne Zeit* mit dem Aufwachen in dem protestantischen Elternhaus mit kulturell konservativem Pfarrer-Vater, wie auch generell mit der sittenstrengen, regelstarken Zeit der 1950er-Jahre kontrastiert. Dabei sind die Rollen noch umgekehrt: Juliane (als Teenager gespielt von Ini Robinski) ist die rebellische, die spätere Gewaltaktivistin Marianne (Julia Biedermann) die brave, angepasste Tochter. Gleichwohl sind beide bei einer, vom Vater veranstalteten Schulunterrichtsvorführung von Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (F 1955) über die deutschen Konzentrationslager erschüttert – ein Initiations- und Prozessschritt der politischen Bewusstwerdung. Der Faschismus und seine Gräueltaten sind auch hier Bezugspunkt für die spätere Radikalisierung. Von Trotta verbindet mehr aber noch die Frage nach den Unterschieden und Konvergenzen verschiedener Formen politischen und gesellschaftlichen Engagements, der privaten, auch familiären Belastung und der Lebensentscheidung mit dem Thema der weiblichen Emanzipation. Aktuelle Fragen der Zeit wie das Recht auf Abtreibung und die Vereinbarkeit von Kind und Beruf werden durch die spezielle Körperpolitik des Terrorismus sowie der staatlichen Reaktionen im Rahmen der Inhaftierung vexierspiegelartig reflektiert und offengelegt. Im Sinne Elsaessers wären Juliane und Marianne mit den Ensslin-Schwestern und, über sie, mit Ismene und Antigone parabelhaft gleichsetzbar, wobei allerdings hier nicht die Terroristin, sondern ihre Schwester, die zuletzt nach deren Tod für Gerechtigkeit kämpft und ihre Liebesbeziehung dafür opfert, als Antigone auftritt (vgl. Baumann 2012: 136).

Nach positiven Kritiken und diversen Preisen, darunter dem Goldenen Löwen der Filmfestspiele in Venedig, wurden Stimmen laut, die *Die bleierne Zeit* in seiner fikionalisierten Form das Fehlen angemessener Problematisierung, eine didaktische Stereotypisierung sowie die Personalisierung und Privatisierung öffentlichen Geschehens vorwarfen. Der Film sei so angepasst und kritiklos (so ein Einwand), dass von Trotta gar eine Drehbuchförderung des Innenministeriums in Höhe von einer 250.000 DM habe bekommen können.²⁰⁴ Gerade diese Unterstützung jedoch lässt sich auch als Fortschreiten der Ver- und Einarbeitung des

²⁰³ Gudrun Ensslins Sohn Felix, seit 2009 Professor für Kunstvermittlung und Ästhetik der Kunstakademie Stuttgart, wurde nach eigenen Angaben als Kind durch einen Unfall mit Salzsäure entstellt. Aufgrund von *Die bleierne Zeit* gilt er gemeinhin als Sohn eines Attentats (vgl. Buchmeier 2010).

²⁰⁴ Dazu wie zur Debatte und kritischen Rezeption um den Film vgl. Skidmore (2002: 554 ff.). Zur Verteidigung von Trotta's Annahme der Förderung, die schließlich ein aus Filmschaffenden besetztes Gremium bewilligte und die für die Realisierung des Filmprojekts unabdingbar war, siehe ebd.: 566, Fn. 10.

RAF-Terrorismus im breiten öffentlichen und institutionellen Rahmen und Raum verstehen. Als Familientragödie zweier unterschiedlich widerständiger Schwestern ist *Die bleierne Zeit* vielleicht tatsächlich eher (und ähnlich den Nordirlandfilmen) melodramatisch und privatisiert in seinem Zugang, damit auch konventioneller und konsumerabel, weil eingebunden in gängige Narrative, allerdings auch in und mit seinem konkreten Stoff (der Geschichte der Ensslin-Schwestern) besonders veranschaulichend, symbolstark und aussagekräftig. Zudem eröffnet er eine Möglichkeit, sich ohne Diffamierung oder politische Funktionalisierung der provokanten Person Gudrun Ensslin zu nähern.

Eine Art Zusatz oder Gegenperspektive zu ihrer Geschichte bietet Imhoofs *Die Reise* fünf Jahre später, der nicht zuletzt durch die Perspektivwahl einen anderen Themenansatz präsentiert: Bertram Voss (Markus Boysen) als fiktionalisierter Bernward Vesper ‚entführt‘ aus Sizilien seinen kleinen Sohn, wo der bei seiner Terroristen-„Rabenmutter“ lebt, die zusammen mit einem bulligen „Andreas Baader“ Rolf Schröder (gespielt von Claude Oliver Rudolph) den Anschlag mit einer symbolträchtig als Babybauch getarnten Bombe plant. Die Flucht bzw. Reise nach Hause ist mit Rückblenden in Voss‘ Vergangenheit, den Konflikt mit seinem Vater (Vorbild: der NS-Literat Will Vesper) und den Erlebnissen der Studentenrevolte, in der die unorthodoxe Kleinfamilie nicht bestehen kann, durchsetzt. Weitere bisherige Beschäftigungen mit Ensslin zeigen sie vor allem als Teil der „Baader-Meinhof-Bande“; erst 2011 erschien mit Andres Veiels *Wer wenn nicht wir*, ein Beziehungsdrama, das explizit Ensslins (gespielt von Laura Lauzemis) Jahre vor der RAF behandelt (s. 4.5.4).

Während Schlöndorff *Katharina Blum* noch Jahrzehnte später als eine Art ‚Kampf-Film‘ (man kann auch sagen: protestierende Agitation) beschrieben wird, sei *Die bleierne Zeit* gemäß Skidmore (2002) zu verteidigen, weil der Film – auch nach von Trottas eigener Beteuerung, und selbst wenn Christiane Ensslin mit der Regisseurin zahlreiche Gespräche führte sowie sie bei der Realisierung des Films unterstützte (vgl. Schnabel 2012: 246) – gerade nicht lediglich durch das Verhältnis der Ensslin-Schwestern inspiriert und ebenso wenig explizit oder implizit als Dokudrama über die beiden zu interpretieren sei. Es gelte, den Film sinnvollerweise im Kontext der Arbeit der Autorenregisseurin zu betrachten, statt in einer (damaligen) gesellschaftlich breitgeführten Terrorismus- und vor allem Feminismusdebatte (vgl. Skidmore 2002: 555 f.).²⁰⁵ Während also *Katharina Blum* instrumentell von der RAF (oder der Überreaktion auf sie) erzählt, wird in *Die bleierne Zeit* mit ihr (und zwar bereits etwas anderes) erzählt, wobei die angesprochenen Themen wiederum auf den Extremismus der RAF zurückverweisen, sich darin aber nicht erschöpfen.

²⁰⁵ Skidmore befindet sich damit im Einklang mit z.B. Kaplan (1983).

Diese Verarbeitung bedeutete freilich ein erstes, saches Einkapseln der zentralen Figuren und Taten in ein personales Unmittelbarkeitstabu, dem sich ähnlich der Film *Stammheim – Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht* (im Folgenden: *Stammheim*) 1986, allerdings über seine strenge Form und Referenzialität, verschrieb und das sich unter etwas anderen Vorzeichen zum handlichen Erzählverfahren für die neuen RAF-Filme etabliert hat, die ebenfalls Familienverhältnisse als privaten und emotionalen Verhandlungsraum zur Auseinandersetzung mit der illegalen idealistisch-politischen Betätigung (wenn auch als eine Praxis vergangener Tage) entdeckt haben (s. 4.5.3).

Reinhard Hauffs *Stammheim* ist auf einmalige Art nachgerade sprach- oder kommunikations-, struktur- und symbolkritisch, was sein dokumentaristischer Ansatz transponiert. Wie in *Die bleierne Zeit* geht es um die Inhaftierung, vor allem aber um den Strafprozess der RAF-Führungsriege im extra gebauten Gefängnis bei Stuttgart, das für einige zum steingewordenen Symbol der Bedrohung durch den Terrorismus wurde, für andere zum technokratischen Zeichen antidemokratischer faschistoider Staatsmacht. In und über *Stammheim*²⁰⁶ – ähnlich dem Maze-Gefängnis in Nordirland – wurden die Körper der RAF-Gefangenen und ihre Behandlung zum eigenen thematischen „Schauplatz“ im Bedeutungs- (und Propaganda-)Kampf, den RAF-Anwälte und -Unterstützer auch mit Beschwerden an die Europäische Kommission für Menschenrechte und den UN-Menschenrechtsausschuss führten (vgl. Jander 2008: 150 ff.). Als „Schlusslicht des Neuen Deutschen Films“ (Keppler 2002: 47) kommentiert *Stammheim* jedoch weniger den Bau als solchen, sondern widmet sich der Institutionalität und dem Staats- im Sinne des Rechtsapparats dahinter, der mit den Terroristen unversöhnlich aneinandergerät. Der Film, entstanden nach dem Drehbuch von Stefan Aust in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Thalia-Theater, stellt die rhetorischen Gefechte und verfahrenstechnischen, juristischen Scharmützel (z.B. um die Anwesenheitspflicht der Angeklagten bei der Verhandlung) zwischen den vier RAF-Insassen (Ulrich Tukur als Baader, Therese Affolter als Meinhof, Sabine Wegener als Ensslin, Hans Kremer als Raspe), ihren Verteidigern, der Staatsanwaltschaft und dem Vorsitzenden Richter (Ulrich Pleitgen) vor. Deutlich werden die Rechtsbeugungen und -brüche vonseiten der Richterschaft (so das Abhören der Gefangenen im Gespräch mit ihren Anwälten) gemäß den Prozessakten, aber auch Ulrike Meinhofs Entfremdung von ihren Mithäftlingen, ihre

²⁰⁶ Die Isolations- oder „Vernichtungshaft“ wie auch der Hungerstreik, während dem Holger Meins starb, fand freilich u.a. auch in der JVA Wittlich statt, so dass *Stammheim* wie *The Maze* als politisches *pars pro toto* fungiert. Baumann gliedert den *Stammheim*-Mythenkomplex in die Elemente Isolationshaft, Hungerstreiks, *Stammheim*-Prozess sowie den „Martyrer“-Mythos, sprich: den Tod Holger Meins‘ und Ulrike Meinhofs sowie die *Stammheimer* Todesnacht am 18. November 1977 (vgl. Baumann 2012: 83 ff.).

Ausweglosigkeit bis hin zum Selbstmord. *Stammheim* bleibt dabei weitgehend an der Oberfläche der dokumentierten Geschehnisse und ihrer Rekonstruktion, gemischt mit Originalaufnahmen, z.B. von der Verhaftung, und angereichert mit Nachrichtenausschnitten. Hauff übernimmt dafür zwar die aus den Massenmedien bekannten Bilder, rückt sie jedoch aus ihrem sensationellen Kontext und betont stattdessen Widerspruch und Trauer, die den Prozess nach seinen eigenen Angaben zu einer deutschen Tragödie machte (vgl. Keppler 2002: 55 f.).

Wie sehr dieser Hintergrund für Erregung sorgte, zeigten die Morddrohungen, die an die Jury-Mitglieder ergingen, als *Stammheim* auf der Berlinale 1986 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde. Jury-Vorsitzende Gina Lollobrigida distanzierte sich öffentlich von der Entscheidung.²⁰⁷ In Hamburg wurde die Kopie des Films vor der Uraufführung gestohlen, der Sprecher der Schmidt-Regierung Klaus Böllinger, der für eine Diskussion nach der Filmvorführung bereitstehen sollte, angespuckt und die gesamte Veranstaltung schließlich abge sagt – Beispiele für das „linke Berührungsverbot“ des RAF-Mythos (vgl. Keppler 2002: 61, Fn. 232). Darüber hinaus mag gelten:

Eine politische Analyse der RAF-internen Widersprüche oder der fatalen Gemengelage von Paranoia und Politik, die sich im Hochsicherheitstrakt von Stammheim und in den anderen Gefängnissen herausgebildet hatte, leistet der Film nicht; er strebt sie auch nicht an (Kreimeier 2006: 1168).

Zudem unterschlägt der finale Kommentar auf beredte Weise, „in welchem Ausmaß die Selbsttötung politisches Kalkül war, worauf seriöse Quellen immer wieder verweisen (...)“ (Hofer 2004: 194) – was allerdings Regisseur Hauff intendierte, der beabsichtigte „(...) den politischen Geist der 68er-Generation für die Gegenwart – sprich die 80er Jahre – zu retten“ (ebd.).²⁰⁸ *Stammheim* fokussiert allerdings mit seinen kargen, sterilen Kulissen Terrorismus sowohl als Form und Ausdruck wie Folge erzählerisch-rhetorischer Verständigungsgewalt jenseits der Bluttat selbst und „spiegelt anhand der sprachlichen Argumentationen von Angeklagten und Richtern die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen den

²⁰⁷ Im Interview mit dem *Spiegel* gab sie zu Protokoll: „‘Stammheim‘ ist nichts anderes als verfilmte Worte. Wie Kugeln aus dem Maschinengewehr rattern sie. In ‚Stammheim‘ wird ein Bildteppich unter ein Gerichtsprotokoll gelegt, das man lesen, aber nicht verfilmen sollte. Unter Filmkunst verstehe ich etwas anderes. (...) Ein prämiertes Film muß eine eigene künstlerische Aussage, entweder in der Regie, in der Photographie oder in der Schauspielkunst haben. Nicht einen dieser Werte finde ich in ‚Stammheim‘ (...) [E]in billiger, zwielichtiger und außerdem noch gefährlicher Film.“ (Spiegel / NN. 1986: 137), der „Terroristen, die Blut an den Händen haben, zu Helden“ (ebd.) mache.

²⁰⁸ Hofer verweist dafür auf eine entsprechende Aussage Hauffs im Pressebegleitheft zur Videokassette von *Stammheim*, laut der er die prinzipielle Frage nach der Legitimität und dem Umgang mit Widerstand in Deutschland als immer noch ungeklärt ansah (vgl. Hofer 2004: 194).

Gegnern“ (ebd.: 60). Er zeigt dabei nicht nur widerstreitende Narrative und Erzählframes, sondern reflektiert in der Inszenierung bzw. der Performanz (der Schauspieler wie der Figuren) den Diskurskonflikt gegenläufiger Erzählmodi im Gebrauch: Während Richter und Staatsanwälte statisch an ihren Plätzen und in ihren Roben die institutionalisierte, juristisch fixierte Aufarbeitung (und damit Kanalisierung) begangener, also in der Vergangenheit liegender Taten auf Basis der Strafprozessordnung zum Gegenstand machen wollen, versuchen die Terroristen auf einer höheren Kommunikationsstufe das Verfahren zur Debatte und zur Disposition zu stellen und wenden sich gegen die Art der Rede, des *Verhandelns*. Nicht nur demonstrieren die Angeklagten in Worten, in Tonfall und Gesten ihre Verweigerung der kommunikativen Interaktion und Subjunktion unter das Recht: Auch in ihrem körperlichen Gebaren (insbesondere ausgedrückt im virilen Spiel Tukurs), der Weigerung, sich zu setzen, in ihrem Ringen mit den Gerichtsbeamten, dem Aufspringen, eben der ungestümen performativen *Körpersprache* findet sich das Momentum der physischen Protestaktion, mit der die staatliche und systemische Ordnung außer Begrenzung (Aus- und Einsperrung) oder bemühter Transformation ins formal-regulierte Abstrakte nichts anzufangen und nicht umzugehen weiß. Da sich die Terroristen den Verhaltens- und Sprachregeln des Rechtsverfahrens nicht unterwerfen und das Gericht auf der anderen Seite selbst – in der Begrifflichkeit der Kybernetik formuliert – über keine regelnde Rückkoppelung verfügt, um sich selbst zu beobachten, so keinen kommunikativen Anschluss sucht (und verfahrenstechnisch, aus Gründen demokratischer Gleichbehandlung und Neutralität, dies auch gar nicht darf), kommt es zu einem unlösbaren, weil kategorischen Widerspruch von angestrebter generaldiskursiver Politisierung und sturer justizialer, administrativer Entpolitisierung der RAF (-Taten). Zuletzt „siegen“ die Terroristen im engen Korsett der Verfahrensordnung zumindest moralisch (und dramaturgisch), als bekannt wird, dass der Vorsitzende Prozessunterlagen heimlich weitergeleitet hat, die von der Zeitung *Die Welt* verwendet werden sollten.²⁰⁹ Das Rechtssystem ist in seinem Regelspruch durch Abhöraktion entwertet. Anders als im Fall Gerry Conlons in *In the Name of the Father* (s. 3.2.3.1) mit seinem populärdramatischen Erzählen wird das Triumphale des Schlusses durch die nachgereichten Informationen zur Verurteilung²¹⁰ und den Selbstmorden durch den tragischen Zug einer grundsätzlichen Vergeltlichkeit jedoch relativiert, wenngleich letztere dem Verfahren zusätzlich einen Ruch der Fragwürdigkeit verleihen. Anders als bei Conlon handelte es sich in *Stammheim* auch um keine Unschuldigen im Sinne der Tatverant-

²⁰⁹ Vgl. dazu auch Aust (2010: 578 f.).

²¹⁰ Die Angeklagten wurden zu lebenslänglicher Haft verurteilt, die Revision wurde aufgrund ihres Todes 1977 nicht weiterverfolgt.

wortung (die hier unerheblich ist). Die interessante Zwiespältigkeit des Films liegt denn darin, dass sein formaler Ansatz und abstrakter Gegenstand (die Ethik und Legitimation der Parteien in ihrer Konfrontation) von einer fast klassischen Erzähl dramaturgie unterlaufen werden, die die vorgegebene Ereignisfolge von außen quasi aufdrängte, einschrieb und das Analytische zersetzte.

Zwischen den Erzählfronten in *Stammheim* wird schließlich Ulrike Meinhof, die doch gerade als Journalistin Kommunikation zu ihrem Beruf gemacht hatte, aufgerieben: Als „Mobbing-Opfer“ ihrer Kameraden schafft sie es nicht, in der verklausulierten, reflexiven und formalisiert-theoretisierten, damit Ich-entleerten Sprache des politischen Kampfes ihren Ausstiegswillen dem Gericht kund zu tun:

Wie kann ein isolierter Gefangener den Justizbehörden zu erkennen geben, angenommen, dass er es wollte, dass er sein Verhalten geändert hat? Wie? Wie kann er das, in einer Situation, in der bereits jede, absolut jede Lebensäußerung unterbunden ist? Dem isolierten Gefangenen bleibt, um zu signalisieren, dass er sein Verhalten geändert hat, überhaupt nur eine Möglichkeit. Und das ist der Verrat. Eine andere Möglichkeit, sein Verhalten zu ändern, hat der Gefangene nicht.²¹¹

Die Blicke, die der Film Baader und Raspe (wie auch die Verteidiger untereinander) sich zuwerfen lässt, zeigen, dass die Mitinhaftierten – im Gegensatz zum adressierten Vorsitzenden, der in den Worten lediglich keinen Zusammenhang mit dem in diesem Moment verhandelten Ablehnungsantrag erkennen kann – Meinhofs „Code“ dechiffriert haben. *Stammheim*, wie knapp zwanzig Jahre später der ebenfalls durch Stefan Austs (Mit-)Arbeit geprägte Film *Der Baader Meinhof Komplex* (D/F/CZ 2008, s. 4.5.4), der quasi innerhalb seines großen Erinnerungsbogens der RAF-Geschichte vom Ende der 1960er bis zum Deutschen Herbst eine Art Kurzfassung von *Stammheim* bietet, perpetuieren die Interpretation der Ulrike Meinhof als Opfer einer mehrfachen Verhandlungsunfähigkeit und damit ihre ganz eigene Figurentragödie (bzw. eine Tragödienfigur), die man eigenständig in der großen Gesamterzählung „RAF“ neben die der Sophokles'schen Antigone im Sinne Elsaessers stellen kann.

²¹¹ 41. Minute; basierend auf den Verhandlungsaufzeichnungen.

4.5 Der RAF-Film seit 1990

Das Ende der DDR und die deutsche Wiedervereinigung 1990 waren für RAF-Filme vielleicht weniger als Zäsur der Geschichte beider Länder relevant denn als Ausdruck und Begleitphänomen weit größerer Umbrüche. Mitsamt dem von Francis Fukuyama proklamierten „Ende der Geschichte“ und dem des Kalten Krieges, dem Zusammenbruch der UdSSR sowie, national, dem neuentstehenden Selbstverständnis Gesamtdeutschlands als schließlich „Berliner Republik“ sind Faktoren zu nennen wie die ökonomische, kulturelle und mediale Globalisierung, das Aufkommen der konsumistischen, hedonistischen „Spaßgesellschaft“, aber auch ganz filmsystemisch handfest das Etablieren und der Siegeszug des privaten Fernsehens in Deutschland mit Auswirkung auf Selbstverständnis und Ausrichtung der öffentlich-rechtlichen Sender als eminentem Produktionspartner für Kinofilme hin zum Populären nach dem Ende des Neuen Deutschen Films Mitte der 1980er-Jahre. Angesichts dieses Mentalitätsklimas lassen sich Parallelen in den Tendenzen ausmachen, wie sie auch im IRA-Kino in Erwartung und vor allem im Zuge des nordirischen Friedensschlusses zu beobachten sind, auf das zum Teil dieselben internationalen massenkulturellen und marktwirtschaftlichen Entwicklungsfaktoren einwirkten.

Weitere zwanzig Jahre später noch (und rund zehn Jahre nach ihrer formalen Auflösung) befand sich die Rote Armee Fraktion (RAF) schließlich als geschichtliches und kulturelles Phänomen der Vergangenheit ebenso wie als künstlerischer Gegenstand in einer merkwürdigen Zwischenlage. Die islamistischen Anschläge vor allem des 11. September 2001 dominieren bis heute die öffentliche Wahrnehmung von Terrorismus auch in Deutschland und rückten die sozialrevolutionäre Gewalt der eigenen Vergangenheit in eine historische Ferne. Das Thema RAF war und ist freilich weder vergessen, abgehandelt oder ‚entschärft‘: Veranstaltungen, Publikationen und eine Fülle an Medienbeiträgen, zum Anlass von 40 Jahren 1968er-Bewegung und, ein Jahr zuvor, 30 Jahren *Deutscher Herbst*, ließen 2007 und 2008 die RAF und ihre Zeit wieder überaus präsent werden und rückten sie in den Fokus der Aufmerksamkeit (vgl. u.a. Elter 2008: 249). Auch Aktuelles spielte dabei eine Rolle. Teilweise hitzige Kontroversen gab es z.B. um die Begnadigung von RAF-Mitglied Christian Klar, die RAF-Ausstellung in den Berliner *Kunst-Werken* 2005 und eine „Mythisierung“ oder entpolitisierte Wiederkehr der RAF als Pop-Phänomen (etwa in Form der Modelinie „Prada Meinhof“) (vgl. dazu u.a. Stephan und Tacke 2008; Elter 2008: 243 ff.). Doch auch die Spielfilmadaption des populären Sachbuchs *Der Baader-Meinhof-Komplex* von Stefan Aust durch Bernd Eichinger und Uli Edel und die

Reaktionen darauf demonstrierten, dass „wir (...) erst am Anfang der Aufarbeitung der Geschichte der RAF stehen“ (Stephan und Tacke 2008: 7).

Gleichwohl beschreibt Hißnauer (2012: 358) die vierte RAF-Filmphase ab 1996 als eine der *Entpolitisierung* (was wiederum an die Lage des jüngeren und jüngsten deutschen Kinos allgemein rückgebunden werden kann) und der *Historisierung* und macht – ohne genauere Datierung – eine sich aktuell abzeichnende fünfte, die der *Individualisierung*, aus.²¹² Detaillierter noch lassen sich unterschiedliche Genre-Ansätze identifizieren, denen ein je spezifisches Kernelement des Vergangenen eigen ist:

1. *Komödien, Grotresken und Satiren* (Terrorismus als zeitlich nachgeordnete, „harmlose“ Nachahmung, in ihrer Geschichtswiederkehr nicht mehr Tragödie, sondern Farce);
2. *Krimis und Thriller* (kriminalistische Aufdeckung von Terrorismus bzw. entsprechenden politischen Verschwörungen der Vergangenheit in der Gegenwart);
3. *Familiendramen* (Terrorismus als privatisierte Schuld der Älteren und Eltern bzw. diese als Personen selbst noch gegenwärtig Unaufgearbeitetes, narrativ noch zu Integrierendes bzw. zu Überwindendes);
4. *Historisierungen* (dramatische Filmbiografien von Tätern, Terrorismus als / im historischen Gestern).

Insofern diese Arten der Herangehensweise oder der Thematisierung parallellaufen oder sich überschneiden, sei im Folgenden die kategorische der chronologischen Betrachtung vorgezogen.

4.5.1 *Grotresken, Satiren und Komödien*

Als Zwischenprodukte des Neuen deutschen Films und eines postmodernistischen Kinos mit dessen Elementen der – nicht zuletzt semiotischen – filmerzählerischen Selbstreflexion, die mit dem ‚Zeichenkrieg‘ des/um den Terrorismus kurzgeschaltet werden, finden sich Anfang der 1990er Philip Grönings *Die Terroristen!* (D 1992) und *Rotwang muss weg!* (D 1994) von Hans-Christoph Blumenberg. Beide Low-Budget-Filme. Dazukommt die spätere Independentpro-

²¹² Auch Baumann bemerkt: „Ab den 1990er Jahren verschwinden gesamtgesellschaftliche Entwicklungen und Einbettungen (...) fast vollständig aus den Filmen (...)“ (Baumann 2012: 393), wobei oberflächliche Verweise auf die bewegten 68er-Zeiten als eine Art Stimmung- und Zeitkolorit freilich insbesondere in den Historienfilmen zu finden sind.

duktion *The Raspberry Reich* (D/CAN 2004) von Bruce LaBruce, die ohne wirkliche Handlung, dafür mit allerlei Oberflächenreferenzen und expliziten Sex-Szenen RAF-Radikalismus, -Phrasen und -Chic mit Homosexualität satirisch koppeln. Diese Werke erreichten nur ein kleines Randpublikum.²¹³ Sie sind aber gerade in ihrer Gegenposition und -haltung zu den massenerfolgreichen konventionellen TV- und Kinoproduktion spannend. Auf die beiden erstgenannten sei daher näher eingegangen.

Die Terroristen! versetzt Fassbinders *Dritte Generation* in die Ära Helmut Kohls: Drei zivilisationsgelangweilte Möchtegern-Terroristen (Michael Schech, Stephanie Philipp, David Baalcke) mieten eine leere Büroetage an, planen ein Attentat auf den Bundeskanzler und erregen sich über das neue Deutschland nach der Wende, die Freude der Wiedervereinigung und die moderne Konsumwelt, ohne aber dieser Situation wirklich etwas ideologisch entgegensetzen zu können. Die Terroristen warten, langweilen sich, gehen einander auf die Nerven. Das Attentat auf den „Dicken“ misslingt (dessen Staatskarosse fährt das Bomben-Spielzeugauto kaputt). Sie säubern ihr Versteck, doch bei der Übergabe moniert der Vermieter allerlei Schäden, will Geld. Hier also wenigstens ist der ausbeuterischen Kapitalismus zu fassen. Der Makler wird erschossen. „Die Bekennerbriefe passen haargenau. Aber jetzt haben die Drei keine Lust mehr. Das Geld wird geteilt, Michael kauft sich ein Farb-Stereo-Videorecorder-TV-Set. Leider wird er dabei beschissen“, fasst die Filmgalerie 451, die *Die Terroristen!* verlieh und auf VHS veröffentlichte, den Schluss des Films bündig zusammen.²¹⁴ Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl, Anschlagziel in der Filmfiktion, war nicht amüsiert. In einem offenen Brief, den nach der Ausstrahlung des Films 1992 im Programm des koproduzierenden Südwestfunks die F.A.Z. publizierte, hieß es:

ARD und ZDF haben in einer Stellungnahme aus dem Jahre 1990 klargestellt, daß Gewalt nicht als Mittel bei Konfliktlösungen propagiert werden darf. Diesem elementaren Anspruch ist der SWF nicht gerecht geworden. Der Film DIE TERRORISTEN erweckt durchaus den Eindruck, daß aus der Sicht einzelner Personen, (sic) [sic!] ein Attentat auf mich in bestimmten Situationen als ein möglicher Ausweg aus einem Gefühl der Hilflosigkeit erscheinen könnte (Kohl 1997 [1992]: 100 f.).

Die Terroristen! entstand ohne Drehbuch und kann (zupal als Nischenproduktion, das keine große Verbreitung erfuhr und auch gar nicht auf eine solche hin

²¹³ *Rotwang muss weg!* etwa, an zehn Tagen für 390.000 DM gedreht, nicht mal 25.000 (vgl. Bauermann 2012: 215).

²¹⁴ <http://www.filmgalerie451.de/film/die-terroristen/> (letzter Zugriff: 05.05.2015)

angelegt war²¹⁵) als experimentelle, satirische Bestandsaufnahme vor dem Erscheinen des radikalen Islamismus begriffen werden.²¹⁶ Im Taumel der Wiedervereinigung und dem ‚postideologischen‘ Sieg des Kapitalismus mit seiner Aufmerksamkeitsökonomie wird der Frage nach den Möglichkeiten einer individuellen Untergrundopposition und von Terrorismus im Sinne der symbolischen agitierenden Gewalt wie der eigenen individuellen Wohlstandsverfasstheit ätzend nachgegangen. Terrorismus selbst gerät darin zur systemimmanenten, freilich spielerischen Haltung, affirmativ von der Bürokratie bis zum Businessdress oder den bürgerlichen „Tarnexistenzen“ und warenhaft-konsumistisch in der politischen Reflexion.

Ähnlich, zugleich permanent illusionsbrechend und selbstironisierend legt Blumenberg, der selbst neben seinem Filmschaffen als Filmkritiker arbeitete, *Rotwang muss weg!* als überbordende, teils groteske Kolportage an (bzw. stellt sie als solche aus). Ihr lässt sich in „ihrer Herangehensweise (...) durchaus ein Effekt der ‚Entmythologisierung‘ der RAF zuschreiben, da sie die Mythen nicht aufnimmt oder sie deutlich durchbricht“ (Baumann 2012: 217). Ausgehend von oder handlungsmäßig hinführend auf die Ermordung des Treuhand-Präsidenten Rohwedder, der 1991 von der RAF erschossen wurde,

(...) gibt es hochmotivierte Täter zuhauf, mutmaßliche jedenfalls, RAF-Terroristen (Beate Finckh und Udo Kier), einen Stasi-Major (Klaus Bueb), einen BKA-Beamten (Horst Tomayer), eine eifersüchtige Industriellengattin (Sybill Norvak) und einen smarten Privatdetektiv (Heikko Deutschmann) (Peitz 2014).

Neben dem überdrehten Verhandeln von „Treuhand-Stasi-BKA-Connection zum Beispiel [o]der den Zusammenhang zwischen MfS, DDR-Filmkunst und dem Video-Geschäft“ (ebd.) als sarkastisches verschwörungstheoretisches Spielmaterial (in das auch der Auftragsterrorist „Carlos“ eingewoben wird), kommen *Film noir*-Anleihen zum Tragen, wird Steven Spielbergs *Jurassic Park* (USA 1993) mit Spielzeug-Dinosauriern aufs Korn genommen oder das Filmemachen überhaupt, insbesondere das des Films *Rotwang muss weg!* selbst. RAF-Terrorismus

²¹⁵ Laut dem Filmportal des Deutschen Filminstituts fand die Uraufführung auf dem Münchner Filmfest im Juni 1992 statt; eine kleine Kinoauswertung erfuhr der auf 16-Millimeter gedrehte Film erst einen Monat nach der Fernseh-Erstaussstrahlung im November desselben Jahres (vgl. filmportal.de: <http://tinyurl.com/nlytdus>; letzter Zugriff: 02.06.2015).

²¹⁶ Regisseur Gröning im Presseheft: „It’s not true that it’s a film about terrorism. It isn’t. It is a film about living in a world in which there are no ideologies anymore, where there is only money, and the absence of it. (...) Of course, I don’t believe that they [= die Terroristen in seinem Film – B.Z.] are right in what they maintain. Of course, I don’t believe that they are right in their attempt to murder somebody. But I believe that they are as much in the right with the grotesque with which they fail, as they are with what they attempted to do in the first place“ (Gröning o.J., [1992: 7]).

ist hier etwas, das im irrlichternden Zeichen- und Verweiskollaps weniger aufscheint als selbst untergeht. Zu lesen ist denn Blumenbergs Film als – gleichsam wieder erhellender, poststrukturalistisch gestimmter – Abgesang auf die Fähigkeit des künstlerischen Mediums zur analytischen Enthüllung von Zusammenhängen, insofern neben den Stilmitteln die intertextuellen Verweise eigengesetzlich fehl- und ins Absurde gehen. Der Spielfilm hat, anders gesagt und selbst wenn nur auf der Rezeptionsebene, nicht nur seine Mühe, das vorfilmische Erzählmaterial zu organisieren, sondern wird auch immer durch die Motive und Assoziationen des Kino, seiner Geschichte und Genre beeinflusst und ‚verwirrt‘.

Rotwang muss weg! und *Die Terroristen!* weisen in ihrem postmodernen Gestus über den kritisch-entlarvenden Inhalt von *Die dritte Generation* hinaus, geraten vordergründig harmloser, insofern sie keine ernsthafte Verschwörung anbieten, so satirisch diese auch bei Fassbinder war. Allerdings geraten sie vergleichbar fatalistisch was die Einbindung oder Auflösung von Terrorismus in einer modernen politischen Welt des Baudrillard’schen Simulakrums anbelangt. Die Entpolitisierung ist in den 1990er-Satiren noch klarer, auf der Metaebene des jeweiligen Films, selbst Gegenstand. Dies entfällt mit jenen unbedarften, ineffektiven oder schlicht zufälligen „Terroristen“, die das deutsche Kino in den Folgejahren präsentiert und die dezidiert nichts (mehr) mit der RAF zu tun haben, sondern zwischen fröhlichem Nonsens, nostalgischer Verklärung oder Neuentwurf des politischen Aktivismus wie als Gegenmodelle ideologisch-motivierter Gewalttäterschaft deutbar sind. In *Was tun, wenn’s brennt?* (D 2001) müssen sich ältere Aktivisten der radikalen 1980er-Hausbesetzer-Szene (Til Schweiger, Martin Feifel) mit ihren ehemaligen, nun arrivierten Genossen zusammentun, nachdem mit Jahrzehnten Verspätung eine Bombe in einer Grunewalder Villa explodierte und das sie belastende Filmmaterial aus der Asservatenkammer der Polizei zu stehlen ist.

Das Mittel und Szenario der Entführung greifen diverse Filme auf. In Andreas Dresens Fernsehfilm *Raus aus der Haut* (D 1997) lassen sich zwei Schüler (Susanne Bormann, Fabian Busch) in der DDR des Jahres 1977 von der Schleyer-Entführung inspirieren und kidnappen einen unliebsamen Lehrer, der ihnen die berufliche Zukunft im Arbeiter-und-Bauernstaat zu verbauen droht. Ähnlich unterhaltsam-konservativ, vielleicht gar in der fiktionalen ‚Neuaufgabe‘ verharmlosend präsentiert *Die fetten Jahre sind vorbei* (D/Ö 2004) von Hans Weingartner seine jugendlichen Protagonisten als neue politische Idealisten, zugleich Vertreter eines unspezifischen Antiglobalisierungs-, Antikonsum- und -wohlstandsprotetst, der wie ein Update und zugleich ferner Nachhall der 68er-Demonstrationen und Aktionen, freilich auch der Frankfurter Kaufhausbrandstiftung Baaders, Ensslins, Prolls und Söhnleins erscheint. Jan (Daniel Brühl) und Peter (Stipe Erceg) brechen in gutbürgerliche Häuser ein, räumen die Ein-

richtung um und hinterlassen als selbsterklärte „Erziehungsberechtigte“ quasi pädagogische Protestparolen („Sie haben zu viel Geld“). Als sie mit Peters Freundin Jule (Julia Jentsch), mit der Jan eine heimliche Affäre hat, vom Hausbesitzer Hardenberg (Burghart Klaußner) bei einer solchen Aktion überrascht werden, entführen sie den Manager spontan und aus der Not heraus und verbringen ihn in eine Berghütte. Dort wird nicht nur der Beziehungsreigen zwischen den jungen Leuten zum Thema, sondern auch Hardenbergs APO-Vergangenheit. Zwischen dem väterlichen Entführten und seinen jungen orientierungslos „revolutionären“ Kidnappern entspinnt sich eine Art Freundschaft. Zuletzt lassen die drei jungen Leute Hardenberg frei. Der schickt ihnen bei aller (vorgeblicher oder kurzfristiger) nostalgisch-privater Läuterung die Polizei. Doch als das Sonderkommando die WG stürmt, sind Jan, Peter und Jule, die den ‚Verrat‘ vorausgesehen haben, bereits auf dem Weg zu einer Insel im Mittelmeer, um, gemäß ihrer Planungen, die dortige Satellitensendezentrale des europäischen Fernsehens zu sabotieren.²¹⁷

Die fetten Jahre sind vorbei, vielleicht eher ein Drama, wenn in seiner Anlage nicht gar ein teils vorzeichenverkehrtes RAF-Familiendrama (s. 4.5.3) als wirklich Komödie oder Satire, widmet sich mit den damals kommenden Jungstars des deutschen Films Brühl, Erceg und Jentsch der Idee vom unkonventionellen politischen Einbringen (in Form etwa von Antiglobalisierungsgegnern). Dieses steht zwar in der Tradition des Studentenprotests, distanziert sich jedoch von dem programmatischen Radikalismus des Linksterrorismus bzw. lotet in der Parabelhaftigkeit der Geschichte dessen (mögliche) moralische Grenzen aus, auch hin zur Eskalation. Die Entführung Hardenbergs – der letztlich eine persönliche, private Fehde vorangeht (ihm schuldet Jule nach einem Autounfall Geld, weshalb man seine Villa zum Ziel machte) – ist ein Akt der Hilflosigkeit und des Affekts, dem keine Agenda zugrunde liegt oder eben, auf einer symbolischen Deutungsebene des Films, eine Tat, in der die Utopie von einst nun klüger zu verwirklichen versucht wird.

Ein späterer, ebenfalls mit geringen Mitteln und unabhängig entstandener skurriler Film ist der von Rainer Kneppergeres und Christian Mrasek (Vertreter der „Kölner Gruppe“ mit ihrem Hang zum Komödiantischen und Antipsychologischen) inszenierte *Die Quereinsteigerinnen* (D 2005). Dieser ist in Sachen Produktions- und Vertriebsumfeld sowie Reichweite eher Filmen wie Grönings *Die Terroristen!* oder Blumenbergs *Rotwang muss weg!* zuzurechnen. Zwei Frauen (Nina Proll, Claudia Basrawi) entführen mithilfe eines Freundes (Mario Mentrup) bierernst und reichlich merkwürdig den Vorsitzenden des deutschen

²¹⁷ In einer anderen (DVD-)Version des Films findet die Polizei lediglich die leere Wohnung der „Erziehungsberechtigten“ vor.

Telekomkonzerns Winter (Kneppergeres), um die Wiedereinführung der gelben Telefonzellen zu erpressen. Der Film besticht neben dem selbstreflexiv augenzwinkernden Spiel der Darstellerinnen durch die satirische Undramatik der Aktion, die in ihrer dilettantischen Beiläufigkeit sowohl etwas Surreales als auch nachgerade Naturalistisches hat: Von einer der beiden Damen, die als Chauffeurin angestellt ist, zu einer heimeligen Wochenendhütte bugsiert, tritt der alltags-sachliche, unaufgeregte Manager der starrsinnigen Freundlichkeit der Entführerinnen bestenfalls enerviert entgegen, kann er doch die Situation bzw. seine kindlich-naiven Kidnapper nicht so recht ernst, zumindest nicht als ernsthaft gefährlich nehmen. Auch den Damen fällt anfangs, um Winter festzuhalten, kaum mehr ein, als ihm seine Hose schmutzig zu machen, weil er – so ihr Kalkül – ohne Beinkleider ja nicht davon könne. Und als er tatsächlich entkommt, erhöht Winter kaum das Schrittempo, wenn ihm die Entführer hilflos und in Sichtweite durch den Wald folgen. Ein kleinerer Unfall auf dem Weg bringt ihn jedoch wieder in ihre gastfreundliche ‚Gewalt‘. Einzig die Polizei und der von der Firma beauftragte Privatdetektiv (*Brandstifter*-Regisseur Klaus Lemke) lassen so etwas wie Eskalationspotenzial aufscheinen. Aber als die Befreier anrücken, entscheidet sich der Chef, der Gefallen an dem unbekümmerten Alternativleben in der Laube samt 1970er-Kostüm-Party gefunden hat, für die Flucht mit den drei Unbedarften ins Unterholz und eine ungewisse (oder utopische) Zukunft.

Die hier genannten Filme zeigen distanzierend die „Nachfahren“ von RAF und Co., wenn nicht als irrlaufende Jugendliche in Coming-of-Age-Geschichten (*Raus aus der Haut*, *Die fetten Jahre sind vorbei*), als (irreale) Witzfiguren in – im Sinne Brechts – verfremdeten Geschichten. Diese geraten insofern nicht direkt verharmlosend, als die Situationen in den Filmen prinzipiell absurd erscheinen – wenn nicht gar der jeweilige Film in Gänze selbst, etwa wenn bei Gröning die isolierten Attentäter ein- und untergehen im Medienrauschen, von dem sie selbst gebannt sind (und darin der *Dritten Generation* Fassbinders ähneln). Ob gewaltfrei oder verbohrt aggressiv: Politischer Aktivismus mit Entführung und einer ulkigen ‚Autobombe‘ funktionieren problemlos in Spott und Spiel mit der extremistischen Vergangenheit der Bundesrepublik, weil es in der Entstehungszeit der Filme und ihrer Spaßkultur keine annähernd so relevante Gewaltopposition (bei allen Untaten der dritten RAF-Generation) samt nennenswerter Bewegung mehr gab. Entsprechend ist *Die Quereinsteigerinnen* als Kunstwerk den Filmen Helge Schneiders oder Wenzel Storchs verwandt, kann aber auch zusammen mit *Was tun wenn's brennt* oder *Raus aus der Haut* in eine Reihe gestellt werden mit *Sie haben Knut* (D/Ö 2003; Stefan Krohmer), nimmt vielleicht gar Produktionen wie *Sommer in Orange* (D 2011; Marcus H. Rosenmüller) vorweg, die mal bittersüß, mal versöhnlich-nostalgisch auf die Phase der ‚68er‘ und ihrer antibürgerlichen Lebens(gegen)entwürfe, -findungsversuchen und In-

szenierungsformen zurückblicken. Die politische Gewalt von einst ist betont eine solche, die einer fernen, freien, wilden, einer ‚ganz anderen‘ und definitiv vergangenen Zeit (was Hardenberg in *Die fetten Jahre sind vorbei* oder die „Spießer“ in *Was tun wenn's brennt* symbolisieren).

4.5.2 Krimis und Thriller

Der einzige Kinothriller, der die RAF analog etwa US-amerikanischer Filme zum Dschihadismus der „Evil Arabs“ (s. Kap. 5) als fanatische Schurken konzipiert, ist bezeichnenderweise ein (von ZDF und der Hamburger Filmförderung koproduziertes) schwedisches Werk: *Der demokratische Terrorist / Den demokratische terroristen* (SWE/BRD 1992) von Pelle Berglund nach dem Roman von Jan Guillou. Darin wird der schwedische Commander Carl Hamilton (Stellan Skarsgård) – Held von Guillous *Coq-Rouge*-Thrillerromane – in Hamburg in eine deutsche Terroristenzelle eingeschleust, wo er sich in die Extremistin Monika (Katja Flint) verliebt. Den Film prägt ein düsterer Ton, Hamilton selbst muss in Palästina gefangene belgische Aktivisten töten, um seine Überzeugung zu beweisen, und obwohl der Verfassungsschutz für eine Verhaftung der deutschen Gewalttäter plädiert und die Gruppe durch einen französischen Spion unterwandert ist, sterben die Terroristen (wie es impliziert wird: geplant) beim Zugriff des GSG 9-Kommandos. Auch Monika, die Hamilton zu retten sucht, wird erschossen. Gegenüber den Terroristen, die bis auf Monika keinen persönlichen Hintergrund im Film haben und sich durch keinerlei Idealismus oder politische Reflexion auszeichnen, dabei klar von früheren Generationen abgesetzt werden (vgl. Baumann 2012: 213), ist Hamilton auch erzählperspektivisch „als identifikatorische Gegenfigur aufgebaut, als staatskritischer Agent, der selbst moralische und politische Ziele verfolgt (...)“ (ebd.). Während der Film in Schweden mit 360.000 Zuschauern einer der erfolgreichsten des Jahres war, fand er im deutschen Kino kaum ein Publikum (vgl. ebd.: 214). Dies mag an der Bekanntheit der Figur Hamilton im Heimatland zusammenhängen sowie mit der deutschen Aversion gegenüber nicht-angloamerikanischen Genre-Stoffen dieser Art bzw. dem Umstand, dass derlei Spannungsunterhaltung schon in jenen Jahren primär durch das Fernsehen abgedeckt wurde.²¹⁸ Bemerkenswert ist aber das pessimistische Bild vom verborgenen Anti-Terror-Krieg in *Den demokratische terroristen* (und das ihn die Nähe von Thrillern wie *The Little Drummer Girl* – s. 5.1 – rückt): Als eine zwar allgemeine Bedrohung erscheinen die Terroristen,

²¹⁸ Zum Umstand, dass der deutsche (Kino-)Thriller nicht oder nur im Fernsehen stattfindet, s. Kilb (2011).

mehrfach unterwandert, zugleich vor allem als Spielball der Geheimdienste verschiedener Nationen. So geraten sie zu einer Art Zankapfel zwischen konkurrierenden deutschen Diensten: dem hier ungewöhnlich zurückgenommen und moralisch gezeichneten deutschen Verfassungsschutz und dem martialischen, regelrecht auf Vernichtung (und damit, so beschleicht einen der Verdacht) Vertuschung qua Staatsmord setzenden paramilitärischen Grenzschutz. Die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) gab den Film denn auch mit dem Verweis auf das „merkwürdige Bild der Staatsgewalt“ erst ab 18 Jahren frei (vgl. ebd.: 215).

Das am Politthriller orientierte Story-Modell eines „*dirty war*“, in dem Terroristen mit rechtlich wie moralisch illegitimen Mitteln zur Strecke gebracht werden sollen, so sie nicht gleich für finstere Zwecke instrumentalisiert, manipuliert und gesteuert sind und als Sündenböcke für staatliche Untaten bis hin zum Mord dien(t)en (was eben Fassbinder mit *Die dritte Generation* schon vorzeichnete), dominiert auch das deutsche Spannungsgenre-Erzählen. Anders als in *Den demokratische terroristen* geht es meist nicht um eine aktuelle Situation, sondern, in Form von EnthüllungspLOTS, um das Aufdecken von zurückliegenden Verschwörungen staatlicher Akteure und damit die Wahrheit hinter den offiziellen Geschehens- und damit Zeitgeschichtsversionen. Sie werden schließlich den Ermittlerfiguren (und dem Zuschauer) bekannt, oft aber letztlich nicht öffentlich. Diese Stoffe schließen an „Paranoia“-Narrative v.a. linker Kreise an (deren prominenteste womöglich der spekulative Staatsmord an Baader, Ensslin und Raspe in der „Todesnacht von Stammheim“ ist), verlieren allerdings über ihre spezifische Einfassung in oder als Thrillerunterhaltung an politischer Sprengkraft bzw. demonstrieren eine erzählerische Konventionalisierung, wenn nicht gar Stereotypisierung – das Stillstellen, Einarbeiten und Eingehen gesellschaftlich unbehaglicher Vorstellungen.

Markantes Beispiel ist *Das Phantom* von Dennis Gansel als Genre-Verfilmung des Sachbuchs *Das RAF-Phantom* (Wisnewski et al. 1992), in dem fiktionalisiert auf die Ungereimtheiten des Herrhausen-Attentats eingegangen wird: Bei der Observation eines vermeintlichen Drogendeals wird neben dem abgetauchten „Terroristen“ Ganz auch der Kollege des Polizisten Kramer (Jürgen Vogel) getötet, Kramer selbst muss, dieser Morde verdächtigt, fliehen. Hintergrund: Auftragsmörder und Verfassungsschutz als Handlager einer Polit- und Wirtschaftselite haben Ganz als Attentäter und Mörder des Anfang der 1990er getöteten, politisch unliebsamen Dr. Hausmann installiert. Das belegt eine Tonbandaufnahme, die Kramer in die Hände fällt. Kramer selbst wird am Schluss von französischen Polizisten gezielt getötet. Während also die skrupellose diffuse Seilschaft im Hintergrund vor allerlei Morden nicht zurückschreckt, ist Kramer ein *man on the run*, der, während er immer wieder knapp seinen legalen wie illegalen Häschern entkommt, die einzelnen Puzzleteile der Konspiration zu-

sammenträgt. Spannung erwächst folglich weniger über die Enthüllung konkreter Zusammenhänge, Verflechtungen und systemischer Funktionsweisen, ideologischer oder sonstiger Motive der Täter, sondern über generische Standards der Gefährdung des Helden, der kriminalistischen Spurensuche und einer übergreifenden unheimlich-bedrohlichen Stimmung. Das mit einem Grimme-Preis ausgezeichnete „TV-Movie“ des Senders Pro7 steht dabei für die neue handwerkliche Fernsehfilmgüte der Privatsender jener Jahre.²¹⁹ Es veranschaulicht, wie im historischen Zeitverlauf die investigative Recherche²²⁰ (nicht nur) zum Herrhausen-Attentat dieses als bestenfalls „ungeklärt“ erklärt und diese Verschwörungserzählungen popularisiert wurden – ein kategorischer Status, mit dem Teile des RAF-Terrorismus ebenfalls quasi generisch im doppelten Sinne *aufgehoben* sind.

Auch in der Krimireihe *Tatort* (seit 1970), soziokulturelle Institution und „Dauertext des Deutschen Fernsehens“ (Wenzel 2000: 7), wurde terroristische Vergangenheit verhandelt, die die Gegenwart heimsucht. In *Schatten* (2002, Radio Bremen) ermittelt Inga Lürsen (Sabine Postel), die selbst eine linksaktivistischer Biografie aufweist, im Mordfall an einer Journalistin, die wie sie 1976 in einen Anschlag auf eine Zeitungsauslieferungszentrale mit Todesfolge verwickelt war. Lürsens untergetauchter Ex-Freund meldet sich zurück und sagt aus, woraufhin sie vom Dienst suspendiert und mit nun ebenfalls bürgerlich etablierten Ex-Gefährten auf Mördersuche geht. In dem Ausnahme-*Tatort* *Wie einst Lilly* des Hessischen Rundfunks (2010; Achim von Borries) muss sich LKA-Kommissar Murot (Ulrik Tukor) nicht nur mit einem Hirntumor herumschlagen, sondern – auch hier – den Mord an einem Journalisten aufklären, der im Fall einer alten RAF-Ermordung recherchierte. Das Attentat entpuppt sich als der einst vom BKA und dessen mittlerweile pensionierten Chef Krafft (Vadim Glowna) bewusst nicht verhindert und die undurchsichtige Hotelbetreiberin (Martina Gedeck) als untergetauchte Ex-Terroristin, die final zur Vertuschung erschossen wird. Mit einer belastenden Tonbandaufnahme konfrontiert, tötet sich der polittaktisch verblendete Krafft schließlich selbst. Ironisch-verweishaft erscheint die Besetzung dieses *Tatort*-Krimis. Gedeck, die hier die ehemalige Radikale spielt, verkörperte zuvor in Uli Edels *Der Baader Meinhof Komplex* Ulrike Meinhof, Glowna in *Baader* den versöhnlich-besonnenen BKA-Leiter Kurt Krone (s. 4.5.4) und Ulrich Tukor, dem Glownas Krafft einst väterlicher Vorgesetzter war, in Hauffs *Stammheim* Andreas Baader.

²¹⁹ Zu den TV-Movies ab den 1990ern auch in Abgrenzung zum öffentlich-rechtlichen Fernsehspiel und -film vgl. Hickethier (1998: 459 f.).

²²⁰ Immerhin wurde nicht zuletzt durch die WDR-*Monitor*-Ermittlungen der durch den V-Mann des hessischen Verfassungsschutz belastete Tatverdächtige Christoph Seidler entlastet.

Im ZDF-Fernsehfilm *Amigo – Bei Ankunft Mord* (2010, Regie Lars Becker nach seinem Roman von 1991) kann der Ex-Terrorist Amigo (Tobias Moretti), der als Gemüsebauer bei Neapel ein neues Leben führt, seiner Verhaftung knapp entkommen und sucht in Hamburg nach dem Verräter, der seine Tarnexistenz hat auffliegen lassen. Zum Schluss wird er von einem jungen BKA-Beamten (Florian David Fitz) in Selbstjustiz erschossen – dieser ist Sohn eines Chauffeurs, der bei einem Anschlag, in den Amigo involviert war, ums Leben gekommen ist. Nicht zuletzt mit seinen Motiven der Konfrontation zwischen mittlerweile liberalbürgerlichen Alt-(Ex-)Terroristen und ihren Kindern oder denen ihrer Opfer sowie mit ehemaligen Weggefährten ähnelt *Amigo – Bei Ankunft Tod* späten Familiendramen wie *Schattenwelt*, *Es kommt der Tag* oder *Das Wochenende*, die das Thema des gestrigen Linksterrorismus auf der Ebene der privatisierten Schuld und Anklage verhandeln. Um dieses Erzählmodell geht es im Folgenden.

4.5.3 Familiendramen – Untote Vergangenheit

Eine Vergangenheitslosigkeit – sowohl im Sinne einer nichtexistenten wie un abgeschlossenen, einer Dauerpräsenz – die auf den Mangel an narrativem finalisierendem Konsens bezüglich des Linksterrorismus der BRD zumindest im größeren sozialen Rahmen verweist (samt der damit verwehrten Möglichkeit, sich ihr individuell zu widersetzen, sich an ihr abzuarbeiten und an ihr zu reifen) setzt *Die innere Sicherheit* (D 2000) fast metaphorisch um.²²¹ Zwar weniger klassisches Familiendrama wie von Trotts wegberreitender *Die bleierne Zeit*, wählen Christian Petzold (Regie, Drehbuch) und Ko-Autor Harun Farocki gleichwohl einen Story-Ansatz, den auch Sidney Lumet für *Running on Empty* gefunden hatte.²²²

Die Zeit der politischen Aktionen ist für Hans (Richy Müller) und Clara (Barbara Auer) vorbei. Doch für ihre fünfzehnjährige Tochter Jeanne (Julia Hummer), die der Film in den Mittelpunkt stellt, dominiert diese oktroyierte Vergangenheit ihre Identität, ihr Dasein und die Lebensumstände der Familie. Zusammen mit ihren Eltern ist das Leben im Untergrund, mit falschem Namen und in steter Furcht vor Entdeckung sowohl permanente Bewegung wie ewiger Still-

²²¹ Schwenk (2012: 26) spricht in ihrer Untersuchung der Ästhetik der Auslassung im Werk Christian Petzolds von einer „Familie ohne Vergangenheit“.

²²² Petzold gab im Gespräch mit dem Verfasser an, von *Running on Empty* erst nach der Fertigstellung von *Die innere Sicherheit* erfahren zu haben, als ihn Vertriebspartner in den USA darauf hinviesen. Einen Vergleich zwischen den beiden Filmen bietet Hofer (2004: 135 ff.).

stand, eine geisterhafte orts-, heimat- und rastlose Existenz in der Anonymität (vgl. Keppler 2002: 79), die Jeanne von einem normalen Dasein und anderen Menschen separiert.²²³ Nicht nur, aber auch darin ist *Die innere Sicherheit* ein Werk der auf ästhetische Strenge, Kühle und Reduktion setzenden (*Neuen*) *Berliner Schule* – für deren prominenter Regisseur Petzold steht – und mithin eines der erfolgreichsten dieser ‚Bewegung‘.²²⁴ Nach einem Einbruch in ihr Hotelzimmer muss die Familie aus Portugal fliehen; mittellos suchen die Eltern in Deutschland Hilfe bei einem ehemaligen Unterstützer, dem Verleger Klaus (Günther Maria Halmer), derweil sie in einer verwaisten Villa Unterschlupf finden. Doch Jeanne begehrt immer mehr gegen Hans und Clara auf, sucht Ablösung, will ihr eigenes, ein freies Leben, zumal sie sich in einen Jungen (Bilge Bingül) verliebt hat. In ihrer Not schreiten die Eltern, die (so Petzold) durch ihre Tochter nur mehr stellvertretend leben²²⁵, zu einem Banküberfall.

Die RAF, der Terrorismus, das schwingt hier nur als leises Echo mit – über die Motive und Ziele der ehemaligen Terroristen wird kein Wort verloren. Das alles schafft eine bedrückende Atmosphäre (...). Doch die Sprachlosigkeit des Elternpaars steht symbolisch für die Sprachlosigkeit der RAF: Diskutiert wurde da irgendwann nicht mehr, nur geschossen (Kailitz o.J. [2005]).

Es ist ein Zustand, in dem sich, wie (Keppler 2002: 79) schreibt, „sich die Ideologie nach innen verkehrt hat“. Nur kleine Zeichen verbinden die Figuren des Films als ein „deutliches Symbol für das gescheiterte *Projekt* Terrorismus und zwar sowohl als politisch-gesellschaftliche Handlungsoption als auch als Existenzform“ (Groß 2007: 106 – Herv. i. O.) mit dem bundesdeutschen Linksterrorismus: Weder der Name „RAF“ fällt, noch werden Motive oder Taten der Vergangenheit angesprochen. Lediglich über den Verleger Klaus als Anspielung auf Klaus Wagenbach²²⁶ oder den Hinweis auf Herman Melvilles Roman *Moby-*

²²³ Eingedenk des durch den Polizeieinsatz tödlich endenden Treffens von Wolfgang Grams und Birgit Hogefelds in Bad Kleinen erklärte Petzold: „Diese Mischung aus Fiktion und gespenstischer Politik, das war etwas, was mich interessierte und mich auf die Idee brachte, DIE INNERE SICHERHEIT zu machen, als einen Film, der nicht Vergangenheit erklärt, wie etwa bei Breloer [gemeint ist H. Breloers *Todesspiel* – B.Z.], sondern als einen Film über Gespenster in der Gegenwart“ (zit. n. Keppler 2002: 85).

²²⁴ Laut Filmförderungsanstalt (FFA) zählte *Die innere Sicherheit* fast 120.000 Besucher zwischen 25.01. (dt. Kinostart) und 31.12.2001. Er rangierte damit auf Platz 19 der bestbesuchtesten deutschen Filme (inkl. Koproduktionen) des Jahres 2001 (vgl. FFA 2002: 8).

²²⁵ Petzold in einem öffentlichen Gespräch im Rahmen der Veranstaltung „Der Autorenfilm im Zeichen von Krise und Utopie“ im Seminar für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz am 2. Juni 2010.

²²⁶ Wagenbach veröffentlichte u.a. den RAF-Text *Über den bewaffneten Kampf in Westeuropa*, der beschlagnahmt wurde, sowie andere linke Texte (was ihm eine Bewährungsstrafe einbrachte) und hielt Ulrike Meinhofs Grabrede.

Dick, der u.a. die Decknamen für RAF-Mitglieder lieferte (vgl. Lettenewitsch und Mang 2002: 31), sowie über das paratextuelle Framing des Films²²⁷, das ihn als Beitrag zur RAF-Behandlung des Kinos ausweist, wird klar, dass es sich bei Hans und Clara um Überzeugungstäter handelt und nicht um unpolitische, damit zeithistorisch losgelöste Kriminelle auf der Flucht. Dies ist für die Rezeption und den Symbolgehalt des Films eminent ist. Gerade die Konzentration auf das Private und die Zeitdistanz, die gemeinhin eher als entpolitisierend wirkt, verdichten sich hier zur historischen und politischen Aussage – allerdings eine zweiter Ableitung, da sie nicht zur „damaligen“ RAF Stellung bezieht, sondern das kommentiert, was von ihr übrig geblieben ist, wie diesem Rest begegnet wird, gar welchen Stellenwert und welches Potenzial das Medium Film in der Auseinandersetzung mit ihnen hat (und damit eben auch *Die innere Sicherheit* selbst).²²⁸ Bezeichnend hierbei ist jene Szene, in der in einer Schulklasse, in die sich Jeanne eingeschmuggelt hat, Alain Resnais' *Nuit et brouillard* vorgeführt wird; ein Rekurs auf *Die bleierne Zeit*.²²⁹ Im Gegensatz zu Marianne und Juliane sind die Schüler jedoch wenig beeindruckt – können das Gesehene auch nicht gar nicht verarbeiten, weil der Geschichtslehrer (Manfred Möck) sofort nach Filmende über das allgemeine Desinteresse (außer, es werde mal „ein Filmchen“ gezeigt) an seinem Unterricht loswettert. Dabei pickt er sich die ihm unbekannte Jeanne heraus, die sich in die Schule eingeschlichen hat und nun auf die Tirade des Pädagogen hin Reißaus nimmt. Die Szene ist ein komplexer, so ironischer wie bitterer Kommentar zur Geschichte und Politik, zu Erinnerungskultur und Politisierung: Die Vorführung eines Films, der zwanzig Jahre zuvor im selben Umfeld bei von Trotta noch aufwühlte und auf eine sich abzeichnende gesellschaftliche Konfrontation nicht zuletzt um das Thema Vergangenheitsschuld verwies (wobei *Die bleierne Zeit* „ihren“ *Nuit et brouillard* bzw. seine Rezeption wiederum in die 1950er-Jahre zurückverlagerte), ist bei Petzold zum bloßen lehrplanverordneten Ritual verkommen. Eines, dem sich Jeanne gerade in ihrer Flucht in die Normalität der Schule und vor den entsprechend politisierten und dereinst radikal-aktivistischen Eltern (die vielleicht denselben Film selbst in jungen Jahren in einem Klassenzimmer in der *bleiernen Zeit* gesehen haben) zu-

²²⁷ Von den Aussagen Petzolds über Presseberichte, Filmkritiken, der Beschreibung auf dem Filmportal des Deutschen Filminstituts, der DVD-Vermarktung bis zu wissenschaftlichen Untersuchungen wie Keppler (2002) und Groß (2007).

²²⁸ Petzold kritisiert die „Form von Geschichtsüberdichtung“ (Hauser und Schroth 2002: 52), bekennt sich jedoch zur potenzielle Leistung von fiktionalen Filmen im Geschichtsunterricht. So wenn diese „Fenster aufmachen“ und z.B. den Zufall in Geschichte(n) thematisieren, wobei es eine Metapher in diesen Filmen brauche (Petzold auf der Veranstaltung „Der Autorenfilm im Zeichen von Krise und Utopie“ im Seminar für Filmwissenschaft der Universität Mainz, 2. Juni 2010).

²²⁹ Ab der 54. Minute. Zur eminenten film-, rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen Bedeutung von *Nuit et Brouillard* s. Lindeperg (2010 [2007]).

wendet, um hier und auf diese Weise ihre Erzeuger verstehen zu lernen und / oder sich ein (Gegen-)Bild über die ihr Dasein so dominierende Vergangenheit zu machen.

Die für die (Neue) Berliner Schule typische soziale Kommunikationslosigkeit oder -unfähigkeit der Figuren (bzw. das entsprechende Gegenwartsgesellschaftsattest der Filme) verbindet sich in *Die innere Sicherheit* mit zwei Sprachlosigkeiten: Jener der Ex-Terroristen, die nicht erklären können oder wollen (ganz konkret etwa in der Aussageverweigerung ihre Taten betreffend). Und jenem des Umgangs mit ihnen. So gilt insbesondere für Petzolds *Die innere Sicherheit*, aber auch für den Befund des Films über seine Charaktere hinaus:

Die Figuren interagieren über Strategien und haben diese so sehr verinnerlicht, dass sie wie Muster all ihren Verhaltensweisen zugrunde liegen. Die Verhältnisse, in denen diese Menschen leben, lassen sich in ihrer Art zu kommunizieren ablesen (Quedzuweit 2013: 107).

Die Eltern Hans und Clara sind denn auch nachgerade allegorische Geister: Weniger „hängen sie“, laut Hofer (2004: 134), „einem Traum nach, der dem Publikum unverständlich bleibt, weshalb Sympathie oder gar Identifikation auf Seiten der Zuschauer ausgeschlossen bleiben“ (ebd.: 134 f.), als dass sie diesen ambivalenten (Alb-)Traum verkörpern, der die Nachkommen heimsucht, der nicht aufgearbeitet ist und durch die BRD oder das, was aus ihr geworden ist, spukt. Die utopischen '68er-Visionen, für die die beiden Elternteile stehen, bleiben in Petzolds Film vielleicht „unbenannt und wirken deshalb bedeutungslos für die heutige (deutsche) Gesellschaft“ (ebd.: 140). Sie haben aber gleichwohl eine starke Auswirkung auf das Leben und die Entwicklung der Tochter Jeanne. Selbst wenn sie selbst nicht zur Waffe greift, erscheint Jeanne ähnlich ‚verflucht‘ oder ‚verseucht‘ wie die jungen IRA-Rebellen durch die republikanische Ideologie und Logik des Gewaltkreislaufs in Nordirland, und beide finden sie keinen überwindenden Ausweg in und Zugang zu einem ‚normalen‘ Leben. Wobei der angedeutete Tod der Eltern in *Die innere Sicherheit* eine derartige Erlösung zumindest andeutet. Begreift man das Ende allerdings auch als Anspielung auf Bad Kleinen und die Frage, ob Wolfgang Grams dort durch das Einsatzkommando in Notwehr oder (etwa im Affekt) gezielt getötet wurde, wäre diese erinnerungspolitische und gesellschaftliche (Er-)Lösung bei Petzold ein fast zynischer Kommentar oder konsequente Diagnose einer rigiden Haltung: Nur endgültig tote Terroristen sind überwundene, auch im Sinne und zum Besten ihrer Kinder.

Nachfolgende Familien- als Generationen- und ‚Geister‘-Dramen folgen der erklärenden symbolischen Struktur von *Die innere Sicherheit* und dem Erzählmuster des Films, wenn auch nicht der ästhetischen Programmatik und Formstrenge Petzolds. Konfliktzentriert verlegen sie sich eher auf klassische Genre-

Schemata, etwa denen des Melodrams. So dienen etwa in *Schattenwelt* (D 2009) und *Es kommt der Tag* ebenfalls die Kinder als quasi moralisch-experimentelle Opfer- und Anklagevertreterfiguren: *Schattenwelt*, von Connie Walther inszeniert nach einem Drehbuch von Ulrich Herrmann, an dem auch der Ex-Terrorist Peter-Jürgen Boock mitwirkte, erzählt mit stark ausgebleichen Farben, gar fast monochrom, vom RAF-Terroristen Widmer (Ulrich Noethen), der nach über zwanzig Jahren aus dem Gefängnis entlassen wird. Dabei macht der Film schon am sinnbildlichen Anfang klar, dass es um den eher unbeleuchteten Part der deutschen Terrorismusgeschichte geht: Vor dem Gefängnistor warten die Reporter, doch der Wagen, dem sie hinterherjagen und -fotografieren, ist eine Finte; unbehelligt ‚entkommt‘ Widmer der Presse und wird in einer Plattenbausiedlung einquartiert. Seine Nachbarin ist die labile, erziehungsunfähige Valerie (Franziska Petri), die das Sorgerecht für ihren Sohn verloren hat – und die es, so stellt sich im Verlauf des Filmes heraus, auf Widmer abgesehen hat: Bei der versuchten Entführung eines Bankiers wurde dereinst ein Gärtner erschossen; ob von Widmer oder seinen Gefährten ist bis heute ungeklärt. Der Tote war Valeries Vater, und die junge Frau will nun Gewissheit und eventuell Vergeltung.

Widmer in *Schattenwelt* ist eine ungewöhnliche (Ex-)Terroristen-Figur, denn anders als die Aussteiger etwa der IRA-Filme (z.B. *The Boxer* oder *A Prayer for the Dying* – s. 3.2.3.2) ist er kein still Leidender, nicht erkennbar von Schuld geplagt oder offen gebrochen, sondern grimmig, verbohrt und rücksichtslos im Auftreten. Allerdings trägt Widmer damit nur einen

Schutzschild aus vulgärer Militanz vor sich her, Fäkalsprache und alte Kampfbegriffe werden von ihm zu einem Sprachpanzer verschmolzen. In der Plattenbauwohnung angekommen, baut der Ex-Knacki gleich noch karges Ikea-Mobiliar als Wall um sich herum auf. Das CD-Regal ordnet er dabei wie ein Gitter vors Fenster an; mit dem Gefängnis ist dem Entlassenen auch ein Stück Sicherheit abhanden gekommen (Buß 2009).

Die Figur Widmers gemahnt an Christian Klar, verurteiltes RAF-Mitglied der zweiten Generation, genauer: an die Kontroverse 2007 um dessen mögliche Begnadigung und die Entlassung auf Bewährung nach sechsundzwanzig Jahren Haft im Dezember 2008. Zur Debatte trug massiv bei, dass Klar nicht zur Aufklärung der Tatumstände der Ermordung von Generalbundesanwalt Siegfried Buback (1977) beigetragen hatte – insbesondere, was seine eigene Beteiligung betrifft. Peter-Jürgen Boock, Mitwirkender am *Schattenwelt*-Drehbuch, war seinerseits in die tödlich endende und bislang in ihrem Hergang unzureichend aufgedeckte versuchte Entführung Jürgen Pontos (ebenfalls 1977) involviert.

Die Filmkritik lobte *Schattenwelt* gerade dahingehend als „Traumafor-schung“ (Kühn 2009), die sich den ungeklärten Seiten des RAF-Terrorismus‘ widme, jenen weitgehend medial unsichtbar verbleibenden, ungesühnten Opfern,

dem unvollendeten Vergangensein, dem Nichtwissen bzw. der „nebulösen Faktenlage“ (Buß 2008). Entsprechend hebe sich *Schattenwelt* ab von Dokudramen und sonstigen Reinszenierungen des Bekannten und Belegten wie *Der Baader Meinhof Komplex*, sei damit ein „Gegenentwurf zum Eichinger-Komplex, in dem man den Motivationen oder Akteuren nicht näherkommt“ (Zander 2009).²³⁰

Im Gegensatz zu *Die innere Sicherheit*, bei dem die Terroristen-Eltern ihr Kind gerade nicht ver- oder loslassen (können), ist *Es kommt der Tag* von Susanne Schneider ein Familiendrama, das den medialen Rabenmutter- oder „Kinder-Mythos“ (vgl. Clare 2010: 43 ff.) und die damit verbundene Personenerzählung zur RAF aufgreift, reproduziert, innerhalb seiner Dramaturgie weiterdenkt und damit perpetuiert.

Das moralische Deutungsmuster in Bezug auf Meinhof und Ensslin innerhalb der Kinder-Medienmythen ist natürlich differenzierter zu sehen: eben weil sich die beiden Frauen mit ihrer Mutterrolle auseinandersetzen und auf dem [sic!] Konflikt standen, wurde das Verlassen der Kinder in der Presse bekannt – Baader hingegen hatte sein Kind von Anfang an ‚verlassen‘ und trug seinen Konflikt darum, falls es denn einen gab, nicht nach außen. Damit existierte er für die Öffentlichkeit von Anfang an als ‚bindungslos‘ bzw. nur RAF-intern gebunden – eine Bedeutung, die in allen Medienmythen um seine Person zementiert ist (ebd.: 46, Herv. i. O.).

Den auch in verschiedenen Medien zu findenden Erklärungsansatz, dass die RAF-Frauen das Produkt einer entgleisten Emanzipation seien, ist dabei ein Faktor für die – dementsprechend funktionale – Versteifung des „Rabenmütter“-Framings (vgl. ebd.).²³¹

Es kommt der Tag wirkt wie eine Kombination aus *Die innere Sicherheit* und *Schattenwelt*: Die Deutsche Judith (Iris Berben) führt mit ihrem französischen Gatten ein Weingut im Elsass, engagiert sich lokalpolitisch, hat zwei Kinder. Doch als die junge, zornige Alice (Katharina Schüttler) auftaucht, ist das alles in Gefahr: Vor dreißig Jahren war Judith alias Jutta Beermann eine Linksradikale, die in den Untergrund ging, einen Mann bei einem Bankraub tötete – und die ihre kleine Tochter zurückließ, eben jene Alice, die nun die Mutter zur Verantwortung ziehen will. Während *Schattenwelt* auch wegen der Unaufarbeitbarkeit (nicht zuletzt) aufgrund der direkten persönlichen Schuld Widmers gegenüber Valerie komplexer gerät, bietet *Es kommt der Tag* zwar eindrucksvolles

²³⁰ Vgl. dazu auch Buß (2009) u. Nord (2009).

²³¹ Eine – allerdings kleine Rolle – des Raben-„vater“s weißt Nina Grosses *Das Wochenende* (D 2012) auf, der Adaption des gleichnamigen Romans von Bernhard Schlink aus dem Jahr 2008. Darin müssen sich die ehemaligen Weggenossen mit dem frisch begnadigten Linksterroristen Jens (Sebastian Koch) auseinandersetzen, wobei auch Jens' Sohn (Robert Gwisdek) Rechenschaft von ihm verlangt (was im Film aber nur ein Randaspekt ist). Einmal mehr also geht es also in *Das Wochenende* um die Rolle der „alten“ Terroristen, der Umgang mit ihnen und ihre Wiedereingliederung in die Gesellschaft.

Kino dank des intensiven Spiels der beiden Hauptdarstellerinnen. Doch er veranschaulicht auch die Problematik der individuellen und stellvertretenden, mittelbaren Aufarbeitung als (und Ausgestaltung zum) Drama: Nur relativ randständig und folgenlos für den grundlegenden Disput nach der Rechtmäßigkeit der „Sache“ und deren Opfer konfrontiert Alice Judith mit ihrer öffentlichen Schuld und Illegalität, dem Tod eines Mannes als ‚Kollateralschaden‘. Erst zum Ende des Films hin berichtet Judith ihren Kindern und ihrem Gatten (von diesen auch in der bildkompositorisch isoliert und distanziert) als Beichte und Selbstkonfrontation von dem unglückhaften Erschießen des Unbeteiligten.²³² Kein politischer Mord ist hier also Gegenstand; überhaupt konzentriert sich der Hauptvorwurf (und das Thema des Films) auf Judith/Jutta als Frau, die ihrer Verantwortung als Mutter nicht gerecht wurde.

Wie eng hier mit tradierten Geschlechter- und Familienrollenzuschreibungen weniger in Übereinklang, als vielmehr in Konkurrenz zur Frage der Eigenverantwortlichkeit und Handlungslegitimität des Täters als politisch und ideologisch agierendem Subjekt operiert wird, zeigt sich besonders in einer weiteren zentralen Konfrontationsszene: Zum sommerlichen Familienessen im Garten mit Judiths französischen Schwiegereltern gesellt sich Alice hinzu. Bei Tisch entwickelt sich ein Schlagabtausch entlang klassischer Argumentationslinien. Die Mutter verteidigt auf Alices Anklage hin ihren einstigen uneigennütigen Einsatz für das große historische Ganze:

Wo wären wir denn, wenn die Menschen immer nur ihr privates Glück als oberstes Interesse verfolgt hätten, hä? Es hätte nie 'ne Revolution gegeben, nie einen Befreiungskrieg – es gäbe auch keine Demokratie, es gäbe keine Bürgerrechte, es gäbe gar nichts (...).

Ihrem Sohn (Sebastian Urzendowsky), der sich auf die Seite der Halbschwester stellt, hält sie den Großvater, der in der Résistance gekämpft habe, als Beispiel vor: Dieser habe ebenso für seine Überzeugungen im Kampf gegen die Deutschen und Kollaborateure die Familie hintangestellt. Ob er nicht stolz auf seinen Großvater sei? Als ihr Sohn nur verächtlich lächelt, wirft Judith ihm zornig vor, er und seine Generation seien verwöhnt, interessenlos, hedonistisch und ohne jedes Engagement. Daraufhin schaltet sich Alice wieder ein: Terrorismus und Widerstand hätten nicht das Geringste miteinander zu tun. Judith kontert, es sei „so verdammt einfach, die Dinge von ihrem Ende her zu betrachten“. Alice schlägt wütend auf den Tisch. „Du hast es dir einfach gemacht! DU!“ Pause. „Sich für die Kinder in der Dritten Welt starkmachen und die eigenen vor die Hunde gehen lassen, das ist pervers.“ Ihr Halbbruder springt Alice bei, womit

²³² 90. Minute.

der Streit eskaliert und schließlich mit einem lautstarken Machtwort des Vaters, der den Sohn davonschickt, beendet wird.²³³

Es kommt der Tag selbst bezieht in dieser intensiven Auseinandersetzung keine Stellung, ist als Drama besonders an den Figuren und ihren Verwundungen interessiert, bezahlt dies aber mit einer Unschlüssigkeit ihrer Argumente und ihren gänzlich subjektiven Positionen im Deutungsgefecht um „richtig“ und „falsch“. Judith selbst ist es beispielsweise, die mit dem legitimatorischen Verweis auf progressive Revolutionen und gebotenen Widerstand und ihren Erfolgen oder Errungenschaften vom Ende her denkt. Zugleich verweist sie auf die damalige Zeit der Verirrung und – im Jetzt, dreißig Jahren später – auf ihre Familie und ihr neues Leben. Eingedenk derer, so erklärt sie bestimmt, werde sie ganz sicher nicht ins Gefängnis gehen.²³⁴ Alice wiederum bemäntelt mit ihren Attacken gegen die idealistische Glaubwürdigkeit, politische Rechtschaffenheit und das Selbstbild der Mutter die eigene, ganz und gar persönliche Verletzung – und ebenso tut es der Film *Es kommt der Tag*: So wie Alice mit ihrem verwundeten Ego in den Disputen psychologisch stimmig schnell wieder auf sich selbst bzw. Judiths Verfehlung als Mutter zurückkommt, kaum dass von dem damaligen Opfer bei der Überfallaktion die Rede ist, ist der Tod des Unschuldigen im Film selbst dezidiert kein politsymbolisches Anschlagziel (wie seinerzeit beispielsweise Generalbundesanwalt Siegfried Buback), sondern Resultat „menschlichen Versagens“ in einer Extremsituation – kurz: ein Tod, der von allen politischen Standpunkten aus problemlos weil auf rein menschlich-mitfühlender Ebene beklagt werden kann. Anders (akzeptabler oder zumindest eindeutiger) als Widmer in *Schattenwelt*, der seine Strafe abgesehen hat, konstruiert *Es kommt der Tag* die Figur Jutta/Judith zudem als eine mit latenten Schuldgefühlen und in Sorge vor der Entdeckung Lebende. Der Film zeigt, wie sie fast reflexhaft auf die alten Angriffs-, jetzt Verteidigungsbegründungen und Ausdeutungsmuster verfällt und am Ende doch bereit ist, sich der Verantwortung und Vergangenheit (beides wird hier praktisch gleichgesetzt) zu stellen und Buße zu tun. *Es kommt der Tag* zeichnet somit einen für deutsche Verhältnisse doppelt „idealen“ Ex-Terroristen: Einen, der nicht nur eigentlich keiner ist, insofern Tod und Zerstörung, die er verursachte, lediglich Unfälle in einer anderen, fernen und heutzutage unbegreiflichen, emotional agitatorisch aufgeheizten Zeit waren. Sondern auch einen, der darüber Reue empfindet und sich von seinem fremden, damaligen Ich distanziert. *Es kommt der Tag* ist somit eine Story, die über die dramatische Konfliktkonstellation der Figuren eine Rechtfertigungs- oder zumindest eine Auseinandersetzungspflicht präsentiert, diese gar voraussetzt – so wie einst

²³³ Ab der 71. Minute.

²³⁴ 46. Minute.

ähnlich sie die politische Linke samt ‚ihren‘ Aktivisten von den ‚Nazi-Eltern‘ einforderte. Zugleich spielt der Film aber das Private gegen das Politische als zwei gegenläufige Sphären der Verantwortung und Existenz aus; der Metaphernrahmen (Eltern-Kinder) nimmt überhand, und somit gerät *Es kommt der Tag* zur filmfikationalen Ausgestaltung einer vorgefundenen diskursiven Narrative: die moralisierende der ‚Rabenmütter‘. Am Schluss bleibt die individuelle Sühne folgerichtig Familiensache: Auf dem Weg nach Deutschland, wo sie die Mutter zunächst der Polizei übergeben will, lässt Alice Jutta schließlich gehen (und wieder Judith sein), demonstriert damit, dass sie mit ihr abgeschlossen, ihr vielleicht gar verziehen hat. Derlei individuelle Gnadenakte sind nicht Ausdruck einer zusätzlichen, sondern einer Gegen-Aufarbeitung zur kollektiven und institutionellen. Es ist an den Kindern und nicht der Generation der Kinder, so der Tenor von *Es kommt der Tag*, über die Eltern und ihre Vergehen und Verfehlungen zu urteilen. Ein Gegenentwurf zu dem des sprach- und konfrontationslosen *Die innere Sicherheit*. Dass Alice anstandslos dieselbe diskursive Narrative übernimmt und sich selbst als Leidtragende der ‚Rabenmutter‘ darin einfügt, reflektiert der Film (der sie als eine solche Figur bzw. in einer solchen Rolle voraussetzt) nicht, entsprechend auch nicht deren zweifelhafte Unabdingbarkeit für die eigene Story. So gesehen bleibt *Es kommt der Tag* bemerkenswert selbst-evident, was die argumentativen Strukturen und eine funktionale Moralsystematik betrifft, die eine Suche weniger nach Antworten als nach den geeigneten Umgangsformen in der Begegnung mit dem Linksterrorismus zum Ausdruck bringt. Resultat ist hier wie überhaupt seinen den 1990er-Jahren, dass narrative Frames sich zu nahezu allegorischen Figurenkonfliktkonstellationen verdichten und verfestigen. Im Folgenden wird aufgezeigt, wie eine derartige Erstarrung auch einzelne konkrete historische Personen und Ereignisse betreffen kann, wie damit durchaus lustvoll ironisch und dekonstruktiv verfahren wird und welche Provokation dies für u.a. historiografische konsensuelle Wahrnehmungsmodi und ihre politisch-ideologischen Ansprüche darstellt.

4.5.4 Historisierungen – Erinnerungsauf- und -umarbeitung

Während Satiren eher marginal bleiben, ist der ernste seriöse Modus der historisierenden Betrachtung der diskursiv zentrale Strang des RAF-Films. Besondere Bedeutung kommt dabei Heinrich Breloers zweiteiligem, von NDR und WDR beauftragten TV-Doku-Drama *Todesspiel* (D 1997, Teil 1 ‚Volksgefängnis‘, Teil 2 ‚Entführt die Landshut‘) zu. Über nachgestellte Szenen (darin u.a. mit Hans Brenner als Schleyer, Sebastian Koch als Baader, Anya Hoffmann als Ensslin) und Interviews v.a. mit Mitgliedern des damaligen Krisenstabs und der

Schleyer-Familie wurden im Gedenkjahr (zwanzig Jahre Deutscher Herbst) die Geschehnisse von der Schleyer-Entführung bis zur Landshut-Befreiung und Todesnacht in Stammheim rekapituliert. Nach einem kritischen Gegen-Kino der 1970er und der Spurensuche der 1980er kann *Todesspiel*, „ein Straßenfeger, ein Quotenhit“ (Elsaesser 2007: 54) als erinnerungskulturelle (Re-)Institution der offiziellen Deutung des RAF-Terrorismus betrachtet werden, zugleich für die RAF-Filmgeschichte als eine Umkehr, weg von den bis dahin dominanten Perspektiven der politischen Gefangenen, Opfern des Antiterroroklimas und -Systems, den Angehörigen der Tätern oder widerstrebenden Protestierenden (vgl. ebd.). Die Konzentration auf das ‚Krisenmanagement‘ der durch Offizierstugenden der im Zweiten Weltkrieg ‚erprobten‘ Entscheider lädt zur Identifikation mit dem starken demokratischen Staat ein. Der Perspektivwechsel eröffnete große Dramatik, deklariert aber auch Schleyer zum zentralen, weitgehend unschuldigen Opfer („etwaige Vorwürfe [werden] durch seine sonstige Opfer- und Märtyrerinszenierung überdeckt“ – Baumann 2012: 354).

Überspitzt gesagt wird Schleyer zum Helden, [Bundeskanzler Helmut – B.Z.] Schmidt zur Antigone und die RAF tritt in die Fußstapfen der NS-Täter. (...) Die doku-dramatische Herangehensweise, mit der Breloer über den Spielfilm-Charakter emotionalisiert und über Dokumentar-Charakter Authentizität suggeriert, hinterlässt den Eindruck eines „authentischen Bilds“ (ebd.: 356).

Hinsichtlich der Verarbeitungsleistung – und das erklärt vielleicht den Erfolg von *Todesspiel* beim Publikum – ist freilich festzuhalten, dass auf diese Weise der RAF-Terrorismus auf den Deutschen Herbst reduziert und bei allem tragischen Ausgang (Schleiers Tod) als bewältigte, damit gelöste Krise präsentiert wird. Neben dem ARD-Dokudrama *Mogadischu* (D 2008) über die Landshut-Entführung finden sich freilich in der RAF-Fiktionalisierung insgesamt weniger derart rein autoritative Geschichtsaufbereitungen als solche, die betont ein Element der Brechung aufweisen. Dabei ist freilich eine Entwicklungstendenz auszumachen: Während Produktionen zu Beginn des neuen Jahrtausends noch relativ offensiv und selbstreflexiv mit der Uneindeutigkeit von Terrorismus und Terroristen umgingen bzw. sich an dieser selbst interessiert zeigten, dominieren ab der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre definitive „Historienfilme“ und Biografien in generisch klarem Korsett des Kollektiv- oder Individualdramas. Relativ konventionell, ähnlich wie *Todesspiel*, aber eine Abkehr oder Gegenentwurf zu *Die bleierne Zeit* und *Die Reise* (s. 4.4), ist beispielsweise Andres Veiels späte ‚Spurensuche‘ in historisch akkurater Ausstattung *Wer wenn nicht wir* (D 2011). Als Beziehungsdrama behandelt es explizit Gudrun Ensslins (gespielt von Laura Lauzemis) Jahre vor der RAF, ihr Verhältnis zu Bernward Vesper (August Diel), der später mit Andreas Baader (Alexander Fehling) um sie konkurriert, ihre –

auch psychosexuelle – Verlorenheit und Selbstsuche zwischen Aufbruchsstimmung und rigiden Gesellschafts- sowie vor allem Geschlechterkonventionen, zwischen Familie (Tochter- bzw. Mutterrolle), Studium, politischer Betätigung und agitativem Protest. *Wer wenn nicht wir* greift auf typische Erklärungsmuster für die Verfasstheit und das Tun der Charaktere zurück: von den gestrengen beherrschenden Vätern („Nazi-Dichter“ und Literatenübertäter im Falle Vespers, autoritär puritanischer Priester in der Tuttlinger Provinz bei Ensslin) bis hin zur rebellischen *Amour fou* mit Baader, die in die etablierte Erzählung vom skandalös-faszinierenden „Bonny-und-Clyde“-Pärchen einmündet. Während Veiel ‚seine‘ Ensslin von vornherein als aufsässige Tochter einführt, irritierte *Die bleierne Zeit* dahingehend noch. Von Trotta beschrieben den Protest gegen die Väter(-Generation) nicht als Vorstufe eines terroristischen Kampfs gegen einen Staat und vermied damit die simple Erklärung einer sich kausal-linear (und vorhersehbar) entwickelten Charakterformung hin zum Gewaltaktivisten. Vielmehr ist ihre Gudrun Ensslin / Marianne gegenüber Juliane als Vaters sittsame, gar biedere Lieblingstochter vorgestellt. Eher also die verpasste rechtzeitige und tiefgreifende Konfrontation als Auseinandersetzung mit und Absetzung von dem väterlichen patriarchalen Dominanz führt im ‚Fall‘ *Die bleierne Zeit* in den Extremismus, nicht die ich-stärkende Oppositionalität zur rechten Zeit und im rechten – familiären – Maß in *Wer wenn nicht wir*.²³⁵

Die Brüchigkeit des Geschichtlichen und Psycho-Biografischen hingegen stellt Volker Schlöndorff fast zehn Jahre vor Veiels Film noch aus. Nach den von Schlöndorff inszenierten oder – durch die Bioskop – quasi (mit)produzierten Filmen der 1970er und -80er orientiert er sich mit *Die Stille nach dem Schuss* (D 2000) an der Lebensgeschichte Inge Vietts, zunächst Angehörige der Bewegung 2. Juni und ab 1980 der RAF.²³⁶ Es bleibt jedoch offen, inwiefern vieles von dem, was der Film präsentiert, der rechtfertigenden oder zumindest nachträglich bearbeiteten Reminiszenz der Hauptfigur entspricht.²³⁷ Die Terroristin Rita Vogt (Bibiana Beglau) wird zu Beginn des Films bei einem Banküberfall gezeigt, der,

²³⁵ Im Vergleich von *Wer wenn nicht wir* mit *Die Reise* ist überdies bemerkenswert, wie in letztgenannten durch den Darsteller Markus Boyen mit seiner Körperlichkeit und seinem Spiel die Vesper-Figur zur einer weit dynamischeren, zupackenderen Figur wird als es mit dem vergeistigten, fast anämischen erscheinenden August Diehl in Veiels Doppelbiografie. Ähnlich verhält es sich mit Corinna Kirchhoff als Gudrun-Ensslin-Figur Dagmar sowie dem bulligen Claude Oliver Rudolph in der Rolle des Andreas-Baader-„Schröder“ gegenüber Lauzemis und dem bewusst effeminiert auftretenden Baader in der Verkörperung durch Alexander Fehling bei Dresden.

²³⁶ Viett klagte gegen Schlöndorff und Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase; der Streit endete in einer außergerichtlichen Einigung (vgl. u.a. Hofer 2004: 117, Fn. 155).

²³⁷ Laut Keppler (2002: 70) hielt sich die erste Drehbuchfassung noch näher an reale Entwicklungen, orientierte sich an diversen Aussteigerberichten (u.a. von Susanne Albrecht) und sah auch die Verwendung von Archivmaterial vor.

schnell geschnitten und mit Spieluhrmusik unterlegt, mehr an ein Happening erinnert – eine „Enteignungsaktion“, bei der Süßigkeiten verteilt und anschließend einem Bettler von der grinsenden Rita Unmengen Münzgeld in den Hut geleert werden.²³⁸ Unter Fahndungsdruck nach dem Tod eines Polizisten in Paris tauchen Rita und ihre Genossen in der DDR unter, werden dort aufgenommen und kehren für ihren politischen Kampf mehrfach in die BRD zurück. Von der Staatssicherheit erhält Rita, als sie schließlich aus dem Untergrundleben aussteigt, eine neue Existenz, freundet sich in dieser Tarnidentität mit der unangepassten, an den gesellschaftlichen Verhältnissen leidenden VEB-Kollegin Tatjana (Nadja Uhl) an, die jedoch zurückbleibt, als Rita erkannt wird und erneut Namen und Wohnort wechseln muss. Mit der Auflösung der DDR endet auch Ritas Geschichte tragisch; sie wird beim Versuch des Grenzübertritts auf einer Landstraße vom Motorrad geschossen.

Die Stille nach dem Schuss thematisiert den Anpassungskampf zwischen Idealismus und Realität, der sozialistischen Utopie, für die Rita sich mit eingesetzt hat, und der Desillusion, der tatsächlichen Spießigkeit und Bedrückung in der ostdeutschen Volksrepublik, die 1989 als schützender Hafen, Fluchtpunkt und Projektionsfläche schließlich verloren ging. Die neuen Erkenntnisse nach der Wiedervereinigung über die Rolle der DDR, ihre vorsichtige Unterstützung westdeutscher Terroristen im Kontext des Kalten Krieges u.a. mit Transitgenehmigungen und dem Angebot eines Rückzugsgebiets wird in *Die Stille nach dem Schuss* erstmals im deutschen Terrorismusfilm thematisiert. Dabei sind die Extremisten nicht, wie es eine rechtskonservative Weltsicht glauben machen wollte, durch den Osten gesteuert: Bei aller Einheit im Kampf gegen Kapitalismus und Imperialismus befindet sich die Stasi – auch als Rita ‚aussteigt‘ – in einer heiklen Bündnispartnerschaft mit den Revolutionären, die den Bauern- und Arbeiterstaat international desavouieren könnte und die die Untergetauchten von einem Land abhängig macht, das hohe Ansprüche in puncto Unterordnung, Ideologie-Optimismus und Bekenntnis zu einem „normalen“ sozialistischen Alltag stellt. Bedeutsamer hier jedoch ist die Erzählhaltung. Breger (2008) vergleicht *Die Stille nach dem Schuss* mit dem Theaterstück *Zeugenstand – Stadtguerilla-Monologe* (2002) betreffs seiner „Poetik der narrativen Performanz“. Diese

(...) verbindet Momente, die in der Regel als einander entgegengesetzt betrachtet werden – für unseren Kontext hier insbesondere die „vergegenwärtigenden“, raum- und präsentorientierten Gesten der Performanz mit einer Thematisierung von Zeit und Geschichte (Breger 2008: 150).

²³⁸ 2. Minute.

Durch den Off- bzw. Ritas Voice-Over-Kommentar, der sich mit der Beschreibung der Terroristen-Zeit an ihre Freundin richtet („Das waren die heiteren Jahre, Tatjana“), wird auch der Film *Die Stille nach dem Schuss* unzuverlässig. Mögliche Erinnerungsverfremdungen einer beschönigenden Selbst-Erzählung zeigen sich in der spielerischen Souveränität Ritas – beim Banküberfall oder wenn sie von einem DDR-Grenzer bei der Durchreise abgefangen und wegen ihrer Waffe im Gepäck dem Stasi-Beamten Erwin (Martin Wuttke) gegenüber sitzt. Die politische Gewalt wird in diesen Erinnerungsrückblenden selbst (ent-)rationalisiert, entpolitisiert und mit selbstdistanzten, selbstkritischen Entschuldigungen der Verblendung und Naivität versehen: „Ich war einfach nur verknallt“²³⁹, erklärt Rita, und nach der blutig verlaufenden Befreiung von Andreas „Andi“ Klein²⁴⁰ (Harald Schrott) küssen sich er und Rita sofort stürmisch, sobald der Flüchtende in den von Rita gelenkten VW-Bus gesprungen ist.²⁴¹ Terrorismus wird primär zu einer Sache der romantischen Leidenschaft und temporären Verirrung, und „(...) die Erzählung in Vergangenheitsform (...) rahmt diese Idealisierung kritisch ein“ (Breger 2008: 152). Hofer wendet ein, Schlöndorff ignoriere die politische Seite des Linksterrorismus weitgehend (vgl. Hofer 2004: 97), „die Eskalation der Gewalt von 1977 und der folgenden Jahre“ (ebd.) spare er ganz aus. Doch im Gegensatz zu *Katharina Blum* weist *Die Stille nach dem Schuss* deutliche Distanzierungsmarker auf, die dies begründen. „Alles ist so gewesen. Nichts war genau so“, erklärt die Texteinblendung über dem Schlussbild.²⁴² Zur Irrealität der rechtfertigenden Terrorismusbiografie (die erst aus dem ‚Jenseits‘ heraus erzählt wird) und der subjektivistischen Erzählhaltung passt auch Bibiana Beglaus leicht entrücktes Spiel, der fast omniprésente Anflug eines distanzierten Lächelns oder die traumwandlerisch offenen, unverwandten Blicke, die sie von dem Geschehen und den anderen Figuren absetzten. Geschehnisse aus dem Leben der realen Vorbildfigur Viett, die einen anderen Figurendeutungsrahmen als den der verleiteten, Komplizenhaften, (stereo-)typisch „weiblich“ konnotierten Terroristin nahelegen könnten²⁴³, bietet der Film nicht. Stattdessen bleibt Rita eher passive Mitläuferin gemäß den Selbstaussagen ihrer Off-Stimme. *Die Stille nach dem Schuss* ist folglich lesbar als eine Autobiografie, die ihre eigene Zweifelhaftigkeit mit sich führt. Unzuverlässige Eigen-Historisierung und „Poetik der narrativen Performanz“ bilden einen beachtenswerten Kommen-

²³⁹ 7. Minute.

²⁴⁰ Als Figurenvorlage diente hier Till Meyer, der 1978 in Berlin befreit wurde.

²⁴¹ 10. Minute.

²⁴² 97. Minute.

²⁴³ Zu nennen ist etwa die Entführung des Industriellen Walter Palmers 1977 in Österreich, bei der Inge Viett mit Juliane Plambeck maßgeblich planerisch beteiligt waren und die zur Geldbeschaffung der Bewegung 2. Juni diente.

tar: zum filmischen Umgang mit dem Terrorismus, seiner Objektivität und seinen Grenzen im Anschluss an individuelle Selbst-Erzählungen als Rechtfertigungen, Beschönigungen und sinnstiftende Simplifizierungen. Es zeichnet Rita – als eine freilich dahingehend stark symptomatisch zu lesende und angelegte Figur – somit eine Verwandtschaft zu den RAF-Terroristen der Familiendramen aus, die (sich und) ihren Kindern (mithin uns) fremdartig sind, die keine Rechen-schaft abgeben (können) und keine tiefere Aufklärung über die Herkunft der politischen Gewalt zu geben vermögen. Die generische erzählerische Einfassung und Einordnung in geläufige Dramaturgie- und Deutungsstrukturen späterer Filme und Jahre (,Erzählungen von‘) ist in *Die Stille nach dem Schuss* Anfang der 2000er noch eine der Figurenzeichnung und mithin die Erzählweise und Erzählhaltung des Films selbst (,Erzählen des‘). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das zeit- und kulturgeschichtliche Einordnen. Während dafür international im Terrorismuskino (und nicht nur in ihm) unterschiedliche dokumentaristische Materialcollagen – gerne im Vorspann – dienen (so etwa in *Wer wenn nicht wir* oder *Baader*), verlagert *Die Stille nach dem Schuss* diese reihende und schichtende Pars-pro-toto-Montage ins Innere und Intradiegetische: Als musealisierender Verweis auf überindividuelle Erfahrungen und Kulturbiografien streift in der Titelsequenz zu *Street Fighting Man* von Mick Jagger und Keith Richards die Kamera über die „typische“ insignienhafte 1968er-Ausstattung: ein Brecht-Gedicht an der Wand, die Fotokopie des berühmten Bildes von Benno Ohnesorg in seinem Blut, ein Jimi-Hendrix-Poster, das Kinoplatkat von Louis Malles *Viva Maria!* (F/I 1965)²⁴⁴, Karl-Marx-Büste, Che-Guevara-Biografie, eine *Ton-Steine-Scherben*-Schallplatte – bis die Kamera schließlich (und fast deterministisch) bei einer Pistole und deren Patronenmagazin endet, das gerade geladen wird.

Von großem Interesse ist hier insbesondere der doppelte Modus dieser Präsentation: Die Sequenz balanciert direkte emotionale Ansprache (insbesondere durch die Musik) mit einer augenscheinlich konträren Geste expliziter Mediatisierung. Während die laufenden *credits* die textuelle Vermittlung des Erinnernten akzentuieren, repräsentieren die sorgfältig arrangierten, sukzessive von der Kamera fokussierten Objekte die historische Situation, die sie erinnern, als „Zeichenaddition“. Auch im per se „gegenwärtigen“ Filmbild ist die Revolution nur in ihren textualisierten Spuren präsent (Bregler 2008: 152 – Herv. i. O.).

Die Stille nach dem Schuss als eine Erinnerungserzählung zeichnet Rita mit diesen Versatzstücken und Textresten als eine Figur, die zum Schließen der (unbe-glaglichen) Lücken in ihrer Lebensgeschichte und zur Ausstattung ihrer Identität kollektive Narrative und Accessoires gebraucht. Der Film bezeugt hierin nicht

²⁴⁴ Volker Schlöndorff selbst war bei dem Dreh von *Viva Maria!* Louis Malles Regieassistent.

nur die Inventarisierung von Linksterroristen wie eine artefaktische Zeichenkumulation, sondern macht auch nachvollziehbar, wie diese zur Jahrtausendwende zu modischen Stilikonen, der Untergrundkampf auf einen Lifestyle und die RAF auf ein Pop-Phänomen reduziert und zugleich überhöht werden konnten. Diese Art der Entpolitisierung selbst ist nicht nur als politischer Widerstand zu betrachten, der Linke wie Bürgerlich-Konservative provozierte, sondern funktional insofern, als er Attribute der Gewalttäter (bis hin zur Waffe) aufgriff, die Gewalt und ihre Opfer (die wie Schleyer ansonsten wahlweise als Nazi-Täter oder RAF-Märtyrer diskursiv vereinnahmt wurden) selbst jedoch ausklammerte.

Der RAF-Terrorismus und vor allem die ikonische Führungsriege der ersten Generation als semiotische Verfügungsmasse oder Ressource begreift und nutzt exzessiv Christopher Roths frei finanzierter²⁴⁵ *Baader* (D 2002), der sich eng an die Biografie von Baader, Ensslin und Meinhof hält und sich zugleich eklatante Freiheiten erlaubt. *Baader* erfuhr bei der Premiere auf der Berlinale Ablehnung und floppte an der Kinokasse (vgl. Groß 2007: 107)²⁴⁶, wurde allerdings auch mit dem Alfred-Bauer-Preis für neue Perspektiven der Filmkunst auf dem Festival bedacht. Er

(...) treibt eine Entwicklung auf die Spitze, die sich zuvor schon mit anderen Filmen, aber auch in anderen künstlerischen Bereichen wie Literatur, Theater und Mode sichtbar wurde: eine der RAF-Hauptfiguren, Andreas Baader, wird hier zu einem Pophelden stilisiert, der sich kaum für linke Theorie interessiert, sondern lediglich für die Aktion selbst. Gemeinsam mit Gudrun Ensslin bildet er ein revolutionäres Räuberpärchen, das stark an das legendäre Ganovenpaar *Bonnie und Clyde* aus den 20er Jahren erinnert (ebd.).

Es ist der „Mythos Baader“ (Tacke 2008: 68)²⁴⁷, der zwischen der Vorstellung von einem verzogenen Muttersöhnchen, virilen Rebellen, neuen Che Guevara, sexistischen Macho, Top-Terroristen und narzisstischen Kleinkriminellen irrlichtert und noch schwerer durch den Umstand zu fassen und auf den Punkt zu bringen ist, dass der historische Baader ein Selbstdarsteller und extremer Selbststilisierer war (vgl. ebd.: 68 f.):

Seine Auftritte haben Showcharakter, sein Markenzeichen ist schon früh die Sonnenbrille, die er sowohl beim Kaufhausbrandprozess 1968 als auch bei seiner Festnahme in Frankfurt 1972 trägt. Mit der Brille gibt Baader eine Projektionsfläche für Wünsche, aber auch Ängste ab (ebd.: 69).

²⁴⁵ Laut Baumann (2012: 170) habe sich Roth gar nicht erst um Filmförderung bemüht.

²⁴⁶ Gem. FFA zählte *Baader* (Kinostart 17.10.2002) rund 28.000 Besucher (vgl. FFA 2003: 8), *Die Stille nach dem Schuss* (Kinostart 14.09.2000) dagegen 127.248 (vgl. FFA 2001: 8).

²⁴⁷ Auch Baumann (2012: 166 ff.) diskutiert den Film v.a. im Kontext der von ihr konstatierten „Personenmythen“.

In einer unbekümmerten Mischung aus Wahrheit und Fiktion, zeitgeschichtlichen Aufnahmen (oder deren Nachahmung), popkulturellen Versatzstücken und ahistorischen Zitaten konstruiert Roth ‚seinen‘ Baader, den Frank Giering in brütender Aggressivität und zugleich seltsam ermatteter Pose darstellt. Ihn lässt Roth – wie eben das besagte Bankräuberpaar *Bonnie and Clyde* in Arthur Penns Kultfilm des New-Hollywood-Kinos (USA 1967) – nicht im Hinterhof in Frankfurt a. M. festgenommen werden, sondern quasi als finalen Höhepunkt eines wildromantischen Aufstands und dessen tragisch-gerechtem Ende im Kugelhagel der Polizei sterben. Der Verweis auf diesen Schluss, oftmals inklusive der Assoziation mit Penns Film, findet sich in der Literatur zu *Baader* häufig (vgl. u.a. Baumann 2012: 169; Hofer 2004: 213; Lettenwitsch und Mang 2002: 33). Dabei konzentriert sich der Film erstmals ausschließlich auf das Paar Baader und Ensslin; Meinhof spielt nur eine untergeordnete Rolle (vgl. Baumann 2012: 172).

Ein zweites zentrales Element der kontrafaktischen Fiktionalisierung (wahlweise auch: der künstlerischen Verdeutlichung der ‚Wahrheit‘) verweist ebenfalls erzählerisch zurück auf das Genrekinos, das des klassischen Gangsterfilms: Baader als rebellischem, verlorenem Sohn steht die verständnisvolle Vaterfigur des BKA-Chefs Kurt Krone (zu verstehen als Horst Herold und gespielt von Vadim Glowna) als zweite Hauptfigur beiseite und gegenüber. Das antagonistische Verhältnis zwischen den beiden führt Roth so weit ins Kolportagehafte aus, dass Krone ein Loch in seinem eigenen Überwachungsnetz entdeckt und im nächtlichen Alleingang dem Terroristen an einer Landstraße auflauert. Nach einem Schuss in den Reifen kommt Baaders Wagen zum Stehen, und beide tauschen sich wie *professionals* inoffiziell und respektvoll aus, ehe jeder wieder seiner Wege geht. Am Schluss hält Krone den toten Baader wie einen Ziehsohn trauernd im Arm.

So geradlinig die Dramaturgie von *Baader* ist, so netzartig collagiert ist der Stil. Schon die Titelsequenz vermischt willkürlich die üblichen massenmedialen Authentizitätssignets und illustrativen Versatzstücke (Aufnahmen von Rudi Dutschke, dem iranischen Schah, Demonstranten und Wasserwerfern, den Rolling Stones, Vietnamfeldzug, Springerhochhaus) mit Aufnahmen von Giering als Baader oder Laura Tonke als „Gudrun“ – und das sowohl in der Anmutung der damaligen Fernseh- und Zeitaufnahmen, als auch in der Ästhetik der von ihnen selbst gedrehten Schmalfilmaufnahmen (gedreht im Pariser ‚Exil‘). Passend dazu hangelt sich Roth an einzelnen überlieferten und kolportierten, typischen oder *typisierenden* Erzählstationen entlang, wie der Verhaftung Baaders im gestohlenen Auto oder der Widerspenstigkeit der RAF-Mitglieder im jordanischen Ausbildungslager der Fatah, wo sich die Gruppe wider die dortigen Sitten nicht nach Geschlechtern aufteilen lassen will und nackt sonnenbadet.

Neben anderen kritisiert Hofer den Film wegen seiner Entpolitisierung und Inhaltsleere: Während die apolitischen historischen Gangster Bonnie und Clyde in der Fiktion politisch aufgeladen worden seien, betreibe *Baader* umgekehrt die ‚Endladung‘ des politischen RAF-Geistes wie überhaupt der 1968er-Generation, die dadurch kriminalisiert und folglich trivialisiert würde (vgl. Hofer 2004: 187). *Baader*, ein Pastiche im Sinne Frederic Jamesons (1991), also eine Art Parodie ohne kritischen Impetus, reflektiere nicht (vgl. Hofer 2004: 235), sondern bediene sich lediglich der Geschichte, um der deutschen Popkultur einen Entstehungsmythos zu verschaffen (vgl. ebd.) und das Bedürfnis nach *radical chic* zu befriedigen (vgl. ebd.: 194 f.). „Der Zuschauer kann bei *Baader* nicht unterscheiden, was den historischen Fakten entspricht und was Roths Fantasie entspringt. Dadurch ist das Publikum Roths Interpretation hilflos ausgeliefert“ (ebd.: 185). Diskussionswürdig ist freilich, ob nicht auch das von Roth verfolgte Fröhen des *radical chic* selbst in seinem Übermaß aufklärerisch und politisch sein kann und ob man dem Publikum rundheraus geschichtskundlichen und kunstästhetischen Bildungsdefizite unterstellen sollte – oder zumindest ob derlei Verfahren, die damit spielen, durch das Unvermögen einiger Zuschauerschichten automatisch diskreditiert sind. Gerade das ungesicherte Ausgeliefertsein des Publikums hebt *Baader* als überbordendes Konstrukt von Zeichen und Sinngehalten über die bisherigen RAF-Filme hinaus, wobei dieses (ver-)störende semantische und semiotische Wüten durchaus seinen künstlerischen Sinn und theoretischen Platz hat, wenn man *Baader* z.B. als ein rein am (RAF-Begleit-)Phänomen orientiertes und interessiertes Levy-Strauss’sches Wildes Denken begreift, als Freud’sche Wiederkehr des Verdrängten oder als „the violent *Other* haunting the very real success of Germany’s new left, which, guided by Rudi Dutschke’s strategy of the ‘long march’, (...) in the form of the Green Party (...)“ (Miller 2002). *Baader*, weniger Darbietung des Ergebnisses, sondern Betrachtung des Prozesses einer assoziativ-narrativen Verarbeitung, bringt ins Bewusstsein zurück, dass man auch im neuen Jahrtausend trotz Historisierungsbemühungen noch keinen angemessenen Platz und kein dauerhaftes Bild (oder Bilder-Modus) für die RAF und mithin den ungestümen Andreas Baader gefunden hatte, um die Linksradiakalen als Kinder *ihrer* politischen Zeit samt deren Dynamiken und dem Gefühl eines Handlungsbedarfs einzusortieren und sich zugleich von ihnen in ihrem Extremismus zu distanzieren. Deshalb unterliegt bis heute jedwede Form des Umgangs einer Art diskursiven Reglement – ein Problem, das Ahrens überspitzt formuliert:

Im Film scheint die RAF bislang nur dann ein legitimes Sujet zu sein, wenn damit ein klarer Auftrag in politischer Bildung erfüllt oder aber die Jury der Zeitzeugen erfolgreich passiert worden ist (Ahrens 2007: 8).

Ganz in diesem Sinne wurde der Vorwurf, Roth verstoße gegen eine wie auch immer geartete historische (Detail-)Wahrheit, durch den ernstgemeinten Kommentar der RAF-Mitbegründerin Astrid Proll fast ironisch auf die Spitze getrieben. Proll in der Rolle der Expertin und Gewährsperson hielt in der *Zeit* dem Film *Baader* bzw. seinem Macher diverse „Fehler“ vor. „Das Gefühl unseres radikalen Aufbruchs vermittelt Christopher Roth nicht“ (Proll 2002): Die RAF sei keine aufregende Fantasie oder ein Spiel gewesen; man habe Angst um sein Leben gehabt, auch wenn man dies verdrängt oder vor den anderen verheimlicht habe (vgl. ebd.).

Einmal klaut Gudrun Ensslin im Film mit Baader einen Wagen. Sie sagt, wenn ich mich richtig erinnere, sie finde das sexy. Das ist wirklich albern. Das Wort sexy wurde damals nicht benutzt. Ensslin hat auch nie Autos geklaut. Sie tat, was Frauen allgemein gut können – organisieren und die Dinge am Laufen halten (ebd.).

Solch naive Faktizismen und Realismusanforderungen, die freilich mit dem von Roth mitverantworteten (Miss-)Verständnis von *Baader* als „Historienfilm“ einhergingen, laufen allein deshalb ins Leere, weil es Roth um keine korrekte und objektiv-sachliche Rekonstruktion ging, sondern um die Wahrnehmung der RAF und die Erzählmuster, mit denen sie (und ihr verbotener Reiz, den sie für manche bot) unhintergebar überformt wurde. So betrachtet ist *Baader* als kulturelle und psychologische Historiografie und filmische Biografie der multiplen *Persona* „Baader“ einzustufen. Rodek (2002) geht entsprechend von der Perspektive des Regisseurs aus und denkt den Film daher implizit als künstlerisches Interpretations- und Äußerungswerk, wenn er in seinem Porträt des 1964 geborenen Roths (der das *Baader*-Drehbuch zusammen mit dem Journalisten und Autor Moritz von Uslar verfasste) den Regisseur als jemanden beschreibt, der die RAF nur als (pop-)kulturellen Bestandteil einer bestimmten Zeit und damit als Oberflächenerscheinung kennengelernt hat. Etwas, das die RAF als Mythos unbestreitbar auch immer schon war und zu dem sie immer wieder gemacht wurde.

Strategie des Terrorismus war schon damals, Bilder zu schaffen. Diskussionen über Gut und Böse fanden nicht statt, aber die Bilder haben Kinder wie Christopher gepackt. „Dazu gehören auch Fotos des Punkers Sid Vicious vor deutschen Fahndungsplakaten“, sagt er. „Über diesen Umweg wurde uns klar, dass Punker wie Terroristen beide ‚total dagegen‘ waren (...)“ (Rodek 2002).

Baader ist folglich eine individuelle Interpretation oder ein subjektives, bewusst naives Nachspüren, damit im Ergebnis eine Imagination, die die ungehörige Faszinationskraft des Terroristen-Chefs als Widerständler wie aber auch, spekulativ, die Figur Baader auf deren eigenes selbstinszeniertes ‚Star‘-Imago zurückprojiziert:

An dem Film ist nichts appellhaft. Aber er hilft, Baader in einer Zeit und einem Lebensgefühl zu verankern. Die Coolness und die Reinheit des Hollywood-Zitats in diesem Film müssen Baader schon beeindruckt haben (Roth im Interview m. Eue [2002]).

Nach der Festnahme Baaders in der Realität des Jahres 1972 hätte ein zweiter „Film“ begonnen; das spektakuläre Ende, so wie es *Baader* nun zeigt,

(...) war der Stoff, aus dem Baaders Gedanken waren: pathetische Anmaßungen gegen reale Armseligkeit. Wir hätten das Ende behaglicher gestalten können, indem wir etwa den Schluss als Baaders Phantasie gedreht hätten, um im letzten Bild wieder in die Wirklichkeit zu springen: Verhöre, Stammheim etc. Aber wollten wir solch eine Behaglichkeit? Ich fürchte nein! (ebd.).

Nicht zu Unrecht attestierte Rainer Gansera (2002) letztlich *Baader* im Vergleich zu den anderen deutschen Terrorismusfilmen eine Eigenwilligkeit in der unterschiedenen Ablehnung psychologischer, soziologischer und sonstiger Erklärungsversuche. Kritiker wie Katja Nicodemus in der *Zeit* oder Rüdiger Suchsland in der *Frankfurter Rundschau* goutierten denn auch die „Unschärfen, Zuspitzungen und forschen Verfälschungen“ (Nicodemus 2002) und warfen Roth eher noch vor, in „Stilisierungswut und Chuzpe“ (ebd.) „nicht weit genug“ (Suchsland 2002) gegangen zu sein.

Roths eigentümliche, selbst in gewissem Grad privatisierte Wahrheitssuche des Kinos in Sachen RAF kollidiert mit dem proklamierten (vordergründigen) Anspruch eines der wohl meistbesprochenen und von der Kritik meistgescholtenen deutschen RAF-Filme zumindest der 2000er-Jahre: *Der Baader Meinhof Komplex*, die Verfilmung von Stefan Austs Standardwerk durch Uli (Ulrich) Edel.²⁴⁸ Produziert wurde der Film von dem international erfolgreichen Bernd Eichinger, der auch das Drehbuch verfasste, und seiner Firma Constantin Film (vgl. Baumann 2012: 172). Als mit rund 15 Mio. Euro budgetiertes Großevent vorab vermarktet und für die Auswertung sowohl im Kino als auch, in erweiterter Fassung, als Zweiteiler für das Fernsehen („Amphibienfilm“; TV-Erstsending am 22. u. 23.11.2009) konzipiert, wurde das Werk u.a. vom Bayerischen, dem Norddeutschen und dem Westdeutschen Rundfunk koproduziert sowie vom Medienboard Berlin-Brandenburg, der Filmförderungsanstalt (FFA) und dem Deutschen Filmförderfonds (DFFF) unterstützt. Mit 2,4 Mio. Besuchern der vierterfolgreichste deutsche Filme des Jahres (vgl. FFA 2009: 12), von großem Medienecho schon im Vorfeld begleitet und für den Deutschen Filmpreis wie für den Aus-

²⁴⁸ Siehe zu *Der Baader Meinhof Komplex* u.a. auch ausführlich Baumann (2012, u.a. S. 172 ff.), Zywietz (2011).

lands-„Oscar“ nominiert ist *Der Baader Meinhof Komplex* (im Folgenden: *BMK*) in seiner Anlage interessant im Vergleich zu *Todesspiel* und *Baader*, insofern er beide kombiniert und weitertreibt. Von Breloer übernehmen Edel und Eichinger – freilich ohne die Mittel des Dokumentarischen (v.a. die Interviews) und nicht wie dieser auf die „Krise“ des Deutschen Herbstes und die staatliche Entscheider begrenzt (gem. Austs Buch werden die Ereignisse von 1967 bis 1977 erfasst – vgl. ebd.: 172) – die affirmative Erzählung und den Anspruch der Authentizität, der sich jedoch stärker auf die visuellen Ebene eines Ausstattungskinos mit aufwendigem detailliertem Produktionsdesign konzentriert. Auch *BMK* erscheint in seinem Rückgriff auf den bekannten Bilderfundus, in der ausgestalteten Reihung geläufiger Standardmomente der RAF-Geschichte als Reenactment sowie mit den begleitenden Aussagen der Filmemacher und der (selbst wenn kritischen) Berichterstattung historisch definitiv und mithin musealisierend. Mit Roths *Baader* wiederum hat der *BMK* das ausdrückliche Interesse an der schieren Faszination gemein, die hier stärker wertungslos (oder unreflektiert) und weniger bezogen auf die Einzelperson oder -figur Baader ist, sondern auf die Gesamtheit der Ereignisse in ihrem Eskalationstaumel und Rausch nicht zuletzt der Gewalt:

Das ist der Punkt, um den es geht: (...) Dass dich das Thema und die Ereignisse selbst ergreifen und du sozusagen wie in einen Strudel von Faszination reinkommst und auch hin- und hergerissen wirst, weil du manches auch gar nicht einschätzen kannst in der Schnelligkeit (...).²⁴⁹

Während bei Roth allerdings die Deutung Baaders bis hin zu einer Aneignung führt, die ihm kontrafaktisch den tragischen Antiheldentod des Gangsters andichtet, verbleibt der *BMK* in der etablierten Kollektivphantasie, wenn auch der, die in ihrem *emplotment* oder der integrativen „Story“ vor allem auf Stefan Aust und sein Buch zurückführt. *BMK* aktualisiert und bedient so eine Vielzahl etablierter Erzählungen, etwa Figurenmythen: Baader als aggressiver, viriler, weitgehend unpolitischer Rebell, Meinhof als intellektuelle Antigone und schließlich Opfer von Baader und Ensslin, BKA-Chef Horst Herold (im Film gespielt von Bruno Ganz) als verständnisvoller antagonistischer „Vater“ –, das Rabenmütter-Narrativ (Meinhofs Kinder, die vor der Abschiebung in ein palästinensisches Flüchtlingslager gerettet werden), der Dämonisierung der Täter (blindwütig oder „cool“ in ihren Gewaltaktionen), der eindringliche und handlungsverlangsamende Tod Holger Meins als Märtyrer, von dem analog zu Bobby Sands in den Nordirland-Hungerstreikfilmen (s. 3.2.3.1) der Zuschauer ansonsten kaum etwas erfährt, etwa wie und warum er zum Polit- und Gewaltaktivisten geworden ist. Das

²⁴⁹ Bernd Eichinger in „Bernd Eichinger über die Dramaturgie des Films“, DVD *Der Baader Meinhof Komplex* – Extended Edition, 6. Minute.

Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, dessen langjähriger Chefredakteur Stefan Aust gewesen war, postulierte zwar auf seinem Titel: „Ein Film zerstört den Mythos RAF“ (Nr. 37/2008), und die letzten Worte im Film, Brigitte Mohnhaupts (gespielt von Nadja Uhl) an die ob der Toten in Stammheim verstörten Kameraden lauten: „Hört auf sie zu sehen, wie sie nicht waren“. Gerichtet ist das jedoch bestenfalls an (alt-)linke „Verklärer“, adressierte aber nicht (mehr) das breite Publikum, dem nicht nur in puncto Hergang und Zusammenhänge etablierte Sichtweisen in geballter Formation, sondern gar die Stars des aktuellen deutschen Films als Medienimitationen geboten werden.

Bürgerlich-konservative historische Konsens-Festschreibung und die Lust am inhaltlich distanzierteren RAF-Pop fließen in BMK also zusammen. Sie münden in einer trivialisierenden Popularisierung, in der sogar dem vormals noch subversiv-provokanten *radical chic* problemlos gefrönt werden kann und das so neutralisiert wird. BMK ist damit ein Zeitphänomen. Die negative Kritik wie die breitere Vorabskepsis dem Film gegenüber steht dahingehend im Kontext der Debatten um das Genre des deutschen melodramatisierenden „historischen Ereignisfernsehens und TV-Events“ (Ebbrecht 2012) mit Produktionen wie *Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei* (D 2005) oder *Dresden* (D 2007) sowie dem doku-dramatischen Geschichtsfernsehen eines Guido Knopp, Leiter des ab 2004 eigenständigen ZDF-Programmbereichs Redaktion Zeitgeschichte. Produzent Eichinger selbst hatte mit *Der Untergang* (D/I/Ö 2004) über Adolf Hitlers letzte Tage im Führerbunker einen massenerfolgreichen, in Feuilletons jedoch eher gescholtener Beitrag dazu geleistet. Dessen panoptischer Blick und die Fülle der prominenten Film- und Fernsehschauspieler findet sich in BMK wieder, nur dass hier eben vor allem die jüngere deutsche Schauspielergarde zum Einsatz kam. Dass *Untergang*-Hitler-Darsteller Bruno Ganz in BMK den BKA-Chef Herold spielt, diesem als einzigem höherrangigem Vertreter des Staates eine nennenswerte Rolle im Film zukommt und der durch seine verständnissuchende, geradezu paternalistische Haltung zur RAF charakterisiert ist, lässt sich hier wahlweise als Wiederkehr (oder Ironisierung) der Deutung der RAF als „Hitlers Kinder“ lesen, die Baumann als Element des Dämonisierungsmythos einordnet (vgl. Baumann 2012: 356 ff.).²⁵⁰ Kritisiert wurde an BMK darüber hinaus schon vorab das Spektakelhafte²⁵¹, mehrfach fiel nach Filmstart in Rezen-

²⁵⁰ Die rahmende Betrachtung der ersten und zweiten RAF-Generation als Kinder Hitlers, u.a. im Hinblick auf einen linken Antisemitismus, führt maßgeblich das 1977 veröffentlichte und international breit rezipierte Buch Jillian Beckers ein (Becker 1977). Vgl. dazu auch Baumann (2012: 355).

²⁵¹ So etwas Georg Seeblen (2007): „Wir müssen auf das Schlimmste gefasst sein: *Stirb langsam – Jetzt erst recht* an deutscher Geschichte, mit Stars und echt geilen pyrotechnischen Effekten“. Seeblen spielt dabei auf den dritten Teil der *Die-Hard*-Filmreihe an: *Die Hard: With a Vengeance* (USA 1995) – deutscher Verleihtitel: *Stirb langsam – Jetzt erst recht*.

sionen der Begriff „Porno“ – der Film als „Polit-“ (Althen 2008) oder „Geschichtsporno“ (Dell 2008). Damit wurde auf die bloße Reihung von (affektiven, dramaturgischen) Höhepunkten ohne konsistente Handlung oder die unmittelbare Darstellung der RAF-Gewalt abgehoben.²⁵² Diese Etikettierung ist ambivalent angesichts des überlieferten und im Film selbst zitierten kategorischen Diktum Baaders „Ficken und Schießen sind ein Ding“²⁵³ als Reaktion auf die ‚Prüderie‘ der Fatah-Kommandeure im jordanischen Trainingslager. Im Einklang steht dies mit den anti-bürgerlichen politischen Implikationen von Pornografie im kulturkritischen Diskurs inklusive des Hinterfragens politischer, gesellschaftlicher und geschlechtlicher Macht, von Machttrollen und Vorgaben „angemessener“ Sexualität (vgl. u.a. Münzing 2008; Penley 2004: 312 f.). Mehr noch kommt allerdings der so und ähnlich kritisierten schauwertigen Stilistik von *BMK*, seiner Erzählweise und formal-ästhetischen Gestaltung im Kontext der RAF-Filme als Aufarbeitungs-, Erinnerungs- und Gedenkmedien eine durchaus sinnhafte Funktion zu, die über das leere Schau- und Effekthafte zumindest Ansatzweise hinausweist.

Was etwa die schnellen Szenenwechsel und vielen Handlungsbruchstücke betrifft, verlegten sich Eichinger und Edel bewusst auf eine „Fetzendramaturgie“²⁵⁴: „Der Film besteht aus lauter Puzzleteilen, die der Zuschauer selbst zusammenfügen muss“ (Eichinger 2008: 16). Eine Identifikationsfigur gebe es nicht (ebd.), was den Nachvollzug der Handlung und von Zusammenhängen erschwerte.²⁵⁵ Der damit eingehende Eindruck der Unübersichtlichkeit und Oberflächlichkeit lässt sich, neben des Desinteresses an tieferen Strukturen, begreifen als Wechselspiel zwischen Wiedergabe und Betrachtung eines fragmentierten kollektiven Medienwissens zur RAF. Ähnlich *Baader* ist *BMK* weniger Film über die RAF (respektive Andreas Baader) als über deren *Image* im weiteren Sinne W.J.T. Mitchells (2005) – dem der *Illustrierten* und *Zeitungen* (nur der *Springer-Presse*) bis hin zur individuellen bürgerlichen Imagination. *BMK* rekonstruiert die RAF quai phänomenologisch als „Projektionsfläche für die Gewalt-, Sexualitäts- und Angstphantasien des Establishments“ (Schirmmacher 2008: 26),

²⁵² „Wenn ‚Der Baader Meinhof Komplex‘ sich jetzt etwas darauf zugutehält, dass er endlich einmal zeigt, wie monströs die Taten wirklich waren, dann ist das der letzte Schritt von der Politik zur Pornografie“ (Kriest 2008: 9).

²⁵³ 52. Minute.

²⁵⁴ Vgl. Eichinger 2008; Baumann (2012: 173), zudem: „*Bernd Eichinger über die Dramaturgie des Films*“, Bonusmaterial, Disk 2 von *Der Baader Meinhof Komplex – Extended Edition / TV Langfassung*, 2009 (Highlight), 6. Minute.

²⁵⁵ Das konstatierte auch Van Hoeji im US-Branchenblatt *Variety*, die den Film ansonsten eher positiv besprach: „There’s no room for exploring the RAF’s ideology and inner workings beyond the obvious (...). Pic feels more like a series of expensive historical re-enactments that could have spiced up a talking-head docu series (which might have provided needed insight)“ (Van Hoeij 2008). Ironischerweise hatte die „talking heads“ bereits zehn Jahre zuvor *Todesspiel* geliefert.

zeigt sich dessen aber zumindest in Ansätzen bewusst. Neben der Stilisierung seiner Stars (u.a. Moritz Bleibtreu als Baader, Johanna Wokalek als Ensslin, Martina Gedeck als Meinhof) als mimetisch „lebensechte“ Abbilder sowohl im Film selbst wie in den Werbeparatexten (etwa auf den Filmplakaten im Stil der Fahndungsbilder) schließt der Film nicht nur die Medienräume sinnig kurz (Meinhof im Fernsehstudio wird zum Fernsehbild der Talkrunde, die wiederum zum Fernseher im Wohnzimmer der Familie Ensslin überleitet). Im Falle des in seinem Blut liegenden Benno Ohnesorg (Martin Glade) oder der Verhaftung Baaders in Frankfurt am Main wird die Produktion der allbekannten *Vor-Bilder* selbst mitinszeniert: Der Ohnesorg aufnehmende Kameramann ist Teil des diegetischen Moments und geschichtlichen Tableaus (Abb. 2a); während der Garagenbelagerung von Raspe und Baader springt der Film zu einem Mädchen, das ein Foto von dem Szenario vor ihrem Fenster schießt (Abb. 2b u. 2c).²⁵⁶ Dies kann man als eine (Selbst-)Vergewisserung der eigenen Bildvorlagen lesen, die nun – wie um den Zirkel der Authentizitätsversicherung zu schließen – ausstellend rückgekoppelt wird.



Abbildung 2: *Der Baader Meinhof Komplex* (© Constantin Film)

²⁵⁶ 9. bzw. 76. Minute (jeweils in der Kinofassung).

Die Ästhetisierung der Geschichte in *BMK* erfüllt ebenfalls eine eigentümliche Doppelfunktion. Dem Intellektkino der 1970er- und -80er-Jahre wird (so viel Verallgemeinerung und kartesianische Zweiteilung sei hier gestattet) ein Körperkino je nach Sichtweise und (kunst-)ideologischem Standpunkt bei- oder entgegengestellt (was den Pornografie-Begriff wieder legitimiert). Losgelöst von analytischen Gedanken und politisch-abstrakten Argumenten wie sie – freilich darin auch ins Sinnliche überführt – die (macht-)strukturorientierte Formalistik des Films *Stammheim* vertritt, vermittelt die affizierende, non-lineare *Ereignis*-Ästhetik ein ganz eigenes Wissen. Die Attacke der „Jubel-Perser“ und der Polizei auf die Demonstranten während des Besuchs des iranischen Schahs in Berlin 1967 etwa werden fast physisch erfahrbarer und erlebnis- oder anschauungshafter Ausnahmezustand jener Zeit: Der Wasserwerfer richtet seinen Strahl auf die Kamera, die, oft per Hand geführt, sich mitten im Getümmel befindet; in der Gruppe der Flüchtenden und prügelnden Beamten bleibt sie stets auf Augenhöhe. Statt von Körper- ließe sich hierbei auch von Affektkino sprechen, das ‚wild denkend‘ äquivalent ist zur selbstreflexiven Zeichenüberfülle und -schichtung etwa in *Die dritte Generation* oder *Baader*.

Wenn der Affekt als Überschuss gegenüber der Ebene der Bedeutung zu verstehen ist, dann meint das nicht: ohne Bedeutung, sondern ein nicht voll ausgeschöpftes Potential, das jede Bedeutungsproduktion begleitet. (...) Der Affekt ist ein Möglichkeitsfeld, ausgehend vom Körper gedacht. Er ist die Nicht-Identität des Körpers mit sich selbst. Meine Wahrnehmung im Kino kann deshalb nicht durch die Apparatur oder den Film vorgeschrieben werden. Der Affekt ist nicht programmierbar, sondern gibt ein Potential an oder erfüllt es (Wiemer 2006: 149).

Diese quasi-physische Valenz des Film(erleben)s, die *BMK* vermittelt, dabei freilich sowohl auf die erlebte wie zugefügte Gewalt (letzteres in der Inszenierung der Attentate der RAF) verteilt, ist in seiner Wirkung emotional relevant wie zugleich kritisch zu betrachten: Die Linksterroristen haben bei allem Verweis auf die *grievance* oftmals nicht selbst (das) Leid am buchstäblich eigenen Körper erfahren (was vom nordirischen *Bloody Sunday* bis zu aktuellen US-amerikanischen Drohneneinsätzen im afghanisch-pakistanischen Grenzgebiet für andere Täter durchaus gelten mag). Gleichwohl berufen sie sich solidarisch darauf und wollen, andererseits, mit ihrem Terrorismus in analogem Kalkül über die Gewalttaten an direkten Opfern (und deren Angehörigen) einen breiteren Personenkreis qua Zugehörigkeitsgefühl treffen bzw. betroffen machen. Das einzigartig hohe unmittelbarere affektive und emotionalisierende Potenzial des Spielfilms in der Befassung mit Terrorismus gegenüber anderen Kunst- und Medienformen, wie etwa literarischen, wird hierin deutlich. Jenseits der Epistemologie, die man *BMK* zusprechen mag oder nicht, verweist dies auf einen anderen transtextuellen Wirkungs- und Deutungsbereich: den des Genres. So ist der erzählerische wie

audiovisuelle Affront von *BMK* nicht nur ein solcher, weil er sich gegen die traditionellen seriösen kinematografischen Auseinandersetzungsformen in Deutschland kehrt, sondern Anschluss an ein internationales populäres Unterhaltungskino sucht und findet, namentlich das Hollywoods, von dem sich der (v.a. Neue) Deutsche Film ab den 1960ern abzusetzen suchte. Genauer: Entpolitisierung und Emotionalisierung, Ästhetisierung und Trivialisierung der RAF wirkten auf die Filmkritik so aufreizend wie für ein v.a. junges Publikum attraktiv, weil es ein mit politideologischer Bedeutungsfülle mehrlagig hoch beladenes Kapitel deutsche Geschichte enteignete, ins Genre des Actionthrillers transferierte und darin (oder damit) entschärfte bzw. konsumerabel machte. Diese in diesem Buch neutral eingeschätzte Leistung des erzählenden Kinos als ordnende, quasi rituell operierende Bedeutungs- und Verständigungsmaschinerie wurde in der Kritik mit anti-affirmativem Anspruch an die künstlerisch-gesellschaftliche Rolle von Filmen durchaus erkannt. So schrieb Kothenschulte (2009) zum Start von *BMK*, es sei ein Konsensfilm über ein wahrlich polarisierendes Thema, der „von einer anderen Macht des Kinos lebt, der Übermacht des Genres“.²⁵⁷ Produzent und Drehbuchautor Edel selbst beteuerte zwar, kein Genrekino im Sinn gehabt zu haben.²⁵⁸ Doch es ist bezeichnend, dass sich die *BMK*-Macher – laut Katja Eichinger, Journalistin und Gattin Bernd Eichingers – keineswegs an dem bisherigen deutschen RAF-Kino orientierten: In der Vorbereitung wurden von Bernd Eichinger und Uli Edel immer wieder

(...) Filme diskutiert, die man im Zusammenhang mit *Der Baader Meinhof Komplex* interessant fand. Dazu gehörte Ridley Scotts *Black Hawk Down*, Paul Greengrass' *Bloody Sunday*, William Friedkins *The French Connection*, Stephen Gaghans *Syriana*, Alfonso Cuaróns *Children of Men* und Fernando Meirelles' *City of God* – Filme mit einer enormen dramaturgischen Spannung, die Filme, die sich nicht an Regeln hielten und die visuell wie erzählerisch einen dokumentarischen Realismus verfolgten (Eichinger, K. 2008: 33).

Dieser dokumentarische Realismus war allerdings ein Stilmittel, das in den 2000ern Einzug ins Genre gefunden hatte und das die genannten Filme durch große Intensivität im Zuschauereinbezug, oft dazu in eindrucksvollen Action-Szenen, auszeichnen. Insbesondere der Verweis auf Greengrass ist interessant,

²⁵⁷ Die diffamierende Konnotation des Begriffs „Konsensfilm“ ist geläufig, harrt aber insbesondere mit Blick auf Filme mit politisch-ideologisch stark kontroversen Inhalten immer noch einer notwendigen tiefergehenden Beschäftigung, die an dieser Stelle jedoch nicht zu leisten ist.

²⁵⁸ „Authentizität, nicht ‚Genrekino‘, war für mich angesagt. ‚Cinema verite‘ [sic] würden die Franzosen sagen. Alles vermeiden, was man als Regisseur im ‚Genrekino‘ tun würde. Das heißt: ‚Kein Kinolicht! Wir haben z.B. in Innenräumen mit vorgefundenem Licht gedreht. Wenn nötig, das vorhandene nur verstärkt. Auch keine gezirkelten Kamerafahrten oder ausgefallene Kamerapositionen“ (Edel 2008: 19).

insofern er nach *Bloody Sunday* (s. 3.2.3.1) mit zwei Filmen der bislang vierteiligen *Bourne*-Filmreihe²⁵⁹ die Ästhetik des westlichen Actionkinos mitgeprägt hat. Der Handkamera-Einsatz in *BMK* gerät zwar nie derart ‚bewegt‘ und belebt wie bei Greengrass, doch folgt sie demselben Prinzip der reagierenden Unmittelbarkeit in weiten Teilen, und auch die dramatisierende Spannungsmusik von Peter Hinderthür und Florian Tessloff ähnelt mit ihren bedrohlichen Streicher-Rhythmen und dem hetzenden Takt auffallend John Powells Soundtrack der *Bourne*-Filme.

Es wenden sich Edel und Eichinger so gegen die deutschen Konventionen, indem sie den RAF-Terrorismus einer eingeübten aktuellen, internationalen Filmsprache preisgeben und der populären medialen Geschichtsindustrie ohne Rücksicht auf ihren labilen Status einverleiben. *BMK* wird filmisch zu einer ‚Räuberpistole‘²⁶⁰, dabei die RAF mehr historisiert, dekontextualisiert und eines Bedeutungsgehalts und -potenzials oder -überschusses entleert (oder polemisch formuliert: ‚proletarisiert‘), als es angesichts der bisherigen intellektuellen und kontextgebundenen Beanspruchung statthaft war. Begreift man diese Popularisierung als einen ‚Ausverkauf‘, kann auch genau dies als Bewältigung durch ein Konsumierbar-Machen und schließlich des Verkonsumierens verstanden werden.

4.6 Fazit: RAF-Filme als Selbstbefragungen und Vergespensterung

Der Baader Meinhof Komplex als Kunst- und Konsumprodukt ist letztlich nur ein markantes Beispiel dafür, welche Herausforderung der RAF-Terrorismus in Deutschland für eine auch kommunikative künstlerische Ordnung (oder Orientierung) darstellt, zumal seine Gewalt aus mehreren Gründen schwer zu parieren oder einzufangen ist: Die Terroristen kamen nicht von *außen*, sondern von *innen*; sie attackieren in Hinblick und in Rückgriff auf die großen Demokratie-Erzählungen, die es gerade gegen sie zu verteidigen galt. Auch die Nähe zur legitimen und auf Umwegen erfolgreichen, Deutschland politikulturell und zivilgesellschaftlich prägenden Bewegungen und Strömungen erschwert eine erzählerische Positionierung. Das erklärt zum Teil, weshalb Terrorismus selbst und unmittelbar in den 1980ern und bis in die 1990er-Jahre nur verklausuliert filmfiktional

²⁵⁹ *The Bourne Identity* (USA/D/CZ 2002), *The Bourne Supremacy* (USA/D 2004), *The Bourne Ultimatum* (USA/D 2007), *The Bourne Legacy* (USA 2012).

²⁶⁰ So Thomas Krüger, Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung, auf der Podiumsdiskussion „Geschichtspolitik im Film – Welche Freiheiten haben Filmemacher?“ am 30.01.2009 im Rahmen des 30. Filmfestival Max Ophüls Preis in Saarbrücken.

aufgegriffen wurde. Hinzukommt die spezifische Entwicklung und Verfasstheit des (west-)deutschen Filmsystems mit seinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen.

In diesem Sinne sind die Filme zur RAF noch immer Mittel einer gesellschaftlichen Selbstbefragung, das schmerzhaft Abtasten einer Wunde. Während in den 1970ern die (Über-)Reaktionen des Staates auf die „anarchistische“ Bedrohung im Zentrum der Geschichten standen, was auch auf die politische Position der Filmemacher zurückzuführen ist, gab es in den 1980ern erste vorsichtige Befragungen in Richtung der Lebensläufe und -umstände der Täter. Mit nötigem Abstand und nach dem Einschnitt der deutschen Wiedervereinigung splitterte sich das Spektrum der RAF-Filme merklich auf, wobei bis in die 2000er-Jahre hinein nicht zuletzt in randständigen Satiren, aber auch in Biografien und v.a. Historienfilmen die Unfassbarkeit und diskursive Überdeckung selbst zum Gegenstand wurde. Die RAF wird verstanden als Produkt (im doppelten Sinne: Ergebnis und Ware) von Narrativen, Bild- und Zeichensystemen – als eines von Massenmedien und ihrem Sensationalismus, als konstruiert (auch innerdiegetisch) von Polizei und Staatsanwaltschaft oder hervorgebracht durch Presse, Film- und Fernsehaufnahmen, radikalisiert durch Bilder von Konzentrationslagern, Benno Ohnesorg und Vietnam-Bombardement. Diese Haltung prägt den neueren RAF-Film maßgeblich bis heute: der Linksterrorismus wird als so bedeutungsüberladen und -besetzt skizziert, dass er mit seinen unterschiedlichen Facetten (etwa der der möglichen Staatsverschwörung) als etwas Undurchschaubares, als Mysterium, Phantom oder Faszinosum eingekapselt und historisiert ist. Dies wird mehr noch unterstützt als unterlaufen von sich verfestigenden, vereinfachenden und sich entpolitisierenden Einzelausdeutungen, etwa Figurennarrativen wie die des apolitischen Draufgängers Baader oder der Antigone Meinhof. Das Herauslösen aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen und ein einfacher zu erzählendes und moralisch entscheidbares Einfügen in z.B. familiäre und zirkuläre Täter-Opfer-Konfliktkonstellationen (mit Opfertätern und Täteropfern) erfolgt immer stärker über den Rückgriff auf, in der Einpassung in oder mittels der Applikation von Genre-Strukturen (u.a. des Plots, der Figuren) bis hin zur ‚Internationalisierung‘ der Ästhetisierung in *Der Baader Meinhof Komplex*.

Besonders markant für diesen Bewältigungsmodus ist das Generations- und Familiendrama jüngerer Zeit: Die deutschen Ex-Linksterroristen werden darin auf der privatisierten Ebene selbst immer weniger als Symbole oder Symptome gezeigt, sondern geraten zu narrativen Typen-Genre-Destillaten einer quasi unheimlichen Vergangenheit, so z.B. in *Schattenwelt* oder in *Es kommt der Tag*. Als Charaktere sehen sie sich nicht nur konfrontiert mit den Freiheitsansprüchen der Kinder im Sinne direkter Unabhängigkeit (*Die innere Sicherheit*): Gefordert wird ein Wissen um das ‚Was‘ und ‚Wie‘ der Taten, Gründe, Rechtfertigungen

(*Schattenwelt, Es kommt der Tag, Baader*), das die Nachgeborenen mit ihren Terroristen-Eltern in einen integrativen und zugleich distanzierenden Zusammenhang bringt. Es scheinen allerdings diese Terroristen, wenn nicht ohnehin stumme Gespenster der Vergangenheit, sich selbst als unbegreiflich, unerklärlich. In dieser zeitgenössischen Auseinandersetzung wie schon in den frühen Filmen zum (damals verdeckten, verdrängten oder spukhaften) Terrorismus ließe sich das bundesdeutsche Terrorismuskino über das u.a. von Siegfried Kracauer (1987 [1947]) analysierte, ebenfalls krisenindikatorische Weimarer Kino mit seinem Hang zu den Motiven der Schauerromantik auf dem Weg von *Caligari* zu Hitler beschreiben, untersuchen und verstehen. Nun jedoch führt der Weg von Hitler bzw. seinen Kindern wieder zurück zu einem freilich nicht länger phantastisch verbrämten und expressionistischen, sondern generisch strukturierten *Caligari*. In diesem Sinne kristallisieren sich filmfiktionale RAF-Täter zu Figurationen des Halluzinatorischen, der Besessenheit und des schattenhaften erotischen Begehrens, fungieren ja nach Story und Themenzugang als Wahnsinnige, Hypnotiseure oder dämonische Verführer, als Somnabule und Manipulierte, als – etwa durch den antiterroristischen Staat geschaffene – Kunstwesen wie der Golem, Alraune oder, vor allem im aktuellen Film, Wieder- und Doppelgänger (mit „falscher“ Identität oder durch Eigenentfremdung und Dissoziation), als Geister, Untote und Vampire. Denn ob nun der deutsche Terrorist wahnhaft, besessen oder verführt war, ob es ihn (so) vielleicht gar nicht gab wie Traum- und Spiegelwesen: Von den Anfängen der 1970er-Jahre bis heute kennzeichnet ihn die narrative Vergespensterung, die sich jeder unmittelbaren Aufarbeitung widersetzt, die aber gerade als solche Terrorismus zur historischen Fieberfantasie und politischen Schattenillusion irrationalisiert und ihn so aussondert, einen jenseitigen Platz zuweist und damit wieder als pauschal Unfassbares definiert und mithin verarbeitbar macht.

5 „Evil Arabs“: Palästinensischer und islamistischer Terrorismus in Hollywood

Wie viele andere Länder können auch die USA auf eine eigene, sowohl links- wie rechtsextremistische Vergangenheit und Gegenwart blicken. Im Zuge der Anarchisten-Bewegung wurde 1886 in Chicago eine Bombe während einer Maidemonstration geworfen (vgl. Clymer 2003: 33 ff.), 1901 der amtierende Präsident William McKinley erschossen und 1920 an der New Yorker Wall Street von Mario Buda aus Protest gegen die fragwürdige Verhaftung seiner anarchistischen Genossen Nicolas Sacco und Bartholomeo Vanzetti wegen Raubmordes ein Sprengsatz in einem Pferdekarren gezündet – ein Vorläufer der Autobombe (vgl. Davis 2007: 7 f.). Bereits zu jener Zeit führt die politische Bedrohungslage zum Gefühl der allgemeinen öffentlichen Verunsicherung, insbesondere angesichts der modernen Terrorismusmittel (handliche Bomben) und einer Verschiebung hin zum Individualtäter. Die damalige Furcht vor Anarchisten ist denn auch vergleichbar mit der vor radikalislamistischen Attentätern und vor allem „Schläfern“ nach dem 11. September 2001 in den Vereinigten Staaten (vgl. Clymer 2003: 6). Im Verlauf des 20. Jahrhunderts folgte der Sorge vor der „roten“ Unterwanderung in den 1950ern und -60ern der linksrevolutionäre Terrorismus des *Weather Undergrounds* und anderer Gruppierungen in Zeiten der Bürgerrechtsbewegungen, Studentenproteste und Vietnamkriegsopposition.²⁶¹ Ein aufsehenerregender Fall war 1974 die Entführung der 19-jährigen Patricia („Patty“) Hearst, Enkelin des Medienmoguls William Randolph Hearst, durch die obskure *Symbionese Liberation Army* (SLA) sowie Pattys spätere Identifikation mit ihren Kidnappern, deren Denkweise und Zielen (ob aufgrund von „Gehirnwäsche“ oder des Stockholm-Syndroms) bis hin zur Komplizenschaft als „Tania“ bei einem Banküberfall (vgl. u.a. Graebner 2008). Neben linksmilitanten wenden sich rechtsextreme, aus dem Umfeld von Bürgerwehrbewegung stammende Gruppen gegen die Zentralregierung Washingtons und propagieren eigene politi-

²⁶¹ Es entfalteten die „Weathermen“ allerdings nie ein derart terroristisches Potenzial und Ausmaß (vor allem, was die Gewalt gegen Menschen anbelangt) wie die RAF in Deutschland oder die *Brigate Rosse* in Italien (vgl. u.a. Steiler 2008).

sche Herrschaftsformen.²⁶² Radikale Abtreibungsgegner als *Single-Issue*-Terroristen greifen ebenfalls in bisweilen terroristischer Weise zu Mitteln wie der Zerstörung entsprechender Kliniken und Attentate auf Mediziner; ebenso stellen militante Tier- und Umweltschützer immer wieder eine Herausforderung für die innere Sicherheit und Ordnung dar.

Filme über die politische Gewalt finden sich bereits zur Anfangszeit des Kinos, und das bereits als sehr frühe „Dokudramen“: Der Filmpionier Edwin S. Porter stellte 1901 die Hinrichtung des McKinley-Attentäters Leon Czolgosz in *Execution of Czolgosz, with a Panorama of Auburn Prison* (USA) nach.²⁶³ David Wark („D.W.“) Griffith griff die grassierende Anarchistenfurcht in seinem sechszehnminütigen *The Voice of the Violin* (USA 1909) auf: Der mittellose Emigrant Herr von Schmitt (Arthur V. Johnson) wird von Radikalen dazu verleitet, eine Bombe zu legen, ehe er sich im letzten Moment anders entscheidet (vgl. Porton 2005 [1999]: 41 f.). 1922 findet sich dann schon der zum bloßen Typus schematisierte, als Klischee allgemein bekannt vorausgesetzte *bomb-throwing anarchist* in der Buster-Keaton-Komödie *Cops*.

Der – teils bizarre – Linksterrorismus der 1960er-Jahre fand ebenfalls Eingang ins Kino. Den Fall Patty Hearst etwa behandelt u.a. Paul Schraders *Patty Hearst* (UK/USA 1988). Sidney Lumets *Running on Empty* (USA 1988), der Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* vorwegnimmt (s. 4.5.3), erzählt von einer Familie im Untergrund bzw. auf der ständigen Flucht vor den Behörden: Die Eltern werden als linksgerichtete Attentäter gesucht, doch ihr Sohn (River Phoenix) verliebt sich, strebt ein „normales“ Leben an, in das ihn die Eltern schließlich entlassen. *Network* (USA 1976), eine ebenfalls von Sidney Lumet inszenierte Mediensatire mit tragischem Einschlag, treibt das vielfach konstatierte symbiotische Verhältnis von Massenmedien und Terrorismus früh auf die Spitze: Eine karrierebesessene TV-Managerin (Faye Dunaway) schließt einen Vertrag mit einer Stadtguerillatruppe für eine wöchentliche Show zum „Anschlag der Woche“ – und arrangiert schließlich ein aufmerksamkeitsträchtiges Live-Attentat auf den unliebsam gewordenen Ex-Anchorman und jetzigen, allzu konsumkritischen Fernsehprediger (Peter Finch) ihres Senders, womit sie zwei Fliegen mit einer Klappe schlägt.

Auch das Spannungskino Hollywoods nutzte für seine populäre Action- und Thriller-Unterhaltung (oder: -Exploitation) den linken wie rechten heimischen

²⁶² Zu nennen sind beispielsweise die Davidianer oder die *Michigan Militia*. Die Bombenattentäter von Oklahoma City, die im April 1995 das Alfred P. Murrah Federal Building zerstörten, entstammten diesem Milieu.

²⁶³ Den Film stellt die U.S. Library of Congress im Internet unter <http://www.loc.gov/item/00694362> (letzter Zugriff: 02.05.2015) zur Verfügung.

Terrorismus: In *The Enforcer* (USA 1976) tritt Clint Eastwood in seiner Paraderolle als Polizist „Dirty Harry“ Callahan gegen eine radikale Gruppe (die fiktionale *People's Revolutionary Strike Force*) an, die an die SLA sowie an die *Black Panthers* gemahnt. Auf das Oklahoma-Attentat 1995 durch Rechtsradikale baut wiederum der Paranoithriller *Arlington Road* (USA 1999; Mark Pellington) auf.²⁶⁴

Der ‚populärste‘ und dominanteste Terrorismus im US-Kino nicht erst seit dem 11. September 2001 ist jedoch einer aus der Fremde: jener im und aus dem Nahen Osten. Er findet sich bevorzugt im Spannungskino, in Actionfilmen und Thrillern. Das dabei dominierende Bild des ‚Evil Arab‘, wie Semmerling (2006) die Stereotypisierung des schurkischen Muslimen bzw. Nahostlers apostrophiert (die sich freilich nicht nur auf die Rolle des Terroristen beschränkt), erstreckt sich von einem relativ regional begrenzten Terrorismus (der international geführte, jedoch nationalistische palästinensische) bis hin zum transnationalen, religiös begründeten militanten Dschihadismus. Die ‚Evil Arabs‘ bedeuten mithin ein Konflikt- und Feindbild, das von politischen und geschichtlichen Entwicklungen auf der einen und von filmgenerischen Bedingungen und Dynamiken auf der anderen Seite geprägt war und ist. Wichtig ist natürlich, zwischen dem weltlichen, historisch überwiegend säkularen Nahostkonflikt von dem radikalislamistischen ‚Glaubenskampf‘ zu differenzieren. Insofern sich aber auch Dschihadisten auf die Auseinandersetzung um Palästina berufen, vor allem aber das Stereotyp des ‚Evil‘ oder ‚Reel Bad Arab‘ (Shaheen 2009) gerade die vielfältigen, u.a. kulturellen, historischen und politischen Unterschiede ignoriert, seien für die Untersuchung eben dieses Gesamtgegenstandes analoge Vereinfachungen gestattet.

Der ‚arabische‘ Terrorismus im Hollywoodkino ist bereits mehrfach zum Untersuchungsgegenstand geworden. Bürger betrachtet in diesem Zusammenhang überaus kritisch Filme als ‚Staatskunst aus Hollywood‘ (Bürger 2005), wobei er Terrorismus nur als einen Aspekt in dem weiter gefassten, ideologischen, gar propagandistischen Unterhaltungskino rund um Kriegs- und andere nationale Bedrohungsszenarien thematisiert. Enger gehalten untersucht Vanhalas Dissertation (2005) dezidiert kommerziell erfolgreiche *action-adventures* zum internationalen Terrorismus zwischen der Iran-Geiselkrise (1979-81) und dem 11. September 2001. Neueren Datums ist Princes Buch zum US-Kino in Zeiten des Terrorismus (Prince 2009) sowie Cettls ‚analytische Filmografie‘ (2009); Letztere folgt allerdings einem sehr weit gefassten Verständnis von Terrorismus-

²⁶⁴ Zu diesem *Homegrown Terrorism* im US-Film siehe auch Cettle (2008: 12).

filmen. Aufgrund des fast unüberschaubaren und stetig anwachsenden Literaturkorpus zu dem Gebiet wird in dieser Arbeit nur auf einige Quellen explizit eingegangen oder verwiesen; dasselbe gilt für die Auswahl der Filme, die sich in der Fülle des Angebots beschränken muss, gleichwohl vom akademischen Diskurs und ihrer Popularität her relevante, aber auch beispielhaft randständige Produktionen heranzieht, um die Gesamtbandbreite bestmöglich zu erfassen.

5.1 Der internationale Nahost-Terrorismus der 1970er- und -80er-Jahre

Der Beginn des modernen internationalen Terrorismus wird auf den Juli 1968 gesetzt, als Terroristen der Volksfront für die Befreiung Palästinas (PFLP) eine israelische El-Al-Maschine auf dem Weg von Rom nach Tel Aviv entführten (Hoffman 2006: 111). Auch frühere Terrorisimen waren international ausgerichtet und vernetzt gewesen, doch nun begannen Terroristen regelmäßig zwischen den Ländern hin- und herzureisen und das Ausland für ihre Attacken zu nutzen, wobei dies durch die Zunahme des internationalen Flugverkehrs beflügelt und durch das Fernsehen bzw. die schnelle bis zeitgleiche Verbreitung seiner Inhalte effektiver wurde (vgl. ebd.: 111 f.).

Zwischen 1968 und 1980 waren die palästinensischen Terroristengruppen unbestreitbar die aktivsten der Welt, für mehr *internationale* Terrorakte verantwortlich als jede andere Bewegung. Der Erfolg, mit dem die PLO die Leiden der Palästinenser durch die Internationalisierung ihres Kampfes gegen Israel ins öffentliche Bewusstsein rückte, hat seitdem für ähnlich entrechtete ethnische und nationale Minderheitsgruppen überall auf der Welt als Modell gedient (ebd.: 112 – Herv. i. O.).

Die *Palestine Liberation Organization* (PLO) war als Verbund verschiedener palästinensischer Gruppen 1964 entstanden. Ihr Ziel war die Errichtung eines Staates Palästina (Rubin 1994: 1). Seit dem arabisch-israelischen Krieg 1948/49 hatten die vertriebenen Palästinenser auf die Hilfe der arabischen Bruderländer und des panarabischen Gedankens gesetzt, doch nach der Suez-Krise 1956 und dem Sechstagekrieg 1967, im Zuge dessen Israel u.a. den Gaza-Streifen und das Westjordanland besetzte, fürchtete die PLO, als legitimer Vertreter des Volkes marginalisiert oder gar politisch ‚verkauft‘ zu werden bzw. die Palästinenservertreibung auf eine reine Flüchtlingsfrage reduziert zu sehen (vgl. ebd.: 14 f.). Die Solidarität von Ländern wie Ägypten und Jordanien war nicht ungetrübt, u.a. stand die Linksorientierung der PLO dem politischen Selbstverständnis und den Zielen der recht jungen Nationen und ihrer Herrscher bisweilen diametral entgegen. Vor allem im Gastland Jordanien entwickelten sich die Palästinenser zu ei-

ner Gegenmacht, die die Staatsordnung des Königshauses mit ihrer marxistischen Agitationen und dem Aufbau eines eigenen Sozialsystems herausforderte und das Land als Ausgangspunkt für ihre Gewaltaktionen missbrauchte. Nach einem versuchten Mordanschlag auf König Hussein I. eskalierte die Situation und ab 1970 wurden die Palästinenser aus Jordanien gewaltsam vertrieben. Sie fanden u.a. im Libanon eine neue Basis (vgl. ebd.: 34 ff.).

1969 übernahm Yassir Arafat mit seiner palästinensischen nationalistischen Gruppe *Fatah* – deren Mitglieder sich aus der Mittelschicht rekrutierten, aus den Flüchtlingslagern und Universitäten – die Führung innerhalb der PLO. Arafat, vom Erfolg der Algerier in ihrem Guerilla-Kampf gegen die Franzosen beeindruckt, setzte ebenfalls auf terroristische und guerillataktische Mittel (vgl. ebd.: 5 ff.). Im Fadenkreuz der Fatah standen primär Israelis. Konkurrierende Gruppen, vor allem die PFLP unter George Habbasch, betrachteten hingegen auch Ausländer, deren Länder den „zionistischen“ Staat unterstützten, als legitime Ziele (vgl. ebd.: 24).

Das El-Al-Hijacking stand am Beginn einer Welle des palästinensischen Terrorismus in Israel und Europa – und vor allem in der Luft: Am 29. August 1969 entführten zwei Palästinenser, darunter die berühmt gewordene attraktive Leila Khalid²⁶⁵, einen TWA-Flug von Rom nach Tel Aviv. 1976 lenkten palästinensische und zwei deutsche Terroristen der *Revolutionären Zellen* einen Airbus der Air France nach dem Start von Athen nach Entebbe, Uganda, um. Eine israelische Kommando-Einheit stürmte den Flughafen und rettete die dort verbliebenen Entführten in einer im Westen weitgehend dramatisch-heldenhaft²⁶⁶ dargestellten Aktion. Vier Jahre zuvor war es hingegen zur wohl spektakulärsten Aktion dieser Zeit gekommen, als im September 1972 gleichzeitig je eine TWA-, eine Pan-Am- und eine Swissair-Passagiermaschine sowie einen Tag später ein weiteres Flugzeug nach Jordanien entführt wurden, um palästinensische Häftlinge in Europa freizupressen. Diese Aktion war mit ein Anlass für die Vertreibung der Palästinenser durch das jordanische Militär (vgl. ebd.: 35). Eingedenk dieser bzw. des blutigen Palästinenseraufstands im Königreich hatte sich die Gruppe *Schwarzer September* benannt, die ab November 1971 aktiv war – eine Zeit, die den Höhepunkt des internationalen Terrorismus in Form von u.a. Flugzeugentführungen, Briefbomben und gezielten Personenattentaten markierte (vgl.

²⁶⁵ Khalid konnte entkommen und wurde 1970 bei einer versuchten El-Al-Entführung festgenommen. Eddie Adams Bilder von ihr in einer Kufiya und mit einem AK-74-Sturmgewehr ging um die Welt und machte sie zum „Pin-up-Girl“ des bewaffneten bzw. terroristischen Kampfes.

²⁶⁶ Ein Beispiel bietet der dreiteilige Bericht von Ben Porat, Eitan Haber und Zeev Schiff, der 1976 im *Spiegel* abgedruckt wurde und die Aktion wie ein Thriller – analog seiner Verfilmungen (s. u.) – aufbereitet (Porat et al. 1976).

ebd.: 37).²⁶⁷ Die erste Tat des Schwarzen September war die Ermordung des jordanischen Ministerpräsidenten, weitere Aktionen die Entführung eines belgischen Flugzeugs 1972 und ein Selbstmordangriff auf einen Passagierterminal in Athen 1973. Weltweite Aufmerksamkeit erregte die Gruppe mit der Geiselnahme der israelischen Sportlermannschaft in München während der Olympiade im September 1972, der auch als tragischer „Meilenstein“ in die Geschichte des Terrorismus einging. Die Terroristen unter Führung von Mohammed Massalha alias „Issa“ töteten zwei der Athleten und forderten die Freilassung von über 230 palästinensischen sowie fünf deutscher Gefangenen (darunter Andreas Baader und Gudrun Ensslin). Bei dem misslungenen Befreiungseinsatz der deutschen Polizei auf dem Flughafen Fürstenfeldbruck kamen alle Israelis und fünf der acht Terroristen ums Leben (vgl. u.a. Klein 2006: 42 ff.; Hoffman 2006: 115 ff.). München war für die Palästinenser trotz der internationalen Verurteilung der Aktion ein „spektakulärer Publizitätserfolg“ (Hoffman 2006: 119): Mit mehreren Tausend Journalisten und geschätzten neunhundert Millionen Fernsehzuschauern in mindestens hundert Ländern, die das Geschehen teils live mitverfolgten, (vgl. ebd.) rückten die Palästinenser und ihr Anliegen mit einem Schlag ins weltweite Bewusstsein.²⁶⁸ Der Schwarze September verkündete später in einer Beirut Zeitung:

Die Wahl der Olympischen Spiele war vom rein propagandistischen Gesichtspunkt erfolgreich. Es war so, als habe man den Namen Palästina auf einen Berg gemalt, der von allen vier Ecken der Erde aus zu sehen ist (zit. n. ebd.: 120).

Der ‚ferne‘ Palästinenserkonflikt und der Terrorismus der PLO tangierte die Vereinigten Staaten zunächst relativ wenig, was zu einer schematischen Thematisierung beitrug:

It was only when Arabs began to threaten American interests directly during the 1973 oil embargo, following the Arab-Israeli war of October 1973, that the Arab (and later, the Muslim) emerged as a bona fide threat to American interests. This event, together with the expansion after 1971 of the PLO's guerilla/terrorist campaign against the Israelis, led to the Arab being represented as embodying the antithesis of Western values and rationality in the popular narrative of films and television (Eisele 2002: 72).

Israels Staatsgründung und sein Kampf gegen die feindlichen Nachbarn waren hingegen schon in den 1960ern in starbesetzten Epen wie der Adaption von Leon

²⁶⁷ Laut Rubin (1994: 38) war „Schwarzer September“ der Deckname, den die Fatah für Operationen im Ausland verwendete.

²⁶⁸ „Nicht zuletzt dank der (...) noch relativ jungen Satellitentechnik waren die Spiele nach der Mondlandung das größte Medienereignis der sechziger und siebziger Jahre“ (Elter 2008: 135).

Uris Bestseller *Exodus* (USA 1960; Otto Preminger) mit Paul Newman und Eva Marie Saint oder *Cast a Giant Shadow* (USA 1966) mit Kirk Douglas verhandelt worden, wobei Letzterer bedeutsam ist

(...) in the development of the cinema of terrorism for its assertion of the enemy Arab tactics as a kind of proto-terrorism. The Arab enemy thus fires from rooftops and hillsides on any target and are depicted as little better than animals (Cettle 2009: 62).²⁶⁹

Die Kombination von Fatah-Terrorismus, Kriegsbereitschaft der israelischen Nachbarstaaten – durch den Jom-Kippur-Krieg 1973 belegt – und eine gewisse kulturelle und politische Distanz (qua Blockzugehörigkeiten im Kalten Krieg) vereinfachte die Verdichtung negativer Attribute hin zur Figur des „Evil Arab“ in den 1970ern (vgl. Semmerling 2006: 7 ff.). Dieses Stereotyp stand in der Traditionslinie bereits bestehender Araber-Klischees (etwa dem des „lüsternen Scheichs“), die sich bis zur Anfangszeit des Kinos zurückverfolgen lässt.²⁷⁰ Der Nahost-Terrorismus selbst fand sich trotz seiner sonstigen Medienpräsenz und des Umstandes, dass auch US-Bürger durch Flugzeugentführungen betroffen waren, bis in die späten 1970er-Jahre allerdings relativ wenig auf der Leinwand – und wenn, dann vor allen in den weitgehend spekulativen bis exploitativen Filme des israelischen, in den USA arbeitenden Produzenten und Regisseurs Menahem Golan. Golan lernte sein Handwerk des weniger künstlerisch orientierten als finanziell erfolgreichen, unabhängigen B-Filmemachens unter der heutigen Branchenikone Roger Corman und spezialisierte sich auf niedrig- und mittelbudgetierte Filme, die meist in Israel gedreht wurden. Mit seinem Cousin Yoram Globus übernahm er 1979 The Cannon Company, die besonders für rabiate Actionfilme in den 1980ern bekannt wurde. Golans erster (wie vielleicht überhaupt der erste) Film mit nahöstlichen Terroristen ist der mit westdeutschen und israelischen Geldern finanzierte Spionagethriller *Trunk to Cairo* (ISR/BRD 1966, R: M. Golan), ein Werk im Zeichen der James-Bond-Erfolgs- und Nachahmungswelle der 1960er. US-Western- und Abenteuer-Star Audie Murphy spielt darin einen Agenten, der einen Ex-Nazi darin hindern will, für Ägypten eine Atom-bombe zu bauen, an der auch palästinensische Radikale Interesse haben. Nach weiteren Filmen mit klarer Gut-Böse-Trennung, wobei Palästinenser meist in ihrer überbordenden Grausamkeit und ihrem Fanatismus dämonisiert werden, greifen die Golan-Globus-Produktionen in den 1970ern den Trend auf, reale

²⁶⁹ Zu erwähnen ist hierbei, dass im Kampf um einen eigenen israelischen Staat auch jüdische Aktivistinnen wie die der Untergrundgruppe *Irgun* zu terroristischen Mitteln gegen die britische Mandatsregierung griffen. Zu diesem Thema s. Hoffman 2006 (S. 85 ff.).

²⁷⁰ Dass und wie das Hollywoodkino hier eine lange Tradition der Stereotypen-Zeichnung des „Arabs“ aufweist, zeigen u.a. Shaheen (2001) und Mandel (2001) auf.

spektakuläre Terrorismusaktionen als spannungsreichen und dramatischen Vorlagenstoff mit großen Schauspielernamen (freilich meist aus der vergangenen Hollywood-Epoche) fürs Fernsehen aufzubereiten. TV-Filme dieser Art sind u.a. *21 Hours at Munich* (USA 1976; William A. Graham), der sich der Olympiageiselnahme in München 1972 widmet und William Holden als Polizeichef Manfred Schreiber, Franco Nero als Terroristenanführer Issa und Richard Basehart als Bundeskanzler Willy Brandt zeigt. Die Air-France-Entführung und die Befreiung der Geiseln in Uganda im Juli 1976 dramatisierte relativ schnell schon nach dem Ereignis *Victory at Entebbe* (USA 1976; Marvin J. Chomsky) mit Kirk Douglas, Helmut Berger und Elizabeth Taylor sowie Burt Lancaster in der Rolle des damaligen israelischen Verteidigungsministers Shimon Peres. 1977 folgte *Raid on Entebbe* (USA; Irvin Kershner) mit Peter Finch als Yitzhak Rabin und Horst Buchholz als der deutsche Terrorist Wilfred Böse.²⁷¹ Golan und Globus nutzen den patriotisch-heroischen Stoff im selben Jahr für ihre eigene israelische Produktion in *Mivtsa Yonatan / Operation Thunderbolt* (ISR 1977; M. Golan); Terrorist Böse wird darin von Klaus Kinski verkörpert.²⁷² Derartige TV-Produktionen aus den Vereinigten Staaten standen auch in Deutschland für kollektive Mythen und *corporate narratives*, die denen der terroristischen Gegenseite erheblich zuwiderliefen – freilich nicht nur ihnen. Vor allem in den studentischen Milieus in Europa galt der palästinensische Terrorismus zumindest im Anliegen als legitim und Teil einer weit größeren, komplexeren und systemischen Auseinandersetzung. Allein die Erzählperspektive bzw. das, worauf sich die Reinszenierungen als Rekapitulationen konzentrierten, erhielt vor diesem Hintergrund erhebliche symbolische Bedeutung und ideologisches Gewicht. In *Victory at Entebbe* fokussiert beispielsweise, in seiner Perspektivierung vergleichbar Breloers *Todesspiel* (BRD 1997) zur Krise Deutscher Herbst 1977 (s. 4.5.4),

[fokussiert] die Darstellung des israelischen Staates und der israelischen Regierung (...) eine kleine, exklusive Schaltzentrale der Macht oder eines Krisenstabes; eine Form von Öffentlichkeit taucht im Film nicht auf. Augenfällig ist dabei auch, dass im Gegensatz zur israelischen Produktion *Operation Thunderbolt* (*Mitsva* [sic] *Jonatan*) die Handlungsspielräume der israelischen Regierungen als sehr begrenzt und die schließlich gewählte militärische Option als äußerst riskant erscheint (Pfitzenmaier 2007: 9).

²⁷¹ Wie *21 Hours at Munich* wurden diese zwei Filme u.a. im westdeutschen Kino ausgewertet.

²⁷² Im Gedächtnis Israels und der USA sind die Entebbe-Entführung und die spektakuläre Rettungsmission des israelischen Militärs, bei der der später als Held gefeierte Bruder des späteren Ministerpräsidenten Benjamin Netanjahu ums Leben kam, stärker verankert als in Deutschland, wo dieses Kapitel des internationalen bzw. palästinensischen Terrorismus eher als ein Seitenstrang des Linksextremismus v.a. mit Blick auf „Landshut“-Entführung 1977 und deren Erstürmung durch die GSG 9 wahrgenommen wurde (vgl. Pfitzenmaier 2007: 9).

Radikale Linke werteten den Film entsprechend als Affront und Propaganda. Magdalena Kopp, einst Lebensgefährtin des berüchtigten Top-Terroristen „Carlos“ alias Illich Ramirez Sanchez, damaliges Mitglied der Revolutionären Zellen und Bekannte der an der Air-France-Entführung beteiligten (und dabei getöteten) Böse und Brigitte Kuhlman, schreibt in ihrer Biografie zu *Victory at Entebbe*:

Die Rollen waren klar verteilt: Die Israelis waren die Helden, die Geiselnahmer die Verkörperung des Bösen. Gegen diese Verdrehung der Wirklichkeit und die rassistische Hetze – so empfanden wir das damals – sollten in mehreren Kinos, in denen der Film gezeigt wurde, Brandsätze hochgehen. (...) Ziel war die Absetzung des Films (Kopp 2007: 106).²⁷³

TV-Fiktionalisierungen ziehen sich neben Mischformen wie Doku-Dramen weiter durch die Terrorismusfilmgeschichte. Der zweiteilige Fernsehfilm *Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair* (I/F/USA/BRD 1990; Alberto Negrin) z.B. handelt von der Entführung des italienischen Kreuzfahrtschiffes *Achille Lauro* 1985 durch die Palästinensische Befreiungsfront (vgl. dazu Rubin 1994: 76 f.); Burt Lancaster spielt darin den ermordeten Leon Klinghoffer. Auch in jüngerer Zeit und bis in die Gegenwart begleiten solche Werke bisweilen aufwendigere Kinoproduktionen zu historischen Ereignissen, etwa *Flight 93* (CAN/USA 2006; Peter Markle) Paul Greengrass' *United 93* (F/UK/USA 2006) oder *Code Name: Geronimo* (USA 2012; John Stockwell) Kathryn Bigelows *Zero Dark Thirty* (USA 2012). Nach der Fernsehausstrahlung werden sie meist auf DVD ausgewertet, so sie zuvor nicht wie *21 Hours at Munich* oder *Omagh* (s. 3.2.3.1) den Weg auf die Kinoleinwand finden.

Ab dem Ende der 1970er-Jahren präsentiert das US-Kino selbst direkt und vermehrt arabisch-muslimische Terroristen (Boggs und Pollard 2007: 190) jenseits denen der Fatah und PFLP, und

[i]n the second half of the 1980s, terrorism crossed over from exploitation pictures of the Golan-Globus variety and became an item in numerous big-budget, high-profile Hollywood movies (Prince 2009: 35).

²⁷³ Keine Menschen, so Kopp weiter, sollten zu Schaden kommen. Letztlich wurde nur in einem Aachener Kino ein Brandsatz deponiert, was jedoch beobachtet wurde; beide RZ-Mitglieder wurden verhaftet und zu Gefängnisstrafen verurteilt (vgl. Kopp 2007: 106). Eine detailliertere Darstellung des versuchten Brandanschlags auf das „Gloria Palast“-Kino, der durch einen nicht funktionierenden Zünder ausblieb, ehe bei der Entschärfung doch ein Sachschaden entstand, bietet Schröm (2004: 152 ff.).

Verschiedene bedeutsame Ereignisse und Entwicklungen trafen dabei zeitlich aufeinander, wirkten zusammen in einem Bedrohungskomplex, der nach Edward Saids wegweisender Studie (Said 1978) als *orientalistisch* bezeichnet werden kann: Neben der zweiten Ölkrise und der Invasion der UdSSR in Afghanistan (s. u.) (beide 1979) war es vor allem die iranische islamische Revolution im selben Jahr mit dem Sturz des Schahs und der Installation einer schiitischen Theokratie unter Ayatollah Khomeini. Konkret wurde Amerika durch die Teheraner Geiselnahme von zweiundfünfzig Diplomaten und US-Bürgern durch radikale Studenten betroffen, die 444 Tage (November 1979 bis Januar 1981) andauerte. Laut Vanhala war dies „the first major international terrorist attack against the U.S.“ (Vanhala 2005: 178).²⁷⁴ Auch hier spielte das Fernsehen eine eminente Rolle. Sechs Tage nach der Botschaftsbesetzung begann der Sender ABC, der bereits vier Jahre zuvor maßgeblich über die Olympia-Geiselnahme berichtet hatte, jede Nacht ein News-Special auszustrahlen (vgl. McAlister 2005: 143). *Americans Held Hostage* blieb vier Monate auf Sendung und wurde anschließend durch ein anderes Format ersetzt. Der Sender präsentierte je dreißig Minuten Zusammenfassung der Tagesereignisse und einzelne Botschaftsmitarbeiter als „typische Amerikaner“ bzw. ihre Schicksale als individuelle familiäre „*human dramas*“ (vgl. ebd.: 143 f.). Eine Befreiungsaktion der Geiseln durch die nach dem Mogadischu-Erfolg der deutschen GSG 9 eingerichteten US-Antiterrorereinheit Delta Force scheiterte schon im frühen Stadium desaströs (vgl. Vanhala 2005: 166 f.). Einige aus der Botschaft Geflüchtete wurden in einer Geheimdienstoperation aus dem Land geschmuggelt – Team und Flüchtlinge waren als Kinofilmcrew getarnt (vgl. Hoppe 2008).²⁷⁵

Die USA engagierten sich politisch ab Beginn der 1980er Jahre verstärkt im palästinensisch-israelischen Konflikt und in der Region. Bereits 1978 war es unter Vermittlung von Jimmy Carter in Camp David zum Friedensvertrag zwischen Ägypten und Israel gekommen. Der Terrorismus ging trotzdem weiter. Ein neuer Kriegsschauplatz wurde der Libanon, wo seit 1975 Bürgerkrieg herrschte. Im Süden des Landes hatte vor allem nach der Vertreibung aus Jordanien die PLO Zuflucht gefunden und eine Parallelgesellschaft aufgebaut. Von dort aus startete sie terroristische Übergriffe auf Israel, u.a. die Landung von dreizehn Fatah-Terroristen im März 1978 per Seeweg, die anschließend in einem gekidnappten Bus um sich schießend in Richtung Tel Aviv fuhren. Kurz nach diesem Vorfall marschierten israelische Truppen im Libanon ein (vgl. Rubin 1994: 55): 1982, im ersten Libanon-Feldzug, erfolgte die Besetzung des südlichen Teils des

²⁷⁴ Es spielt vor diesem Hintergrund für das vereinfachte, d.h. auch vermischende Bild des „Evil Arab“ auch keine Rolle, dass der Iran als „Persien“ nicht zu Arabien zählt.

²⁷⁵ Der Spielfilm *Argo* (USA 2012; Ben Affleck) handelt von dieser Aktion.

Levante-Staates, um die dortigen PLO-Strukturen zu zerschlagen. Die Lage im Libanon trug dazu bei, dass im Westen der Nahe Osten als undurchschaubare Konfliktzone wahrgenommen wurde, in dem sich die Grenzen zwischen ethnonationalistischem, sozialrevolutionärem oder schlicht machttaktischem Terrorismus, Guerillakampf, Bürger- und Stellvertreterkrieg auflösten. Paradigmatisch dafür war Beirut:

Niemals zuvor wurde eine einzige Stadt zum Schlachtfeld so vieler miteinander kämpfender Ideologien, konfessioneller Bindungen, einheimischer Fehden, ausländischer Verschwörungen und Interventionen wie Beirut zu Beginn der 1980er Jahre. Belfasts Konflikt dreieck aus bewaffneten Republikanern, Loyalisten und Briten samt deren Splittergruppen wirkt im Vergleich zu dem hochkomplexen Geflecht der sich untereinander bekriegenden Fraktionen des libanesischen Krieges geradezu übersichtlich (Davis 2007: 81).

Die Vereinigten Staaten beteiligten sich am multinationalen UNO-Einsatz, zogen sich aber nach den verheerenden Autobombenanschlägen auf die US-Botschaft mit über sechzig Toten und auf die Unterkunft der Marines mit 241 Toten im Jahr 1983 zurück (vgl. u.a. Reuter 2003: 66 ff.).²⁷⁶ Die Selbstmordattacker gingen von der *Hisbollah* („Partei Gottes“) aus, der hauptsächlich vom Iran unterstützten südlibanesischen Schiiten-Miliz (vgl. ebd.: 73; Palmer und Palmer 2008: 73 ff.). Ein weiterer aufsehenerregender Fall von internationalem Terrorismus war die Entführung des TWA-Fluges 847 durch schiitische Terroristen im Jahr 1985.

„Evil Arab“-Terroristen als generische Typen schlossen in dieser Zeit und ihrem Klima direkt an historische Stereotype und ein breiteres Fremdheits-, gar Feindbild inklusive diverser, zusammenhängender Krisen- und Konfliktszenarien an, auf die das Kino für generische Unterhaltung als Fundus zurückgreifen konnte bzw. die es selbst bearbeitet zurückgab. Neben der geopolitischen Lage fiel der Blick verstärkt auf die Macht der Golfstaaten mit ihren Öl-Milliarden. Die Sorge vor einer Währungs- und Wirtschaftsdestabilisierung aus dieser Richtung findet sich etwa in Alan J. Pakulas *Rollover* (USA 1981), die vor unkontrollierbaren Diktatoren wie Libyens Staatspräsidenten Muammar al-Gaddafi in *Iron Eagle* (USA 1986).²⁷⁷ Derlei Despoten, mehr aber eben Terroristen boten eine Alternative oder Ergänzung zu etwa kommunistischen Standard-Antagonisten.

²⁷⁶ Insgesamt töteten fünf Selbstmordanschläge zwischen November 1982 und 1983 über fünfhundert Menschen (vgl. Reuter 2003: 72).

²⁷⁷ Gaddafi galt in den 1980ern als Repräsentant des staatsgestützten Terrorismus (Anschlag auf die Berliner Diskothek „La Belle“ 1986; Attentat auf den Pan-Am-Flug 103, der 1988 über dem schottischen Lockerbie explodierte und rund 270 Tote forderte).

Drei Filme stecken recht gut das Feld ab, in dem sich der Nahostterrorismus der Filmfiktionen auch vom generisch Ansatz her in jener Zeit bewegte: die Polit- und Mediensatire *Wrong Is Right* (USA 1982; Richard Brooks), der Geheimdienst- bzw. Politthriller *The Little Drummer Girl* (1984; George Roy Hill) und der Menahem Golans Actionfilm *The Delta Force* (USA/ISR 1986).

Lose basierend auf dem Roman *The Better Angels* (1979) von Charles McCarry ist *Wrong Is Right* ein grelle Mischung aus Satire, Thriller und komödiantischer Farce. Sie kolportiert überzogen eine Vielzahl von Versatzstücken des Nahostthrillers und zugleich der realweltlichen Medien-Terrorismus-, „Symbiose“, scheiterte damit freilich an den Kinokassen.²⁷⁸ Im Mittelpunkt steht der Starreporter Patrick Hale, gespielt vom ehemaligen James-Bond-Darsteller Sean Connery (der im Jahr darauf die 007-Rolle noch einmal übernahm). Hale ist von den Mächtigen der Nahostregion als Sprachrohr gefragt und wird zur Marionette der geheimdienstlichen US-Schattenpolitik und ihrer perfiden Mittel: Unwissentlich überreicht Hale dem missliebigen Potentaten eines Wüstenreiches ein Gastgeschenk – eine von der CIA mit einer Giftnadel versehene Fotokamera, die zum geplanten Tod des Scheichs führt (eine Anspielung auf die teils bizarren Attentatspläne und -versuche des Auslandsgeheimdienstes auf Fidel Castro). *Wrong Is Right* greift eine beachtliche Bandbreite politischer und medialer Phänomene des krisenhaften Nahen Ostens, seiner westlichen Darstellung und der Positionierung der US-Administration mit ihrer Interessenpolitik dazu in mitunter grotesker Weise und Kombination auf. Er thematisiert die Sensationsgier des Fernsehens, deren Nachrichtensendungen – nicht zuletzt aufgrund der Selbstinszenierung der Politiker – zu spektakulären Shows verkommen sind, derweil die wahren Machtspiele unsichtbar, unerzählbar und unkontrolliert hinter den Kulissen stattfinden: Der fiktive Wüsten-, vor allem aber Ölstaat Hagreb wird vom Terrorismus des Revolutionärs Rafeeq (Henry Silva) heimgesucht, der, nachdem der König ohne Wissen des US-Präsidenten (George Grizzard) umgebracht wurde, selbst zum Staatslenker avanciert. Kaum an der Macht, sieht Rafeeq vom großen avisierten Systemumsturz ab, setzt den Ölpreis hinauf und droht den USA mit zwei vom Waffenhändler Unger (Hardy Krüger) erbeuteten Atombomben. Diese unangenehme Lage wird in den USA von staatlicher Seite zur akuten Krise hochgespielt und von allen Seiten inszeniert. Denn während in den USA sich regelmäßig Rafeeqs Leute zur besten Sendezeit vor den Kameras in die Luft

²⁷⁸ Als nicht-jugendfrei (R-Rating) eingestuft spielte er gerademal 3,5 Mio. US-Dollar in über 900 Kinos auf dem heimischen Markt ein (vgl. [boxofficemojo.com](http://boxofficemojo.com/movies/?id=wrongisright.htm) - <http://boxofficemojo.com/movies/?id=wrongisright.htm>, Zugriff: 12.05.2015). „An odd blend of the nuclear nightmare *Dr. Strangelove* (1964) and the anti-television satire *Network* (1976), the movie did not sit well with most of the critics, in spite of the passion behind it. (...) Richard would call *Wrong is Right* the biggest disaster of his career“ (Daniel 2011: 212). Zu dem Film s. auch Schäfer und Schwarzer (1991: 295 ff.).

sprengen, bedrängt ein texanischer Senator (Leslie Nielsen) im Präsidentschaftswahlkampf den Amtsinhaber. Daraufhin werden die Nuklearbomben am Flaggenmast auf dem Dach des World Trade Centers (!) in letzter Minute ‚gefunden‘, ‚entschärft‘ und vom Präsidenten vor den Kameras im Weißen Haus triumphal präsentiert, woraufhin dieser im Amt bestätigt wird und gegen Hagreb legitimiert in den Krieg ziehen kann. Rafeeq, von den westlichen Medien nun als Terrorist beschimpft, echauffiert sich in seinem Bunker unter US-Bombardement: „What war? What bombs?“ ruft er – und stellt irritiert seine zwei (echten) Bombenkoffer auf den Tisch.²⁷⁹

Mit der dargestellten Instrumentalisierung der Medien durch den Machtapparat scheindemokratisch Herrschender nimmt *Wrong Is Right* die Satire *Wag the Dog* (USA 1997) vorweg, in der zur Ablenkung von einer Sexaffäre des Präsidenten ein Krieg gegen fiktive albanische Terroristen komplett medial erfunden und ‚geführt‘ wird – oder aber die Irak-Invasion 2003, die mit der Bedrohung durch nicht vorhandene Massenvernichtungswaffen begründet wurde. Terrorismus selbst – die namenlosen Selbstmordattentäter und Rafeeq, der problemlos aus der olivgrünen Revolutionsuniform in die Regenten-*thawb* wechselt – wird in *Wrong Is Right* zum Theater innerhalb einer weit größeren Posse. Die Öffentlichkeit bleibt dabei als Publikum nicht nur kommunikativ ausgeschlossen, sondern wird mit (oder *in*) dieser ‚Sprache‘ der Gewalt und ihren (anti-)terroristischen Rhetoriken systematisch hinters Licht geführt.

Dass *Wrong Is Right* floppte, mag an der überbordenden Handlung oder der kruden Inszenierung als Genremix liegen, auf einer anderen Ebene am thematischen Zugriff und seinem Zeitkontext: Vom luxuriösen Öl-Scheich über den Revolutionär mit Armee im Wüsten Trainingscamp bis zum Militärdiktator werden Figuren- und Situationsstereotype als eben solche lustvoll ausgestellt, die jedoch in jener Zeit noch höchst lebensnah, plausibel und epistemologisch relevant im vereinfachenden kollektiven Fernblick auf die Region waren. Zugleich muss sie der Film selbst ernst genug nehmen, um über sie wie im Gestus des Politthrillers²⁸⁰ v.a. der 1970er-Jahre die Öffentlichkeitsmanipulation von Politikern zur eigenen Profilierung und die machtpolitischen Intrigen und Konspirationen einer unkontrollierten CIA (die durch die Aufdeckung der Unterstützung von Diktaturen in Südamerika moralisch diskreditiert war) sarkastisch zu exemplifizieren. Begreift man aber Stereotype nicht bloß als Ergebnis defizitärer Wirklichkeitskonstruktion, sondern hinsichtlich ihrer Funktion in Sachen (auch moralischer-relationaler) Orientierung, war die kritische Verspottung und Dekonstruktion in *Wrong is Right* von der Tonalität unangemessen und vor allem: verfrüht.

²⁷⁹ 109. Minute.

²⁸⁰ Zum Begriff und Genre des Politthriller s. Kap. 11.

Das Ende der Ölkrise sowie das der Teheraner Geiselkrise lagen noch nicht lange zurück, ebenso die Zuspitzung der Lage im Libanon (wohin die USA wenige Monate nach Filmstart Truppen entsandten) sowie die Wahl von Ronald Reagan zum Präsidenten. Für dessen Hardliner-Administration wurde Terrorismus als hochrelevante Bedrohung maßgeblich mit Kommunismus verbunden, also im Kontext des Kalten Krieges bewertet und einsortiert, war damit ggf. militärisch zu bekämpfen, etwa mit Luftschlägen gegen Libyen nach dem Anschlag auf die von US-Soldaten frequentierte West-Berliner Diskothek „La Belle“ 1986 (vgl. u.a. Toaldo 2012). Das schlug sich in der hohen Salienz des Themas in der Öffentlichkeit und der offiziellen narrativ-diskursiven Einordnung samt Rhetorik nieder, mit der Reagan den „Krieg gegen den internationalen Terrorismus“ im Doppelten Wortsinn *erklärte* (vgl. Hinckley 1989). *Wrong is Right* erscheint vor diesem Hintergrund als künstlerische wie diskursiv ambitionierte, jedoch gescheiterte Gegenerzählung.

Erfolgreicher, gleichwohl mit acht Millionen US-Dollar Einspielergebnis²⁸¹ kein Hit, dringt im ernsthaften Gewand des Agenten- oder Spionagedramas die Kinoadaptation des gleichnamigen Romans von John le Carré *The Little Drummer Girl* (USA 1984) ebenfalls, wenn auch auf andere Art, recht tief und detailliert in den menschenverachtenden Schattenkrieg ein, hier allerdings noch dem zwischen radikalen Palästinensern und dem israelischen Geheimdienst.²⁸² Nach einem Bombenanschlag in der BRD im Rahmen des internationalen Terrorskrieges v.a. der 1970er wird die junge idealistische US-Schauspielerin Charlie (Diane Keaton) als Spionin aufgebaut und als Geliebte von Michel (Moti Shirin), dem Bruder des Terroristen-Führers Khalil (Sami Frey), in Khalils Organisation eingeschleust, um den Mossad zu ihm zu führen. Der Film verwehrt sich eine Schwarz-Weiß-Dichotomie des Konflikts: Zynisch und skrupellos ist der israelische Geheimdienstoberst Martin Kurz (Klaus Kinski, der in *Mivtsa Yonatan* noch den Terroristen Wilfried Böse spielte), perfide wird der gefangene Palästinenser Michel manipuliert, psychologisch gefoltert und gedemütigt. Auch in dem Verhältnis der beiden verfeindeten Seiten ist der Film – dem künstlerischen Weltbild des Schriftstellers und ehemaligen Geheimdienstbeamten le Carré alias

²⁸¹ Gem. Box Office Mojo – <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=littledrummergirl.htm> (Zugriff: 12.05.2015). Wie in der Einleitung erwähnt können die Gründe für den Erfolg oder Misserfolg eines Filmes an der Kinokasse unterschiedlich sein. Trotz ihrer beschränkten indexikalischen Aussagekraft seien sie hier die entsprechenden Zahlen angeführt.

²⁸² Vor allem frühe Vertreter dieser Art von Kino orientieren sich mitunter merklich an den unterschiedlichen Formen und Variationen des eher figurenpsychologisch und an den Erzählweisen New Hollywoods ausgerichteten Thrillers. Dies gilt selbst, zumindest in Ansätzen, für die Golan/Globus-Produktion *The Ambassador* (USA 1984), in der sich ein US-Diplomat (Robert Mitchum) um den Ausgleich zwischen Israelis und Palästinensern bemüht, derweil seine Frau (Ellen Burstyn) heimlich eine Affäre mit einem PLO-Aktivisten beginnt.

David John Moore Cornwell verhaftet – darum bemüht, den Kampf als ein inhumanes Spiel grau in grau darzustellen, in dem das Individuum nur Mittel zum Zweck ist und physisch oder psychisch bedenkenlos manipuliert und geopfert wird.²⁸³ In einer Szene erzählt Charlies Ausbilder Joseph (Yorgo Voyagis), in den sie sich verliebt hat, während eines Restaurantbesuchs in Vorbereitung auf ihren Einsatz konkret von den Gräueltaten der Israelis gegen Palästinenser Ende der 1940er-Jahre, von Mord, der Zerstörung arabischer Siedlungen durch die Panzer, von Flucht und Vertreibung in den 1960ern. Absicht ist, Charlie (und damit zwangsläufig dem Zuschauer) die emotionalen Gründe des Kampfes und des Hasses aufseiten der Palästinenser verständlich zu machen und sie zu sensibilisieren. Dabei nimmt Joseph selbst Khalils Rolle ein, berichtet eindringlich in der Ich-Form. Als ihn Charlie anschließend fragt, wo er, Joseph, selbst in der Zeit der Vertreibungen gewesen sei, erklärt dieser nur trocken, er habe in einem jener Panzer gegessen, die die Siedlungen zerstörten.²⁸⁴ Relativierungen und Parallelisierung der Parteien in ihrem amoralischen Handeln (das damit gleichberechtigt die *corporate narratives* hier wie da über einen bitteren Realismus als hohl und propagandistisch-taktisch entlarvt) finden sich dieserart auch in der Darstellung der Militanten. Im Wüstencamp herrscht der Fatah-Ausbilder Tayeh (Michael Cristofer), der die bombenden Fanatiker in den eigenen Reihen als notwendigen Abschaum bezeichnet, die Amateuragentin Charlie nach ihrer abfälligen Bemerkung über Juden an: Sie seien keine Antisemiten, sondern Antizionisten.²⁸⁵ Das Verständnis oder zumindest die professionelle Achtung des Gegners mindert freilich nicht die Kaltblütigkeit, sondern hebt sie noch hervor: Tayeh ‚prüft‘ Charlies Gesinnung, indem er einen gefangenen Mossad-Agenten vor ihren Augen erschießen lässt. Auf der Gegenseite wiederum wird der betäubte Michel mit seiner tatsächlichen Freundin vom Mossad in ihrem Auto in die Luft gesprengt, um einen Unfalltod zu inszenieren. Hinsichtlich seines Tones und der Ambivalenz, in der die weibliche Hauptfigur nur die passive Rolle eines (auch sexuellen) Instruments spielt, ist *The Little Drummer Girl* eher Nachfolger oder Nachzügler sozial- und politikkritischer 1970er-Filme als Vorläufer und Vertreter des sich abzeichnenden zeitgenössischen Terrorismus-Kinos mit seinem pragmatischen Umgang mit den arabischen Feinden.

Filmkünstlerisch anspruchsloser, zugleich erfolgreicher und für einen Zeitbefund aufschlussreicher als *Wrong is Right* und *The Little Drummer Girl* ist denn auch die US-israelische Cannon-Globus-Produktion *The Delta Force*, u.a.

²⁸³ Zu le Carrés Thema, der Tragik des einzelnen Zivilisten, der unschuldig in die Mühlen des Geheimdienstapparates und seiner Parallelwelt gerät, vgl. Zywietsz (2005).

²⁸⁴ Ab der 45. Minute.

²⁸⁵ 90. Minute.

weil der Film die Überblendung von nationalistischer palästinensischer Militanz und schiitisch-religiösem Terrorismus im Gedankenspielraum Kino verdeutlicht. Storyvorlage ist die Entführung des TWA-Fluges 847 durch schiitische Terroristen im Jahr 1985. Die Maschine wurde nach dem Start von Athen umgelenkt und flog in den folgenden zwei Wochen zwischen Beirut und Algier hin und her. Die Hijacker forderten die Freilassung von über siebenhundert Gefangenen aus israelischer Haft, separierten jüdische Passagiere von den anderen Fluggästen und töteten einen mitreisenden US-Marinetaucher. In Beirut wurden die letzten Geiseln auf mehrere Verstecke verteilt, um einer Befreiungsaktion vorzubeugen (vgl. u.a. Vanhala 2005: 278 ff.; *Der Spiegel* / N. N. 1985). Die ersten zwei Drittel von *The Delta Force* halten sich recht eng an den Ereignissverlauf und Fakten, wie die Anzahl der Entführer zu Beginn der Aktion, die angeordnete ‚Selektion‘ der jüdischen Passagiere samt der sich verweigernden deutsche Stewardess (gespielt von Hanna Schygulla) oder den stetigen Wechsel der Schauplätze (vgl. Vanhala 2005: 298 ff.). Auch die mediale Aufmerksamkeit in ihrer fragwürdigen Dimension wird aufgegriffen: Durch das offene Cockpitfenster gibt der mit der Waffe bedrohte Captain (Bo Svenson) ein Interview auf dem Beiruter Flughafen – so wie seinerzeit der TWA-Flugzeugführer John Testrake, dessen Bild es zusammen mit einem Entführer auf den Titel des *Time*-Magazins (Ausgabe 1. Juli 1985) schaffte.²⁸⁶ Wenn McAlister (2005: 161) darauf verweist, dass der Kinofilm damit den Zuschauer einlade, die entsprechenden authentischen Bilder des originalen Medienereignisses zu erinnern und damit eine Authentizitätsbeziehung zwischen Film- und Fernsehaufnahmen behauptet, muss relativierend ergänzt werden, dass die spezifische Mediatisierung bereits damals integraler Bestandteil terroristischer Unternehmungen war. Das Moment der Selbstreflexivität ist dadurch also abgemildert. Gleichwohl bewegt sich der Film im Fahrwasser der reinszenierenden Fernsehfilme inklusive Multiperspektivik und Star-Besetzung in Nebenrollen (etwa Martin Balsam, George Kennedy, Robert Vaughn oder Shelley Winters).

In zwei Punkten weicht *The Delta Force* allerdings auffallend von dem realen Entführungsfall ab. Erstens: Aus den libanesischen Hisbollah-Entführern wurden in *The Delta Force* Palästinenser, die allerdings mit schiitischen Milizionären (erkennbar an den grünen Stirnbändern) in Beirut kooperieren und die „Brüder“ an Bord nehmen. Man mag – ähnlich wie hinsichtlich des frühen IRA-

²⁸⁶ Diese Situation im Film: 65. Minute. Zur Amoralität der ‚Zusammenarbeit‘ zwischen der Hisbollah und den Medien bzw. der Sensationsgier der Fernsehjournalisten s. Hoffman (2006: 269 ff.). Laut Wrona, Jr. (2007: 43) erhielt TWA 847 „more media attention and direct media involvement than any previous hijacking“. Hoffman geht sogar davon aus, dass die Berichterstattung die Reagan-Administration so sehr unter Druck setzte, dass diese wiederum ihren Einfluss auf Israel für die Erfüllung der Forderungen geltend machte (vgl. Hoffman 2006: 271).

Bildes in Hollywood – mit der Herkunft, der entsprechenden Wahrnehmung und Interessenlage von Entscheidungsträgern in der US-Filmindustrie (hier dezidiert Golan und Globus) samt ihrer Ausrichtung auf das Publikum und Lobbygruppen argumentieren, weshalb in *The Delta Force* Palästinenser statt für den Zuschauer in diesem Kontext und trotz der Iran-Geiselnahme womöglich schwerer einordbare Islamisten die Schurken abgeben.²⁸⁷ Zugleich wird mit der terroristischen Kooperation im Film einem entsprechenden generellen realweltlichen Phänomen Rechnung getragen – eben der Gleichsetzung hin zum pauschal arabisch-muslimischen Terrorismus –, auch wenn das konkrete Szenario spekulativ blieb.²⁸⁸ Der zweite, gravierendere Punkt künstlerischer Freiheit von *The Delta Force* ist die Umwendung der Auflösung der Entführung: Statt des realen friedlichen Endes der Hijacking-Krise bietet der Film ein überbordendes, revanchistisches Actionspektakel als Finale.

Delta Force is a particularly interesting example of the post-Iranian antiterrorist film, not because it has a more sophisticated plot or more developed characterizations than other films of the genre but precisely because it does not. *Delta Force* is outstanding only in the degree to which it is animated by a virulent racist and patently militarist fantasy of rescue and revenge, which manages to place only the thinnest gloss of plot and characterization over its love affair with military hardware, body counts, and men on motorcycles (McAlister 2005: 159).

Auf einem der besagten, in seinem Fall gar Raketen verschießenden, Motorräder kommt der Held, Major McCoy (Chuck Norris), letztlich zum Einsatz ‚geritten‘, um die Geiseln zu befreien und dabei die Terroristen in einem *Show-down* mit der Delta Force unter dem Kommando von Colonel Nick Alexander (Lee Marvin) professionell zu eliminieren. Dabei hatte McCoy bereits seinen Beruf aufgegeben: Zu Beginn des Films quittiert er den Dienst, nachdem die Rettungsmision der US-Geiseln im Iran schmachvoll abgebrochen wird und Verluste unter den Kameraden zu beklagen sind. Die finale Sequenz irritiert als ungetrübte militärische Rache- und Rettungsfantasie besonders durch das filmdramaturgische Ungleichgewicht: Während andere Actionfilme um eine durchgehende attraktive

²⁸⁷ Unterstellt man – wie etwa Jack G. Shaheen – den Golan-Globus-Produzenten eine propagandistische Agenda, kann man hier von einer gezielten ‚Verfälschung‘ der Fakten in der Fiktion ausgehen: Islamistischer Terrorismus wird zu einem der nationalistisch orientierten PLO-Splittergruppen, um diese zu diskreditieren.

²⁸⁸ Ob eine Kooperation von Palästinensern mit der Teheran nahen Hisbollah Mitte der 1980er, also zur Zeit des Iran-Irak-Kriegs (1980-1988), glaubhaft war, kann hier nicht beantwortet werden, erscheint aber angesichts der damaligen Unterstützung der PLO durch den irakischen Machthaber Irangegner Saddam Hussein eher unwahrscheinlich – wenn auch Verbindungen zwischen Schiiten und Palästinensern in jenen Jahren fortbestanden (vgl. Rubin 1994: 54; Jerusalem Center for Public Affairs 2002).

Frequenz von affektiven Gewaltszenen bemüht sind²⁸⁹, sind die Männer der Delta Force bis zum explosiven Abschluss ihrer Mission mit Ausnahme einer Autoverfolgungsjagd samt Schusswechsel (rund 50 Minuten²⁹⁰ vor dem Ende des zweistündigen Films) erstaunlich passiv: Ihre Heldenaktionen beschränken sich weitgehend darauf, den Einsatz – der beim ersten Mal abgebrochen werden muss – zu planen und zu trainieren sowie der entführten ATW-Maschine²⁹¹ hinterherzureisen. Viel Erzählzeit wird hingegen auf die angespannte Situation an Bord verwandt, wo trotz der klischierten solidarischen Besonnenheit der Passagiere und der – freilich nicht gänzlich ungebrochenen – Unbarmherzigkeit der Geiselnnehmer durch die verschiedenen Konflikte Spannung erzeugt wird: Es gilt, die israelische Nationalität einiger der Passagiere zu verheimlichen sowie das Leben der bedrohten US-Marinetaucher zu schützen. Der Kommandeur der Terroristen, Abdul (Robert Frost), feilscht derweil schweißnass und nervös zusammen mit den Piloten um eine Landeerlaubnis und die Betankung der Maschine – als Druckmittel wird einer der Amerikaner brutal zusammengeschlagen.²⁹² In einer weiteren Szene steht das Flugzeug bewacht von schiitischen Milizionären auf dem Rollfeld des Beirut Airports. Brütende Hitze quält die Passagiere und ihre Entführer. Abdul droht, Geiseln zu erschießen. Im Tower will man jedoch nicht nachgeben. Ein Uniformierter, Jamil, soll deeskalieren, begrüßt und beglückwünscht per Funk Abdul (beide kennen sich offenbar bereits persönlich) und will ihn überreden, Frauen und Kinder freizulassen – schließlich müsse man nun auf die öffentliche Meinung der Amerikaner achten. Doch Abdul verweigert seinem ehemaligen Kommandeur die Gefolgschaft. Fast achselzuckend wird ihm vonseiten der libanesischen Offiziellen daraufhin nachgegeben.²⁹³ Indem die (untertitelten) Dialoge auf Arabisch verlaufen und in der Auseinandersetzung kein US- oder sonstiger westlicher Vertreter beteiligt ist, gerät diese Szene zu einer besonderen in derlei generischen Terrorismusfilmen: Der miniaturartige Konflikt besteht nicht zwischen den „Guten“ und den „Bösen“, sondern stellt ein kleines Randgefecht dar, vermittelt ein Gefühl der Unübersichtlichkeit hinsichtlich der Machtstrukturen und der politischen Fraktionen sowie der Gleichgültigkeit innerhalb der verschiedenen, teilweise nur peripheren Akteure. Auch durch

²⁸⁹ Als Beispiel sei nur die deutlich weniger aufwendige Fortsetzung *Delta Force 2: The Colombian Connection* (USA 1990) genannt, in der McCoy, abermals von Chuck Norris verkörpert, zu einem privaten Rachefeldzug gegen einen Drogenbaron aufbricht, in einem ‚ruhigen‘ Moment abseits der Haupthandlung jedoch auch unerfreuliche Barbesucher schlagkräftig zur Räson bringt.

²⁹⁰ In der 72. Minute.

²⁹¹ Im Film wurden die Buchstaben des Namens der realen Fluggesellschaft vertauscht.

²⁹² Auch dem realen TWA-Flug wurde die Landung in Beirut zunächst verweigert (vgl. Wrona, Jr. 2007: 38 ff.).

²⁹³ Ab der 42. Minute.

die Aufteilung der Geiseln, dem Pendeln zwischen Beirut und Algerien und der Ausdehnung der Handlung über das Flugzeug hinaus auf das schiitisch kontrollierte Gebiet Beiruts erfährt *The Delta Force* einen besonderen (anti-)dramaturgischen Ansatz von Realismus, da der Film nicht nur die Ereignisse der realen TWA-Entführung mit authentischem Gestus nachzeichnet, sondern sich damit gegen einen Spannungszugewinn etwa über eine genretypische Reduzierung bzw. Komprimierung von Zeit, Raum, Figurenzahl und Erzählperspektive entscheidet. Fast wie eine befreiende Eruption erscheint denn auch das finale Action-Feuerwerk, als ein gewaltsames, fast trotziges Losreißen von der Fesseln der komplexen Wirklichkeitsvorlage. Dass dafür ausgerechnet die TWA-847-Entführung gewählt wurde, um sie im Nachhinein gewaltsam erfolgreich zu beenden, erscheint auf den ersten Blick widersinnig:

This study of TWA 847's hijacking offers specific lessons concerning antiterrorist and counterterrorist strategies. Military action, while seemingly the default response of the United States, is not the best (or a feasible) response in many circumstances. In this case, the terrorists offered little opportunity for a rescue attempt to be executed. Beirut offered too many impediments, the Algerian government would not allow any such operation in Algiers, and the hostage-takers would not allow the plane to land elsewhere (Wrona, Jr. 2007: 48).

McAlister bezeichnet in diesem Zusammenhang jedoch *The Delta Force* als ein „layered palimpsest“ (McAlister 2005: 161), mit dem das Versagen der US-Einsatzkräfte bei der Geiselnbefreiung im Iran über den Anschluss an den Erfolg des israelischen Militärs in Uganda im Kino relativiert, gar negiert wurde. Die TWA-Krise verquickt *The Delta Force* mit der Operation Entebbe, die israelische Helden werden zu denen Amerikas. Auch dass nur ein Mitglied der Delta Force das Leben lässt, erinnert an den toten israelischen Elitesoldaten Jonathan Netanjahu (vgl. ebd.). Zudem kann das Actionfinale als Rachephantasie speziell für das amerikanische Publikum gewertet werden: eine Kino-Ersatzrevanche für den verheerenden Anschlag auf das US-Marine-Quartier in Beirut 1983. Und überdies sortiert es den realweltlichen Terrorismus in den spezifischen Genre-Kontext seiner Zeit ein: *The Delta Force* ist, so betrachtet, ein Film, der als realistischer Thriller beginnt, um im Actionkino der 1980er bzw. der Reagan-Ära zu münden. Das anfängliche Scheitern und das resignierte Nicht-zum-„Schuss“/Einsatz-Kommen der übermännlichen Antiterrorereinheit und der Abbruch der Operation im allerletzten Moment erscheinen symbolisch für den filmischen Umgang des US-Kinos mit dem Terrorismus und der hypermaskulinisierten Antwort darauf. Spannung in Form von Thrill, Schock und Suspense oder aber quasi-melodramatisches Mitleiden mit den Opfern entlädt sich schließlich in handfestem spektakulärem Aktionismus. Handeln statt Verhandeln ist die Devise. Die Rückbesinnung auf rechtskonservative, autoritäre und patriotische

Werte und Konfliktmodelle kennzeichnen in diesen Jahren das Actionkino. Eines, das sich mit seinen positiv besetzten Gewaltlösungen und übermännlichen Stars (Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone oder, stärker noch im B- und C-Film-Bereich, Dolph Lundgren oder eben Chuck Norris) samt stählerner Physis, emotionaler Kühle und eindeutiger Handlungssouveränität (vgl. Bürger 2005: 453 f.; Vanhala 2005: 255; Morsch 2002: 59 ff.) absetzen wollte: sowohl von dem staatskeptischen und am Vietnamkriegsdesaster leidenden New Hollywood als Mentalitätskino der 1970er-Jahre als auch vom kritischen „europäischen“, eher linksgerichteten Polit-Thriller etwa eines Costa-Gavras.²⁹⁴

During the Reagan era (...) a great deal of ideological production occurred, elaborating a set of Ur-themes or archemyths, such as the omnipresent danger of terrorism and/or relentless Soviet expansionism, governmental bureaucracy as a threat to the individual economic and political freedom, and so on (Prince 1992: 42).

Selten deutlich ist hier also die originäre zeittypische Genrestruktur als Bewältigungsmaske in Sachen Terrorismus dem Film eingeschrieben. Zugleich mutet *The Delta Force* wie eine Narration an, die als propagandistische Vision innerhalb von *Wrong Is Right* karikiert wird, spielte allerdings mit fast 18 Mio. US-Dollar in doppelt so vielen Kinos wie Brooks Film mehr als das Fünffache ein.²⁹⁵

Mit dem Aufkommen des schiitischen Terrorismus bzw. dem radikalen Islamismus (mit dem Ziel der Gründung des islamischen Gottesstaates bzw. der Ablösung „ungläubiger“ Herrscher und Regime als Marionetten des Westens sowie der Zerstörung Israels) verschob sich Mitte der 1980er das Terrorismus-Bild: Stand zuvor noch der Nationalismus der Palästinenser im Mittelpunkt, erschien der Nahe und Mittlere Osten nun immer stärker als religiös-fundamentalistischer Krisenherd, in dem die USA als der „Große Satan“ galten. Der Palästinenserkonflikt selbst bekam mit dem Auftreten der sunnitischen, auch sozial-karitativ engagierten Hamas ab dem Ende der 1980er (während des ersten palästinensischen Volksaufstands, der *Intifada*) als Konkurrenz zur nationalen linksorientierten PLO eine islamistische Färbung.²⁹⁶ Allerdings war schon zwischen 1948 und

²⁹⁴ Dieser befasste sich u.a. mit *État de siège* (F/BRD/I 1972) und *Missing* (USA 1982) mit den staatlichen Terrordiktaturen Lateinamerikas (s. Kap. 11), wohingegen das Actionkino diese Region vor allem im Zuge des „War on Drugs“ bzw. der Militärinterventionen der 1980er-Jahre gegen Drogenanbau- und -transitländer (z.B. Panama) als Feindbildlieferant entdeckte. Siehe dazu sowie umfassend zur Politik bzw. Politikreflektion des Hollywoodkinos der Reagan-Ära Prince (1992).

²⁹⁵ Gem. Box Office Mojo - <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=deltaforce.htm> (Zugriff: 13.05.2015).

²⁹⁶ „Hamas“ bedeutet im Arabischen „Eifer“, steht vor allem jedoch für „Harakat al-Muqawma al-Islamiyya“ („Bewegung islamischer Widerstand“). Die Hamas entwickelte sich aus der Muslimbru-

1967 der Aktivismus u.a. der Muslimbruderschaft in der Westbank und im Gaza-Streifen zu finden (vgl. Beaupain 2005: 15).

Eine besondere Rolle für den Dschihadismus spielte der Konflikt in Afghanistan, wo, Ende der 1970er die Rote Armee der UdSSR einmarschierte und gegen die einheimischen „Gotteskrieger“ kämpfte. Die Mudschaheddin erhielten Unterstützung durch ab Mitte der 1980er einreisende arabische Muslime sowie reiche Golfstaaten (allen voran Saudi-Arabien): der afghanische Dschihad wurde von Islamisten zur internationale Glaubenspflicht erklärt (vgl. Steinberg 2005: 33 ff.; Burke 2004: 92). Auch die USA förderten den Guerillakrieg am Hindukusch, um die Sowjetunion zurückzudrängen, ein Gegengewicht zum Einfluss des schiitischen Iran zu schaffen und Pakistan auf dem Subkontinent als Puffer zu stärken (vgl. Palmer und Palmer 2008: 130).

Festzuhalten ist, dass – sieht man von der Geiselnahme in Teheran nach der Revolution ab – die USA erst ab den 1990er-Jahren direkt und gezielt von „muslimischen“ bzw. „arabischen“ Anschlägen betroffen waren (s. 5.2). Das Kino allerdings imaginierte solche Szenarien nicht zuletzt aus Gründen der Dramatik schon früh, wenn auch – wie *The Delta Force*, *The Little Drummer Girl* oder B-Movies wie *Death Before Dishonor* (USA 1987; T. Leonard)²⁹⁷ – Werke bis in die 1980er-Jahre analog der realweltlichen Situation Terrorismus vor allem als etwas zeigte, das im Ausland stattfand. Ein Film wie John Frankenheimers *Black Sunday* (USA) bot schon 1977 in dieser Hinsicht Ausnahme wie Vorgeschmack. Die Adaption des Romans von Thomas Harris handelt von einem Plan, auf US-amerikanischem Boden eine terroristische Katastrophe zu inszenieren: eine spektakuläre Attacke per Zppelin auf ein Footballstadion in Florida während des Super-Bowl-Finales. Der Film unterläuft, durchaus im Gestus des US-Kinos der 1970er und seiner Polit- und Paranoiathriller, die traditionellen (filmischen) Spannungsmuster hinsichtlich der Einteilung von Gut und Böse, wenn er auch auf die Dichotomie nicht verzichtet: Er verweigert dem Zuschauer den starken amerikanischen Helden; Hauptfiguren sind ein traumatisierter psychotischer US-Vietnamveteran (Bruce Dern) und eine palästinensische Splittergruppen-Terroristin (gespielt von der Schweizerin Marthe Keller), die ihn (auch sexuell) manipuliert und instrumentalisiert. Parallel zu ihren Anschlagplanungen verfolgt der *Black Sunday* die Seite der „good guys“, die vor allem ein israelischer Major

derschaft, die sich in den 1920ern gründete und gegen den Imperialismus und die westlich orientierten Regime wandte, nicht zuletzt um die Situation der Muslime zu verbessern, die Gesellschaft zu solidarisieren und eine eigene (Gegen-)Identität (wieder) zu finden. Die Muslimbruderschaft fordert die Aufhebung von Religion und Staat insofern, als die Politik sich dem Islam unterzuordnen hat (vgl. Beaupain 2005: 83 ff.). Zur Hamas vgl. auch Palmer und Palmer (2008: 59 ff.).

²⁹⁷ Inhalt: Ein Marine (Fred Dryer) kämpft allein gegen die Besetzer einer US-Botschaft im Nahen Osten.

(Robert Shaw) vertritt. Ihm und nicht etwa der US-Polizei kommt es zu, das finale Desaster zu verhindern (vgl. Semmerling 2006: 93).

In den 1980ern griffen formelhaft-reißeische Streifen, etwa *Wanted: Dead or Alive* (USA 1987; Gary Sherman) oder *Terror Squad* (USA 1988; Peter Maris) – ein Ex-CIA Agent (Rutger Hauer) jagt einen Terroristen in den USA; eine Bande libyscher Söldner besetzt eine Atomanlage im Bundesstaat Indiana –, als Vertreter einer auf Bahnhofskino- und Video-Auswertung setzenden Action-Unterhaltung bestenfalls oberflächlich auf (außen-)politische Umstände zurück. Sie fragten rudimentäres Schlagzeilenwissen beim Publikum für die Grobkonturierung ihrer Schurkenfiguren ab, die damit in einer Reihe mit russischen Söldnern oder ebenso griffbereiten und nutzungsfertigen süd- und mittelamerikanischen Drogenbaronen standen.²⁹⁸ Die realen Konflikthintergründe dienten in diesem Sinne als (oft nur angedeutete, vereinfachte oder verzerrte) Kulisse für seit Anbeginn des Kinos und darüber hinaus reichende erprobte Storys, in denen die Helden Bösewichte abwehren, bestrafen und eliminieren, deren (potenzielle) Opfer rächen, retten oder schützen. Es lockerte diese generische Typisierung der „Evil Arabs“ angesichts des Afghanistankriegs nur ansatzweise und peripher auf, dass analog der US-Militärhilfe auch Hollywood – z.B. in *Rambo III* (USA 1988; Peter MacDonald) – das Bild des stolzen Widerstandskämpfers, der gegen die rücksichtslose militärtechnische Übermacht der Russen mutig, ehrenhaft und romantisch ins Feld zieht, zeichnete. „Wie sonst nie wird hier der religiöse Ernst von Muslimen gewürdigt“, so Bürger (2005: 441). Allerdings spielte in jenen Filmen der Glaubenshintergrund ebenso wenig eine Rolle wie die Tatsache, dass ausländische Muslime den afghanischen Mudschaheddin zur Hilfe eilten – so wie eben auf der Leinwand die Action-Ikone John Rambo alias Sylvester Stallone. Stattdessen waren die Afghanen lediglich ein von einem in Hollywood lange etablierten Widersacher – dem sowjetkommunistischen „Russen“ – bedrängtes Volk ohne Anbindung an einen größeren, religiösen Weltentwurf.²⁹⁹ Wie im Nordirlandkonflikt, wenn auch eindeutiger, griff das Framing des „anti-imperialistischen Mythos“ samt David-gegen-Goliath-Konstellation. Das ging mit den Machtinteressen und der ideologischen Blockbildung Hand in Hand und

²⁹⁸ Der „War on Drugs“ der USA, 1982 von Reagan ausgerufen, kulminierte Ende der 1980er in verdeckten wie offenen Militäraktionen wie der Invasion in Panama unter General Manuel Noriega.

²⁹⁹ Die afghanischen Mudschaheddin oder die arabischen Islamisten al-Qaidas sind nicht mit den Taliban („Islamische Taliban-Bewegung Afghanistans“) gleichzusetzen. So gingen die Taliban – unterstützt vom pakistanischen Geheimdienst – gegen die afghanischen Krieger selbst vor, nachdem sich diese untereinander in Kämpfe verstrickt hatten (Steinberg 2005: 70 ff.). Regionalorientiert, primär paschtunisch und aus der islamischen Tradition der Deobandis des indischen Subkontinents entstammend, etablierten sie bis zu dessen Aufhebung 2001 ein „Islamisches Emirat in Afghanistan“ (vgl. ebd.: 71). Zu dem Thema Taliban s. a. Rashid (2010).

entsprach der polittaktischen, moralischen Lesart der Situation am Hindukusch durch die Reagan-Administration.

Wie sehr freilich der Terroristen-„Evil-Arab“ zum Ende der 1980er-Jahre Ermüdungserscheinungen aufwies, ehe er Anfang des kommenden Jahrzehnts durch weltpolitische Umstände wie die Aktionen von al-Qaida wieder, zugleich veränderte Aktualität erfuhr, zeigt sich an *Die Hard* (USA 1988). John McTier-nans Adaption von Roderick Thorps Roman *Nothing Lasts Forever* (1979) ist an dieser Stelle interessant, weil er – mittlerweile selbst Klassiker des Genres – den Actionfilm innovierte und innerhalb dessen Rahmens den Terrorismusfilm jener Zeit wie auch Terrorismus an sich reflektierte.

Die Hard erzählt von dem New Yorker Polizisten John McClane (Bruce Willis), der in Los Angeles auf der Weihnachtsfeier des japanischen Versicherungskonzerns, bei dem seine von ihm getrennt lebende Frau beschäftigt ist, in eine Geiselnahme gerät: Schwerebewaffnete „Terroristen“ unter Führung des eleganten Deutschen³⁰⁰ Hans Gruber (gespielt von dem Briten Alan Rickman) schotten das Hochhaus ab, stellen Forderungen – die Freilassung inhaftierter Mitgliedern diverser militanter Gruppen verschiedener Länder, von denen Gruber im *Time Magazine* gelesen hat – und wollen dabei doch nur den Safe voller Schuldverschreibungen im Wert von sechshundert Millionen Dollar knacken. Dafür sind die Antiterrormaßnahmen (v.a. die Abtrennung des Gebäudes vom öffentlichen Stromnetz) des so arrogant-zynisch wie hilflos dargestellten FBI notwendig und von Gangster Gruber einkalkuliert. McClane, barfuß und im Unterhemd, sabotiert den Plan, kriecht und klettert dabei durch Luft- und Aufzugs-schächte und kämpft sich Mann gegen Mann unter Zuhilfenahme des zur Verfügung stehenden Inventars durch die unterschiedlichen, teils unfertigen Stockwerke.

Die Hard wurde mit seiner Begrenzung von Handlungszeit und -raum als „Action-Kammer-Spiel“ (Reicher und Robnik 1996, 1997) zum „prototype for the confined action film of the 1990s“ (Lichtenfeld 2004: 163) und hatte eine Vielzahl ähnlicher Filme (vgl. ebd.: 164) sowie bis 2013 vier Fortsetzungen zur Folge.³⁰¹ Der Film nimmt Anleihen beim Katastrophenfilm der 1970er; die Idee

³⁰⁰ Die nationale Identität der Mehrzahl der Gangster wird in der deutschen Synchronfassung teils abenteuerlich kaschiert.

³⁰¹ *Die Hard 2* (USA 1990), in dem ein Söldner-team des Dulles-Flughafen in Washington D.C. besetzt um einen festgenommenen südamerikanischen Diktator zu befreien, spielt auf den ins Rauschgiftgeschäft verwickelten Regierungschef Panamas Manuel Noriega an, der im Zuge der US-Invasion Ende 1989 verhaftet und 1992 in Miami zu einer Haftstrafe verurteilt wurde. Weiterhin verweist *Die Hard 2* über den US-amerikanischen Schurken Colonel Stuart (William Sandler) auf Oliver North und die 1986 publik gewordene Iran-Contra-Affäre (die von der Reagan-Administration veranlasste Finanzierung der rechten – auch im Drogenhandel aktiven – Contras in Nicaragua durch Einkünfte aus illegalen Waffenverkäufen an den Iran) (vgl. Vanhala 2005: 315 f.). In Teil 3, *Die*

zur Romanvorlage selbst resultierte aus einem Traum des Autors Roderick Thorp, der zuvor *The Towering Inferno* (USA 1974; John Guillermin), ein Film über das Überleben im Branddesaster eines Wolkenkratzers, gesehen hatte (vgl. ebd.). Die Figur des blutenden und schwitzenden McClane ist Gegenentwurf zum stählernen Überhelden der Reagan-Ära und begründete einen neuen Heroentypus: ein dem Titel gemäß hartnäckiger und sarkastischer, unverwüstlicher, nicht aber unverwundbarer Protagonist – ein „kleiner Mann“ mit Pistole und kaputtem Familienleben (vgl. Vanhala 2005: 318 f.; Lichtenfeld 2004: 163 ff.; Morsch 2002: 65). Anders als die Soldaten- und Söldnerhelden von z.B. *The Delta Force*, die bewusst und aus ihrer Pflicht heraus in die Fremde gehen, um dort den Terrorismus zu bekämpfen, sieht sich McClane genötigt, in einem privaten Häuserkampf von innen her und aus unterlegener Position heraus zu Guerillataktiken zu greifen, was zwar neben anderen Hollywood-Helden bereits Sylvester Stallone als Action-Ikone John Rambo tat, jedoch nicht im noblen Ambiente eines modernen Wolkenkratzers in der südkalifornischen Metropole Los Angeles. Nachgerade ‚terrorisierend‘ agiert McClane, wenn er einen toten Widersacher auf einen Bürostuhl setzt, mit Weihnachtsmannmütze auf dem Kopf und Lippenstiftbotschaft auf dem Pullover versehen per Fahrstuhl zu seinen Komplizen schickt: Die Leiche wird zur Botschaft, um die Gegner zur verunsichern und unter Druck zu setzen. Gegner Gruber wiederum ist besser ausgerüstet, kultivierter und in seinem teuren britischen Maßanzug besser gekleidet als McClane (vgl. Vanhala 2005: 313). Seine deutsche Herkunft belässt ihm der Film. Doch präsentiert er Gruber nicht wie in der Romanvorlage als suspekten ‚europäischen‘ Linksterroristen, der einen Öl-Konzern besetzt (eine Anspielung auf die OPEC-Geiselnahme in Wien unter Führung des Terroristen „Carlos“ 1975), sondern zeitgemäß als finanziell eigennützigem, unideologischen Räuber *made in Germany*, der das Nationalklischee eines modernen, effizienten Industriestaats samt den stereotypen Zuschreibungen wie Ehrgeiz, Fleiß, Drill, Zielstrebigkeit und relative Humorlosigkeit lustvoll bedient. Der die Gattin ihrem Mann in ihrem Karrierestreben ‚stehlende‘ Konzern greift ein anderes Sorgen-

Hard: With a Vengeance (USA 1995), veranstaltet der Bruder des Halunken aus Teil 1, Ex-Stasi-Offizier Simon Gruber (Jeremy Irons), mit ostdeutschen und ungarischen Söldnern scheinbar aus Rache an McClane eine tödliche Rätsel- und Schnitzeljagd in New York City. Dafür jagt er ein Kaufhaus in die Luft sowie eine U-Bahn-Station in der Wall Street und droht schließlich mit der Zerstörung einer Schule. Zu Teil 4, *Live Free or Die Hard* (USA/UK 2007), und dem ‚virtuellen‘ Terrorismus s. Zywiets (2012c).

und Feindbild jener Jahre auf: das der Wirtschaftsmacht Japan und seiner Erfolgskonkurrenz für die USA auch im Inland.³⁰²

Bemerkenswerter noch in Sachen Terrorismus: Schurke Gruber wird im Film am Rande eine politextremistische Vergangenheit zwar angedichtet, deziert sind er und seine Komplizen jedoch keine Terroristen. Vielmehr bedienen sie sich Terrorismus bzw. der deutenden Erzählung (von Gewalt als) „Terrorismus“ (s. 2.2), um die entsprechenden Einstellungen, Verhalten und Erwartungen hervorzurufen, die erst die Bedingung sind, um an die Beute zu kommen und sich schließlich abzusetzen (laut Plan soll das Dach des Hochhauses beim Sturm der Antiterror-Einheit samt Geiseln explodieren und sie damit als tot gelten). Auf der diegetischen Ebene selbst ist Terrorismus also nicht Mittel zum Zweck bzw. Strategie der politischen Aufmerksamkeits- und sonstigen Erpressung, sondern wird instrumentalisiert und zur Meta-Inszenierung: Aus dem *Präsentieren* ist ein so zynisches wie postmodernes *Präsentiertes* geworden – das „Theater des Terrorismus“ wird selbst zum aufgeführten Stück, das Medium zur Botschaft, weswegen typische Retterfiguren (das FBI) zwar lässige Profis bleiben, zugleich zu unfreiwilligen Handlangern des Coups geraten. Neben der US-Bundespolizei führt *Die Hard* auch die Medien – u.a. mit dem eifigen Fernsehberichterstatte Thorburg (William Atherton) – in ihrer Sensationsgier und mit ihren Terrorismus-„Experten“ vor.³⁰³ *Die Hard* lässt sich dahingehend als Kommentar zum Terrorismus selbst auslegen. Unter Anschluss an Spannungsfilm der 1970er-Jahre über extreme (Geld-)Erpressung durch die Bedrohung Unschuldiger und mit teils katastrophischen Szenarien als unpolitisches Äquivalent des Terrorismus (jedoch in dessen Signaldimensionen)³⁰⁴ sind nun aus den idealistischen Ex-Terroristen ‚Kapitalisten‘ geworden, die die politischen Ideale (oder ihren ‚Fa-

³⁰² Filme wie die Komödie *Gung Ho* (USA 1986; Ron Howard) – „die Japaner“ übernehmen eine US-Automobilfabrik – oder der Thriller *Rising Sun* (USA 1993; Philip Kaufmann) nach dem Roman von Michael Crichton thematisierten Ende der 1980er / Anfang der 1990er die kulturelle ‚Andersartigkeit‘ und ökonomische Überlegenheitsbedrohung aus Fernost, die im Bewusstsein vieler Amerikaner die wirtschaftlich stagnierenden USA in Sachen Kapital, Produktivität und technischem Know-how zu überholen, zu unterwandern oder ‚aufzukaufen‘ drohte.

³⁰³ So wird in einer Studiosendung von einem Fachmann das Stockholm-Syndrom, das das psychologische Phänomen des Sympathisierens und Fraternisierens von Geiseln mit ihren Geiselnern beschreibt, als „Helsinki-Syndrom“ bezeichnet (90. Minute) – ein scherzhafter Fehler, der sich ausgehend von *Die Hard* in andere Fiktionen und darüber hinaus verbreitet hat.

³⁰⁴ Sie etwa *The Taking of Pelham One Two Three* (USA 1974; Joseph Sargent), *Juggernaut* (USA 1977; Richard Lester) oder *Rollercoaster* (USA 1977; James Goldstone) – eine Bande Verbrecher besetzt einen U-Bahn-Zug; ein Einzeltäter droht, einen Luxusliner zu sprengen bzw., in letztgenanntem Film, Menschen im Vergnügungspark über sabotierte Fahrgeräte zu Tode kommen zu lassen. Es dürfte kein Zufall sein, dass diese Krimis des Ausnahmezustands mit dem Aufkommen des internationalen Terrorismus und (s)einer massenmedialen Aufmerksamkeitsnötigung einhergingen, die politische Komponente – auch nur als falsche Fährte – jedoch ausklammerten.

natismus³⁰⁵) aufgegeben haben bzw. ausverkaufen. *Die Hard* skizziert so eine sich abzeichnende Entideologisierung und Entpolitisierung der politischen Agenda und Mentalität jener Zeit, die mit dem Zusammenbruch des Sowjet-Systems wenige Jahre später sich beschleunigte, und kündigt von einer damit korrespondierenden Ermüdung des Terrorismusthemas nicht zuletzt innerhalb des Genres selbst, dem mit satirischer Neoliberalismuskritik auf die Sprünge geholfen wurde. Eine zeitgemäße Verwandtschaft zeichnet *Die Hard* entsprechend mit Werken der späten 1980er-Jahre aus, z.B. Oliver Stones Börsenthiller *Wall Street* (USA 1987) oder dem zynisch-futuristischen *RoboCop* (USA 1987; Paul Verhoeven) mit dessen Überzeichnung demokratisch unkontrollierter Macht inhumaner und sozialfeindlicher Konzerne.

Der metaphysisch unterfütterte Idealismus als Motivationsbasis und Erklärungsfolie drängte allerdings zusammen mit der weltpolitischen Lage und einem damit einhergehenden neuen transnationalen Terrorismus, dem des militanten Dschihadismus, in den 1990er-Jahren mit aller Macht zurück ins öffentliche Bewusstsein – und ins Kino.

5.2 Dschihadistische Terroristen im Hollywood der 1990er

Während die Mudschaheddin in Afghanistan für die Befreiung ihres Landes kämpften, war für die sie unterstützenden sunnitischen Dschihadisten der Krieg gegen die Rote Armee eine Auseinandersetzung in einem weit größeren Kontext. Die orthodoxe islamistische Rückbesinnung und die daraus erwachsene Konzeptauslegung des Dschihadismus kann auf die antikoloniale Revolutions- bzw. Erweckungsbewegung der Muslime zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgeführt werden.³⁰⁵ Im Gegensatz zur Weltreligion Islam bezeichnet Islamismus „eine Ideologie, die diese Religion mit politischen Ordnungsvorstellungen verbindet“ (Beaupain 2005: 73).

Islamisten glauben, dass die islamische Lehre nicht nur ultimative moralische Maßstäbe setzt, sondern auch konkrete Handlungsanweisungen für die Gestaltung von Politik, Wirtschaft, Recht und Kultur, abgeleitet aus den normativen Quellen des Islam, Koran und Sunna, anbietet (Hirschmann 2006: 257).

³⁰⁵ Beginnend mit dem Leben und den Lehren des einflussreichen Sayyid Qutb zeichnet Wright (2007) sehr anschaulich und auch in wichtigen Details der Glaubensauslegung die fundamentalistische Herkunft, Grundlagen und Geschichte von al-Qaida nach. Siehe zu dem Thema auch Berman (2004).

Die Dschihad-Definition von Palmer und Palmer geht in gleiche Richtung, ist allerdings enger gefasst: Dschihadisten als muslimische Extremisten

(...) intent on establishing an Islamic State through violence. In their view, reform is an illusion. Cooperating with secular governments, they say, merely adds to their legitimacy and makes them harder to defeat in the long run (Palmer und Palmer 2008: 119).

Der Dschihad als „Heiliger Krieg“ bedeutet vom Wortstamm her „große Anstrengungen auf sich laden“ oder „große Schmerzen auf sich nehmen“ und ist als Kampf nach außen wie nach innen hin (als der „große“ spirituelle „Dschihad des Herzens“ – gegen Verführung und Versündigung des Gläubigen) zu begreifen (vgl. Etzensdorfer 2007: 173). Die religiös begründete physische Konfrontation, der „kleine“ oder der „Dschihad des Schwertes“, ist eine Verteidigung im Zuge der Glaubensverbreitung, die auf die von Allah gewünschte „Öffnung der gesamten Welt für den Islam“ (ebd.) und die Vereinigung der Menschheit im Haus des Friedens (*Dar al-salam*) abzielt. Die verschiedenen Formen der Islamisierung, die moderne Verteidigung des Islams und seine Durchsetzung in einem internationalen Abwehrkrieg eint ein Grundelement der Entwestlichung und der Einigung bzw. Aufhebung der politischen Grenzen unter der religiösen Ordnung (vgl. ebd.: 172 ff.).³⁰⁶ Darüber hinaus besteht jedoch wenig Einheitlichkeit; der Begriff und vor allem seine legitimatorische Verwendung durch Radikalislamisten ist nicht zuletzt mit Blick auf ein verstärktes salafistisches Auftreten in westlichen Staaten, dem syrischen Bürgerkrieg und der Ausrufung eines „Islamischen Staates“ 2014 umstritten.³⁰⁷

Der Sieg in Afghanistan durch den Abzug der sowjetischen Truppen 1989 war, wie zuvor die Revolution im (schiitischen) Iran³⁰⁸, ein Schub für den allgemeinen Islamismus und speziell den sunnitischen Dschihadismus; weitere Anlässe und Gelegenheit zum bewaffneten Engagement wurden der Bosnienkrieg (1992-1995) oder der Konflikt in Tschetschenien (ab 1994). Afghanistan war, neben der inspiratorischen, von ganz handfester Bedeutung für die Ausbildung des transnationalen Terrorismus:

³⁰⁶ Zum Begriff des *Dschihad* und der Geschichte des militanten Islamismus vgl. auch Palmer und Palmer (2008: 119 ff.); Berger (2007: 30 ff.); Beaupain (2005: 77 ff.); Steinberg (2005: 109 ff.), ausführlich und systematisch: Armbrorst (2013: 42 ff.).

³⁰⁷ Zum primär sunnitisch-wahabistisch geprägten Salafismus als fundamentalistische Strömung innerhalb des Islamismus s. u.a. Nedza (2014), Farschid (2014).

³⁰⁸ Demant (2006: 127 ff.) spricht von der „Second Islamist Wave“ in den 1980er-Jahren und dabei vom „Schiitischen Zwischenspiel“. Die erste – sunnitische – Welle assoziiert er mit der Durchsetzung der Lehren Sayyid Qutbs nicht zuletzt in Syrien – das Vorspiel quasi zum Islamismus im/des syrischen Bürgerkriegs seit 2011. Siehe dazu auch Said (2014: 20 ff.).

Der afghanische *jihad* bot den arabischen Freiwilligen die bis dahin einzigartige Gelegenheit, sich transnational zu organisieren, was zunächst einmal hieß, Kontakte zwischen Militanten verschiedenster Nationalitäten herzustellen (Steinberg 2005: 36).

Das „Terrornetzwerk“ al-Qaida („Basis“, „Fundament“, aber auch: „Maxime“ oder „Regel“) wurde in diesem Kontext von Osama bin Laden mitbegründet – zunächst nur als Anlaufstelle für Rekruten und eine von vielen Einrichtungen und Gruppierungen.³⁰⁹ Unter der Bedrohung des irakischen Einmarsches in Kuwait 1990 bot bin Laden mit seinen Kämpfern dem saudischen Herrscherhaus seine Hilfe an. Den Vorzug erhielten jedoch die „ungläubigen“ USA, die im Königreich und damit dem Lande der heiligen Städte Mekka und Medina ihre Truppen stationierten – ein Dorn im Auge vieler Islamisten und Dschihadisten ebenso wie die Existenz des Staates Israel. Es war für sie ein weiterer Beleg für die imperialistischen Bestrebungen, die Arroganz und Respektlosigkeit des Westens gegenüber Muslimen und ihrem Glauben. Das saudische Königshaus in seiner engen Kooperation mit dem „großen Satan“ und dessen europäischen Verbündeten hatte in dieser Weltsicht das Land ausgebeutet, war durch die Petro-Dollar-Milliarden korrumpiert und hatte in seiner Dekadenz den Islam pervertiert, so dass es der Apostasie bezichtigt wurde.

1996 wechselte bin Laden vom Sudan, wo er zwischenzeitlich Unterschlupf gefunden hatte, zurück nach Afghanistan und veröffentlichte die *Erklärung des Heiligen Kriegs gegen die Amerikaner, die das Land der beiden heiligen Stätten besetzen*, in der er, wie in der zwei Jahre später (rund ein halbes Jahr vor dem Doppelanschlag auf die US-Botschaften in Kenia und Tansania 1998) erschienenen *Erklärung der Internationalen Islamischen Front für den Heiligen Krieg gegen die Juden und Kreuzfahrer*³¹⁰, es zur religiösen Pflicht erklärte, die „Besatzungstruppen“ aus Saudi-Arabien zu vertreiben und der Plünderung der islamischen Länder Einhalt zu gebieten. Sein Ziel war es, die Muslime gegen die unislamischen Regime der Region zu mobilisieren und dabei Legitimation für sich durch eine scheinbare altruistische Ausweitung der Agenda und Betonung einer globalen Verschwörung der „Zionisten und Kreuzfahrer“ zu gewinnen.³¹¹

³⁰⁹ Zu al-Qaida und bin Laden siehe u.a. Wright (2007), Schneckener (2006), Steinberg (2005), Burke (2004), Gunaratna (2003).

³¹⁰ Beide gekürzt abgedruckt und kommentiert in Keppel und Milleli (2006).

³¹¹ Bin Laden hatte zuvor bereits gegen die innere Verfassung Saudi-Arabiens agitiert. So kritisierte er die schlechte Zahlungsmoral der öffentlichen Hand oder die Politik der Ölförderung und Waffenlieferung, die einzig den Interessen der USA dienen würde. Das harsche Vorgehen u.a. der Prinzen Sultan (Verteidigungsminister) und Naif (Innenminister) zur Unterdrückung jeglicher, vor allem religiöser, Opposition, um die Macht des saudischen Herrscherhauses zu bewahren und Zustände wie in Algerien in puncto Staatszerrüttung und Islamisierung (vgl. Ruf 1997; Schmid 2005) zu verhindern, kamen ihm dabei zupass (vgl. Berger 2007: 193).

Mit dem Wegfall der Unterstützung durch Amerika, so das Kalkül, wäre der Sturz der pro-westlichen bzw. korruptierten Herrscherelite und die anschließende Etablierung eines islamischen Kalifat-Staates möglich (vgl. Berger 2007: 192 ff.; Palmer und Palmer 2008: 143 ff.).

Die Destabilisierung durch Terrorismus in Nordafrika, Nah-, Mittel- und Fernost (Indonesien, Philippinen) erregte nicht annähernd die (westliche) Aufmerksamkeit wie die Anschläge auf US-amerikanische Ziele (vgl. Palmer und Palmer 2008: 158), z.B. das Autobombenattentat auf die Khobar Towers in Saudi-Arabien (1996), die Verwüstung der Botschaften in Nairobi und Daressalam oder der Anschlag auf den Zerstörer USS *Cole* im Hafen von Aden, Jemen, im Jahr 2000. Doch schon 1993, ein Jahr nach dem Amtsantritt Bill Clintons, war es zu einem Angriff auf das World Trade Center in New York City gekommen – dem ersten islamistischer Terroristen auf dem Territorium der USA (vgl. Berger 2007: 195 ff.).

Die Entwicklung des Dschihadismus und vor allem al-Qaidas spielte eine Rolle vor allem in geheimen Kreisen der Interventions- und Machtpolitik, jedoch – aus der Post-,9/11“-Rückschau – eine verhältnismäßig kleine in der breiten öffentlichen Wahrnehmung. Deren Augenmerk lag stärker auf anderen Krisen und Problemen der 1990er wie dem Golfkrieg, dem Zerfall der UdSSR samt der Frage der Sicherheit sowjetischer Massenvernichtungswaffen oder die Bürgerkriege auf dem Balkan. Der Nahe Osten diente in Sachen Terrorismus hingegen immer weniger als Handlungskulisse und der konkrete politische, historische und regionale Background (eben die Palästinenserfrage) verlor an Bedeutung, was die Schablonenhaftigkeit der Schurken im Kino noch beförderte. Der Krieg gegen den Irak nach dessen Besetzung Kuwaits ließ den ehemaligen US-Verbündeten Saddam Hussein (in dessen Krieg gegen den Iran 1980 bis 1988) als Diktator und stereotyp „arabischen“, gleichwohl weltlichen Bösewicht an die Stelle von Libyens Gaddafi treten. Der Iran mit seinem fundamentalistischen Regime hingegen bot noch aus den 1980er-Jahren Material für Schauerszenarien auch jenseits des Action- und Thrillerkinos wie *Not Without My Daughter* (USA 1991; Brian Gilbert), die Verfilmung des autobiografischen Bestsellers von Betty Mahmoody, die einen Iraner heiratete und, von diesem in seine Heimat mitgenommen, eine – in ihrer Darstellung – repressive, menschenunwürdige Behandlung erfuhr, bis sie mit ihrem Kind floh (vgl. McAlister 2005: 162 ff.).

In den 1990ern boten vier unterschiedliche Filme, gleichwohl aus demselben Genre-Spektrum und alle hochbudgetiert und starbesetzt, einen Querschnitt und aussagekräftigen Einblick in die – auch emotionale – Wahrnehmung, Einschätzung und Bewertung des Action- und Thriller-Terrorismus samt seiner symptomatischen Bedeutungszuweisung: *True Lies* (USA 1994; James Cameron), *Exe-*

cutive Decision (USA 1996; Stuart Baird) und *The Siege* (USA 1998; Edward Zwick) konzentrieren sich auf die „Evil Arab“-Bedrohung, während sich *The Peacemaker* (USA 1997; Mimi Leder) zur Kontrastierung eignet. Allen Filmen ist zwar kein Bruch mit den (oder Neuerung der) Genre-Regeln, jedoch ein Element innovativer Interpretation eigen, und bis auf *The Siege* (der dies eben kreativ *nicht* tut) setzen sie auf das aus den vorangehenden Jahrzehnten bekannte Gedanken- wie Angstlust-Spiel mit der Furch vor dem Einsatz von Massenvernichtungswaffen in den Vereinigten Staaten durch muslimische ‚Fanatiker‘.

The Peacemaker etwa kombiniert die post-sowjetischen Proliferationsorgen mit dem religiösen ‚Irrationalismus‘ eines unheimlichen Irans und der Tragik des Balkanbürgerkriegs. Der Film basiert auf einem Artikel der Journalisten Andrew und Leslie Cockburn³¹² zum Thema der mangelhaften Sicherung nuklearen Materials auf dem Gebiet der ehemaligen UdSSR: Ein russischer Militär raubt in seiner Heimat atomare Sprengköpfe, um sie an den Iran zu verkaufen. Eine aus dem Material hergestellte Bombe geht allerdings an den ‚Jugoslawen‘ Dušan Gavrić (Marcel Iureş), der sich mit deren Zündung in New York für den Verlust seiner Familie im Balkankrieg an der UNO und den westlichen Staaten rächen will, die alle Seiten im Konflikt unterstützt hätten und sich nun als Friedenswächter aufspielten. Auf der Gegen- und Heldenseite stehen in Form der smarten Nuklearexpertin Dr. Kelly (Nicole Kidman) und dem impulsiven Colonel Devoe (George Clooney) nicht nur zwei hochkarätige Stars als vermarktungsstrategisches Traumpaar vor der Kamera: Mit den beiden Figuren werden auch zwei gegensätzliche Sicherheits- und Einsatzparadigmen samt deren Aufteilung in ‚linksliberal‘/diplomatisch und ‚rechtskonservativ‘/militärisch neben- und gegeneinander gestellt – Kooperation, Datenanalyse und (Geheim-) Diplomatie versus Konfrontation, Pragmatismus und bewaffneter Feldeinsatz (zur Not auch eigenmächtig auf fremdem Terrain, so wenn Devoe im letzten Moment die Überführung der Sprengköpfe in den Iran in einer Kommandoaktion verhindert). Zudem kombiniert *The Peacemaker* zwei Szenarien, die üblicherweise für sich stehen: das typische Eingreifen im Ausland, wie es besonders in den 1970er- und Früh-80er-Actionfilmen zu finden war, sowie die in die USA eindringenden und sich unter die Zivilbevölkerung mischenden (Einzel-)Täter (in *Black Sunday* vorweggenommen).

Die Art und Unterschiedlichkeit der Schurken im Film ist erhellend: Während dem Iran als gesichtslose, feindliche, suspekt-religiöse und dahingehend nicht weiter erklärungsbedürftige Einheit der Besitz von Atombomben unter allen Umständen zu verwehren ist, verwendet der Film viel Aufmerksamkeit auf den traumatischen, Vergeltung suchenden Einzeltäter, dem parallel zum Haupt-

³¹² Später als Sachbuch erweitert und veröffentlicht (Cockburn und Cockburn 1997).

handlungsstrang der (und Perspektivanbindung an die) beiden Helden ungewohnt viel Platz und Publikumsnähe eingeräumt wird. Gerade im letzten Part des Films, in dem die Plotfäden zusammenlaufen, entwickelt sich die Figur Gavrić zu einem Schurken mit tragischem Background inklusive ausführlicher mitfühlender Rückblende: Während die Polizei ihm bereits auf der Spur ist, läuft Gavrić als Selbstmordterrorist mit der Bombe im Rucksack durch die Straßen Manhattans, wird dabei von der fast filmisch-somatischen Erinnerung an den Tod seiner Familie daheim auf dem Balkan überfallen, ein Verlust, der von UNO-Soldaten, die im Jeep vorbeifahren, symbolhaft ignoriert wird (Abb. 3).³¹³



Abbildung 3: Gavrić (Marcel Iureş) in *The Peacemaker* (© Universal)

Diese Art der Psychologisierung sowie sein tragischer Tod in der Kirche, in der ihn Kelly und Devoe schließlich stellen, setzen ihn von den rein ‚psychopathisch‘-fanatischen Islamisten und politisch-ideologisch Verblendeten ab und stellen ihn statt dessen in eine Reihe mit den apolitischen schicksalhaft-tragischen IRA-Jungmännern (oder einigen Terroristentypen des Bollywood-Kinos – s. 3.2.3.2). Wie der Nordirlandkonflikt ist der Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien ohne

³¹³ 92. Minute.

politisch-ideologische ‚Schuld‘ (die man erst im Kosovokrieg wieder den Serben zuschrieb), damit analog zu den „Troubles“ in den politischen und medialen Begegnungsformen *tragödisch*.³¹⁴ Mithin ist der selbsterklärte „Bosniake-Serbe-Kroate“ Gavrić nicht ideologisch, aber menschlich-emotional entschuldigt. Dies im Gegensatz zu den zu jener Zeit wahrgenommen *anlasslos* handelnden Islamisten, denen erst nach dem 11. September 2001 und dem resultierenden „Globalen Krieg gegen den Terror“ ähnliche *grievance* im Kino eingeräumt wurde (s. 5.7).

In wieder eher klassischer Genre-Manier nutzt *Executive Decision* Terroristen hingegen als ungebrochene Schurken. Der Film selbst orientiert sich locker am *Die-Hard*-Erzählprinzip der Action auf begrenztem Raum und in engem Zeitrahmen: Nahöstliche Terroristen entführen eine Passagiermaschine, die ein russisches Nervengift im Frachtraum mit sich führt, sodass die amerikanische Bevölkerung nicht nur stellvertretend an Bord des Flugzeugs bedroht ist, sondern auch auf dem Boden der USA. Anführer des Terrorkommandos Nagi Hassan (David Suchet) hat es an Bord geschmuggelt, vorgeblich nur um mit dem doppelten Druckmittel seinen Anführer Jaffa (Andreas Katsulas) freizupressen, der auf Zypern vom Geheimdienst entführt wurde. Der waghalsige Befreiungsplan des US-Militärs sieht daraufhin vor, mittels eines kleinen Stealth-Fliegers unbemerkt an die gekaperte Maschine anzudocken und das Einsatzteam unter Führung von Oberstleutnant Travis (Steven Seagal) einzuschleusen. Als Berater mit dabei ist der Analyst Dr. Grant (Kurt Russell). Die Kommandoaktion entwickelt sich jedoch anders, als es ähnliche Filmszenarien und die Besetzung mit Action-Star und Aikido-Experten Steven Seagal sowie dessen Auftritte u.a. in den *Die-Hard*-Derivaten *Under Siege* (F/USA 1992, Andrew Davis) und *Under Siege 2: The Dark Territory* (USA 1995; Geoff Murphy) erwarten lassen: Schon zu Beginn, beim Andocken, geht die Operation schief; Seagals Travis kommt ums Leben (freilich nicht, ohne dabei das seiner Kameraden zu retten). Unter Mithilfe einer Flugbegleiterin (Halle Berry) ist es nun an dem Zivilisten Grant, mit (nach Genre-Maßstäben) geringem physischem und pyrotechnischem Einsatz, dafür mit kleinteiliger Planung und technischer Finesse, die stellenweise an Einbruchsszenarien einschlägiger *heist movies* erinnert, das Flugzeug und weite Teile des Heimatlandes zu retten. Eine Besonderheit von *Executive Decision* ist überdies, dass der Terroristenanführer sich erst zum Ende hin als Fanatiker entpuppt, dem

³¹⁴ Die USA entsandte Kräfte sowohl im Rahmen der United Nations Protection Force (UNPROFOR) sowie der sie im Dezember 1995 ablösenden NATO-Friedenstruppe INFOR (Implementation Force) nach Bosnien und Herzegowina. Im Juli desselben Jahres hatte sich das Kriegsverbrechen von Srebrenica ereignet, bei dem rund 8.000 Bosnier unter den Augen der UN-Soldaten von Serben im Rahmen „ethnischer Säuberungen“ massakriert wurden.

es von Anfang an um eine Selbstmordunternehmung geht – etwas, das seine Mitstreiter überrascht und einem der Glaubensbrüder prompt das Leben kostet, als der damit nicht einverstanden ist.

Zwei Jahre vor *Executive Decision* und mit großem Publikumserfolg trat auch Actionfilm- und Bodybuilder-Ikone Arnold Schwarzenegger gegen „Evil-Arab“-Terroristen an. *True Lies*, Remake des französischen Films *La totale!* (F 1991; Claude Zidi), zeigt Schwarzenegger in der Rolle des Geheimagenten Harry Tasker, der als Mitglied einer geheimen Regierungstruppe gegen Dschihadisten operiert. In diesem überbordenden, aufwendig produzierten Werk mit starkem komödiantischem Einschlag ist Tasker beruflich ein souveräner, mit Hightech ausgestatteter Weltretter à la James Bond: In Anspielung auf die ohnehin bereits stark ironisierte Filmreihe und ihren Erfolg *Goldfinger* (GB 1964; Guy Hamilton) schält sich Tasker zu Beginn von *True Lies* in einem weißen Smoking aus einem Taucheranzug wie dreißig Jahre zuvor Sean Connery als Agent 007. Im Privatleben hingegen spielt Tasker einen biederen EDV-Vertreter und leicht überforderten Familienvater. Seine Gattin Helen (Jamie Lee Curtis) beginnt daher, sich für einen Autohändler zu interessieren, der sich ihr gegenüber wiederum – so seine Verführungsmasche für gelangweilte Haus- und Bürofrauen – als Geheimagent ausgibt. Familie und Beruf fallen schließlich in Taskers Kampf gegen die Fanatiker des fiktiven „Crimson Jihad“ unter Führung des cholерischen Salim Abu Aziz (Art Malik) zusammen.³¹⁵ Aziz hat vier kasachische Atomsprenköpfe in die USA geschmuggelt, um die Regierung zu erpressen, lässt einen gar zur Machtdemonstration auf einer unbewohnten Insel vor Florida detonieren. Tasker weiß die sinisternen Pläne spektakulär zu durchkreuzen – per Verfolgungsjagd zu Pferde durch ein Hotel oder in einem Kampfjet, mit dem er Aziz, der an einer Rakete hängt, schließlich ins Jenseits befördert. Die von Aziz entführte Frau und Tochter Taskers werden nebenbei gerettet. Wie *Executive Decision* oder Filme wie *Air Force One* (USA/D 1997; Wolfgang Petersen) wurde *True Lies* bei der Produktion vom US-Verteidigungsministerium unterstützt (vgl. Bürger 2005: 457 ff.). Jack G. Shaheen, prominenter Advokat wider die Stereotypisierung von Arabern und Muslimen im Kino (vgl. u.a. Shaheen 1997; 2001) führt *True Lies* auf seiner „Worst List“ entsprechender Produktionen: Der Film institutionalisiere das Araber-Stereotyp (vgl. Shaheen 2009: 536) und sei „the first feature showing Arabs exploding a nuclear bomb inside the U.S.“ (ebd.). Dabei stellt Shaheen *True Lies* in eine – recht undifferenzierte –

³¹⁵ Der gebürtige Pakistaner Malik spielte in dem James-Bond-Film *The Living Daylights* (UK/USA 1987; John Glen) noch den „guten“ Mudschaheddin, der dem britischen Geheimagenten im Kampf gegen Waffenhändler, vor allem aber gegen sowjetische Militärs am Hindukusch hilft.

Reihe von Filmen, die Araber als potenzielle massenmörderische Terroristen zeigen:

Since the thriller *Trunk to Cairo* (1966), films such as *Delta Force 3: The Killing Game* (1993), *Wrong is Right* (1982), *Operation Thunderbolt* (1977), *Wanted: Dead or Alive* (1987), *Back to the Future* (1985), *Terror in Beverly Hills* (1988), *Black Sunday* (1977), *Invasion USA* (1985), and *The Siege* (1998) have displayed detestable Arabs invading the U.S. trying to nuke, poison, and terrorize citizens from Miami to New York, from Indiana to Los Angeles (ebd.).

Tatsächlich gebraucht *True Lies* das „Evil-Arab“-Stereotyp als generischen Figurentyp, dies aber in überbordender, kaum ernst zu nehmender Weise (was auch Shaheen anerkennt). Interessant ist eine Szene: Salim, cholischer Anführer der Terroristenarmee – deren Mitglieder oft eine Kufiya tragen wie dereinst die bösen Western-Cowboys den schwarzen Hut – hat sich vor den Bomben und den Geiseln, dem Helden Tasker und seiner Frau, aufgebaut, um seine Erpresserbotschaft emphatisch in die Videokamera zu verkünden. Den Adressaten (die Regierenden und Bürger der USA, die hier qua Bild- und Blickgestaltung in der Anrede mit dem Zuschauer gleichgesetzt werden) macht er den typischen Vorwurf des Völkermordes und der Heuchelei und stellte die ausgleichende Vergeltung in Aussicht. „You have killed our women and our children, bombed our cities from afar like cowards and you dare to call us terrorists?“³¹⁶ Wie um das Scherenschnittartige des Moments zu betonen und ironisch zu unterlaufen (oder um sie als obligatorische Standardsituation auszuweisen und zugleich anzureichern), wird die Aufmerksamkeit des Filmpublikums von der Anklage und Selbsterklärung weg, hin zum nervös schwitzenden Kameramann verlagert. Der bemerkt – auf einer dritten Bildebene – im Sucher die niedrige Anzeige des fast leeren Batteriestands, wagt jedoch nicht, seinen Chef zu unterbrechen. Erst, als sich der Camcorder abschaltet, lässt der so erzählperspektivisch in origineller Weise aus der anonymen Masse der Helfershelfer Herausgehobene das Gerät verängstigt sinken, was Salim aus dem Konzept bringt. Was los sei, will der Oberterrorist barsch wissen, tritt dicht an den Unglücklichen heran. Für einen Moment muss der Zuschauer, halb besorgt, halb belustigt, mit dem (oder um den) Kameramann bangen, bis Salim, mühsam beherrscht ihn lediglich beschimpft und davon schickt, die Ersatzakkus zu holen.

Durch diese kleine Nebenepisode und ihre Aufmerksamkeitsverlagerung geht Salims Forderung nach dem Abzug der Amerikaner vom Golf fast unter – eine Forderung, mit der *True Lies*, als der Film 1994 in die Kinos kam, die Kriegserklärung Osama bin Ladens von 1996 vorwegnahm und trotz seiner humoristischen Überzeichnung das untergräbt, was er sich andererseits zunutze

³¹⁶ Ab der 86. Minute.

macht: das Stereotyp eines „Evil-Arab“-Terroristen, der aus religiös verbrämter, wahnhafter Verblendung oder aufgrund blanker antiamerikanischer Feindseligkeit heraus scheinbar unproviziert handelt. Doch auch wenn sich standardgemäß auf Allah berufen wird: Der Islam ist hier wie sonst im US-Unterhaltungskino meist bloße charakterisierende Ausschmückung, ein kultureller Marker, der lediglich die Herkunft der Terroristen unterstreicht und eine bestimmte zeitgeschichtliche Konfliktlage referenziert, um dem Film einen aromatischen Hauch von Realismus und Ambivalenz zu verleihen. Auf welche aktuelle Situation Salims Botschaft auch immer verweist (immerhin spielt sie auf die Ultima-Ratio-Legitimität der terroristischen Strategie als einzig verfügbares Mittel gegen die Überlegenheit eines Aggressors an): *True Lies* präsentiert das Statement selbstreferenziell als kaum mehr als einen abgegriffenen Allgemeinplatz, der so oder ähnlich tatsächlich in wohl jedem Terrorismus-Actionfilm zu finden ist. Diese Versatzstücke der Erörterung realweltlicher Beweggründe, Motivlagen, *grievances* und politischer Ansprüche scheinen obligatorisch, konkret-inhaltlich jedoch kaum relevant. Trotzdem erfüllen sie eine erzählpolitische Funktion, sind zu lesen als Praxiselement bzw. Form eines passiven (oder *negativen*) Gegenzählens: Statt mit einem aktiv-konternden, *positiven* (also gegebenen) Narrativ Terroristen zu delegitimieren, wird ihnen für ihr Leid, ihre Ungerechtigkeit und Wut eine vorformatierende Ausparung reserviert, in der ihre anklagende Erzählung sicher verwahrt, routiniert reguliert und entschärft ist. Dass dies nicht trivial ist, zeigt sich daran, dass solch ein Zugeständnismoment – oft eine einzelne Szene – in seiner dispositiven Einfassung für das ‚Politische‘ oder ‚Ideologische‘ des Terroristen als Schurken, nicht aber für andere Antagonistentypen wie Kriminelle (Drogenbarone, Mafiosi) oder kommunistische Systemgegner notwendig erscheint, um diese verständlich zu machen, selbst wenn sie als irrational, pathologisch und quasi unmenschlich präsentiert sind (s. 9.2). Die ideologisch-ethische Provokation des Terrorismus schreibt sich somit selbst in ‚unpolitische‘ oder politisch desinteressierte Spannungsfilme und ihre Dramaturgie ein. Darüber hinaus verweist ein derartiges formelhaftes Eingehen auf das Terroristen-Denken auf generelle diskursive (oder diskurstaktische) Einsätze demokratischer Rhetorik (s. 2.2.2) im Reden über und Ausdeuten von Terrorismus auch außerhalb der Fiktionen – etwa um eine aufgeklärte Sprach- und Denkhaltung samt gebotenem Problemkomplexitätsbewusstsein zu demonstrieren. Wie schnell und gravierend allerdings solche klischierten Standardmomente des Zu-Wort-Kommens wieder aus dem restriktiven Dramaturgiekorsett des Genres ausbrechen und an Ernst, Eigenständigkeit, Dimensionalität und Bedeutung gewinnen können, zeigte sich in Hollywood nach „9/11“: Was in *True Lies* nur in einer kurzen Szene und der rechtfertigenden Rede des Schurken an- bzw. ausgesprochen wird, wird dann ausführlich, wenn nicht gar zentral behandelt als elementa-

rer Bestandteil der Story und der Terroristen-Figur, die so einen tragischen Zug erhält.

Ein besonderer Film, auch in Sachen „Evil Arabs“, ist *The Siege* (USA 1998) von Edward Zwick³¹⁷, der in vielen Details die Anschläge des 11. September 2001 vorweg zu nehmen scheint: Nachdem ein islamistischer Scheich entführt wurde³¹⁸, starten seine Anhänger – mit deutschen Studentenvisa ins Land gekommen und in einzelnen Zellen organisiert – in New York City eine terroristische Kampagne, sprengen einen öffentlichen Bus und ein Theater in die Luft und zerstören schließlich in einem Autobombenanschlag (der an das Attentat auf die Marineunterkunft in Beirut von 1983 erinnert) das New Yorker Hauptquartier des FBI. Zwick selbst relativierte die hinsichtlich „9/11“ nahezu prophetische Anmutung der Handlungsdetails und Bilder: Neben der ständigen Beratung von Experten bot der erste, misslungene Anschlag auf das World Trade Center 1993 eine Vorlage, auf die man sich stützte, derweil als visuelle Inspiration und Referenz für das zerstörte FBI-Gebäude im Film das 1995 durch Rechtsradikale des *Militia Movements* (der extremistischen Bürgerwehrszenen) gesprengte Alfred P. Murrah Federal Building in Oklahoma City diente.³¹⁹ Zwick stellt allerdings nicht bloß die Terroristenjagd in den Vordergrund von *The Siege*: FBI-Beamter Anthony Hubbard (Denzel Washington) gerät mit seinem Team während der Ermittlungen an die CIA-Agentin Elise Kraft (Annette Bening), die erst zum Ende hin enthüllt, dass die Terroristen von der US-Regierung ausgebildet wurden, um im Irak gegen das Regime Saddam Husseins zu operieren, jedoch nach dem zweiten Golfkrieg verraten und im Stich gelassen wurden. Da man nun der Bedrohung auf US-Boden nicht Herr wird, verhängt die Bundesregierung über New York das Kriegsrecht. Unter Führung von Major General Devereaux (Bruce Willis) übernimmt das Militär die Kontrolle, interniert in improvisierten Lagern arabischstämmige Männer als mögliche Terroristen und Unterstützer – darunter auch der Sohn von Hubbards Untergebenem Frank Haddad (Tony Shalhoub). Hubbard kann auch nicht verhindern, dass ein Verdächtiger von Devereaux ge-

³¹⁷ Zwick nahm sich auch später für Hollywood eher ungewöhnlichen Konfliktthemen, -zeiten und -orten an: In *Blood Diamond* (USA/D 2006) geht es um den Bürgerkrieg in Sierra Leone samt dem Terror durch Kindersoldaten und die Gier nach Blutdiamanten; *Defiance* (USA 2008) handelt vom Widerstands- und Überlebenskampf weißrussischer Juden im Zweiten Weltkrieg.

³¹⁸ Die Assoziation mit Osama bin Laden drängte sich bereits zum Kinostart u.a. deshalb auf, da drei Monate zuvor US-Luftangriffe gegen Ziele in Afghanistan und den Sudan geflogen wurden – Vergeltungsaktionen für die al-Qaida-Anschläge auf die US-Botschaften in Tansania und Kenia 1998 (vgl. Thomas 1999: 46).

³¹⁹ Gem. Audiokommentar (Produzent und Regisseur Edward Zwick u. Produzent Peter Schindler), 105. Minute (*Ausnahmezustand*, [deutsche] Special Edition – Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007)

foltert und exekutiert wird. Als letzte „Zelle“ wird schließlich der palästinensische Informant und Geliebte Krafts, Samir Nahzde (Sami Bouajila), kurz vor seinem Selbstmordanschlag auf eine Bürgerrechtsdemonstration identifiziert und gestoppt sowie Deveraux und sein Stab von Hubbard verhaftet.

Als frühes Beispiel thematisiert *The Siege*, so Hissnauer, „(...) einen wichtigen Aspekt: Amerika selbst schuf die Geister, die es nun nicht mehr los wird“ (Hissnauer 2002: 267). Laut Filmpresseheft inspirierte Produzentin Lynda Obst eine Artikelserie über eine CIA-Agentin; weitere Anregungen bot ein Bericht über das gespannte Verhältnis von CIA und FBI innerhalb der Geheimdienstarchitektur. Das Drehbuch zu *The Siege* schrieb der *New-Yorker*-Journalist Lawrence Wright, welches von Zwick und Autor Menno Meyjes überarbeitet wurde.³²⁰ Anregungen und ‚Vorbilder‘ lieferten überdies das vom US-Kongress verabschiedete neue Antiterrorismugesetz und das Ausheben einer Terroristenzelle in Brooklyn (*The Siege* Presseheft 1999: 14 f.). Vanhala konstatiert entsprechend: „*The Siege* feels contemporary because it has a plot that relies on a familiar version of that both the U.S. foreign policy agenda and news headlines regularly articulate“ (Vanhala 2008).

Eine Kontroverse entspann sich rund um *The Siege* aufgrund der Vorwürfe und entsprechenden Protestaktionen des *Councils on American-Islamic Relations* (CAIR). Gemeinsam mit Jack G. Shaheen (vgl. Shaheen 1998; 2009: 461 ff.) sah der Rat der Muslime in dem Film einmal mehr auf die Rolle von (potenziellen) Terroristen reduziert und befürchteten, er schüre entsprechende Ressentiments (vgl. Thomas 1999; Peretz 1998; Pener 1998). *The Siege* ist allerdings umfassender und genauer zu betrachten, denn das in ihm vorgestellte terroristische Strategiemodell der autonomen (Selbstmord-)Zellen wird nicht nur für die Behörden im Film, sondern gar für die Filmdramaturgie, ihre Story und die Genrekonventionen zur Herausforderung. Neben der direkten terroristischen Bedrohung widmet sich *The Siege* ‚der Gefahr der Gefahr‘, also der rechtlichen und sozialen Probleme, Negativfolgen und Unwägbarkeiten im Kampf gegen den Terrorismus, nicht nur was die verdächtigen Minderheiten und Zugehörigkeitsordnungen anbelangt. Das in sich doppelte Happy End stellt ab auf die Wiederherstellung nicht nur der öffentlichen Sicherheit, sondern auch der moralischen Gewissheit

³²⁰ Wright erhielt 2007 den Pulitzer-Preis für sein Buch über al-Qaida und deren Entstehungsgeschichte bis hin zum 11. September (Wright 2007). Im Bonusmaterial zur deutschen DVD-Special Edition von *The Siege* berichtet Lynda Obst, etwas abweichend zum Presseheft, dass sie den Filmstoff aufgrund einer Artikelserie von Tim Weiner in der *New York Times* zu den Ermittlungen des ersten World-Trade-Center-Anschlags konzipierte und Lawrence Wright für die Stoffentwicklung engagierte (vgl. *Ausnahmestand*, [deutsche] Special Edition – Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007): Bonus-DVD [Disk 2]: Featurette „Ausnahmestand: Die Belagerung von New York“, 2. Minute).

und rechtlichen Stabilität (in Form der Verhaftung des Generals). Weil jedoch angesichts einer in der Handlung angelegten und für sie maßgeblichen eigentlichen Ungewissheit, wie viele Schläferzellen es in der Stadt tatsächlich (noch) geben mag, die Rekonstituierung des Normalzustands – insbesondere auch innerdiegetisch durch die staatlichen Entscheider – nicht ohne Weiteres sinnhaft erfolgen kann, greift der Film zu einem dramaturgischen Trick. Fast nebenbei und wie ein *Deus ex Machina* wird das Wissen um die genaue Anzahl der konspirativen Gruppen präsentiert: Agentin Kraft erwähnt bei der Krisensitzung in Washington, D. C., man ginge von höchstens drei oder vier Zellen aus – eine Annahme, die unausgesprochen zum Fakt im weiteren Verlauf des Films wird. Die Informationsvergabe ist noch beiläufiger gehalten, indem in einer Parallelmontage von der Beratung immer wieder nach New York gewechselt wird, wo in dramatischer Zeitlupe ein Terrorist auf dem Weg zum Selbstmordanschlag auf das Bundesgebäude ist.³²¹ Mit der Behauptung einer definitiven, damit begrenzten Anzahl von Gefährdertrupps als erzählerischem Kniff entledigt sich *The Siege* als Fiktion einer der größten Herausforderungen des Terrorismus für einen Staat – eine, auf die Radikalaktivisten bewusst setzen und die sie selbst als Druckmittel zu behaupten suchen: die Möglichkeit eines kontinuierlichen, potenziell endlosen Untergrundkampfes zwecks Etablierung einer zermürbenden Dauerkrise. Der Drehbuch-„Trick“ in *The Siege* macht deutlich, wie stark realweltlicher Terrorismus nicht nur in seiner sicherheitspolitischen, rechtlichen und sozialen Komplexität eine immense Herausforderung darstellt, sondern sich auch in seiner konkreten taktischen und organisatorischen Ausgestaltung den normierten Erzählmitteln des vor allem Action- und Spannungskinos mit ihren klassischen dramaturgisch schließenden Konfliktauflösungen verweigert.

In *The Siege* geht es denn auch weniger um die Terroristen, sondern um das Phänomen Terrorismus selbst, um die Herausforderungen, die er als Prüfstein für die verschiedenen Sicherheitsinstitutionen, die Souveränität und das Selbstverständnis eines Staats (inklusive der Entscheidung darüber, welchen rechtlichen und diskursiven Rahmen man ihm und seiner Bekämpfung zuweist), aber auch an die Regelungen und Grenzziehungen des zivilen Zusammenlebens überhaupt darstellt. Dementsprechend sind die Terroristen – bis auf den Doppeltäter Samir und einige Nebenfiguren und Geiselnahmer, die kaum zu unterscheiden sind und keinen individuellen Hintergrund aufweisen – weitgehend eine unheimliche, identitäts- und gesichtslose Gefahr, Emanationen des Konzepts „Terrorismus“. In dem entführten Bus bleiben sie Schemen hinter der Scheibe, und der Selbstmordattentäter, der mit seinem SUV das FBI-Gebäude in die Luft sprengt, ist reduziert auf ein paar Hände, die die rituelle Waschung vornehmen

³²¹ 63. Minute.

und den Zünder einsetzen. Das Attentat auf das Theater wird in der Darstellung sogar ganz unterschlagen; nur die schreckliche Verwüstung präsentiert der Film als eine Art Kriegsschauplatz.

Für ihre Bekämpfung, geschweige denn eine politische ‚Prophylaxe‘ bietet der Film in seiner Abwehr- und Vermeidungsstrategie keine überzeugende Lösung und umgeht eine finale moralische wie pragmatische Entscheidung, was das gebotene Vorgehen bei terroristischen Bedrohungen anbelangt. Diese ambivalente Brüchigkeit reflektiert der Film freilich ansatzweise. General Devereaux selbst bezeichnet die Armee gegenüber den politischen Entscheidungsträgern mit einem Breitschwert: ungeeignet für chirurgische Eingriffe.³²² Seine Verhaftung am Schluss hat damit etwas ambivalentes, wenn nicht gar heuchlerisches. Doch selbst, wenn auf der einen Seite Masseninternierung und Martialität, auf der anderen Seite verdeckte Polizeieinsätze und das Primat von Bürger- und Menschenrechten die Grenzen probater reglementierter Antiterrormethodik scheinbar klar markieren, sind sie nur zwei *counter-terrorism*-Linien, die sich lediglich graduell unterscheiden. Dass sich der zu befreiende Scheich tatsächlich in US-amerikanischer Hand befindet, spielt im weiteren Verlauf von *The Siege* ebenso wenig eine Rolle, wie dass trotz aller Wertideale und Tugendhaftigkeit selbst Hubbard während des Verhörs eines Geldboten nicht auf Folter bzw. ihre Androhung (das Verbrennen durch Zigaretten, so wie es der Inhaftierte in seiner Heimat bereits erlitten hat) verzichten ‚kann‘.³²³ Natürlich bleibt er dabei ‚im akzeptablen Rahmen‘ weil es ihm der Film mit seinem Genrehandlungs- und -ethik erspart, tatsächlich vor die Wahl gestellt zu werden: Der Gefangene knickt rechtzeitig aus Angst vor den Schmerzen ein und gibt die dringend benötigten Informationen preis.³²⁴

Die Terroristen sind in *The Siege* zwar auf der Ebene der diegetischen Begründung durch ihre Religion ‚gestützt‘ bzw. handeln deutlich ausgestellt in einem solchen Bezugsrahmen. Doch ihre Gründe, die Befreiung des Scheichs und die Rache am Verrat der USA sind nicht ideologisch-programmatisch, sondern anlassbezogen, konkret zielgerichtet, reaktiv und strategisch. Auf der Gegenseite ist die Zivilisierung der „Guten“ in *The Siege* – genre-instrumentell betrachtet – so weit fortgeschritten, dass nach den Soldaten-Helden (*The Delta Force*), den Geheimdienstlern (*True Lies*) und zerschundenen Cops (*Die Hard*) hier eine Art

³²² 61. Minute.

³²³ 30. Minute.

³²⁴ Dass und wie auch hier die Wirklichkeit so notgedrungen wie eingetübt den Normen und Regeln des spezifischen populären Kinoerzählens untergeordnet wird, macht als Gegenentwurf der Film *Unthinkable* klar, der in Fragen der Folter die dramaturgischen Genreregeln zunächst aufgreift, um sie dann aber bewusst zur Disposition zu stellen (s. 5.5.3).

polizeilicher Bürgerrechtsvertreter auf den Plan tritt, der mit Denzel Washington passend besetzt ist.³²⁵ Dieser Hubbard weist entsprechend nicht nur die Terroristen (als Bedrohung von außen), sondern auch das bislang eher positiv konnotierte Militär (als eine Bedrohung von innen) in die Schranken. Die demokratische Rhetorik des Films personifiziert sich in der Figur des Hubbard und positioniert ihn zwischen den Terroristen und den ‚Gegen-Terroristen‘. Diese Konstellation wird möglich, weil die Geheimpolitik von Militär und Geheimdiensten samt dem Kidnapping des Scheichs (die die unheilvollen *renditions* späterer Jahre vorwegnimmt) den Terroristen erst den Anlass für ihre Aktionen liefert. Der Konflikt zwischen Terroristen und Armee erscheint folglich als ein geheimer *dirty war*, der öffentlich wird und dem unschuldigen New Yorker Bürger und aufrechte Staatsvertreter zum Opfer fallen, die mit ihm ansonsten, so suggeriert der Film, nichts zu tun haben. Wie seit dem 11. September nicht nur im Kino naiv-säuberlich ‚gute‘ von ‚bösen‘ Muslimen unterschieden oder mit Pseudoambivalenzen ausgestattet werden (s. 5.7), differenziert *The Siege* nach guten und bösen Amerikanern (vor allem innerhalb des Sicherheitsapparats) und definiert letztere als Akteure eines mitverantworteten fernen Konflikts, dessen Ausläufer das quasi unschuldige *homeland* erreichen und unversehens zum Schlachtfeld machen. Jenseits der offenen Thematisierung erscheint in *The Siege* Terrorismus subtextuell und auf struktureller Ebene als Wiederkehr von Verdrängtem, Verleugnetem und Abgespaltenem in quasi-psychologischem Sinn.

5.3 Exkurs: Das Motiv des *Blowbacks*

Die selbsterklärungshaften Brandreden der Terroristen in den dispositiven Ausparungen, die im Spannungskino für diese Erklärungen bereitgehalten werden, oder die handlungsmäßige Konkretation der Gegenaktion und Revanche in *The Siege* oder *Executive Decision* beschreiben jenseits der Figurenmotivation im größeren Rahmen der US-Außenpolitik das Phänomen des *Blowbacks*: Vermutlich ein Terminus aus dem Geheimdienstbereich bezeichnet „Blowback“ die unbeabsichtigten Konsequenzen einer politischen Strategie, die sich schließlich gegen die Strategen selbst wendet (vgl. Thornton und Thornton 2002: 28). Als ein solcher Rückstoß oder Rückschlag können beispielsweise terroristische Reaktionen auf US-Interventionen im Libanon und die Unterstützung Israels und

³²⁵ In den Jahren davor hatte sich Washington als *Malcolm X* (USA 1992; Spike Lee) oder als Rechtsanwalt in *Philadelphia* (USA 1993) mit Rollen einen Namen gemacht, die ihn als aufrechten, engagierten Helden präsentierten, der sich gegen das Establishment stellt – dies auch im Thriller-Bereich (*The Pelican Brief* [USA 1993; Alan J. Pakula]; *Crimson Tide* [USA 1995; Tony Scott]).

sonstiger Nahostregierungen betrachtet werden, besonders jedoch die Förderung und Ausbildung von Verbündeten oder Stellvertreterkriegern, die sich schließlich gegen einen selbst richteten, wie im Falle Saddam Husseins. Vor allem Post-„9/11“-Filme, z.B. *The Kingdom* oder *Rendition* (s. 5.5.3), zeigen Variationen dieses *Blowback*-Dynamikverständnisses auf der gesellschaftlichen Mikro-, Meso- und Makroebene; überhaupt dürfte es das strukturelle (zirkuläre) Narrativmuster des populären Terrorismuskinos auf der höheren Ebene schlechthin sein. Zu berücksichtigen sind die möglichen Wechselverhältnisse oder die Übertragung und Projektionen der Gründe: Der *Blowback* bezeichnet im regional- und geopolitischen Rahmen, was ansonsten und abgewandelt, in Indien oder Irland mit ihrem heimischen Terrorismus, auf die Figurenebene erzählerisch übersetzt und auf dieser verhandelt wird: das Motiv der Rache aufgrund milieubiografischer Prädispositionen und, damit einhergehend, einen Kreislauf der Gewalt, der, da man die Leidenserfahrung den fiktionalen Figuren unmittelbar zuspricht, deutlich individuell-tragischer ausfällt als bei ‚linear‘ gedachten, quasi ursachlosen Bösewichten. Allerdings beinhaltet der *Blowback* ein unbequemes Element schicksalhaft-ironischer oder ‚göttlicher‘, ausgleichender Gerechtigkeit, insofern derjenige, der Zwietracht sät und Unheil anzettelt, von diesem schließlich selbst heimgesucht wird, nicht aber – so es die eigene Gemeinschaft betrifft – nachhaltig sühnen kann.

Der *Blowback* der US-Auslandspolitik wird wie das Gegenwehr- und Vergeltungsmotiv mit den realen Konfliktvorbildern in die meisten Hollywoodfilme mitimportiert und ist hinsichtlich der ideologischen Wirkung in dieser Form weniger eine kritisch-aufklärerische Herausforderung an das Denken der Zuschauer als ein *mythos*stärkendes „Serum“ im Sinne Roland Barthes³²⁶, das gegen die Terrorismus-Gründe und -Anwürfe immunisiert, indem diese formelhafte Begründungen zu erwartbaren pseudokritischen Schmuckelementen der Erzählung geraten. Gleichwohl hebt die verkürzte und verkümmerte Erzählung vom realen Leid hinter der Gewalt die Terroristenfiguren von ihren Unterhaltungsäquivalenten, den ‚terrorisierenden‘ Erpressern, organisierten Rauschgifthändlern und sowjetischen Söldnern ab, indem es eben eine überindividuelle Kränkung oder Verletzung postuliert, die man bei den Letztgenannten nicht findet oder sucht. Im Gegensatz zum südamerikanischen Drogenbaron, der auch als ein postkolonialistisches Produkt skizziert werden könnte, ist sogar in Filmen wie *True Lies* der Terrorist zwar weitgehend, jedoch nie gänzlich entpolitisiert und dehistorisierbar. Dies insofern, als er über seine Vorlage, den realweltlichen

³²⁶ „Man immunisiert das kollektive Imaginäre durch eine kleine Injektion und verteidigt es auf diese Weise gegen die Gefahr einer verallgemeinernden Subversion“ (Barthes 1964: 140). Zu diesem Gedanken in Hinblick auf *The Siege* s. Hall (2001: 409).

Terroristen, durch den schieren Modus des Gewalthandelns und -kommunizierens stets einen Rest geschichtlich konkreter, metaphorisch zeitloser Bedeutung mit sich führt, die ihn (und sei es nur in seinem Verständnis) zum reaktiven Produkt der Umstände deklariert und diesen Aspekt in die Filme mit einbringt. Dass und wie sich das Stereotyp des „Evil Arabs“ nun zum Ende der 1990er einmal mehr verfestigt und verbraucht hat, zeigen folglich Filme wie *The Siege* oder *Executive Decision*, in denen kein ‚Pauschalterrorismus‘ mehr beschrieben wird, sondern (verdeckte) Auslandsoperationen seitens der USA zum konkreten Einzelfall-Auslöser des terroristischen (Gegen-)Schlags werden.³²⁷

5.4 Der 11. September 2001

Zweifellos sind die Anschläge des 11. September 2001 ein Ereignis von weltgeschichtlicher Dimension und bilden eine „kulturelle“ (Poppe et al. 2009) und „weltpolitische Zäsur“ (Schneckener 2006: 12): „September 11th is so unique and historically important that it does not even require the year to distinguish it chronologically or historically from any other date“ (Semmerling 2006: 206), weshalb die Attentate schnell als monströses Gesamtereignis, kommunikatives Mahnmal und „kultureller Code“ (Grosskopf 2003) mit dem US-Datumskürzel „9/11“ verdichtet, erfasst und gekennzeichnet wurden. Der transnationale militante Dschihadismus al-Qaidas, der sich zuvor schon mit Attentaten in Kenia und Tansania (1998) oder auf den Zerstörer *USS Cole* in Aden (2000) ‚zu Wort gemeldet‘ hatte, wurde am 11. September mit einem massiven Schlag unübersehbar, Islamismus ein beherrschendes Thema in vielen Lebensbereichen und der globale „*War on Terror*“ zum außen- und innenpolitischen Taktgeber der erschütterten Vereinigten Staaten wie zum sicherheitspolitischen Bezugspunkt vieler anderer, vom Ausmaß der Vernichtung nicht minder überraschter westlicher Länder (vgl. dazu Schneckener 2006: 129 ff.). Folglich ist Terrorismus seither nicht länger ein lokales oder regional begrenztes Thema, sondern ein transnationales, das neu und nachhaltig definiert wurde: Die Taktik des Suizidangriffs steht verstärkt im Vordergrund; Netzwerk- und Zellenstrukturen dominieren bis in die 2010er-Jahre die (zumindest in der westlichen Öffentlichkeit) primäre

³²⁷ Selbst der derbhumorige *True Lies* greift die Stationierung der US-Truppen in Saudi-Arabien auf, um seine Terroristenfiguren zeitgeschichtlich und -genössisch zu verorten (s. 5.2). Wie viel Information dabei gerade das starre Klischee als implizites Wissen repräsentiert oder voraussetzt, zeigt sich – dank des Zeitabstands – am Stereotyp des bombenwerfenden Anarchisten im Slapstick-Film Anfang des 20. Jahrhunderts (wie Buster Keatons *Cops*), insofern dieser *stock character* heute ohne Begleitwissen nur mehr schwerlich einzuordnen ist.

Vorstellung von Aufbau und Organisation des („Neuen“) Terrorismus. Statt Mittel zu sein, um etwa kleineren, taktischen Forderungen (z.B. Gefangenenfreilassung) erpresserisch Nachdruck zu verleihen oder um Aufmerksamkeit für die Anliegen und Zwangslagen zu gewinnen, sind vielmehr die „kriegerischen“ Ziele dieser Gewalt der schiere Schock und ein möglichst großer Schaden und Verlust an Menschenleben nebst einer symbolischen Verwüstung. Bis zum 11. September mit rund 3.000 Opfern – etwa die fatale Größenordnung, die der gesamte Nordirlandkonflikt beklagen lässt – hatte kein terroristischer Anschlag mehr als 500 Menschenleben gefordert (vgl. Hoffman 2006: 47). Nicht nur deshalb stellten die drei simultanen Anschläge mit zivilen Passagierflugzeigen auf die Zwillingstürme des New Yorker World Trade Centers und auf das US-Verteidigungsministerium in Washington, D.C. (neben dem in Pennsylvania vor Erreichen seines Ziels, vermutlich das Weiße Haus, abgestürzten vierten Maschine) in der Terrorisumusgeschichte ein „Superlativ ohne Präzedenz“ (Schnecker 2006: 12) dar.

Die 11.-September-Anschläge waren jedoch nicht die ersten (versuchten) Akte von „Makro“- (Woo 2002)³²⁸ oder Katastrophenterrorismus (vgl. Schnecker 2006: 14 f.): Schon das Attentat von Oklahoma City, der Giftgasangriff der Aum-Shinrikyo-Sekte in Tokio (1995) und die verheerenden Parallelanschläge auf die US-Botschaften in Afrika hatten je für sich besonders aufsehenerregende Dimensionen. Hinzu kamen geplante, vereitelte oder misslungene Aktionen wie der erste Anschlag auf das World Trade Center 1993 und monströse al-Qaida-Pläne wie jene, die vorsahen, elf in Ostasien entführte Flugzeuge gleichzeitig in der Luft zu sprengen oder eine in Algerien gekaperte Air-France-Maschine über Paris abstürzen zu lassen (vgl. ebd.: 15). Diese wurden, da nicht realisiert bzw. vereitelt, in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen – anders als im Kino, wo Katastrophenterrorismus, wie in den vorangegangenen Abschnitten ausgeführt, bereits imaginär durchgespielte Szenarien waren, wenn auch der finale Anschlag oftmals in letzter Sekunde verhindert wird. Überdies spielten neben Hollywood auch Washingtoner Regierungs- und Sicherheitskreise mit dem Gedanken der Makro-Attacke: 1997 etwa hatte das Weiße Haus Vertreter mehrerer Bundesbehörden für eine geheime Simulation einbestellt, bei der ein bioterroristischer Angriff – die Verbreitung eines Marburg-Virus-Pocken-Hybrids – durchexerziert wurde (vgl. Sprinzak 1998: 110 f.).

³²⁸ „The term macroterrorism has been coined to describe a spectacular act of terrorism, (which may be a multiple strike at several locations), which causes more than \$1 billion of loss, or 500 deaths. Minor (micro) terrorist acts, such as house bombing, may occur haphazardly, but not signify a change in the terrorism environment. However, this is not the case with macroterrorism“ (Woo 2002).

Since the Clinton administration issued its Presidential Decision Directive on terrorism in June 1995, U.S. federal, state, and local governments have heightened their efforts to prevent or respond to a terrorist attack involving weapons of mass destruction. A report issued in December 1997 by the National Defense Panel, a commission of experts created by congressional mandate, calls upon the army to shift its priorities and prepare to confront dire domestic threats (ebd.: 111).

Obwohl noch durchaus vorhanden waren zugleich terroristische Muslime/Araber im US-Kino ab der Mitte der 1990er-Jahre weniger geworden, u.a. wegen verstärkten, auch proaktiven Protesten von Verbänden wie dem CAIR oder dem *American-Arab Anti-Discrimination Committee* (ADC) die (wie bei *The Siege*) die Studios von solchen Stereotypeinsätzen Abstand nehmen ließen (vgl. Salam 2002). Es mag aber auch schlicht an der bereits im letzten Unterkapitel erwähnten erneuten Erschöpfung im Genrekino liegen, dass etwa die Tom-Clancy-Verfilmung *The Sum of All Fears* (USA/D 2002) – deren Dreharbeiten vor dem 11. September 2001 begonnen hatten – in Abkehr vom Roman die islamistisch dominierte Attacke mit einer Atombombenexplosion in Baltimore, durch die die USA gegen Russland in einen neuen Weltkrieg gestürzt werden sollen, in eine Verschwörung von europäischen Neo-Nazis unter Leitung des Wieners Dressler (Alan Bates) umgedichtet wurde.³²⁹

Die Anschläge des 11. September können mit den Bildern der in die Wolkenkratzer rasenden Flugzeuge und dem Einsturz der Twin Towers denn auch als Einbruch spektakulärer Filmfiktionen in die Realität erachtet werden, eine „Wiederkehr in der Wirklichkeit wie ein Phantasma zweiten Grades“ (Seeßlen und Metz 2002: 26), auf die die US-amerikanische Unterhaltungsindustrie umgehend gemäß den Anforderungen an darstellerische und erzählerische Rücksicht reagierte. Der Arnold-Schwarzenegger-Film *Collateral Damage* (USA 2002), bei dem ein Feuerwehrmann gegen bombende Drogenbarone ins Feld zieht, wurde verschoben, der Trailer zu *Spider-Man* (USA 2002) wegen einer Twin-Tower-Szene (die auch aus dem Film geschnitten wurde), aus den Kinos genommen und Werbeplakate, in denen sich die Türme in den Augen des Superhelden spiegeln, zurückgezogen. Auch das Fernsehen setzte mehrere terminierte, angesichts der Ereignisse dem Publikum nun nicht zumutbare Filme wie *The Peacemaker* ab (vgl. u.a. Waxman 2001), derweil vor allem *The Siege* nun, in seiner rückwirkender Ähnlichkeit (s.u.), in einem anderen Licht gesehen wurde.

Ed [= Edward, B.Z.] Zwick, who directed “The Siege”, took criticism for depicting Muslim terrorists wreaking havoc on Manhattan. But the film turned out to be far tamer than the grisly reality now facing New York (ebd.).

³²⁹ Inspiration bot u.a. der Aufstieg der österreichischen rechtspopulistischen FPÖ unter Jörg Haider ab Ende der 1990er-Jahre.

Bei „9/11“ selbst als vor allem einem „Bildereignis“ (Becker 2013) ging und geht es allerdings weniger um die politische Symboldimension als um das Spektakuläre des unmittelbar visuellen Schreckens an sich, das wiederum mit dem Framing des Datum jenseits politischer Deutungen hinsichtlich eines „Kriegsangriffs“ eng verbunden ist. So sind zwei Aspekte für die Filme zu den Anschlägen am („des“) 11. September 2001 hier herauszustellen³³⁰: das der dissonanten Bildpräsenz und der narrativen „Katastrophen“-Haftigkeit.

5.4.1 *Bilddissonanz*

Neben der Monstrosität der Tat selbst drückt sich die erschütternde und langanhaltende Wirkung von „9/11“ im Topos der „filmischen“ Bilder aus, die die Terroristen wie nach einem Drehbuch weniger für die Augen der Anwesenden als für die Fernsehkameras „produziert“ hätten (vgl. u.a. Seeßlen und Metz 2002: 26).³³¹ Der vielfach kolportierte, unmittelbare Eindruck vieler Personen angesichts der Flugzeugeinschläge und der qualmenden, schließlich kollabierenden Türme, sie seien eher Zuschauer eines Hollywoodfilms statt realer TV-Aufnahmen gewesen, führte zu umfangreichen (bild-)philosophischen Überlegungen. Strauss und Röckerrath (2003) widmeten sich diesem Phänomen hingegen kognitiv-psychologisch: Ihnen zufolge ist Wahrnehmung stark kontextabhängig, und neben dem realen „psychischen Raum“ (vgl. ebd. S. 118 f.), in dem z.B. Nachrichtenbilder verortet würden, sei ein virtueller zu veranschlagen, in dem „phantastische Bilder“ als Abbildungen auf eine eigene Weise wirklich seien – ein Raum, „in dem alles passiert und doch nichts passiert“ (ebd.: 124). Entsprechend böten Hollywoodfilme einen beruhigenden „Als-ob“-Zustand der Rezeption, der es erlaube, „zu reflektieren und mit der inneren Welt zu spielen“ (ebd.: 126).

³³⁰ Dies geschieht ungeachtet der Flut an Texten und Werken, der unterschiedlichsten (u.a. politischen oder kulturemiotischen) Ausdeutungen, Artefakte (wie Pressefotografien), künstlerischen Beschäftigungs- und Bewältigungsformen (bis hin zu Songs und Comics) sowie wiederum deren Untersuchung und Interpretation, die in Umfang, Transdisziplinarität wie Mehrdimensionalität angeht, ein eigenes Feld der „9/11 Studies“ zu begründen. Der Begriff der „9/11 Studies“ findet sich tatsächlich bereits, dieser siedelt aber im Bereich der Verschwörungstheorien an – siehe etwa das Online-„Journal of 9/11 Studies“ – www.journalof911studies.com.

³³¹ Vgl. dazu u.a. Seeßlen und Metz (2002: 26), Schneider (2008: 9 f.) und Bleicher (2003a: 68), die sich wie praktisch alle Autoren, die derlei postulieren, auf keine Informationen oder Belege zu einer derartigen faktischen „Mediaplanung“ al-Qaidas oder auch nur bezugten Affektkalkulation stützen.

Angesichts der Fernsehbilder kam es nun am 11. September zu einer Art Kollaps oder Kurzschluss zwischen den verschiedenen psychischen Räumen (man kann auch sagen: Wahrnehmungsrahmen). Der „phantastische“ Anblick der einschlagenden Flugzeuge habe das Geschehen in die Kategorie „virtuell“ als gelerntes Katastrophenfilm-Szenario einsortiert, was durch den formalästhetischen Präsentationskontext der Fernsehnachrichten jedoch konterkariert wurde (vgl. ebd.: 123). Die Erschütterung der Wahrnehmungssicherheit verführte dazu, in einem *Pretend*-Modus bleiben zu wollen, um eine schützende, innere Distanz aufzubauen (vgl. ebd.: 128).

Erst im Nachhinein entwickelt sich eine Abwehr gegen die traumatische und verrückt-machende Wahrnehmung. Diese Abwehr besteht zum Beispiel in der Betrachtung dieses Attentates als ein faszinierendes Kunstwerk, ohne wahrzunehmen, dass das Kunstwerk Hollywood ist und nicht die Attentäter. Das Gefühl von Unechtheit, das beim Anschauen der Bilder entsteht, hängt mit dem Wunsch zusammen, deren traumatisierende Wirkung zu mildern (ebd.).

Offen bleibt jedoch, ob oder zumindest wieweit tatsächlich bei den Betroffenen der Eindruck entstand, einer Hollywood-Katastrophenimagination ansichtig zu sein – sei es den Bildgegenstand, sei es individuell die Art und Stärke des Eindrucks betreffend. Die schiere Aussage von Zeugen, es sei „wie im Film“ gewesen, könnte beispielsweise weniger auf den wirklichen Eindruck als auf die Notwendigkeit zurückgeführt werden, beschreibende Worte für das Gesehene zu finden, unabhängig davon, was man tatsächlich genau assoziiert und empfunden haben mochte. Auch bleibt bis heute wenig diskutiert, was exakt damit gemeint ist, wenn die Bilder des Anschlags mit denen eines Hollywoodfilms gleichgesetzt wurden: Bezog sich dies primär auf einen umfassenden Irrealitäts- oder Virtualitätscharakter der Rezeptionssituation, auf die Bildinhalte, die man einer fiktionalen Kinowelt bzw. -leinwand zuordnete (unabhängig von dem tatsächlichen Realitätsstatus) oder auf das Extreme im Sinne einer formalen erfahrungsbewerteten und -referenzierten Darstellungsqualität?

Scheffer hinterfragt diese Diskussion vor dem Hintergrund eines generellen gegenseitigen Durchdringens von Wirklichkeit und Filmfiktion in den USA – von Amerika und Hollywood – und konstatiert:

Hollywood lehrt eine Art des symbolischen Denkens, und jeder weiß inzwischen, dass in Nachrichtensendungen mit Vorliebe solche Bilder gezeigt werden, die im hohen Maße den Wunsch nach spektakulären (Film-)Symbolen bedienen. (...) Bei Spielfilmen und Informationssendungen gibt es eine paradoxe Steigerung, dann nämlich, wenn ausgerechnet ihre zunehmende Fiktionalisierung, ihre Ent-Dokumentarisierung nun als zunehmend gesteigerte Realitätsnähe propagiert und akzeptiert wird. Seit vielen Jahrzehnten kommen pro Jahr ein paar Kriegsfilme heraus, die auch von der seriösen Kritik wegen ihrer „un glaublichen Wirklichkeitsnähe“ hervorgehoben werden; etwa die Filme *Der Soldat James Ryan*, *Pearl Harbor* oder *Black Hawk Down*. Die Annahme, etwas sei realistisch, richtet sich jetzt nicht mehr nach Rea-

litäterfahrungen, sondern orientiert sich an den spektakulärsten Fiktionen (Scheffer 2004: 89).³³²

Für die gegebene Ähnlichkeit eines Hollywood-Desasters mit jenem des 11. September verweist Scheffer auf drei mögliche Erklärungen. So könnten, erstens, Spielfilme wirklich inspirierend gewirkt haben, womit man allerdings das Bild eines in einer afghanischen Berghöhle mit passenden Videokassetten ausgestatteten Terroristen entwerfen müsste, „die schließlich daraus nicht nur umstandslos die Drehbücher, sondern gerade auch noch die Motive für ihre realen Anschläge beziehen“ (ebd. S. 92).³³³ Der zweite Erklärungsansatz, den Scheffer für die wie auch immer konstatierte Übereinstimmung der Szenarien anführt (vgl. ebd.: 93 ff.), bezieht sich auf die Hollywood-Dominanz, die – wie im oben entwickelten Gedanken – generell im Inszenierungs- und Überbietungskampf zu einer Hollywood-Metapher für Mechanismen der Traumfabrik führe, „Mechanismen der Simulation, der Fiktionalisierung, der Ästhetisierung und Virtualisierung“ (ebd.: 95), welche vermehrt auch außerhalb der Kunstdomäne zu beobachten seien (vgl. ebd.). „Hollywood und USA können also – abgesehen von der fast peripheren Äußerlichkeit Film/Nicht-Film – gar nicht anders, als basal zusammenspielen“ (ebd.: 95). „Hollywood“ ist in diesem Sinne und in erster Linie zu verstehen als Sinnbild. Der dritte Erklärungsansatz hebt auf die Zufälligkeit ab, und mehr noch: „Alle Zusammenhänge, die wir hier beim Abgleich von Hollywood und den USA beobachten, vor allem alle prophetischen Zusammenhänge werden immer erst nachträglich hergestellt“ (ebd. S. 91), wobei markante Unterschiede übersehen bzw. nur Ähnlichkeiten wahrgenommen und beschrieben werden. Scheffer verweist beispielsweise auf *Independence Day* (USA 1996; Roland Emmerich), der als Untergangsvision oft zum Vergleich für die „9/11“-Aufnahmen herangezogen wurde, in dem jedoch das von Aliens attackierte Empire State Building nicht, wie das WTC, langsam ausbrennt und spät in sich zusammenstürzt, sondern mit einem Schlag zerstört wird (vgl. ebd.: 90), was eine ganz andere ikonologische Konnotation und Wirkung begründet. Noch weiter ließe sich nach den Bild- und Darstellungsqualitäten fragen – danach,

³³² Ein weiteres Beispiel für die auch in Deutschland wirkende, internationale Bilder- und Erzählmacht des Hollywoodkinos beschreibt Bleicher: „[RTL-Nachrichtenmoderator] Peter Kloepfel nutzte schon früh Erzählkonventionen des Spielfilms, um den Ereignissen ein Ordnungsprinzip zuzuweisen, was sie für die Zuschauer leicht identifizierbar macht. (...) Nach ca. 30 Minuten der Live-Übertragung stellte Kloepfel in einer seiner ersten Zusammenfassungen der Ereignisse fest: „Etwas, was wir nur aus Hollywood kennen, hat sich zur Bürozeit in Manhattan zugetragen“ (Bleicher 2003b: 159; vgl. auch: Bleicher 2003a: 65).

³³³ Gleichwohl werden Propagandafilme in den pakistanischen Stammesgebieten auf DVD verkauft, in denen Aufnahmen von Extremisten mit Hollywood-Actionszenen zusammengeschnitten sind (vgl. Ali 2008). Auch die aktuelle jihadistischer Online-Propaganda benutzt sich solcher Verfahren.

inwiefern die TV-Aufnahmen der einschlagenden Flugzeuge und mehr noch der zusammenfallenden Türme tatsächlich den vergleichbaren Bildern Hollywoods jenseits dessen, was dargestellt wurde, entsprechen. So bot die Menge an Rauch und Staub des Twin-Tower-Einsturzes unter rein visuellen (um nicht zu sagen: ästhetischen) Gesichtspunkten ein ‚minderwertiges‘ Spektakel, weil durch sie die Details – etwa das Kollabieren der Gebäudekonstruktion – und damit u.a. die volle Dimension der gewaltigen physischen Kräfte verhüllt wurden (im Gegensatz etwa zur finalen Hochhauszerstörung in *Fight Club* [USA/D 1999; David Fincher]). Auch die große Kameradistanz vieler Aufnahmen bewahrte einen vielmehr dokumentaristischen als fiktional-nahen Eindruck, sodass sich zur „Raum-Dissonanz“ der kognitiven und emotionalen Bildverarbeitung eine ästhetische gesellt haben mag. Andererseits orientieren sich Filmfiktionen mit ihren Bildern ja an bestehenden Aufnahmen und Aufzeichnungen. *The Siege* beispielsweise griff auf das reale Verwüstungsbild von Oklahoma City zurück (s. 5.2).

So ist bezüglich „9/11“ der „Vor-Bild-Charakter“ Hollywoods eher differenzierter zu beschreiben und zu denken. Statt einer wie auch immer gearteten Kausalkette der Inspiration oder Assoziation zu folgen³³⁴, scheint es – wenigstens ergänzend – angeraten, eine mythische und urmenschliche Narrative (auch im Bildbereich) samt einer Faszination sowohl dem Terrorismus wie auch dem Hollywoodfilm konzeptionell zu unterstellen (vgl. dazu Seeßlen und Metz 2002, v.a. S. 69 ff.). Schöpfer von entsprechenden spektakulären audiovisuellen Fiktionen sowie Terroristen bedienen sich demnach weniger aneinander als gemeinsam aus einem Reservoir von ikonografisch teils vorgefassten Ängsten und zeit-, glaubens- und kulturübergreifenden Unglücks- und Apokalypse-Versionen (und -Visionen), für die lediglich die aktuell modern(st)en Mittel der Imagination und ihrer Ausgestaltung, der Inszenierung oder der Realisierung gesucht und eingesetzt werden. Dies reicht weiter als ein zur Metapher geronnenes „Hollywood“, geht es dabei doch um mehr als nur einen (post-)modernen Inszenierungs- und Überbietungsmechanismus und eine Simulations- und Spektakelkultur, gerade weil gilt: „Die Katastrophenphantasie ist dem Film und seiner Geschichte eingeschrieben“ (ebd.: 72). So gesehen ist es auch nur schlüssig, als kurios anmutendes Äquivalent zu amtlichen Manöversimulationen von Biokampfstoff- oder Giftgasattacken kreative Filmschaffende (darunter auch *Die-Hard*-Autor David de Souza) ins Pentagon einzuladen, wo sie – wie nach dem 11. September geschehen – in einem dreitägigen Brainstorming basierend auf geheimen Erkenntnissen über al-Qaida mögliche weitere Anschlagsszenarien entwerfen sollten

³³⁴ Was nicht bedeutet, die „Auflösung linearer Konstruktionen einer Abfolge von Ereignis und medialer Berichterstattung (Bleicher 2003a: 61 f.) oder gar die „Auflösung der dichotomischen Auffassung von Realereignissen und ihrem medialen Abbild“ (ebd.: 62) zu proklamieren.

(vgl. BBC 2002). Dies geschah sicherlich nicht, weil davon ausgegangen wurde, al-Qaidas Terrorismusplaner (namentlich Khalid Scheich Mohammed, der 2003 in Pakistan festgenommen wurde) hätten sich Hollywoodfilme zum Vorbild genommen oder wären von ihnen angeregt worden, sondern weil sowohl Hollywood als auch al-Qaida ein vergleichbares Interesse im Kreieren „eindrucksvoller“ (gewaltiger/gewalttätiger, symbolischer) Bilder haben.

Die New Yorker „9/11“-Gewaltbilder (die die Attacke auf das Pentagon geradezu überdeckten) mit dem einhergehenden Facettenblick (die „Froschperspektiven“ aus den Straßen Manhattans, die Panoramasicht aus der Ferne), den medialen Dauerloops und der so produzierten globalen Gleichzeitigkeit und Eventhaftigkeit unterstützten darüber hinaus ein spezifisches narratives Framing qua Motivik. Anders als die Aufnahmen der Geiselnahme im Münchner Olympia-Dorf 1972, die ebenfalls um die Welt gingen, oder anderer ‚attackierender‘ Bilder und Bildsequenzen der an Gewaltikonografie nicht armen Terroris­musgeschichte war der Mehrfachanschlag einer, der die Täter in den entführten Maschinen nicht nur gesichtslos und unbestimmt, sondern nachgerade unsichtbar oder zumindest abstrakt ließ. Entsprechend nahe lag es, das Unfassbar-Gesehene nicht nur begrifflich zu machen, indem es entpolitisiert wurde, sondern auch, den Charakter einer gezielten menschlichen Handlung auszublenden und „9/11“ auf einer unmittelbaren Stufe als unglückshafte Katastrophe und zugleich nachgerade göttliche Prüfung der Nation zu erfassen. Diese Vorstellung von 11. September-Anschlag ist folglich auf eine fundamentale und zugleich heuristische Weise sinnvoll für eine Analyse von „9/11“-Filmen als *Desaster Movies*.

5.4.2 „9/11“ als Katastrophe im Film

Obwohl man im medialen Alltag relativ schnell die Übeltäter identifizierte und mit Osama bin Laden einen Schurken fand „(...) wie ihn sich kein James-Bond-Film besser ausdenken könnte“ (Seeßlen und Metz 2002: 26), wurde dieses Orientierungs- und Deutungsangebot in der Filmfiktion als Bewältigung gerade nicht angenommen oder realisiert. Im Gegenteil: Filme über und zu „9/11“ erzählen die Anschläge eher als eine (Technik- oder Natur-) Katastrophe oder sie widmen sich ohne zentralen expliziten Bezug auf die Attentate den entsprechenden menschlichen Folgen, dem Trauma und der Trauer, so wie *Reign Over Me* (USA 2007; Mike Binder) und der episodische *The Great New Wonderful* (USA 2005; Danny Leiner). Nicht also, oder nur bedingt, sind die Flugzeugeinschläge in diesem Kino terroristische Akte, die geplant und von (wie auch immer motivierten) Menschen durchgeführt wurden. Actionfilme oder Thriller sucht man hierzu bislang vergebens (vgl. Schneider 2008: 14), wohl nicht zuletzt natürlich

aus Gründen der Pietät: Reißerische oder allzu simplifizierte Spektakel, die das Ereignis ausbeuten würden, dürften auf wenig öffentliche Akzeptanz stoßen.³³⁵

Die Tatsache, dass gerade im Kino bisher nur wenige Filmproduktionen entstanden sind, ist nicht zuletzt auf eine allgemeine Skepsis in der amerikanischen Bevölkerung zurückzuführen, die sich gegen eine allzu frühe Umsetzung des 11. Septembers im Spielfilm richtete (ebd.).

Schneider, der Filme zum 11. September untersucht einer ritualtheoretischen Perspektive untersucht hat, sieht die vorhandenen darüber hinaus

(...) als funktionale Medienprodukte (...), die zur Verarbeitung des kollektiven Traumas vom 11. September beitragen. Im Speziellen bieten sie dem Publikum konkrete Deutungsmuster an, um die Katastrophe begrifflich zu machen und eine Möglichkeit der aktiven Auseinandersetzung mit den Anschlägen (ebd. S. 5).³³⁶

Schneider selbst unterstützt dabei die diskursiv dominante interpretative Erzählung, wenn er – wie im obigen Zitat – von einer „Katastrophe“ spricht und die Auffassung vertritt, „dass die Filme durch ihre narrativen Darstellungsformen einen aktiven Beitrag zur gesellschaftlichen Aufarbeitung des *Unglücks* leisten“ (ebd. – Herv. B.Z.). Die therapeutische Konzentration lag verständlicherweise nicht auf dem Schrecken, sondern positiv bestärkend auf dem Zusammenhalt der Nation, auf Mut und heroischer Bewährung – u.a. der der New Yorker Feuerwehrmänner, die im Zivilbereich den Soldaten als Helden zu ersetzen schienen. Entsprechend aktualisierte Thomas E. Franklins Foto (*Ground Zero Spirit*) vom Hissen der US-Fahne in den Trümmern des World Trade Centers Joe Rosenthals berühmte Aufnahme *Raising the Flag on Iwo Jima* von 1945. An die Stelle erobernder soldatischer Sieger eines Krieges in der Ferne traten so zivile Bewälti-

³³⁵ Unbenommen bleibt, dass Paul Greengrass' *United 93* (s.u.) oder der Fernsehfilm *The Hamburg Cell* (UK 2004; Antonia Bird) sich unterschiedlich zentral den Tätern widmeten. Selbst aber der provokante Dokumentarfilmer Michael Moore in seiner Anklage gegen die Verfehlungen der Bush-Administration, dem Unheil des „*War on Terror*“ oder der fragwürdigen Öl-Geschäftsverbindungen der Bush-Familie mit dem saudischen Königshaus in *Fahrenheit 9/11* (USA 2004) verweigert sich nicht, die ‚Tragödie‘ des 11. September mit formalästhetischen Pathosmitteln (Zeitlupe, getragener Musikuntermalung) als eine solche zu zeichnen (bzw. die Aufnahmen von dem Tage dahingehend zu bearbeiten).

³³⁶ Ziel von Ritualen ist, das Kollektivgefühl zu stärken; sie wirken integrativ, identitätsbildend und als Bewältigungsmechanismen, sind wirklichkeitserzeugend und sinnstiftend (vgl. Schneider 2008: 21 ff.). Der Gesellschaft geben sie damit die Möglichkeit „sich selbst zu repräsentieren und in wiederkehrender Form kollektive Ideale, Normen und Wertevorstellungen zu festigen“ (ebd.: 23). Der Schluss auf das in diesem Buch vertretene Erzählkonzept liegt nahe: „Die Tatsache, dass die Massenmedien als rituelle Weltdeuter und Konstrukteure symbolischer Wirklichkeiten fungieren, ist nicht zuletzt auf ihre *narrative Erscheinungsform* zurückzuführen. Medien organisieren ihre Botschaften stets in Form von erzählten Geschichten“ (ebd.: 37 – Herv. B.Z.).

ger eines schrecklichen Verlusts in der Heimat, an die Stelle des Triumphes die stille Größe im Erdulden und im Helfen.³³⁷

„9/11“ verlangte nach einem angemessenen erzählerischen Rahmen, dem Framing als quasi-sakrales Desaster, das andere narrative Bereiche ausschloss oder ihnen einen oppositionellen Platz zuwies wie den der „Provokation“³³⁸. Es kann als kollektiv-therapeutisch begriffen werden, dass die böswillige (menschliche) Intentionalität der Anschläge verdrängt wurde, was die emotionale Wucht und entsprechende traumatische Beeinträchtigungen minderte und das Gefühl des Kontrollverlusts relativierte. Rückhaltloser und konzentrierter konnte die Trauerarbeit als Integration der Opfer so auch auf politischer Ebene geleistet werden.

When the events are natural disasters or “acts of God,” those who bear witness sympathize readily with the victim. But when the traumatic events are of human design, those who bear witness are caught in the conflict between victim and perpetrator. It is morally impossible to remain neutral in this conflict. The bystander is forced to take sides (Herman 1997 [1992]: 7, zit. n. Kopf 2009: 42 f.).

Entsprechend blendete das Gedenken den für die Auseinandersetzung mit Terrorismus so relevanten Faktor „Legitimität“ mit aus, um nicht eine mögliche verkomplizierende Eigentragik der Täter und eine schmerzhaft Mitverantwortung der verwundeten Nation in Erwägung ziehen zu müssen. Es galt also erneut: Erzählen ist Komplexitätsreduktion – freilich hier mit eminenten Implikationen, die über das bloße dramaturgische Gefüge hinauswiesen. Eine mögliche Alternative oder gar Gegenentwurf zum Katastrophen-Framing des 11. September jenseits der Mordtat äußerer Feinde war und ist nämlich die Deutung der Anschläge als Ergebnis einer Regierungs- und Geheimdienstverschwörung (vgl. u.a. Wind Meyhoff 2009). Anders als bei der Desaster-Lesart geht es dabei in der Sinn- und Bedeutungskonstruktion um ein *Übermaß* an menschlichem Einfluss-handeln (damit, wenn auch missbrauchter, Kontrollierbarkeit). Eine filmische Darlegung und Reflexion der Theorien bietet der unabhängig produzierte *The Reflecting Pool* (USA 2008; Jarek Kuspc). Dieser handelt von der Recherche eines Reporters, der begleitet wird vom Vater eines „9/11“-Opfers. Die Argumente und Zweifel, Fragen und Fragwürdigkeiten zu den Anschlägen, um die sich besonders im Internet eine Gegen- und Gegen-Gegenöffentlichkeit gebildet

³³⁷ Zu Franklins Bild, seinem großen Erfolg und dem Vergleich mit Rosenthals Foto siehe ausführlich Becker (2013, S. 122 ff.),

³³⁸ „It gradually became clear that national ideology was hard at work shaping how the traumatic event was to be perceived. (...) The media aided the attempt to present a united American front“ (Kaplan 2005: 13). Vgl. dazu auch Michael Schwab-Trapp (2003).

hat, fasst der Film vor allem im Austausch der beiden Protagonisten fiktional-erzählerisch ein (vgl. Zywiets 2010d).

Bemerkenswert ist, dass und wie gerade das narrative „9/11“-Framing des Kinos unmittelbar mit seiner Konzentration auf die Opfer der autoritativen Kriegsrhetorik der Bush-Regierung – praktisch bis heute – wenig gefolgt ist, welche einen „Krieg“³³⁹ ausgerufen hat, somit die Toten und Verletzten implizit zu Verlusten erklärt und al-Qaida-Mitglieder zu „Feinden“ (vgl. Till 2008: 7). Dies nicht zuletzt, um eine Form des reaktiven Handelns (Verfolgung, Bestrafung) zu finden und zu rechtfertigen. Dem widerspricht auch nicht, dass im US-amerikanischen Kino sowie im fiktionalen Fernsehen die Anschläge des 11. September als Begründung für den Kriegseinsatz in Afghanistan oder den Anti-Terror-Krieg durchaus angesprochen werden. Es geht dabei allerdings explizit nicht um die Betrachtung des 11. September selbst, sondern um die auch moralische Verpflichtung, „so etwas“ wie „9/11“ nicht wieder geschehen zu lassen – wobei dieses Begründungsereignis darüber hinaus als Topos erstaunlich allgemein, chiffrhaft, zudem weitgehend auf der Figuren-Dialogebene verbleibt. Als etwas also, das legitimatorisch und motivatorisch in erster Linie für die fiktionalen Figuren zweckhaft eingesetzt wird.

Was nun den dominanten Katastrophen-Frame betrifft, sind zwei Filme, die sich als erste und bis heute quasi als einzige dezidiert mit Geschehnissen am 11. September 2001 befassen, Oliver Stones *World Trade Center* (USA 2006) und Paul Greengrass' *United 93* (F/UK/USA 2006), einen genaueren Blick wert.³⁴⁰

Greengrass, der mit seinem dokumentaristischen Spielfilm *Bloody Sunday* zu den Ereignissen des „Blutsonntags“ in Londonderry 1972 (s. 3.2.3.1) international Anerkennung erfahren hatte, rekonstruiert anhand der verfügbaren Informationen (z.B. Telefonate der Passagiere mit ihren Angehörigen und Freunden) die Ereignisse um und vor allem in dem schließlich in Pennsylvania abgestürzten Flugzeug, das wahrscheinlich ins Weiße Haus gesteuert werden sollte, durch das

³³⁹ Klimke und Lautmann (2003: 250 f.) titulieren die Anwendung der Deutungsoption „Krieg“ pointiert als „Kriegs-Erklärung“ – wobei die Interpretation als Kriegsakt generell andere juristische und politische Spielräume eröffnet als die gerade angesichts der Dimensionen des 11. September eventuell verharmlosende Sprach- und Rechtsdeutung der Anschläge als „Verbrechen“.

³⁴⁰ *The Hamburg Cell* fiktionalisiert die Vorbereitungen durch die Täter, ansonsten befassen sich Spielfilme fast ausschließlich mit den Folgen der Anschläge auf Gesellschaft, Familien oder Individuen. Anders sieht es im Dokumentarfilmbereich aus, in dem Zusammenhänge oder Ereignisverläufe durchaus rekonstruiert werden. Ein nennenswertes Beispiel stellt *9/11* (USA/F 2008) von James Hanlon, Gédéon und Jules Naudet dar: Die beiden letztgenannten Brüder und Dokumentarfilmer drehten zufällig am 11. September in einer Feuerwehration in Manhattan und liefern mit beklemmender Unmittelbarkeit einen Eindruck, gar Mit-Erleben, von der WTC-Attacke bis hin zum Einsturz der Türme (vgl. dazu Kärger 2004).

verzweifelte Eingreifen von Passagieren sein Ziel aber nicht erreichte. Mit dem für Greengrass charakteristischen, dichten und eher auf die Darsteller und ihr Spiel reagierenden Handkameraeinsatz (Bildgestaltung: der ehemalige BBC-Dokumentarkameramann Barry Ackroyd), der ein starkes stilistisches Authentizitäts- und Unmittelbarkeitsgefühl vermittelt, folgt *United 93* den Reisenden und, gleichberechtigt, den Terroristen unter Führung von Ziad Jarrah (gespielt von Khalid Abdalla). Dazu präsentiert der Film ähnlich multiperspektivisch wie *Bloody Sunday* u.a. die Reaktionen der Luftraumüberwachung an jenem Morgen. Scheffer schrieb anlässlich der Bekanntgabe der Pläne zur Verfilmung dieser „wahren“ Geschichte des Fluges 93:

Die Verfilmungs-Absicht ist auch gerade deshalb bemerkenswert, weil sich die Produzenten ja ganz bewusst darüber hinwegsetzen, dass es gar keine „reale“ Story geben kann, dass von vornherein alles nur Fiktion sein kann; es gab ja schließlich keine überlebenden Zeugen (Scheffer 2004: 86).

Im Anschluss an die deutsche Fernseh-Erstausrstrahlung von *United 93* am 8. September 2008 im ZDF zeigte der Sender *Flug 93 – Die Dokumentation*, die sich zur Illustration Ausschnitten aus Greengrass' Film bediente. Dies mochte wie ein weiterer Fall von Fiktionalisierung im Dokumentarbereich erscheinen. Da es aber ohnehin keine echten Aufnahmen der Ereignisse weder in der Zentrale der Luftraumüberwachung, noch natürlich von den Geschehnissen an Bord von UA 93 gab, wurde auf ein eigenes, übliches Reenactment zu Illustrationszwecken verzichtet und sich eben des Spielfilms *United 93* bedient. Dieser präsentierte selbst zahlreiche Mitarbeiter der Flugüberwachung (z.B. deren Chef Ben Sliney) oder Angehörige der Streitkräfte als Darsteller ihrer selbst.³⁴¹ Der Kinospielefilm als Dokudrama bot damit die „authentischeren“ (Reenactment-)Bilder, als sie eine eigene ZDF-Nachinszenierung vielleicht hätte liefern können. Hier wie da freilich musste beides Fiktion bleiben: Was tatsächlich zum Absturz von Flug 93 führte, mochte über die Telefonate und den Stimmrekorder des Flugzeugs teilweise rekonstruierbar sein („Sie brechen ins Cockpit ein! Ich liebe dich, Goodbye!“; so die Reisende Elizabeth Wainio zu ihrer Stiefmutter – zit. nach Breslau et al. 2001), ist aber letztlich Mutmaßung, vor allem, wenn es um die Dramaturgie, die Bilder und ihre (phänomenologische) Detailwahrheit geht, z.B. hinsichtlich der Frage, welche Emotionen die Entführer zeigten.³⁴² So sind die nervösen Hijacker bei Greengrass nicht – oder, mit Blick auf die bishe-

³⁴¹ Dazu wie generell zum Authentizitätsgestus des Films vgl. Schneider (2008: 67).

³⁴² Freilich ist Doherty (2006) Recht zu geben, der bemerkt: „In re-creating the events on board of United 93, inevitably an act of informed speculation, Greengrass has been careful not to cross the line between the plausible and the fanciful“ (Doherty 2006: 74).

rigen US-Terroristenfilme, nicht *länger* – in weitreichender Kontrolle über den Fluggastraum. Als kleine Gruppe und ohne Schusswaffen erscheinen sie nervös und ängstlich und können schließlich nicht verhindern (oder aber kümmern sich nicht sonderlich darum), dass die Passagiere nach draußen telefonieren und dabei von den übrigen parallelen Entführungen und deren Zwecken erfahren, was schließlich zum verzweifelten Befreiungsangriff auf das Cockpit führt.

Schneider (2008: 54 ff.), der u.a. mit Bezug auf Roddick (1980) in „9/11“-Filmen die Genremuster des *Disaster Movies* herausarbeitet, macht in *United 93* die für diese typische kleine Protagonistengruppe – die Passagiere als „Konglomerat von Reisenden“ (Schneider 2008: 68) – als eine Art gesellschaftlicher Querschnitt ohne tiefer gehende Personalisierung aus. Im überwältigenden Unglück muss die Gruppe Charakterstärke und Zusammenhalt demonstrieren, ihr Aufbegehren gegen die Terroristen macht sie zu Helden und offenbart die „typische Glorifizierung der amerikanischen Do-it-yourself-Mentalität von Katastrophenfilmen“ (ebd.: 71). Die Katastrophe selbst ist in ihrer reduzierten tragischen Deutungsweise konfrontativ therapeutisch und avanciert nachgerade zu einer religiösen Bewährungsprobe (vgl. dazu auch Seeblen und Metz 2002: 69 ff.), was Zeit- wie Politbezüge transzendiert. Kurzum: Der Genre-Rahmen wird hier genutzt, „(...) um die Sinnlosigkeit der Tragödie symbolisch umzudeuten und den Tod der Passagiere als mythische Heldentat zu glorifizieren“ (Schneider 2008: 74).

Bei allen Parallelen der Symbolik und Erzählkonvention bleibt allerdings fraglich, inwieweit *United 93* tatsächlich als typischer Katastrophenfilm einzustufen ist. Unklar ist, was genau als Katastrophe, die zu überleben es gilt, zu werten ist: die am Rande behandelten Einschläge der anderen Maschinen in die Twin Towers, die Entführung von Flug 93 oder der finale Absturz, den auch keiner der „Helden“ überlebt? Die Terroristen selbst jedenfalls werden gerade nicht als gesichtslose, indifferente Naturgewalt dargestellt. Schließlich fehlt die – aus gutem Grund – übliche „Moral“ von *Disaster Movies*: Künden diese oftmals von technologischer oder allgemein menschlicher Hybris und Ignoranz (etwa gegenüber der Gewalt der Natur), die bestraft wird, ist eine solche Mahnung hier ausgeschlossen, weil es sich eben doch um kein Unglück handelt, sondern eine terroristisch, mithin gezielte menschliche Tat. Eine solche bietet, auf der Ebene ‚weltlichen‘ politischen Handelns, eher Filme wie *The Siege* mit ihrem Erzählmotiv des *Blowbacks*. In *United 93* hingegen muss dergleichen fehlen, die politischen und historischen Kontexte ausgeblendet werden (vgl. Doherty 2006: 75) um eben das tragische Katastrophen-Framing zu erhalten und psychologisch heilsam zu wirken. Das bedeutet einerseits, dass *United 93* umso weniger ein typischer Katastrophenfilm ist, je mehr er als solcher fungiert, und dass er mithin

wie die anderen „9/11“-Filmfiktionen diskursiv nicht mal demokratie-rhetorisch zu gebrauchen ist (die Motive der Täter bleiben so oder so außen vor).

Das gilt auch für *World Trade Center*, zumal (oder obwohl) dieser in seinem Erzählen kohärenter und traditioneller ein Unglücks- und Bewährungsfilm ist, wobei die klaustrophobische Unbeweglichkeit der beiden Hauptfiguren bzw. ihr passives Ausharren nur eine Perspektive der inneren Stärke (einer des Glaubens und der Hoffnung) zulässt. Der Film erzählt die „wahre Geschichte“ der beiden Polizeibeamten der New-Yorker Hafenbehörde John McLoughlin (dargestellt von Nicolas Cage) und Will Jimeno (Michael Peña), die mit Feuerwehrausrüstung ausgestattet in die brennenden WTC-Türme entsandt und in den Trümmern zusammen mit ihrem Partner Pezzulo (Jay Hernandez), der bald seinen Verletzungen erliegt, verschüttet werden. Parallel zu den im Dunkeln eingeklemmten Beamten wird das quälende Ausharren von Jimenos und McLoughlins Familien gezeigt sowie die Geschichte des strenggläubigen Christen und Ex-Soldaten David Karnes (Michael Shannon), der in quasi-göttlicher Sendung nach New York reist, um bei der Suche und Rettung von Überlebenden zu helfen – zu denen schließlich auch Jimeno und McLoughlin gehören.

World Trade Center verweigert die Darstellung der einschlagenden Flugzeuge, präsentiert nur den Schatten einer der Maschinen auf einer Häuserfassade; der Einsatz der Polizisten und der Einsturz des ersten Turmes gerät mit fünf Szenen relativ kurz, und die „Katastrophe“ bleibt in der Darstellung, u.a. bedingt durch die Innenperspektive der Hauptfiguren und ihres Einschlusses, begrenzt (vgl. Schneider 2008: 61 f.). Es sind allerdings andere indexikalische Bildinhalte, die den Film als Verhandlung des 11. September markieren: Das umherwirbelnde Papier in den Straßenschluchten oder die körnigen Aufnahmen von herabstürzenden Menschen „(...) stimulieren in ihrer Hyperrealität das von den Fernsehbildern geprägte kollektive Bildgedächtnis der Kinogänger“ (Langenohl und Schmidt-Beck 2008: 248 f.). Hinzu kommen eingeschnittene Radio- und Fernsmeldungen, schließlich auch die Ansicht der Stahlgerippe der WTC-Baukonstruktion in den Trümmern (vgl. ebd.: 249), die den Film zeitlich, räumlich und vor allem emotional verorten und festschreiben: Wenn Nicolas Cage als McLoughlin zum Rettungseinsatz durch die apokalyptische Szenerie eilt, schaut er kurz nach oben und blickt – in einem Moment zeitdehnender (durch Zeitlupe verlangsamter) Überwältigung – auf einen der („echten“, aus Dokumentarmaterial eingebunden) brennenden Türme wie auf eine Art kosmische Ehrfurcht gebietende, schrecklich-erhabene Erscheinung, die die entgegenkommenden Verletzten und Flüchtenden und sonstige, durch Fernsehbilder bekannte Zeichen vorbereitet und angekündigt haben.³⁴³ Ein Schnitt und ein Schwarzbild folgen,

³⁴³ 18. Minute.

ehe die Handlung innerhalb des WTC-Komplexes weiterläuft – wie um das Schockstaunen nachklingen zu lassen und die Steigerungsunfähigkeit und den Moment als spannungsdramaturgischen Auflösungshöhepunkt (das Ausmaß des Katastrophe wird enthüllt) zu betonen oder gar auszustellen. Dieses fast religiöse Zelebrieren des Grauensbildes (und mehr noch: seines Anblickens) widerspricht freilich nicht Stanley, die in der *New York Times* die künstlerische und vor allem dramaturgische Herangehensweise des Films kritisierte:

(...) [R]emarkably Oliver Stone's much-anticipated take on the terrorist attack is one of the least ambitious. For all its awe-inspiring special effects and operatic touches, "World Trade Center" is as focused on the effort to rescue two Port Authority officers as a made-for-television movie; it could almost as easily have been about trapped West Virginia miners or mountain climbers buried under an avalanche (Stanley 2006).

Es müssen jedoch zwei Ebenen unterschieden werden: die der Zuordnung und Erkennbarkeit (mehr noch als der Deutung) sowie die der künstlerischen Bewertung. *World Trade Center* ist nicht zuletzt paratextuell (z.B. über den Titel und Inhaltsbeschreibungen sowie über eben den entsprechenden Schauplatz) dezidiert ein Film zum und über den 11. September. Doch selbst wenn er das nicht wäre – wie in *Odd Man Out* die Situation in Nordirland (vgl. 3.1) entweder eingeschrieben ist oder aber in ihn hineingelesen wird – lassen das vom Publikum mitgebrachte Wissen und sein Erfahrungs- und Erwartungshorizont zum Stones Film „9/11“-Film werden. In diesem Sinne hätte *World Trade Center* tatsächlich verunglückte Bergleute in West Virginia zeigen können: Deren Schicksal wäre vielleicht in dieser Zeit als allegorische oder symbolische Chiffrierung der Prüfung am/durch den 11. September zu lesen gewesen (und gelesen worden). Dasselbe Assoziations- und Referenzverhältnis – ob in der Produktion intendiert und/oder in der Interpretation (nach-)vollzogen oder nicht – lässt sich auch zwischen zeitgenössischen sog. „Torture-Porn“-Horrorfilmen wie *Saw* (USA/AUS 2004; James Wan) und *Hostel* (USA 2005; Eli Roth) mit Blick auf die Folter- und Misshandlungsskandale v.a. im irakischen Abu-Ghuraib-Gefängnis veranschlagen (vgl. dazu u.a. Murray 2008).

Was die künstlerische Bewertung betrifft, schwingt in Stanleys Kritik der Vorwurf mit, der „Fernsehfilm“ *World Trade Center*, der eben auch *nur* ein beliebiges anderes filmfiktional verwertetes Unglück zum Gegenstand hätte haben können, würde den emotionalen und symbolischen Dimensionen des 11. September oder den damit (oder mit Regisseur Oliver Stone) verbundenen Erwartungen („much-anticipated“) nicht gerecht. Kurz: Der Film sei nicht außergewöhnlich genug für die Katastrophe „9/11“ (oder eben einen Stone-Film). Dem ließe sich entgegen, dass das Generisch-Standardisierte und Vorgeformte, eben weil therapeutisch-funktional, als ein auf erprobten Maßnahmen beruhendes Behand-

lungsverfahren vielleicht anzupassen und zu ergänzen, jedoch gerade nicht neu zu erfinden ist, auch weil nicht zuletzt die Wiederholung (weniger im psychoanalytischen als im ritualtheoretischen Sinne) einen Teil von dessen Wirksamkeit ausmacht. Gerade das Trauma-Ausmaß und die politische wie soziale Brisanz von „9/11“ verboten ein allzu widersprechendes Experimentieren oder hätten ein solches leichthin in die Wahrnehmungssphäre verschoben und isoliert, die man für bloße spekulative oder aufmerksamkeitshirschende Provokationen bereithält. Nach rein kritisch-künstlerischen Kriterien lässt sich wiederum gerade die Anwendung altbewährter wertkonservativer Erzählmuster auf „9/11“ (zumal wenn dies ironisch geschieht, wofür *World Trade Center* durchaus entsprechende Lesensätze anbietet, z.B. mit der Figur des strengchristlichen Ex-Marines) als durchaus boshaft bissigen Kunstgriff und ‚ästhetischen‘ Kommentar zur Sakralisierung und mythischen Bedeutungsüberhöhung des 11. September verstehen. Oliver Stone, der mit u.a. *Natural Born Killers* (USA 1994) oder der provokant unkritischen Fidel-Castro-Dokumentation *Commandante* (USA/ESP 2003) zeitweise zum *enfant terrible* und (aus rechtskonservativer Sicht) fast zu einem amerikanischen Staatsfeind geworden war, wäre so gesehen nicht wieder in den Schoß der US-Nation zurückgekehrt (vgl. Remsperger 2008: 719), sondern sich dabei verhältnismäßig treu geblieben. Vor allem eingedenk Stones vorherigen polit- und kulturkritischen Filmen wie *Platoon* (UK/USA 1986), *JFK* (USA/F 1991) oder dem grotesken *Natural Born Killers* befremdet nur bedingt die Rückbesinnung auf Optimismus, Nationalstolz, Religiosität und den „Monomythos des Alltagshelden“ (Langenohl und Schmidt-Beck 2008: 250), insofern die genannten Filme sie hinterfragen oder aufs Korn nehmen. Der Monomythos findet sich in *World Trade Center* in Form des zur Rettung eilenden – durchaus als satirisch deutbaren – Soldaten, der in sich „sowohl Gemeinwohlorientierung als auch Individualismus“ (ebd.) vereint, im Sinne spezifischer und derart etwa im nachkriegsdeutschen Film nicht anzutreffender „US-amerikanischer Traditionslinien“ (ebd.: 252). Dies führt zu einem weiteren, wichtigen (Meta-)Kritikpunkt Langenohls und Schmidt-Becks und damit zurück zur Medialität von „9/11“: Ebenso wie der deutsche Film *September* (D 2003; Max Färberböck) oder der TV-Zweiteiler *Auf Ewig und einen Tag* (2006; Markus Imboden) als Individualdramen scheiterte auch *World Trade Center* aufgrund der erzählerischen Beschränkung auf die Auswirkungen der Anschläge auf Einzelpersonen (ganz im Sinne der klassischen Regeln des Hollywooderzählens). Denn angesichts der global-medial verbreiteten Katastrophe und ihrer schrecklichen Größenordnung scheint die Mikroperspektive, vor allem aber das Vermitteln von Zuversicht und Rückkehr in den Alltag, unangemessen. Die dahingehenden negativen Bewertungen von *World Trade Center* führen Langenohl und Schmidt-Beck zwar u.a. auf dieselbe rituelle Umdeutungsleistung zurück, die auch Schneider (2008: 64

ff.) ausmacht: *World Trade Center* oder *September* bedeuten einen Rückzug ins Private und Familiäre, erscheinen dabei ausweichend, uneigentlich und unzureichend (vgl. Langenohl und Schmidt-Beck 2008: 240 f.). Dieses vermeintliche Defizit solcher Fiktionen erscheint allerdings weniger als eines der Erzählung – genauer: der Erzählhaltung, der -perspektive und des gewählten unpolitischen Ausschnitts des Erzählten –, denn als ein Problem des inhärenten Repräsentations- und Remedialisierungszwangs des Ereignisses, was die zentralen Schockereignisse und ihre „Original“-Bilder anbelangt (vgl. ebd.: 253). Das derart geschaffene „transnationale Medienereignis“ (ebd.: 233) „9/11“ ist folglich von seiner Medienrepräsentanz selbst gar nicht abzulösen:

(...) [W]eil [transnationale Medienereignisse] ihre Traditionalität ihrer Medialität verdanken, die eine virtuelle vorgestellte Gemeinschaft von Fernsehzuschauern erzeugt, ist ihre globale Rezeption immer schon in sie einreflektiert (ebd.: 236).

Wurden also Nachrichtenmeldungen in den Filmfiktionen nachinszeniert oder die realen, zahlreich wiederholten und zugleich ungenügenden, weil nur auf sich selbst verweisenden vorfilmischen Aufnahmen der Anschläge eingebaut (wie im Fall von *World Trade Center*), störte dieser Einbruch der Wirklichkeit in den Raum des Fiktiven nicht nur das Erfahrungsempfinden der Zuschauer, die „9/11“ von vornherein vermittelt – etwa durch echte Nachrichtensprecher – erlebt hatten (vgl. ebd.: 253 ff.). Diese einbrechende Wirklichkeit ins Fiktive (oder eher: ins Fiktionale) war jedoch selbst ja keine völlig reale, als sie empfundener Einfall des Fiktiven oder Fiktionalen – dem eines Hollywood-Katastrophenfilm – war. Die von Strauss und Röckerrath (2003) beschriebene Dissonanz zwischen den Bildern „wie im Film“ und ihre Einbindung in den Rahmen faktualer Nachrichtenprogramme bleibt also nicht nur notgedrungen immer erhalten und schlägt durch (und sei es nur, weil sie konstituierender Bestandteil von „9/11“ ist): Es kommt zu einer potenzierenden Schleife oder Schraubbewegung des sich gegenseitig Erzeugens und Aufeinanderverweisens von Kinophantasma und Realitätsvision. Diese zirkuläre Widerspruchsspannung lässt sich also gar nicht durch weitere Vermittlungs- oder gar Distanzierungsstufen, wie sie ambitionierterem Spielfilmerzählen oder dokufiktionalen Mischformen zur Verfügung stehen, beschreiben, geschweige denn auflösen. Eher noch wird sie dadurch verstärkt, weil eine ontologische Klärung und statt eines Er- vielmehr ein Entzählen bzw. ein Ausstieg aus dem „Möbius-Band aus Wirklichkeit und medialer Vermittlung“ (Bleicher 2003a: 61) benötigt würde.³⁴⁴

³⁴⁴ „Die Informationsvermittlung der Medien löst sich von Verfahren der faktischen Vermittlung zu Gunsten einer Transformation vom Ereignis zur Geschichte. Diese narrative Vermittlungsstruktur

Wie in anderen Terrorismus(aufarbeitungs)filmen, etwa *Deutschland im Herbst* (s. 4.2) oder *Mumbai Meri Jaan* (s. 6.4.5), wurde allerdings letztlich mit Episoden-, Omnibus- und Ensemblefilmen versucht, dem sprichwörtlich gewordenen „Einbruch des Realen“ (vgl. Baudrillard 2002: 11) am 11. September, der ja zugleich ein terroristisches „Pseudoevent“ war, zumindest Multi- und Kollektivperspektiven entgegenzusetzen. Dabei wird auch deutlich, dass und wie gegen den dominanten tragödisch-katastrophischen Frame Position zu beziehen ist, ihm zu *wider-sprechen*, ohne aufs Feld der Verschwörungstheorie umzulenken und das Ereignis als solches und per se in Frage zu stellen: Initiiert vom französischen Produzenten Alain Brigand versammelt die internationale Filmanthologie *11'09''01 – September 11* (UK/F/EGY/J/MEX/USA/IRN 2002)³⁴⁵ Beiträge fünfzehn namenhafter Regisseure, u.a. Youssef Chahine, Samira Makhmalbaf, Ken Loach, Mira Nair, Amos Gitai, Sean Penn und Alejandro González Iñárritu, die sich jeweils den Auswirkungen oder der Wahrnehmung von „9/11“ in verschiedenen Ländern widmen – was in den wenigsten Fällen als Schock(-welle) charakterisiert ist. Auch hier wird „9/11“ (falls das Ereignis nicht ganz ausgeblendet wird oder nur Rezeptionsfolie bleibt) als Katastrophe, jedoch stärker im Wortursinn (καταστροφή) und dramaturgisch aufgefasst: als Wendung oder als ein Umschlag zum Niedergang, der Menschen auf sich selbst zurück- und aus der geregelten Lebensbahn wirft. Oder als Ereignis, das den Alltag unterbricht. Im Segment „Israel“ berichtet Amos Gitai von der israelischen Alltäglichkeit des Terrorismus in Jerusalem (und, je nach Lesart, relativiert die Opfer in den Vereinigten Staaten oder zeigt sich mit diesen solidarisch). Danis Tanović erzählt von der Protestaktion von Frauen in Bosnien-Herzegowina, die unbeirrbar die Öffentlichkeit auf ihre im Balkankrieg verschwundenen Männer aufmerksam zu machen versuchen, aber gegen das ferne, gleichwohl das Großereignis „9/11“ keine Chance haben – ein Verweis nicht zuletzt auf die Ungerechtigkeit oder Asymmetrie von Nachrichtenwerten und der internationalen Aufmerksamkeitsökonomie. Eine Spur des *Blowback*-Narrativs und die Möglichkeit einer historisch-politischen (Mit-)Schuld oder Eigenverantwortung der USA impliziert zumindest der Brite und Sozialist Ken Loach (s. 3.2.2), wenn er über den Brief eines exilierten chilenischen Musikers an das amerikanische Volk sich zwar gegen den Terrorismus wendet, jedoch an den Putsch gegen den legitimen, sozialistischen Präsidenten Salvador Allende 1973 erinnert. Ein Umsturz, der in der Militärdiktatur unter Augusto Pinochet (bis 1988) resultierte und mit geheimer Unterstützung der USA erfolgte – dies ausgerechnet an einem 11. September.

wiederum beeinflusst in einer Wechselwirkung die scheinbar unmittelbare, nichtmediale Welterfahrung, die sich als medial prästrukturiert erweist“ (Bleicher 2003: 62).

³⁴⁵ Ausführlich mit dem Film befasst sich u.a. Jahn-Sundermann (2004).

Prompt wurden einige der Filmsegmente im Branchenblatt *Variety* als „stridently anti-American“ kritisiert (Godard 2002:1), freilich „a fate that would befall myriad attempts to think beyond the dominant discourse in the months immediately following 9/11“ (Westwell 2014: 26).³⁴⁶

5.5 Post-„9/11“: Der globale „Krieg gegen den Terror“ im Film

Die Transnationalisierung des dschihadistischen Terrorismus nach dem 11. September³⁴⁷ mit den Anschlägen u.a. in Saudi-Arabien (2003, 2004), Madrid (2004) Bali (2002, 2005) und London (2005), der Verhaftung der „Sauerland-Gruppe“ in Deutschland (2007) sowie – andererseits – der Globalisierung des von den USA ausgerufenen Anti-Terror-Krieges samt seinen Maßnahmen und Auswüchsen (u.a. die Militärintervention in Afghanistan 2001, neue Anti-Terror-Gesetzespakete in diversen Ländern, der Abu-Ghuraib-Folterskandal, Verschleppung von Terrorverdächtigen und Internierung u.a. in Guantanamo Bay) fanden sich auf der filmfiktionalen Agenda der verschiedenen Länder weltweit wieder. Folglich muss heute von einem globalen, genre-übergreifenden Terrorismuskino die Rede sein – anders als es etwa hinsichtlich der historisch spezifischen, regionalen und nationalen Terrorismen wie jenen der RAF, der IRA oder in Indien der Fall ist.

Bevor sich dieses Kapitel weiter den Filmwerken in den Vereinigten Staaten widmet, soll daher ein Blick auf Beiträge v.a. in Europa geworfen werden. Hier wie da lassen sich aber zwei Arten von Filmen ausmachen, die freilich Endpunkte in einem Verlaufsspektrum darstellen: Einerseits Filme, die sich kritisch mit den politischen, sozialen, aber auch individuellen Folgen nicht nur des Terrorismus, sondern mehr noch der Terrorismusbekämpfung und -prophylaxe sowie des Klimas der Furcht (dabei vor allem der Verdächtigung von muslimischen

³⁴⁶ Dieser konkrete Fall der ‚Denunziation‘ als Beleg für die Brisanz und diskursive Zwangsverpflichtung ist selbst wiederum zum Topos in den Texten zum „9/11“-Kino geworden – entsprechend zu finden u.a. bei Westwell (2014: 26), Prince (2008: 5), Jahn-Sundermann (2004: 129), Dixon (2004: 4). Für eine Relativierung sogar in *Variety* selbst („reports that the film is anti-American in focus are greatly exaggerated“) vgl. Young (2002).

³⁴⁷ Nach Steinberg war al-Qaida bis in die 2000er-Jahre ein ausschließlich arabisches Phänomen; erst danach, u.a. durch die Überwindung ethnischer und nationaler Trennlinien sowie der (Neu-)Ausrichtung und Entwicklung von affilierten Gruppen und Ablegern (wie *Al-Qaida im Irak*, einer Gruppe, aus der der „Islamische Staat“ hervorgehen würde), fand ein Prozess der Internationalisierung statt. Nach dem unmittelbaren Umsturz in den eigenen Ländern wurde unter Einbezug u.a. pakistanischer oder europäischer Muslime und Konvertiten erstes Ziel der Politikwechseln jener Staaten, die die Revolutionen in der arabischen Welt zu verhindern suchten oder einen direkten „Krieg“ gegen Muslime (wie Russland in Tschetschenien) führten (vgl. Steinberg 2014: 28 ff.).

Minderheiten) beschäftigen. Neben diesen finden sich solche Erzählungen, die Dschihadisten in bewährter Manier im Genre des Thrillers und Actionfilms als *ready-made*-Schurken für Unterhaltungszwecke nutzen, wenngleich eine neue Komplexität, Unübersichtlichkeit, moralische Uneindeutigkeit und Interesse für realpolitische Zustände und (zeit-)geschichtliche Hintergründe feststellbar ist, die sich u.a. in der Aufweichung allzu klarer Gut-Böse-Grenzen gesamtsehen niederschlagen.

5.5.1 Post-,9/11“ außerhalb Amerikas

Zentraler Diskurskomplex des islamistischen Terrorismus war und ist jener, der sich über Begriffe wie (kulturelle) „Fremdheit“ und „Identität“ bestimmt. Islamismus, vor allem in Form des aktivistischen Salafismus, erscheint durch seine rigiden politischen und sozialen Ansprüche und Verheißungen, zusammen mit antimodernen und autoritaristischen Glaubenssätzen in poetisch-metaphorischer Einfassung im säkularen Westen unbegreiflich und allzu totalitär. Da im Einwanderungsland USA mit seiner konstitutionellen Trennung von Kirche und Staat andere Kontexte fehlen, werden Muslime als solche vor allem in den Themenframes Terrorismus und Radikalismus ‚sichtbar‘ (gemacht). Indien hingegen, mit seiner ganz eigenen demografischen, kultur- und sozioreligiösen Situation bzw. Extremismusgeschichte, betrachtete „9/11“, die USA und den globalen „Antiterrorkrieg“ von einer anderen Warte aus: Selbst erschüttert von Anschlägen und reich an Erfahrungen mit Radikalislamisten im eigenen Land (freilich mit primär stark regionaler Agenda), interpretierten die indischen Medien (vgl. Chakravarty 2002), aber auch die populäre Hindi-Filmindustrie („Bollywood“) die Anschläge des 11. September 2001 und die nachfolgenden Gegenreaktionen als erweitertes Schlachtfeld eigener Krisen und Konflikte (vor allem mit Pakistan). Bei allem Mitgefühl und aller Solidarität spiegelt das geopolitisch und kulturell distante Hindi-Kino in gemäßiger Form die Einstellung wider, die die rechtsgerichtete hindunationalistische Bharatiya Janata Partei unverblümt so formulierte: „What India has been witnessing for over a decade, the United States has experienced the fury of Islamic terrorism only now on its own soil“ (zit. n. ebd.: 206).

Konkret bedeutet das, dass in Filmen der eher seichten Unterhaltung der traditionelle, weitgehend apolitisch gestaltete und oft international operierende „Super-Terrorist“ als Schurke nun bisweilen zusätzlich mit einer Verstrickung in reale al-Qaida-Anschläge im Westen, wenn nicht gar mit „9/11“, ausgestattet wurde, um ihn noch bösartiger und zugleich glamouröser zu machen, dem Film selbst wiederum mehr Weltläufigkeit und Aktualitätsbezug zu verleihen. Die erzählmotivisch etablierte Radikalisierung durch Exzesse indischer Sicherheits-

dienste, Terrorismusverdacht und entsprechende polizeiliche Misshandlungen v.a. gegen die Muslim-Minderheit (s. 6.5) ließ sich andererseits problemlos als Erklär- und Erzählmodell vor neuem Hintergrund verwenden und generische Melodramen dank des US-Antiterrorkampfes an illustre Handlungsorte, namentlich die schauwertigen USA, verlegen. Die Hindi-Produktion *New York* (IND 2009; Kabir Khan) etwa verwendet das Narrativ des „vertrauten Feindes im eigenen Haus“, kehrt es aber um, insofern die Verschwörerfigur nicht kein Terrorist ist, sondern im Auftrag des Staates die Pläne des mutmaßlichen Attentäters in dessen Heim auskundschaftet: Taxifahrer Omar (Neil Nitin Mukesh) wird in der titelgebenden Metropole auf seinen alten Studienfreund Samir (John Abraham) angesetzt, der verdächtigt wird, Kopf einer Terrorzelle zu sein. Omars und Samirs Wege haben sich – nicht zuletzt wegen Omars großer Liebe Maya (Katrina Kaif), die mit Samir eine Familie gegründet hat – getrennt. Omar kommt bei ihnen unter und findet heraus, dass Samir tatsächlich ein Attentat plant. Der Hintergrund: Als verdächtiger Muslim wurde er nach dem 11. September auf Basis des umstrittenen *racial profilings* eingesperrt und von den US-Behörden „verschärft verhört“. Am Ende stirbt Samir als tragischer Terrorist und überantwortet Omar seine Frau und sein Kind. Ähnlich konstruiert ist *Kurbaan* (IND 2009; Renzil D’Silva), der en passant noch den Status von Frauen in der muslimischen Ehe thematisiert: die in den USA lebende Professorin Avantika (Kareena Kapoor) lernt in Delhi den Politologen Ehsaan (Saif Ali Khan) kennen, heiratet ihn und nimmt ihn mit zurück nach New York, wo sie jedoch herausfinden muss, dass er Teil einer Schläferzelle ist und ihre Ehe für die notwendige Aufenthaltsgenehmigung benötigte. Eine weitere Hochglanzproduktion ist der international vermarktete *My Name is Khan* (IND 2010; Karan Johar). Darin spielt der indische Superstar Shah Rukh Khan einen indischen Muslim in den Vereinigten Staaten, der unter dem Asperger-Syndrom leidet und es sich als eine Art Forrest Gump in Zeiten der „Islamophobie“ und im Zuge einer daraus entspringenden Tragödie (dem Tod des Stiefsohns) zur Aufgabe macht, dem US-Präsidenten persönlich zu erklären, er sei kein Terrorist.

Verbreitete indische Themen wie Muslimverdächtigung und -anfeindungen werden in diesen drei Filmen in das Setting der von derlei sozialen und politischen Inhalten vormals weitgehend unberührten *Non-resident-Indian*-Filme übertragen. Die Glorifizierung der USA als Land der Freiheit und der unbegrenzten Möglichkeiten scheint gerade in *My Name is Khan* (gegenüber dem dahingehend eher düsteren *New York*) die Vorstellung vom idealistischen *Hindustan* (s. 6.5) auf naive Weise noch zu überflügeln, ist jedoch wie Letzteres als imaginiertes Traumland, auf das soziale und wirtschaftliche Wunschvorstellungen projiziert werden, zu lesen und weniger als eine Bestandsaufnahme realer Verhältnisse.

Einen Brückenschlag zwischen Indien und Großbritannien bietet *Shoot on Sight* (USA/UK 2007) des indischen Regisseurs Jag Mundhra. Der Film wurde von dem New Yorker Unternehmer und Exil-Inder Aron Govil (daher der US-Produktionscredit) unabhängig finanziert und produziert und greift den Fall des brasilianischstämmigen Elektrikers Jean Charles de Menezes auf: Dieser wurde während eines Antiterror-Einsatzes der Londoner Polizei 2005 als Verdächtiger in der Stockwell-U-Bahn-Station erschossen, ohne tatsächlich terroristische Verbindungen zu haben.³⁴⁸ Weitere Inspiration war hinsichtlich der Hauptfigur der hochrangige britische Polizeioffizier und muslimische Punjabi Tarique Ghaffur, der Rassismus in den Reihen von Scotland Yard öffentlich anprangerte. *Shoot on Sight* verknüpft entsprechend die „Islamophobie“ in England mit einem „Schläfer“-Terrorismusplot, der wiederum aus der zwiespältigen Erzählperspektive des Einwanderers heraus präsentiert ist, der zugleich staatlicher Gesetzeshüter ist: In einer Überwachungsaktion wird der junge Pakistani Baqir (Avtar Kaul) als mutmaßlicher Gefährder observiert. Als er mit seinem Rucksack in die Untergrundbahn einsteigen will, wird der Zugriff befohlen. Wegen seines MP3-Players hört Baqir den Befehl des Polizisten Marber (Ralph Ineson) jedoch nicht – und wird, als er in die Jackentasche greift, von dem Beamten erschossen. Baqir erweist sich als grundlos verdächtig; es kommt zum öffentlichen Aufschrei und einer Untersuchung. Für die setzt man aus Publicity-Gründen den britischen Pakistaner Police Commander Tariq Ali (Naseeruddin Shah) ein, der die unbequeme Vorgehensrolle für seine Karriere zu nutzen weiß. Den ins Fadenkreuz geratenen Marber und dessen Vorgesetzten macht er sich zum Feind. Durch ein Foto mit Junaid (Om Puri), „Hassprediger“ der örtlichen Moschee und einstiger Jugendfreund Tariqs, wird der Polizist kompromittiert. Parallel zu dieser Handlung entspinnt sich die Story um Alis Neffen Zaheer (Mikaal Zulfikar), der als Austauschstudent aus Pakistan nach London reist und bei Tariq und seiner Familie unterkommt. Der liebenswerte Zaheer erweist sich als Extremist, der, auf Junaids Geheiß, einen Anschlag plant. Zusammen mit Marber will Tariq in letzter Sekunde den Neffen stoppen und ist schließlich gezwungen, ihn zu erschießen.

Shoot on Sight spricht eine Vielzahl von Themen, Probleme und Vorfälle an, die England beschäftigte, wie die Situation der vor allem pakistanischstämmigen Muslime nach den Anschlägen des 11. September 2001 und den Londoner U-Bahn-Attentaten am 7. Juli 2005 („7/7“), Londons Rolle als Europa-Zentrum des radikalen Islamismus („Londonistan“) sowie die Kontroverse um Rassismus

³⁴⁸ Zu dem Fall de Menezes und seiner Bewertung im Kontext des britischen Antiterrorkampfes vgl. auch Vaughan-Williams (2007). Der Stockwell-Bericht der Independent Police Complaints Commission (2007) stellt den Ablauf dar und geht auf die „shoot-to-kill“-Taktik der Polizei im Einsatz gegen Selbstmordattentäter ein.

innerhalb der Führungsriege der Sicherheitsbehörden. Im Zentrum des ehemaligen britischen Kolonialreichs ist dabei die Frage nach dem Zusammenleben der verschiedenen Ethnien besonders gewichtig und symbolisch. Von Tariq entsprechend beschuldigt, erklärt Marber: Er sei kein Rassist, nur Realist; die Frage sei nicht, ob alle Muslime Terroristen, sondern ob alle Terroristen Muslime seien.³⁴⁹ Ein beliebtes Argument, das so vordergründig vernünftig wie in puncto diskursiver Konstruktion von Identitäten und Zugehörigkeiten zu hinterfragen ist.

Wie Samir Horn in *Traitor* (s. 5.5.3) steht der anständige Tariq auf der Seite von Recht und Ordnung, selbst wenn er aus seinem ethnischen Hintergrund karrieretechnisch Profit schlägt, und wie der Filme gute und böse Polizeibeamte unterscheidet, so wird zwischen guten und bösen (sprich: moderaten) und streng konservativen bis dogmatischen, antiwestlichen oder gar militanten Muslimen differenziert. Dabei gilt es – so die Moral des Films –, angesichts der Bedrohung, die Letztere darstellen, Zwistigkeiten zwischen den Bevölkerungsgruppen und Ressentiments hintanzustellen und die Fronten zu schließen. Entsprechend überwinden Marber und Ali zum Finale ihrer Differenzen, besinnen sich auf ihre gemeinsame Rolle als Polizisten. Dies wie der Vorrang des Landes und der Amtsehre gegenüber dem privaten Glauben und der persönlichen Herkunft, oder die große Bedeutung, die der Familie beigemessen wird, sind typische Elemente des Bollywood-Terrorismuskinos und seines nationalistischen glaubensübergreifenden Werte- und Traditionsdiskurses, der gegen ‚unpatriotische‘ ethnoreligiöse Partikularinteressen ins Feld geführt wird (s. 6.4.2). Das Stereotyp-Generische wie die auf die Breite abzielende Vielfalt der Story-Konflikte bis hinein in Tariqs Ehe mit der nicht-muslimischen Engländerin (Greta Scacchi) steht einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit Fragen der Position von Muslimen zwischen ‚westlichem‘, auch institutionellem, Misstrauen und der Radikalität in den eigenen Reihen sowie zwischen den widersprüchlichen Formen von Hybridität entgegen. Gleichwohl ist *Shoot on Sight* – der synchronisiert auch in Indien im Kino startete – aussagekräftiges Beispiel für die Übertragung narrativer Lösungen des populären indischen Kino in den britischen sozialen und filmfiktionalen Kontext. Ein interkultureller Austausch von Perspektiven und Erzählweisen, der hier auf die Ebene der Filmemacher zurückzuführen ist.

Auch in vielen anderen europäischen Produktionen ist Terrorismus maßgeblich verknüpft mit soziokulturellen Leitthemen der ‚Fremdheit‘, Zugehörigkeit und Toleranz: Glaubenskonservatismus und Islam als (Kultur-)Religion, Diskriminierung und Integration, (Trans-)Identität, Multiethnizität und ‚Parallelgesellschaft‘ von Flüchtlingen, Migranten und Gastarbeitern in einem nach innen formal offenen, nach außen abgeschlossenen Unions-Europa mit (v.a. in Frank-

³⁴⁹ 58. Minute.

reich und Großbritannien) kolonialer Vergangenheit und deren Nachwirkungen. Je nach Ansatz, Themenschwerpunkt und (v.a. generischer) Art des Werkes wird Terrorismus so als extremer eskalatorischer Kulminationspunkt eines „Kulturkampfes“ eingepasst in die Muster von Soziodramen und „Problemfilmen“ (vgl. Koebner 2007b) wie Fatih Akins *Gegen die Wand* (D/TR 2003) oder Ken Loachs *Ae Fond Kiss... / Just A Kiss* (UK/BEL/D/I/ESP 2003). Prominente Motive sind hierbei, ähnlich denen des Nordirland-, „Troubles“-Kinos, die durch ihre Interkulturalität belastete Liebe, Vater-Sohn- bzw. -Tochter-Konflikte, Loyalität und Verrat etc.

In *Yasmin* (D/UK 2004) von Kenneth Glenaan nach dem Drehbuch von Simon Beaufoy z.B. ist die junge, moderne und selbstbestimmte Anglo-Pakistaneerin Yasmin (Archana „Archie“ Panjabi) den Ressentiments ihrer Arbeitsumgebung vor dem 11. September nur verdeckt ausgesetzt. Nach den Anschlägen schlägt die Stimmung jedoch um und erschwert Yasmins Leben in beiden Kulturmilieus und ihr Bestreben, sich anzupassen, ohne dabei ihre Herkunft zu verleugnen oder für sich selbst aufzugeben. Die zarte Liebe mit einem Kollegen zerbricht, ihr rückständiger unbedarfter Ehemann aus der alten Heimat wird wegen Terrorismusverdachts verhaftet; ihr Bruder radikalisiert sich aufgrund der Schikanen und Übergriffe auf ihn als Muslim, zieht schließlich in ein islamistisches Ausbildungslager. Yasmin selbst entscheidet sich schließlich für das traditionelle Kopftuch. Ob diese Identitätsfindung zwischen den verhärteten, zur Bekenntnisentscheidung zwingenden Fronten jedoch auf Dauer gelingt, bleibt unklar (vgl. Visarius 2008: 50).

Elmer Fischers *Fremder Freund* (D 2003) handelt ebenfalls von identitärer Konfrontation, erzählt jedoch aus der Gegenperspektive: In dem Film geht es um die Freundschaft zweier Studenten und WG-Bewohner, dem deutschen Chris (Antonio Wannek) und dem Jemeniten Yunes (Navid Akhavan).³⁵⁰ Abgesehen von seiner Alkoholabstinenz sowie einigen rigiden Ansichten in Beziehungsfragen und zum Palästinenserkonflikt ist Yunes ein ‚normaler‘ junger Mann, mit dem Chris und seine Freundin Julia (Mina Tander) sowie Yunes‘ neue Partnerin Nora (Mavie Hörbiger) eine unbeschwerte Zeit verbringen. Als Yunes jedoch Nora beim Küssen mit einem anderen erwischt, sie unerbittlich abweist und hernach selbst über das Ende ihrer Beziehungen verzweifelt, ändert sich sein Verhalten. Er wandelt sich zum strenggläubigen Muslim, besucht die Islam-AG der Universität, lässt sich einen Bart wachsen, betet regelmäßig und distanziert sich immer mehr von seinen deutschen Freunden bis hin zur Weigerung, Julia

³⁵⁰ Das Filmheft von Stefanie Zobl, herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung, bietet unter anderem ein ausführliches Sequenzprotokoll des Films (Zobl 2004: 5 ff.). Es ist auch als pdf-Datei online verfügbar unter: <http://www.bpb.de/files/DO5E1G.pdf> (letzter Zugriff: 02.06.2015).

die Hand zu geben. Nach einem ominösen Besuch in Pakistan kehrt Yunes mit einer neuen, unheimlichen Gelassenheit zurück. Er erklärt Chris seine Freundschaft, feiert ausgelassen auf dessen Party und schläft sogar mit Nora. Doch der Eindruck trügt: Yunes verschwindet. Chris, der die Hinweise auf die Verstrickungen seines Freundes in die Welt des Fundamentalismus nicht mehr ignorieren kann, muss schmerzhaft akzeptieren, dass er Yunes, der womöglich gar an den Anschlägen des 11. September beteiligt war, für immer verloren hat.³⁵¹

Fremder Freund beschreibt primär aus der Sicht seines deutschen Freundes als Stellvertreter des Publikums eindringlich und psychologisch interessiert den Wandel eines fern der Heimat lebenden Studenten, der schließlich Halt im Fundamentalismus sucht. Der angedeutete oder nur indirekt präsentierte Schritt in den Extremismus ist nur ein letztes, ultimatives Sich-Entziehen und Unverständlich-Werden. Fremd ist bzw. wird Yunes für Chris. Aber auch die westlichen liberalen Regeln und Werte, in denen Yunes sich anfangs gut zurechtfindet, distanzieren diesen immer mehr von seinem Umfeld (so der Konsens zur Palästina-Frage, den er mit seinen ‚illegitimen‘ Ansichten im Freundeskreis in Frage stellt, oder die Liberalität des westlich-modernen Liebesbeziehung). Durch die wachsende Nähe und den Erfahrungsaustausch zwischen den Kulturen treten die Differenzen (gerade auch in puncto Werte und Normen) hervor und machen dem zunächst durchaus aufgeschlossenen jungen Jemeniten seine Außenseiterposition in der westlichen, weltlichen Umgebung bewusst, treiben ihn schließlich in die innere „Ghettoisierung“. Auf der anderen Seite wird – ausgehend von dem Leben der „9/11“-Attentäter als *Andere* in Deutschland – diese Entfremdung aus Chris‘ hilfloser Sicht präsentiert, der für jenes gesellschaftliche Dilemma steht, unbehaglichen Ansichten und fremden kulturell-sozialen Lebensmodellen vorurteilsfrei begegnen zu wollen, zugleich aber verantwortungsbewusst eine (auch persönliche) Grenze dieser Toleranz für sich und zum Wohl anderer behaupten zu müssen. Was zivilgesellschaftlich mit allgemeinen Regeln und nach wohlmeinenden Rezepten noch einfach einzufordern ist, zeigt sich in *Fremder Freund* im persönlichen Individualfall als weitaus schwieriger, schmerzhafter und am Ende gar als unmöglich: Jede Handlungsalternative – das Ignorieren und damit Hinnehmen seiner Radikalisierung wie auch der Versuch des Dagegenwirkens – birgt die Gefahr, Yunes als Freund zu verlieren (damit auch jede positive Einflussmöglichkeit), was auf die generelle Zwickmühle bei der „Bekämpfung“ von Extremismus und den Maßnahmen der Prävention und Deradikalisierung reflektiert.

³⁵¹ Der Film lässt offen, ob Yunes als fiktionale Figurenreferenz auf einen oder mehrere der Mitglieder der „Hamburger Zelle“ zu verstehen ist oder ob die Geschichte quasi ‚parallel‘ zum 11. September angesiedelt ist.

Neben diesen und vergleichbaren Filmen als Erzählungen über Verlust und der Trauerarbeit (die gleichwohl oft von Vorurteilen und kultureller Andersartigkeit handeln)³⁵² samt der Erweiterung des Problemspektrums in Richtung Generationenkonflikt angesichts des Phänomens des *home-grown*-Terroristen und den Erklärungsmotiven der Entfremdung, der Orientierungslosigkeit hin zur Radikalisierung und Militanz junger Menschen mit und ohne Migrationshintergrund³⁵³ finden sich auch Actionfilme und v.a. (Verschwörungs-)Thriller, die vor dem Hintergrund Terrorismus primär zur Spannungsunterhaltung nutzen: *Secret défense* (F 2008; Philippe Haïm) erzählt parallel von einer Studentin (Vahina Giocante), die vom französischen Geheimdienst in Beirut als Geliebte eines Terrorpaten installiert wird, sowie von einem Kleinkriminellen (Gérard Lanvin), der im Gefängnis an Islamisten gerät und sich nach der Haft einer Extremistengruppe anschließt, um einen Anschlag zu begehen. In *Cleanskin* (UK 2012; Hadi Hajaig) jagt ein britischer Geheimagent (Sean Bean) mit allen Freiheiten (sprich: der Lizenz zum Töten) einen rachsüchtigen Selbstmordterroristen mit seiner Zelle; in *Closes Circuit* (UK/USA 2013; John Crowley) enthüllen zwei Anwälte und ehemalige Geliebte (Eric Bana, Rebecca Hall) nach einem Bombenanschlag in London den vermeintlichen Täter als Sündenbock des am Attentat mitschuldigen Inlandsdienstes MI5 – Antiterror-Gerichtsbarkeit und staatliche öffentliche (CCTV-System) wie geheime Überwachung bilden weitere Themenhintergründe.

³⁵² Z.B. *London River* (UK/F/ALG 2009; Rachid Bouchareb) über eine britische Mutter von den Kanalinseln und einen nordafrikanischen Muslim, die über die Suche nach ihren im Zuge des Bombenanschlags 2005 vermissten Kindern zusammenfinden.

³⁵³ Dies im Zuge der Morde des rechtsextremen Anders Breivik 2011 oder der Ausreise junger Europäer in den „Dschihad“ nach Waziristan, Syrien und den Irak vor allem ab Ende der 2000er Jahre. Deutsche Fernsehfilmbeispiele sind *Der verlorene Sohn* (2009, NDR; Nina Grosse) über das Verhältnis eines ausgereisten und nun zurückkehrenden terrorverdächtigen Konvertiten und seiner Familie oder der düstere Münchner *Polizeiruf 110 Denn sie wissen nicht, was sie tun* (2011, BR; Hans Steinbichler) über einen Bombenanschlag in München durch junge Muslime und der polizeiliche Versuch der Vereitelung eines zweiten.

5.5.2 Kritik und Reflexionen der Folgen des „War on Terror“

Wie vor allem in Großbritannien und Frankreich Spannungsfilme in ‚amerikanischer‘ Manier (und teils mit US-Geldern und Hollywood-Vermarktungsstrategien) im Rückgriff auf sinistere international operierende Terroristen produziert werden³⁵⁴, finden sich umgekehrt in den Vereinigten Staaten nach „9/11“ quasi ‚europäische‘ Filme zur Trauerverarbeitung, zu Vorurteilen und negativer sozialer und kultureller Stereotypisierungen von Muslimen und US-Arabern selbst. Diese sind zwar nur filmindustriell peripher, haben lediglich geringe Reichweite und werden wenig rezipiert, waren aber vor dem 11. September so praktisch nicht zu finden. Zu nennen ist etwa *AmericanEast* (USA 2007) von Hesham Issawi, der, entstanden durch Mithilfe des *The Siege*-Schauspielers mit libanesischen Wurzeln, Tony Shalhoub, von einer Familie von *Arab-Americans* in Los Angeles erzählt und dem Druck, unter dem sie nach „9/11“ als Muslime stehen. Oder *Sorry, Haters* (USA 2005; Jeff Stanzler), in dem ein New Yorker Taxifahrer mit nahöstlichen Wurzeln (Abdellatif Kechine) zwischen die Fronten von Radikalen und den US-Sicherheitsbehörden gerät. Derartige Werke wie eine zuvor unbekannte Rücksichtnahme selbst in Filmen, die nach wie vor die Ängste vor Terroristen und ihrer Bösartigkeit aufgreifen, nutzen und vielleicht gar schüren, lassen sich zum einen auf die tiefgehende Erschütterung durch „9/11“, zum anderen auf die generelle moralische Verunsicherung angesichts der Kriege in Afghanistan und im Irak oder der repressiven Maßnahmen im Zuge des PATRIOT Acts zurückführen. Auch sind sie Ausdruck oder Folge einer neuen sozio-kulturellen Sensibilität nicht zuletzt angesichts realer Übergriffe und Anfeindungen innerhalb des Einwanderungslandes USA, denen es entgegenzuwirken galt. Eine direkte, staatliche Konsens- und Versöhnungsvorgabe, wie es das indische Kino kennt, war und ist in Hollywood zwar nicht auszumachen, selbst wenn Meldungen über entsprechende Selbstverpflichtungen der Filmindustrie das implizieren:

In the wake of 9/11, Valenti [= Jack Valenti, zu jener Zeit Präsident der Motion Picture Association of America – B.Z.] announced that Hollywood would not be making films that portrayed Islamic terrorists so as to prevent a backlash against ‚the decent, hard-working, law-abiding Muslim community in this country‘ (Castonguay 2004).

³⁵⁴ Zu nennen ist neben *Close Circuit* v.a. *From Paris with Love* (F/USA 2010; Pierre Morel), in dem nach einer Storyidee von Luc Besson Jonathan Rhys Meyers als Botschaftsangestellter und John Travolta als CIA-Agent actionreich einen islamistischen Anschlag in der französischen Hauptstadt verhindern wollen.

Doch selbst der scharfe, dahingehend teils undifferenzierte „Evil-Arab“-Stereotypenkritiker Shaheen bemerkte in der Post-,9/11“-Zeit, dass „(...) silver screens have displayed, at times, more complex, even-handed Arab portraits than I have seen in the past“ (Shaheen 2008: 38). Das Kino folgte damit – sei es aus echtem Verantwortungsbewusstsein, sei es aus Sorge vor geschäftsschädigender Kritik von Interessengruppen oder allgemeiner moralischer Verurteilung – weitgehend der Berichterstattungstendenz der Presse: In ihrer Studie stellten Nacos und Torres-Reyna (2007) fest, dass sich die von ihnen untersuchten Muslime und arabische US-Bürger betreffende Medieninhalte nach dem 11. September verändert hätten: „We found that there was a distinct shift from limited and stereotypical coverage in the pre-9/11 period to a more comprehensive, inclusive, and less stereotypical news presentation thereafter“ (ebd.: 17). Die Anzahl der Thematisierungen von Bürgerrechten und Freiheiten von Muslimen stieg an; episodische Berichterstattung ging zurück (ebd.: 17 ff.).³⁵⁵

Es lassen sich zwar nach wie vor B- und C-Movies bzw. Direct-to-DVD-Produktionen wie *The Hunt for Eagle One* (USA 2006; Brian Clyde) finden, die Terrorismus und al-Qaida in altbekannter Manier als zweckdienlichen Aufhänger für ihre Spannungsszenarien gebrauchen. Doch jenseits solcher Nischen, im Mainstream und – auch produktionstechnisch – höherwertigen Genrefeld war ein derartiger Umgang mit dem Thema nicht mehr geboten. Paradigmatisch erklärte *True-Lies*-Regisseur James Cameron Ende der 2000er-Jahre gegenüber Harry Knowles vom populären Webdienst *Ain't It Cool News* hinsichtlich der Gerüchte um eine Fortsetzung des Schwarzenegger-Films von 1994: „(...) [S]ince September 11, I've never felt comfortable generating laughs with nuke-toting Islamic fundamentalist terrorists“ (zit. n. Knowles 2009).

Neben *Five Fingers* (USA 2006; Laurence Malkin), *Infinite Justice* (UK 2006; Jamil Dehlavi), *The Torturer* (USA 2008; Graham Greene) und weiteren in- und ausländischen Low- oder No-Budget-Thrillern mit kritischem Gestus befasst sich etwa *Civic Duty* (UK/USA/CAN 2006 – s.u.) mit dem ‚irrationalen‘ oder paranoiden Terrorverdacht in Zeiten der ‚Islamophobie‘, illustriert dabei die Aussage des Soziologen Ulrich Beck: „*What men fear to be real is real in its consequences* – Furcht schafft eine eigene Wirklichkeit“ (Beck 2001: 54 – Herv. i. O.). Die geringbudgetierte (3,5 Mio. US-Dollar), unabhängige Produktion, die in den Vereinigten Staaten nur einen limitierten Start (56 Kinos) erfuhr, interna-

³⁵⁵ Auch in Europa erhöhte sich die Zahl der Beiträge über Muslime und Araber sprunghaft: In ihrer Auswertung der Lexis-Nexis-Datenbank fanden Moore, Mason und Lewis rund 2.185 Artikel in der britischen Presse im Jahr 2001 – gegenüber 350 im Jahr 2000. In den Jahren danach (bis 2008) lagen die Zahlen zwischen 1.673 (2002) und – offensichtlich bedingt durch die Attentate in London am 7. Juli 2005 – einem Maximum von 3.812 (2005) bzw. 4.196 (in 2006) (vgl. Moore et al. 2008: 9).

tional weitgehend nur auf Festivals lief und gerade mal 100.000 Dollar einspielte³⁵⁶, nutzt erzählerisch das Wittern von Terrorismusverschwörungen im *Homeland* der USA zur Untersuchung einer fragilen metrosexuellen Männlichkeit, was selbst wiederum motivisch auf den Terrorismus zurückprojiziert wird. Buchhalter Terry (Peter Krause) verliert seine Stelle, und während seine Frau Marla (Kari Matchett) als Fotografin Karriere macht, beobachtet er – wenn er nicht erfolglos Bewerbungen schreibt oder die Flut der Fernsehmeldungen zur terroristischen Gefahrenlage konsumiert – den jungen arabischen Studenten Hassan (Khaled Abol Naga), der gerade ins selbe Mietshaus eingezogen ist. Ominöse Treffen, Briefumschläge einer islamischen Heilsorganisation im Müll und chemikalische Ausstattung, die Terry bei einem Einbruch in Hassans Wohnung findet, scheinen dafür zu sprechen, dass der junge Mann ein Islamist ist und Schlimmes plant. Doch der FBI-Agent Hilary (Richard Schiff) beruhigt Terry, geht ihn schließlich auch scharf an, als der Arbeitslose von seinen Verdächtigungen nicht ablässt. Marla verlässt ihn wegen seiner Obsession, die Situation eskaliert: Terry stellt Hassan zur Rede, bedroht ihn mit einer Waffe. Der Student, der – laut Hilary – Umweltstudien erstellt, beteuert seine Unschuld. Draußen beziehen Polizisten Stellung, es kommt zum Geiseldrama. Als Terry zuletzt überwältigt wird, löst sich ein Schuss. Marla ist tot, Terry, der sich – wie man bereits erfahren hat – in seinem Leben (und Beruf) schon öfters rechthaberisch verrannt hat, endet in einer Nervenheilanstalt. Dort berichtet das Fernsehen von einer Serie von Attentaten mittels vergifteter Briefumschläge – doch der Film deutet an, dass diese Nachricht nur Terrys verwirrtem Geist entspringt.

Terrorist oder nicht: Auf einem Stuhl gefesselt, driften in *Civic Duty* Hassans Beteuerungen seiner Unschuld in eine Debatte mit dem bewaffneten Terry über die prinzipiellen Beweggründe und Sichtweisen der Terroristen ab. Hassan argumentiert im Namen der rächenden Radikalen mit dem üblichen Vergeltungs- und Selbstverteidigungsargument: Wenn einem die Familie mit Raketen getötet würde, suche man Rache. Zudem konfrontiert er Terry mit militärischen und politischen Missetaten der USA wie in Vietnam oder im Irak. Das Einzige, das Terry zu entgegnen hat, ist ein wiederholtes, immer wütenderes „I don't care!“. Terry wird denn auch als ein Angestellten-Charakter vorgestellt, der von medialen Gefährdungsinformationen derart umhüllt und „indoktriniert“ ist, dass ihn schließlich sogar das *Absenken* der Homeland-Security-Terrorismusalarmstufe alarmiert, weil das für ihn fahrlässiges Nachlassen der Wachsamkeit bedeutet. *Civic Duty* präsentiert dementsprechend das Drama eines Mannes, der seine Bürgerpflichten zu ernst nimmt und damit in seinem Handeln quasi zur schädli-

³⁵⁶ Vgl. Box Office Mojo (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=civicduty.htm> – Zugriff: 13.04.2015)

chen Autoimmunreaktion wird.³⁵⁷ Seinetwegen, nicht wegen des verdächtigten Hassans, rückt das Einsatzkommando an. Sensationalistische Massenmedien, nur auf die aktuelle Nachrichtenlage zu verhafteten Terrorzellen und die Verkündung politischer Leitlinien ausgerichtet (nicht aber relativierende Hintergründe präsentierend), bestärken Terry in seiner selbstgewählten Schutzaufgabe. Wo genau die Paranoia beginnt, lässt sich allerdings ebenso wenig ausmachen, wie aus dem vordergründig so eindeutigen Schlagabtausch zwischen Hassan und Terry keine echte kritische Wahrheit herauszudestillieren ist. Denn muss Terry, um sein Land vor echter oder eingebildeter unmittelbarer terroristischer Gefahr schützen zu wollen, wirklich Leid und Unrecht in Rechnung stellen, das der Bedrohung zugrunde liegt (oder nicht)? Der Wächter, der in der Not schließlich selbst zur Waffe greift, wenn die institutionalisierte Staatsgewalt, hier verkörpert durch FBI-Agent Hilary, versagt, ist ein herkömmliches Hollywood-Thrillertopos. Das „Beschützen“ gilt auch der eigenen Frau und stellt das Problem der angekratzten Männlichkeit fast überdeutlich heraus: Seiner Rolle als Ernährer beraubt, muss Terry beobachten, wie Hassan durch sein Fenster der hübschen, selbstständigen Marla lüstern nachblickt. Marla hatte, so wird es im Film erwähnt, dereinst eine Affäre mit einem Musiker: einem weit aufregenderen Typ Mensch als ein Buchhalter – so klagt Terry mit seiner brav gescheiterten Frisur und den weichen Zügen selbst. Mit Hassan tritt scheinbar ein neuer, viriler Konkurrent auf, ein reflexiver Rückgriff auf das Stereotyp des „arabischen Hengstes“ (vgl. Khatib 2006: 78). *Civic Duty* offenbart damit das Problem vieler Filme, in der kritischen Dekonstruktion des Stereotyps des „Evil Arab“ dieses zumindest in Teilen zu bedienen, ohne deren soziopsychologischen Funktionalität etwas Äquivalentes strukturell und konterideologisch entgegensetzen zu können.

Dass sich in Hollywood kein kritisch-engagiertes Kino in der Dimension der zweiten deutschen RAF-Film-Phase mit vor allem *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* herausbildete (oder kein erzählerisch-ästhetisch avancierter Politthriller wie der des New Hollywood), ist auf zweierlei zurückzuführen: Zum einen auf die Verfasstheit der US-kinematografischen Landschaft, zum anderen auf den Umstand, dass die Bedrohung durch den transnationalen Dschihadismus keine bloße Schimäre war, sich die USA diesbezüglich in einem realen Kriegszustand befanden und die Gesellschaft angesichts der fundamentalen Feindseligkeit ideologischer und lebensstilistischer *Anderer* als Gegner von „außen“ in sich nicht so gespalten war wie etwa die Bundesrepublik (oder die USA selbst) in den ausgehenden 1960er- und 1970er-Jahren. Höchstens im Dokumentarfilmbereich

³⁵⁷ Ein ähnlichen Charakter und vergleichbare narrative Motivik bietet Autorenfilmer Wim Wenders' Post-,9/11'-Bestandsaufnahme (nicht zuletzt zur kollektiven US-Trauerarbeit und Selbstfindung) *Land of Plenty* (USA/D/CAN 2004) – s. zu diesem Film u.a. Zywiets (2015b), Däwes (2009: 299 ff.).

(etwa in Michael Moores *Fahrenheit 9/11*, der in Cannes 2004 die Goldene Palme gewann) ließen sich Debattenbeiträge wider den Antiterrorismus der Vereinigten Staaten signifikant ausmachen.³⁵⁸ Die ethisch-moralischen Vergehen als Überreaktion auf den Terrorismus finden statt in diesen Dokumentationen wie in den kritischen B-Movie-Thrillern vor allen in fernen ‚wilden‘ Krisengebieten – oder in anderen quasi aus der Zivilisation ausgegliederten Orten: weniger rechtsfreie als ganz eigengesetzliche Heterotopien oder Nicht-Orte wie geheimdienstliche *Dark Sites* oder Gefangenenlager.

Um jedoch die kausale Mehrdimensionalität, weltweite Vernetzung und direkte Verlinkung zwischen den Ereignissen am Golf mit denen in den Vereinigten Staaten aufzuzeigen, dabei eine komplexere Vision des *Blowback* narrativ zu entwerfen, entfaltet *Syriana* (USA/UAE 2005) einen multipersonalen und -perspektivischen Blick. „Vernetzung“ war und ist dabei sinnhaft nicht nur als neues vorherrschendes Paradigma des Terrorismus, sondern auch Erfahrungsweise der sowie Denkungsart in der Lebenswirklichkeit globaler Warenströme, eines hypertextuellen Internets und seiner Web-2.0.-Konnektivität.

Syriana, inspiriert von den Aufzeichnungen des ehemaligen CIA-Mitarbeiters Robert Baer (Baer 2003), wurde von Stephen Soderbergh und George Clooney koproduziert und stellt ein eher unabhängiges Werk vom politisch engagierten Rand Hollywoods dar.³⁵⁹ Flankiert wurden derlei Werke in ihrer Zeit von (Anti-)Kriegsfilmern wie *Jarhead* (D/USA 2005; Sam Mendes), *In the Valley of Elah* (USA 2007; Paul Haggis) oder *The Hurt Locker* (USA 2008; Kathryn Bigelow), die den Einsatz im Irak weniger als Heldenabenteuer denn als verrohenden und verrohten Alltagskampf deformierter Seelen und zwielichtiger Inte-

³⁵⁸ Weitere dokumentaristische Filme in dieser Richtung, die sich alle mit Misshandlungen und Folterverhören von Gefangenen, dabei nachweislich Unschuldigen, durch das US-Militär und -Geheimdienste befassen, sind Michael Winterbottoms und Mat Whitecross' auf der Berlinale 2006 mit dem Silbernen Bären ausgezeichneten Dokudrama *The Road to Guantanamo* (UK 2006), Alex Gibneys *Taxi to the Dark Side* (2007) und Erroll Morris' *Standard Operating Procedure* (USA 2008; ebenfalls mit dem Silbernen Berlinale-Bären prämiert). Auch in populären Serien wie der Science-Fiction-Reihe *Battlestar Galactica* (KAN/USA 2004-2009) wurde das Thema der „Schläfer“ und die Frage, wie weit man bei deren Identifikation und Bekämpfung gehen kann und darf, aufgegriffen und in das intergalaktische Setting der Genre-Unterhaltung projiziert. Eine deutsche Produktion, die den Fall des „ungesetzlichen Kombattanten“ Murat Kurnaz und seine „verschärften Vernehmungen“ in Guantanamo Bay eindringlich dramatisiert, ist *5 Jahre Leben* (D/F 2012) von Stefan Schaller.

³⁵⁹ Soderbergh drehte, nach Gaghans später „Oscar“-prämiertem Drehbuch, bereits *Traffic* (D/USA 2000), ein Film, der wie *Syriana* mit großem Figurenensemble und mehreren Storylines den internationalen Drogenhandel zum Gegenstand hat. Clooney, vor allem als Schauspieler weltbekannt und in *The Peacemaker* noch den draufgängerischen Militär gebend, inszenierte darüber hinaus den ebenfalls 2005 erstaufgeführten *Good Night, and Good Luck* (USA/F/UK/J) über den TV-Journalist Edward R. Murrow und dessen Auseinandersetzung mit dem „Kommunistenjäger“ US-Senator Joseph McCarthy, was als historische Allegorie auf die Einschränkungen der Meinungsfreiheit in der Zeit des globalen „War on Terror“ zu deuten ist.

ressen zeigen. Weniger der Krieg als das nahöstliche Öl und sein Business stehen im Zentrum von *Syriana* und verbinden die Einzelstränge des Plots: Der Anwalt Holiday (Jeffrey Wright) ermittelt im Zuge einer Firmenfusion wegen Bestechungsvorwürfen in einer Ölgesellschaft und lernt das zynische Geschäftsgebaren der Branche kennen. Der abgehalfterte CIA-Agent Barnes (George Clooney) kann in Beirut nicht verhindern, dass eine Rakete an Radikale geliefert wird, und ermittelt im Alleingang weiter, als er nach Langley abberufen wird. Energieexperte Woodman (Matt Damon) verliert in Genf bei einem Unfalltod seinen Sohn auf der Feier des arabischen Prinzen Nasir (Alexander Siddig). Der gastgebende Königssohn macht Woodman daraufhin zu seinem Berater; Nasir plant die Regierungsübernahme und anschließende weitreichende Reformen in seinem Land, die den Einfluss der USA zurückdrängen sollen – was ihn ins Fadenkreuz der US-Geheimdiplomatie bringt. Ein weiterer Handlungsstrang erzählt von dem jungen Pakistaner Wasim (Mazhar Munir), der mit seinem Vater (Shahid Ahmed) als Lohnsklave auf einem saudischen Ölfeld arbeitet. Als sie ihre Anstellung verlieren, damit Existenzgrundlage und Aufenthaltserlaubnis, führt ein Freund Wasim in eine Koranschule ein. Dort werden die jungen Männer nicht nur in Arabisch und den Lehren des Korans unterwiesen, sondern auch mit Essen versorgt und über die Lehrstunden des Predigers mit einem entsprechenden ‚Bewusstsein‘ für die sozialen und politischen Übel, die Verfehlungen des rohstoffplündernden Westens und der kollaborierenden pseudo-islamischen Herrscher in der Region. Zum Schluss wird Prinz Nasir durch einen Lenkraketenangriff des US-Militärs in der Wüste getötet, ebenso Barnes, der ihn warnen will. Anwalt Holiday lässt sich erpressen bzw. für seinen kranken Vater korrumpieren. Und Wasim stirbt bei einem auf die Ölversorgung gerichteten Selbstmordanschlag: Mit der Barnes abhanden gekommenen und zu einer Boots Bombe umgebauten Rakete rammt und zerstört er den Ölterminal des von Holiday vertretenen, mittlerweile fusionierten Unternehmens. Lediglich Woodman kommt davon und findet zurück zu seiner Familie.

Syriana, bei dessen Entstehung „Evil-Arab“-Stereotypenkritiker Jack G. Shaheen als Berater fungierte, zeigt ein bemerkenswertes Verständnis für die Figur des Wasim und seine Lebens- und Handlungsumstände. Zwar stirbt auch er zuletzt, doch seinen Tod hat er selbst gewählt und bestimmt, während die meisten anderen Hauptfiguren für ihre Überzeugungen getötet werden oder aber diese verraten. Auch die islamistischen Fundamentalisten werden in ihrer ‚Inkonsequenz‘ ironischerweise nicht als unbedingte Demagogen verteufelt. Ihre Argumente sind durch die übrigen Plotfäden veranschaulicht und gestützt, derweil ihr religiöser Impetus kein freudloser, dogmatisch-frömmelnder oder weltfremder ist – Fastfood und Fußballspiel stellen in ihrer Koranschule kein Problem dar. Terrorismus wird in *Syriana* charakterisiert sowohl als Folge sozialer und wirt-

schaftlicher Fehlentwicklungen wie als instrumentalisierte, gleichwohl letzte Form des Aufbegehrens gegen konkrete Ausbeutung und Ungerechtigkeit vor Ort und ohne eine religiös-ideologisch Globalagenda, die so dem Bild des pathologischen Dschihadisten, der nur aus einem eschatologischen Glaubensdogma heraus agiert, entgegensteht.³⁶⁰

5.5.3 „War on Terror“-Thriller und -Actionfilme

Wie *Syriana* fand auch der Actionfilm und Thriller mit dem neuen transnationalen Terrorismus, ähnlich den Filmen der 1970er- und -80er-Jahre, wieder verstärkt ihre Settings im Ausland, vor allem in der Nahostregion. Ein neuer Realismus ist dabei auszumachen, auch ästhetisch, wobei der Einsatz von Handkameraaufnahmen bis hin zur betont bewegten *shaky cam* (Wackelkamera) beitrug, der allerdings in den 2000ern themen- und genre-unabhängig zu einem Stilmittel avancierte. An drei Filmen – *Body of Lies* (USA 2008), *The Kingdom* (USA/D 2007) und *Traitor* (USA 2008) – sollen im Folgenden erzählerische Neuerungen und Kontinuitäten aufgezeigt werden, ehe mit *Rendition* (USA 2007) und *Unthinkable* (USA 2010) spezielle Einsätze und Potenziale von Brüchen oder Spielen mit narrativ-dramaturgischen und generischen Konventionen für die erkenntnishafte Auseinandersetzung mit Terrorismus herausgestellt werden.

The Kingdom (USA/D 2007; Peter Berg) verweist auf den Bombenanschlag auf die Khobar Towers im Jahr 1996, einem Wohnkomplex der 4404. US-Luftwaffenstaffel in Saudi-Arabien, bei dem neunzehn Amerikaner ums Leben kamen³⁶¹ sowie besonders auf die Attacke auf drei Wohnanlagen in Riad (2003) und das Khobar-Massaker 2004, bei dem um sich schießende Terroristen auf die bewachten Gelände von westlichen Firmen rasten und Bomben zündeten. Ausländische Unternehmen sollten abgeschreckt, zugleich die Kosten für die ‚Besatzungsmacht‘ USA in die Höhe getrieben und die politische Situation des Königreichs destabilisiert werden (vgl. Hoffman 2006: 334). *The Kingdom* erschließt

³⁶⁰ Kritiken fielen dahingehend entsprechend harsch aus, etwa jene von Charles Krauthammer: „(...) [U]ntil you see ‘Syriana,’ nominated for best screenplay (and George Clooney, for best supporting actor) you have no idea how self-flagellation and self-loathing pass for complexity and moral seriousness in Hollywood. (...) Most liberalism is angst- and guilt-ridden, seeing moral equivalence everywhere. ‘Syriana’ is of a different species entirely – a pathological variety that burns with the certainty of its malign anti-Americanism. Osama bin Laden could not have scripted this film with more conviction“ (Krauthammer 2006). An den US-Kinokassen spielte *Syriana* mit 50 Mio. US-Dollar gerade mal die Höhe seines Produktionsbudgets wieder ein (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=syriana.htm>, Zugriff: 13.04.2015).

³⁶¹ Dazu wie zu den mutmaßlichen Hintergründen und Ermittlungen vgl. Berger (2007: 220 ff.).

Saudi-Arabien für das Hollywoodkino in einer Art wie beispielsweise der Action-Thriller *Black Rain* (USA 1989; Ridley Scott) ein exotisches, fremdes und unheimliches Japan. In beiden Filmen geschieht diese Erkundung über eine genretypische Figur (und ihre Perspektive): die des harten US-Polizisten, der in nassforscher Art und in Unkenntnis oder unter Missachtung landesüblicher Gepflogenheiten sich über Verhaltensregeln hinwegsetzt. In *The Kingdom* ist es der wenig konziliante FBI-Beamte Ronald Fleury (Jamie Foxx) und sein Team, die notfalls auch mit Druck und gegen den Willen der zu ‚weichen‘ Politiker als Ermittler ins saudische Königreich reist, um den Terroristenangriff zu untersuchen. Ihre Motivation ist in traditioneller Erzählweise neben der beruflichen Aufgabe eine persönliche: Einer ihrer Kollegen ist unter den Opfern; nun gilt es, ihn zu rächen. In dem abweisenden, in fahlem, gleißendem Licht sonderlich kalt inszenierten Land³⁶² geraten sie mit den örtlichen Sicherheitskräften aneinander, die die westlichen Spezialisten nur pro forma und unter strengen Auflagen miteinbeziehen, obgleich sich die Amerikaner schnell als die überlegenen Experten u.a. auf dem Gebiet der forensischen Kriminaltechnik erweisen. Mit dem einheimischen Verbindungsoffizier Oberst Faris Al Ghazi (Ashraf Barhom), der für die Sicherheit der Anlage verantwortlich war und nun nach dem Anschlag seine Ehre wiederherzustellen sucht, entwickelt Fleury eine verhaltene Freundschaft; gemeinsam machen sie sich auf die Suche nach den Hintermännern. Als Teammitglied Leavitt (Jason Bateman) entführt wird, kommt es zum brachialen Action-Showdown, bei dem nicht nur Leavitt in letzter Sekunde vor der Entauptung gerettet, sondern auch der Terror-Scheich samt seiner Gruppe in einem Wohnkomplex ausgeschaltet wird.

Besonders an *The Kingdom* ist der verengte Blick und Rückfall in alte Genre-Muster, dabei insbesondere auf den Heldentypus der Reagan-Zeit, der in ruppiger Manier Hierarchien oder politisches Taktgefühl missachtet und zur Not auf eigene Faust mit Waffengewalt den Feind unschädlich macht. Standardsituationen und Motive kommen zum Einsatz, die drei Jahre zuvor die Puppen-Animations-Satire *Team America: World Police* (USA 2004) der *South-Park*-Macher Trey Parker und Matt Stone bereits für das Terrorismus-Actionkino ironisch-sarkastisch und überbordend ausgestellt und dekonstruiert hatte (s. 12.2). Während allerdings *Team America* in den USA 32 Mio. Dollar einspielte (weltweit 50 Mio.)³⁶³, kam *The Kingdom* mit seiner, womöglich wohltuend, vereinfachenden Handlungsmaxime auf fast 48 Mio. (86 Mio. weltweit).³⁶⁴ Die geschichtlichen Hintergründe (u.a. der Wahhabismus als islamische Wurzel des

³⁶² Gedreht wurde in Abu Dhabi und in Arizona.

³⁶³ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=teamamerica.htm> (Zugriff: 15.04.2015)

³⁶⁴ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=kingdom.htm> (Zugriff: 15.04.2015)

Landes, die besonderen erdölindustriellen Beziehungen zwischen Saudi-Arabien und den USA, die strengen Restriktionen der Westler im Alltagsleben und der Autoritätsverlust des Königshauses in den Augen islamischer Konservativer angesichts der Prunksucht der Herrscherfamilie) rekapituliert der Film beiläufig oder in hoher Geschwindigkeit in der Titelsequenz, einer animierten Kompilation von Chronologie und Statistiken, Reportagefilm- und Fernsehausschnitten samt deren eingebetteten Off-Kommentaren. Diese bietet trotz oder wegen der Faktendichte nur eine rudimentäre Verortung der Handlung in der Historie und politischen und sozialen Situation des Landes, die im Film sporadisch ergänzt wird (so erfährt der Zuschauer auf dem Weg zur Audienz über den Dialog der Figuren, dass es über fünftausend Prinzen im Land gibt, deren Paläste von westlichen Ölfirmen finanziert seien³⁶⁵). *The Kingdom* entwirft damit das grobe Stimmungsbild eines eingefahrenen repressiven Systems samt korrupter Herrscherklasse. Die Mitglieder des Königshauses schotten sich mit ihrer Machtfülle und ihrem Reichtum bei allen offiziellen konservativen Regeln der Scharia (die z.B. Frauen zu Menschen zweiter Klasse deklariert) strikt vom Volk ab, derweil repressive Sicherheitskräfte für Sicherheit und (labile) Ordnung sorgen. Die Folge ist ein gesellschaftliches Klima, in dem in den unteren Schichten ein sozialrevolutionärer „Gegen-Islam“ nicht nur gedeihen kann, sondern sich auch als einzige Möglichkeit der Opposition und Alternativmodell mit beständigem Wertefundament anbietet. Dass und wie die USA an dieser Situation mitverantwortlich sind, kritisiert der Film wenig, hat dies allerdings in seinem eigenen Genre-Komplex, der quasi der Abgrenzung der in Saudi-Arabien lebenden US-Amerikaner durchaus ähnelt, auch nicht wirklich zum Ziel. Dass jedoch überhaupt die herrschenden Umstände so weit aufgegriffen werden, ist allerdings keine Selbstverständlichkeit und überdies bemerkenswert, wie die Gewaltspirale als *Blowback*-Formation auf personalisierter Ebene berücksichtigt, damit die reine revanchistische Genußnahme an der Auslöschung des Feindes als Konflikt-„Lösung“ selbst unterminiert wird. So schließt der Film mit einer pessimistischen Parallelisierung: Einsatzleiter Fleury hat seiner Agentin (Jennifer Garner), die ihren Verlobten bei den Anschlägen verlor, ins Ohr flüsternd versprochen, sie würden „sie“ (die Terroristen) alle umbringen. In der letzten Szene stellt der Film diesem Schwur das gleichartige Versprechen des in Erfüllung von Fleurys Zusage im Sterben liegenden Scheichs gegenüber, wenn dieser seinem jugendlichen Enkel eine ebensolche Rache nebst finalem Sieg verheißt. Und nicht mit der Einstellung auf die siegreichen US-Helden, sondern mit einer Großaufnahme der Augen des Jungen endet der Film wenig hoffnungsfroh.³⁶⁶

³⁶⁵ 55. Minute.

³⁶⁶ Ab der 101. Minute.

Noch weiter aus seiner sicheren erzählerisch-generischen Enklave heraus wagt sich *Body of Lies* (USA 2008; Ridley Scott) nach dem Roman des Thriller-Autors und Nahostexperten David Ignatius. Der Film beginnt in England, wo das Haus einer islamistischen Terrorzelle von Sondereinsatzkräften gestürmt wird. Augenblicklich zündet der Techniker der Radikalen daraufhin seine Bombe, der Straßenzug wird verwüstet. Ein weiterer Anschlag findet im Verlauf des Films in Holland statt: Europa ist zum weiträumigen Einsatzfeld des militant-islamistischen Terrorismus geworden. Den Kampf dagegen führt CIA-Feldagent Ferris (Leonardo DiCaprio) zunächst im Irak, dann in Jordanien. Per Satellitenverbindung und -überwachung kontrolliert und dirigiert ihn der zynisch-sarkastische Agentenführer Hoffman (Russell Crowe). Mit Hoffman und Ferris (ähnlich den beiden Hauptfiguren in *The Peacemaker*) lässt *Body of Lies* zwei unterschiedliche antiterroristische Geheimdienstparadigmen mit- und gegeneinander antreten: das modernster technologischer Aufklärung und das der klassischen *Human Intelligence*. Ferris agiert kundig vor Ort, muss sich mit lokalen Befindlichkeiten auseinandersetzen und erlebt auch unmittelbar die blutigen ‚Kollateralschäden‘ seiner Aktionen mit, so wenn ein Informant (Mehdi Nebbou) auf offener Straße gekidnappt wird und Ferris ihn, dem Folter und Tod gewiss sind, wie in einem Gnadenakt aus der Ferne erschießt.³⁶⁷ Hoffman hingegen, auch im Familienalltag permanent telefonierend, repräsentiert den distanzierten, auch rücksichtslosen Blick auf das globale Ganze, eines, dem Todesopfer als taktische Verluste ebenso wenig bedeuten wie er keinen Respekt vor dem einflussreichen jordanischen Geheimdienstleiter Hani Salaam (Mark Strong) zeigt. Zynismus, Arroganz und Ignoranz gegenüber den Sitten und Verhältnissen in den betroffenen Staaten, so argumentiert *Body of Lies*, spielen den Terroristen ebenso zu, wie einflusstaktische Geheimniskrämerei, Misstrauen, Lüge und Verrat einen großen Teil der Ressourcen der formal kooperierenden Sicherheitsbehörden binden. *Body of Lies* beschreibt darüber hinaus den „War on Terror“ weder als genretypische Einzelmision mit linearer Spannungsdramaturgie, noch in parallelen Handlungssträngen wie *Syriana* oder *Rendition* (s.u.), sondern vor allem als eine Reihung einzelner, ineinander(ver)laufender und zugleich auseinanderdriftender Operationen, die in Pyrrhus- oder bestenfalls Etappensiegen münden. So fliegt durch Hoffmans eigenmächtiges Handeln die Observation der Islamisten in Amman auf und es wird eine Chance vertan, das Netzwerk und seine Hierarchien weiter zu durchdringen. Erst ab der zweiten Filmstunde scheint sich so etwas wie ein Hauptplot zu entwickeln: Um den Terroristenführer Al-Saleem (Alon Aboutboul) hervorzulocken, wird der harmlose Architekt Sadiki (Ali Suliman) ohne sein Wissen und mittels fiktiver E-Mails und Kontobewegungen zum Terroris-

³⁶⁷ 17. Minute.

tenpaten aufgebaut. Ein fingierter Anschlag auf den türkischen US-Luftwaffenstützpunkt Incirlik, als dessen Drahtzieher Sadiki in einschlägigen Webforen dargestellt wird, macht ihn zu Al-Saleems Konkurrenten. Doch erneut geht der Plan schief; Sadiki wird getötet, und schließlich gerät auch Ferris trotz Hoffmans Satellitenüberwachung in Al-Saleems Gewalt, wird in Syrien malträtiert und beinahe vor der Videokamera enthauptet, ehe Hanis Männer – dank eines von Hani in Al-Saleems Gruppe eingeschleusten Informanten – das Gebäude stürmen und den Scheich verhaften. Tatsächlich war nun Ferris der Lockvogel der Jordania und die Entführung seiner Freundin, der Krankenschwester Aisha (Golshifteh Farahani), von Hani inszeniert. Was mit dem verhafteten Bösewicht Al-Saleem weiter geschieht, lässt der Film offen.

Die visuelle Ästhetik von *Body of Lies* mag mehr auf der Seite der Überwachungstechnik stehen (vgl. Pehrke 2008: 94), inhaltlich widmet sich der Film immer wieder dem Dilemma der modernen Einsatz- und Spionagetechnik, die trotz ihrer Perfektion nur ausforschen kann, was sie bereits zu orten, zu identifizieren und zu interpretieren weiß, und die angesichts der auch technologischen Asymmetrie des Kampfes (oder ihrer Asynchronität) nur bedingt nützt. Es sei so brillant wie erschreckend – so Hoffman mit einem Besucherausweis am Revers gegenüber Ausschussmitgliedern, an die er sich in einer Sitzungspause nahezu heimlich heranschleicht, um ihnen (und damit dem Publikum) die praktische Problematik des Antiterrorkrieges zu erläutern –:

If you *live* like it's the past, and you *behave* like it's the past then guys from the future find it very hard to see you. If you throw away your cell phone, shut down your e-mail, pass all your instructions face-to-face, hand-to-hand, turn your back on technology and just disappear into the crowd. No flags. No uniforms.³⁶⁸

Hoffman konstruiert nicht nur einen fremdartigen Feind, sondern gar eine technikverweigernde, atavistische, so gefährliche weil abgeschottete (Gegen- oder Sub-)Kultur. Prompt werden zu seinen Worten Alltagsbilder der arabischen Bevölkerung in einer noch unbenannten Stadt im Nahen Osten eingeschnitten: Männer in einem Straßencafé, zwei in einer stummen Nahaufnahme; gefilmt ist die gesamte Szenerie aus einem vorbeifahrenden Auto heraus, heimlich, beobachtend. Jeder dieser Araber erscheint in dieser Einstellungsfolge suspekt, ist möglicher Radikaler, feindlicher Konspirateur, Sympathisant oder zumindest, als Zugehöriger eines sozialen und religiösen Milieus, Bestandteil jener ‚typischen‘ Gemeinschaft, in der Terroristen ein- und untertauchen können, wenn sie nicht gar aus ihr heraus erwachsen. Doch übergangslos endet die Montage bei Ferris in

³⁶⁸ 6. Minute.

seiner Bagdader Wohnung, wo der Spion seine Wäsche aufhängt. Es bildet die Szene damit nicht nur Hoffmans Außensicht auf die Muslime in den Gefährdungsländern (macht sich vielleicht gar mit ihr gemein), sondern deklariert auch Ferris zu einem unter ihnen – vielleicht sogar einem von ihnen. *Body of Lies* plädiert so auf Umwegen für Demut und mehr Verständnis für die Belange, Bräuche und Mentalität der beargwöhnten Araber und Muslime, und sei es nur aus strategischem Kalkül heraus. Er porträtiert aber auch das Spannungsverhältnis zwischen vermeintlich sauberer elektronischer Aufklärung mit ihrem Fern-, gar Gottesblick und dem schmutzigen, undurchsichtigen Geschäft auf dem ‚Boden‘, der opportunistischen Ränke der Geheimdienste, den *agents provocateur*, *False-Flag*-Operationen und den ‚Helden‘, die in ihren Mitteln (etwa der Folter) sich nicht sonderlich von den Terroristen unterscheiden.

Die Schwierigkeit der Infiltration von Terrornetzwerken als Methode ihrer Bekämpfung greift ebenfalls *Traitor* (USA 2008) von Jeffrey Nachmanoff auf³⁶⁹: Don Cheadle spielt darin den sudanesischen US-Amerikaner Samir Horn, der als Kind Zeuge wurde, wie eine Autobombe seinen Vater tötete – die bekannte Einführung eines seelisch verwundeten, radikalisierten Aktivisten. Als Erwachsener betreibt Horn, mittlerweile ehemaliger Militärsprengstoffexperte voller Abscheu gegen seine westliche Heimat, illegalen Waffenhandel im Jemen, wo er bei einem Deal zusammen mit Omar (Saïd Taghmaoui) festgenommen und inhaftiert wird. Im Gefängnis findet er Kontakt zu einer islamistischen Bruderschaft und wird nach einem gemeinsamen Gefängnisausbruch Mitglied der terroristischen Kerngruppierung. Während FBI-Agent Clayton (Guy Pearce) ihn jagd, hilft Horn mit Expertise in Sachen Bombenbau bei je einem Anschlag in Nizza und in London. Erst spät im Filmverlauf stellt sich heraus, dass Horn im Geheimauftrag der CIA handelt und ohne Wissen weiterer offizieller Stellen ins Netzwerk eingeschleust wurde. Letztlich hilft er, ein Attentat in den USA zu verhindern: Über die kanadische Grenze geschmuggelte Bomben sollen parallel in Reisebussen überall im Land gezündet werden. Doch Samir ändert die E-Mail-Anweisungen, sodass alle Attentäter ohne Wissen voneinander sich im gleichen Bus befinden und sich darin gemeinsam in die Luft sprengen.

Traitor folgt gerade zum Ende hin weitgehend dem konventionellen Erzählmuster der in letzter Minute zu entschärfenden Bombe. Im Gegensatz zu ähnlichen Plots führt die Reise des Protagonisten zuvor jedoch um den halben

³⁶⁹ Drehbuchautor Nachmanoff übernahm die Regie, nachdem Terry George, Regisseur bzw. Co-Autor von *In the Name of the Father*, *Some Mother's Son* und *The Boxer*, das Projekt verlassen hatte. Dazu wie zu weiteren Informationen zur Entstehungsgeschichte des Filmes vgl. den Audiomitschnitt *Traitor Q&A* des *Creative Screenwriting Magazin* (Gespräch mit Jeff Goldsmith; 29.08.2008), als Podcast unter: <http://www.podcast-directory.co.uk/episodes/traitor-q-a-5424216.html> (letzter Zugriff: 15.04.2015).

Globus: Der Film skizziert die einzelnen, kulturüber- und -ineinandergreifenden Netzwerksstrecken und dunklen Finanzierungswege – auch wenn aus Gründen der Dramaturgie Terroristen wie Omar, der Organisator Nathir (Raad Rawi) oder Fahreed (Alyy Khan) als zentrale Figuren beibehalten werden. Wie *The Siege* thematisiert *Traitor* daneben die Konkurrenz der US-Sicherheits- und Geheimdienstbehörden, so wenn Clayton durch sein Vorgehen gegen Horn zwar unbewusst dessen Tarnung festigt, ihm aber schließlich auch gefährlich nahekommt und damit, ebenso unbewusst und indirekt, den Terroristen zuarbeitet. Wenn schließlich Horns Kontaktmann, der CIA-Beamte Carter (Jeff Daniels), erschossen wird, ist der Undercover-Agent auf sich allein gestellt: Niemand sonst weiß von seiner Mission.

Horns Doppelspiel erweist sich zwar erzählerisch als *plot twist*, jedoch bleibt die Figur auch danach, wenngleich forciert, ambivalent. Was die Zwiespältigkeit anbelangt, operiert die Erzählung auf unterschiedlichen Ebenen. Anfangs ist es eine des Genrewissens und seiner Figurengestaltung. So werden die Zuschauer eine Zeit lang dazu verleitet, einem Waffenhändler und angehenden Terroristen zu folgen, der trotz aller negativen Anzeichen alle moralischen Merkmale des aufrechten Helden besitzt bzw. diese zu demonstrieren Gelegenheit findet: Im Gefängnishof etwa setzt Horn sich für einen drangsalierten Mitgefangenen ein, kämpft gegen den tonangebenden schikanierenden Hünen.³⁷⁰ Diesen Widerspruch löst *Traitor* auf, wenn er für das Publikum Horn als Doppelagenten entlarvt. Die zweite Zwiespältigkeit ist eine mittlerweile vom populären Hollywood-Erzählen gesuchte, die innerdiegetisch konstruiert und kalkuliert auf einen neueren generischen Typ abhebt. Don Cheadles Samir Horn repräsentiert einen aktualisierten oder zumindest modifizierten Helden, der u.a. an den ebenfalls schwarzen muslimischen Undercover-Agenten Darwyn Al-Sayeed (Michael Ealy) aus der TV-Serie *Sleeper Cell* (2005) erinnert: Als überzeugter Gläubiger und wegen seiner Hautfarbe kann sich Horn nicht als voll akzeptierter Amerikaner fühlen, steht auch der US-Außenpolitik und ihren Instanzen eher verächtlich gegenüber. Die radikalen Dschihadisten sind für ihn jedoch die größeren Feinde des Islams. So steht hier nicht mehr der typische amerikanische *Hero*, wie ihn in *Traitor* noch zu Beginn Guy Pearce als FBI-Agent Clayton zu verkörpern scheint, sondern ein Mann mit gespaltener Identität im Zentrum.³⁷¹ Horn ist trotzdem (oder, in narrativer Hinsicht, gerade deshalb) ein aus westlicher Sicht

³⁷⁰ 13. Minute.

³⁷¹ Auch die Besetzung mit Don Cheadle trägt dazu bei: Ähnlich Denzel Washington war und ist Cheadle weniger als Actionheld, sondern dank Filmen wie dem Post-,9/11“-Drama *Reign Over Me* sowie dem von Terry George inszenierten Völkermorddrama *Hotel Rwanda* (UK/USA/ZA 2004) vor allem durch besonnene Charakterrollen bekannt.

„idealer“ Muslim: Er behauptet seine religiöse Identität, ist dabei aber politisch moderat und bereit, sich gegen seine radikalen Glaubensbrüder und deren aggressiv-konfrontative Doktrin einzusetzen. Einen modernen, den Ansprüchen des „Neuen“ Terrorismus entsprechenden Antiterrorismus-Ermittler im Staatsdienst konstruiert *Traitor* sozusagen als Ergänzung in der Figur des Clayton. Dieser hat einen Dokortitel in Arabistik und ein einfühlsames Verständnis für die Denkweisen und Argumente der Muslime, das zugleich Effizienz in seiner Arbeit wie jener von Ferris in *Body of Lies* verspricht.

Während Samir mit seinem Gefährten Omar – der darüber fast zu einer tragischen Figur wird – bald ein nahezu brüderliches Verhältnis verbindet und die titelgebende Verräterschaft sich auf verschiedenen Ebenen des Films erstreckt (Verrat an der Religion durch die Islamisten, Verrat Samirs an den USA, an Omar etc.), wird anhand Claytons Ermittlungen zu Samirs Lebenslauf die Position der Muslime in den USA beleuchtet. Wenn Clayton und sein Partner Horns Freundin Chandra (gespielt von *Yasmin*-Aktrice Archana „Archie“ Panjabi), Horns Mutter und einen früheren Arbeitgeber aufsuchen, erfahren sie u.a., dass Samir seine Anstellung aufgrund seiner Religion(-spraxis) verlor. *Traitor* plausibilisiert auf die Weise nicht nur Horn in der Rolle des verbitterten Radikalen, für den man ihn zu dem Zeitpunkt des Films noch halten muss, sondern skizziert auch schlagwortartig die Auge-um-Auge-Logik des Gewaltkreislaufs sowie vorgelagerte oder laterale Ressentiments und greift dabei die politischen und sozialen Argumente mit auf, die sich nach dem 11. September zu etablierten eingängigen Erklärungsformeln nicht nur des Kinos verdichtet und verfestigt haben: Zur Gewalt, so erklärt Omar jungen aufmerksamen Muslimen in Marseille, griffen sie als gute Muslime nur, weil man diese gegen sie einsetze und, in der „Heimat“, ihre Bodenschätze plündere.³⁷² Bei seinem Verhör im Jemen werfen die US-Bundesagenten Horn vor, er trage mit seinem indifferenten Verkaufen von Sprengstoff zur Tötung von Unschuldigen bei. Er kontert: Auch die USA täten dies – nur dass es eben meist jene mit dunkler Hautfarbe träfe.³⁷³ Clayton aus den US-Südstaaten wiederum erinnert demokratisch-rhetorisch an den Ku-Klux-Klan und seine brennenden Kreuze als politisch korrekter Hinweis darauf, dass jede Religion ihre Extremisten habe.³⁷⁴

So sehr sich aber *Traitor* aufgeschlossen gibt, so sehr kann der Film nicht von althergebrachten Schurkenbildern und Drohkulissen lassen. Es mag gelten, dass in den USA wie in Indien (s. 6.5) das Kino als moralische Anstalt gegenstereotyp überhandnehmende Schematisierungen zu kontern sucht:

³⁷² 33. Minute.

³⁷³ 10. Minute.

³⁷⁴ 24. Minute.

Vertraten ‚Araber‘ vorher oft idealtypische Bösewichter, sind sie seit 2001 verpflichtet auf die Rolle der verdächtigten Unschuld. Wo immer im Film heutzutage ein Araber ein Flugzeug besteigt, begleiten ihn zwar stets die misstrauischen Blicke der übrigen Filmfiguren, der Zuschauer jedoch kann sicher sein, dass es sich dabei um eine falsche Fährte handelt (Schweizerhof 2006).³⁷⁵

Traitor kommt jedoch aus Spannungs- (sprich: Genre-)gründen doch nicht ohne den gefährlichen Islamisten-„Schläfer“ aus: Angst und Argwohn vor den Terroristen in ‚unserer Mitte‘ scheinen entsprechend berechtigt, wenn sich unter den Bus-Bombern eine unauffällige Studentin, ein junger Angestellter eines Coffee-Shops und ein schwarzer gutbürgerlicher Mann in mittleren Jahren finden. Zusammen mit einem muslimischen Verräter innerhalb des Geheimdienstapparats – die wohl zweifelhafteste Plot- und Figurenidee des Films – reetabliert *Traitor* somit das Paranoia-Szenario einer potenziell unterwanderten Gesellschaft. Claytons Kommentar, nicht alle Muslime seien Araber, weshalb man sich nicht auf das Äußere verlassen könne³⁷⁶, bekommt vor diesen dramaturgischen Zügen einen unangenehmen Beigeschmack: Nicht nur als Mahnung vor Stereotypen und Vorurteilen kann man sie auffassen, sondern auch als Rechtfertigung der Furcht vor Radikalen, denen die Hinterlist sozusagen *nicht mal mehr* (hinsichtlich der ethnischen oder gesellschaftlichen Herkunft) anzusehen ist.

Dass allerdings populär-generische Erzählelemente, hier vor allem jene der Dramaturgie bzw. Plot-Story-Relation, gewinnbringend zu gebrauchen sind, zeigen *Rendition* und *Unthinkable*, auch wenn ihnen damit kein Publikumserfolg beschieden war. *Rendition* von Gavin Hood, der trotz Starbesetzung (Meryl Streep, Jake Gyllenhaal und Reese Witherspoon) in den USA gerade mal 9,7 Mio. US-Dollar (weltweit 27 Mio.) einspielte³⁷⁷, ähnelt als Ensemblefilm mit mehreren Handlungssträngen *Syriana*, knüpft das Netz der Beziehungen aber enger und personaler und nutzt einen markanten Erzählkniff für eine besondere Veranschaulichung der Kausalitätsfrage, die in der *tit-for-tat*-Reaktionslogik von besonderer Relevanz ist: Der ägyptische, in den USA lebende Chemiker Anwar El-Ibrahimi (Omar Metwally) wird bei seiner Heimkehr von einem südafrikanischen Wissenschaftskongress mit dem Segen der Senatorin Whitman (M. Streep) vom Geheimdienst noch im Flughafen festgesetzt und in ein nicht näher bezeichnetes nordafrikanisches Land verbracht, dort unter menschenunwürdigen Bedingungen inhaftiert und brutal verhört. Während Anwars schwangere Frau

³⁷⁵ Konkretes Beispiel liefert der Thriller *Flightplan* (USA 2005; Robert Schwentke), in dem, als die Tochter der von Jodie Foster gespielten Hauptfigur verschwindet, der Verdacht schnell und – wie der Film selbst schließlich betont: fälschlicherweise – auf einen „arabischen“ Mitreisenden fällt.

³⁷⁶ 32. Minute.

³⁷⁷ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=rendition.htm> (Zugriff: 20.04.2015).

Isabella (R. Witherspoon) in Washington versucht, ihren Mann zurückzubekommen, wird in Nordafrika CIA-Analyst Freeman (J. Gyllenhaal) als Beobachter abgestellt und bekommt Skrupel angesichts der Behandlung Anwars und dessen Unschuldsbeteuerungen. Zuletzt setzt Freeman Anwar auf eigenes Risiko frei. Das Besondere an *Rendition* ist der große Raum, der neben dieser Storyline den ‚Einheimischen‘ (deren Dialoge – eine Besonderheit für US-Filme – in Originalsprache mit Untertiteln dargeboten sind) und ihren Geschichten eingeräumt wird. Zu Beginn des Films zündet die Bombe eines Selbstmordattentäters auf einem Marktplatz; offenkundig galt diese dem Geheimdienstchef Abasi Fawal (Yigal Naor). Abasi übernimmt daraufhin persönlich das Verhör Anwars, der mit den Hintermännern assoziiert sein soll. Parallel ist Abasi auf der Suche nach seiner Tochter Fatima (Zineb Oukach), mit der er sich zerstritten hat. Fatima wiederum hat sich in ihren Schulfreund Khalid (Moa Khouas) verliebt, der sich in der Protestbewegung gegen das Regime engagiert und noch weitergehen will: In der Moschee und durch die eigene Familiengeschichte radikalisiert, erklärt er sich zu einem Suizidanschlag auf Fatimas Vater bereit. Der Schluss des Films wartet mit einer narrativ-dramaturgischen Volte, einem *final plot twist*, auf: Die Bombe, die schließlich Khalid und Fatima, die ihren Freund aufhalten will, zerreißt, ist jene des Filmbeginns – die Khalid/Fatima-Plotline verläuft nicht parallel zu den übrigen Handlungssträngen, sondern ist diesen chronologisch vorgelagert.

Ähnlich *Unthinkable* im Bereich des Genres (s.u.) nutzt *Rendition* auf diese Weise populäre Erzählkonventionen und die – mittlerweile z.B. durch die Fernsehserie *Lost* (USA 2004-2010) oder Filme wie *Memento* (USA 2000; Christopher Nolan) eingeführten – narrativen Brüche und Umstrukturierungen als avanciertes dramaturgisches Experiment (vgl. Bildhauer 2007), um das dem Terrorismus zugrunde liegende Modell der Gewaltspirale und ihre Bedeutung für die Bewertung von Terrorismus vor Augen zu führen und erfahrbar zu machen. Die Verschränkung der Gewalt offenbart die Handlungsstruktur fast didaktisch als eine zirkuläre, sodass Schuld und Leid sowohl in die Gegenwart wie in die Vergangenheit wirken und verweisen. Fatima – als unbekannt zweite ‚Attentäterin‘ des Filmauftrakts – steht für die Verbindung individueller, familiärer Selbstbestimmung mit dem generationenübergreifenden, politischen und kulturellen Gesellschaftskonflikt. Die junge Frau, die vom Geheimdienst als Leiche nicht zu identifizieren ist, ist darüber hinaus als eine Metapher für die (miss-)interpretative Konstruktion von Terroristen lesbar, vergleichbar der (innerdiegetischen Projektions-)Figur Katharina Blum (s. 4.2): Fatima will Khalid aufhalten, wird dabei Opfer der Bombe und somit doppelter ‚Kollateralschaden‘ – einer sowohl der Terroristen als auch einer der Sicherheitsbehörden, die ihr hernach den Status einer anonymen Täterin zuweisen. Durch die erzählerische Irreführung und ihre

Auflösung rein für das Publikum, die die Bedeutung des Plots gegenüber der Story verdeutlicht, wird jedoch auch der autoritäre Geheimdienstchef mit seiner bulligen Erscheinung zu einer außergewöhnlichen tragischen, als Typus des ungeschlachteten ‚Arabers‘ und Regimevertreters (üblicherweise eher eine Randgestalt in derartigen Szenarien) ungewohnt zentralen Figur. Selbst die Art seines persönlichen Einbezugs, den die Filmstory für ihn bereithält, ist innovativ: Statt als ein erst durch den persönlichen Verlust Radikalisierter in Erscheinung zu treten oder statischer Erfüllungsgehilfe zu bleiben, ist Abasi trotz seines hohen Ranges ein Dienstbeflissener, der von der privaten Dimension, die ihn erwartet – als einen Preis, den er als Vater für seine Position im Apparat und seine Arbeit für den undemokratischen Staat zu zahlen hat –, (noch) nichts ahnt. Abasi, der Fatima sucht, wird seine Tochter nicht finden, und indirekt hat ihn der Anschlag, der ihm ursprünglich galt, doch getroffen – was seine Wut auf die Täter (und dabei auch auf seine Tochter) umso tragisch-ironischer und metaphorischer macht.

Mit dem Attentatsverlauf selbst zeigt sich in *Rendition* eine nach dem 11. September in Hollywood verstärkte Deutungsverschiebung hin zu einem perspektivischen und emotionalen Erzählschema, wie es in Bollywood und Nordirlandkonfliktfilmen längst etabliert ist. Gemeint ist die Fokussierung auf und das Mitgefühl für die terroristischen Fußsoldaten, deren „Schuld“ gleichberechtigt auf die harten staatlichen Reaktionsmaßnahmen hier und die skrupellosen Organisatoren des Terrorismus dort umgelegt ist: Mit dem Bombenzünder in der Hand wird Khalid losgeschickt, wobei der Sprengsatz explodiert, sobald er den gedrückten Knopf loslässt – eine perfide Technik, und die Hintermänner als Kontrolleure der Aktion zielen denn auch kalt und jenseits aller hehren Worte mit dem Gewehr auf ihn, um ihn im Zweifelsfall zu erschießen und damit die Detonation auf jeden Fall herbeizuführen. Der offiziell glorifizierte Märtyrer wird zum beliebigen, entmenschlichten Werkzeug und der Verheldungsmythos allein schon durch das (berechtigte) Misstrauen der Befehlsgeber als schiere Propaganda entlarvt (zumal durch die verwehrtete Entscheidungsfreiheit auch jeder religiöse Anspruch und der theologische Status des Attentäters als selbstbestimmter, selbstaufopfernder „Gotteskrieger“ desavouiert wird). Tatsächlich erschießen die gestandenen Dschihadisten aus einem Wagen heraus Khalid, als sich ihm Fatima in den Weg stellt. Doch anders, als der Film es anfangs dem Zuschauer vermittelt hat, zündet die Bombe nicht sofort: Khalid wird eine ausgedehnte Sterbeszene in den Armen seiner Freundin zugestanden, ehe seine Hand erschlafft und den Zünder loslässt³⁷⁸ – der typisch inszenierte

³⁷⁸ 100. Minute.

Tod des tragischen Terroristen, wie ihn auch *The Devil's Own*, *Fiza* oder *Fanaa* bieten (s. 10.1).

Dem Terroristen als (Selbst-)„Opfer“ widmet sich zentraler noch *Unthinkable* (USA 2010; Greg Jordan), der die Grenzen des Action- und Thriller-Genres austestet (vgl. dazu auch Zywiets 2010e).³⁷⁹ Im Zentrum des Films steht die Frage, wie weit der Staat und seine Vertreter im Umgang mit Terroristen gehen dürfen und müssen, um einen terroristischen Anschlag abzuwenden. Es ist eine ethische Herausforderung, die mit den Maßnahmen des PATRIOT Acts in den USA und den Abu-Ghuraib-Folterbildern drängend wurde, die aber auch in Deutschland zu kontroversen Grundsatzdebatten führte, z.B. hinsichtlich der Legalität des Abschusses eines von Terroristen entführten Passagierflugzeugs.

Zum Inhalt des Films: Der gebürtige US-Amerikaner, Ex-Militär, Nuklear-experte und Islam-Konvertit Youssef Atta Mohammed alias Steven Arthur Younger (Michael Sheen) gibt per Video an die Behörden bekannt, drei Atom-bomben in den USA versteckt zu haben – und stellt sich der Polizei. Was er fordert, will er zunächst nicht verraten, doch seine Drohung muss ernst genommen werden. In einer geheimen Einrichtung in Los Angeles – einer ehemaligen Schule – wird, da die üblichen ‚Verhörmethoden‘ nichts bringen, der sarkastisch-selbstbewusste Black-Ops-Folterspezialist „H“ (Samuel L. Jackson) auf Younger angesetzt. Pragmatisch und geübt malträtiert er ihn (u.a. mit einem Bohrer), fühlt sich dabei teleologisch gerechtfertigt: Das Ziel legitimiert die Mittel. Die ethisch hingegen deontologisch orientierte und entsprechend für die grundsätzliche Wahrung elementarer Bürger- und Menschenrechte eintretende FBI-Agentin Brody (Carrie-Anne Moss) – eine Art Fortschreibung der Hubbard-Figur in *The Siege* und Claytons in *Traitor* – wird „H“ zur Seite gestellt und opponiert vehement, aber erfolglos gegen die harte Behandlung des Gefangenen.

Allen Finten, offenen Fragen und Wendungen zum Trotz ist *Unthinkable* ein Kammerspiel und weniger Actionthriller als in der Stasis der Handlungs präpariertes Gedankenexperiment, das in puncto Sujet und Figuren mitsamt ihren Konflikten zwar formelhaft oder für das Thema funktional konstruiert ist, sich jedoch konsequent den üblichen dramaturgischen Auswegen aus seinem moralischen Dilemma verweigert: Brody gelingt es etwa nicht, „H“'s Standpunkt über seine Rolle als liebender Ehemann und Familienvater zu diskreditieren und ihn auch privat und indirekt zu beeinflussen: Als sich die Beamtin an „H“'s Gattin

³⁷⁹ Trotz seiner prominenten Besetzung und der Planung einer Kinoauswertung erschien *Unthinkable* in lediglich auf DVD. Die Gründe liegen in der Produktions- und Vertriebsgeschichte des Films – vor allem in der Krise der für den Auslandsvertrieb zuständigen Senator Entertainment AG im Jahr 2008. Da zudem die Heimvideorechte bereits an Sony verkauft waren und Spielfilme, die sich mit dem Thema „*War on Terror*“ befassten, keinen großen Kassenerfolg versprachen, entschied man sich schließlich für die direkte *Home-Entertainment*-Auswertung (vgl. Goldstein und Rainey 2010).

(Lora Kojovic) wendet, entpuppt diese sich nicht, wie zu erwarten, als moralisch ‚bessere Hälfte‘, sondern kontert mit ihren eigenen grausamen Lebenserfahrungen auf dem Balkan. Andererseits scheitert auch „H“ mit seinen Methoden im Versuch, Younger zu brechen. Darüber hinaus herrscht über weite Strecken gar Unsicherheit, ob überhaupt eine Bedrohung von ihm ausgeht. Ohnehin ist die Figur für das konventionelle Erzählen betont ambivalent gehalten: Younger, Terrorist, „Muslim and a loyal American“ in einem, agiert (in seiner Verweigerung), schweigt und erduldet die Qualen der Tortur aufgrund einer unklaren Motivationsmischung aus persönlicher Buße, Feindverachtung, Patriotismus und Glaubensauftrag. Der britische Schauspieler Sheen legt ihn dabei auch in seinem Spiel zwischen Schmerzen, gelassener Verachtung, Größenwahn und plötzlich ausbrechendem Hass doppelbödig an. Sogar die mitfühlende Brody verzweifelt an ihm und wird in ihre Prinzipientreue auf die Probe gestellt: Nachdem Younger mit einem noch vor seiner Festnahme vorbereiteten Bombenanschlag in einem Einkaufszentrum dreiundfünfzig Menschen getötet und somit seine Entschlossenheit demonstriert hat, zeigt die Beamtin Nerven und greift selbst zum Skalpell, setzt es dem Gefesselten an die nackte Brust, schreit ihn an. Younger kontert ihre Vorwürfe laut und voll heiligem Zorn:

I love my country! You people crap on it! I love my religion and you people spit on it! (...) Just remember one thing: I'm here because I wanna be here! (...) I chose to meet my oppressors – face to face! You call me a barbarian? And what are you? You expect me to weep about fifty civilians? [*lacht bitter*] You people kill that number every day! (...) ³⁸⁰

Einmal mehr finden sich hier die üblichen Argumente, die Anwürfe der Unverhältnismäßigkeit der Waffen und der Opferzählung, doch der in dieser Sichtweise gründende Terrorismus ist in *Unthinkable* zur selbstreflexiven Konfrontation geworden: Die unmenschliche Reaktion auf seine Drohung, die Folter, ist für Younger ein selbst auferlegter Glaubenstest und eine (Selbst-)Bestätigung. Mehr noch als seine Bomben ist der halbnackte festgeschnallte Younger selbst, wie von ihm intendiert und in der Logik der Hungerstreikenden in Nordirland, eine Belastungs- und Bewährungsprobe für die als heuchlerisch verachtete attackierte Gesellschaft und ihre Wertgrundlage und Selbstverständnis, selbst wenn diese hier nicht repräsentiert ist oder Notiz nehmen kann. Als eine Art Grundsatz-Attentäter und primär ethisch-moralischer Märtyrer (also „Bezeugender“³⁸¹) wird Younger zum Terroristen zweiter Ordnung und besonderer Prüfstein für das Legitimationsgefüge, das gegen ihn verteidigt wie zugleich negiert oder zumindest rigoros (und von vielen der Militär und Sicherheitsbeamten im Film beden-

³⁸⁰ 69. Minute, transkribiert v. B.Z.

³⁸¹ Zum Begriff des Märtyrers bzw. des Martyriums im Terrorismuskontext s. Türcke (2006).

kenlos und unreflektiert) preisgegeben wird. Seine Forderungen, mit denen er sich an den US-Präsidenten richtet, sind relativ unspektakulär, zumindest ‚vernünftig‘: Öffentlich verkündet werden sollen ein Politikwechsel im Nahen Osten, das Ende der finanziellen und militärischen Unterstützung von Marionetten-Herrschern sowie der Abzug aller US-Truppen aus islamischen Ländern. „Allah bless America“, beendet Younger ganz unironisch sein Statement.³⁸²



Abbildung 4: *Unthinkable* (M. Sheen, l.; S. Jackson, r.) (© Universum Film)

Der bewegungslose, ausgelieferte Terrorist ist eine Provokation allerdings nicht nur für die Behörden in *Unthinkable*, sondern auch für das Genre-Erzählen selbst. In der höchst erfolgreichen US-Fernsehserie *24 – Twenty Four* (2001-2010) muss Held Jack Bauer (Kiefer Sutherland) als Agent der fiktiven Counter Terrorist Unit (CTU) unter permanentem Zeitdruck und in einem andauernden Ausnahmezustand groß angelegte Komplotte gegen die USA verhindern, wobei er und seine Behörde bisweilen auf Folter zurückgreifen. In der Rasanz der Ereignisse wird dies als effizientes und sicheres Mittel dargestellt³⁸³: Oftmals ge-

³⁸² 56. Minute.

³⁸³ Dafür wurde die Serie mehrfach öffentlich kritisiert (vgl. u.a. Yin 2009).

nügt das pure Androhen von Verstümmelung und Schmerz, um die nötige Information zu erhalten und darüber zur nächsten Aufgabe und dramaturgischen Station im Spannungsparcours zu gelangen. *Unthinkable* untergräbt dieses Prinzip, indem die (realisierte) Folter keine Lösung bringt und keine bloße Episode auf dem Weg zur nächsten Herausforderung bleibt: Durch Youngers Standhaftigkeit wird der typische gehetzte Handlungsablauf gestoppt, die Hürde nicht genommen und die generische Beiläufigkeit im inhumanen Umgang der Heldenfiguren mit ihren Gefangenen zu einem Standbild verlangsamt, damit überdeutlich ausgestellt. Der bleiche, verletzte und gemarterte Körper Youngers fordert die Sehgewohnheiten des Zuschauers heraus (Abb. 4) und bricht u.a. den Figuren- und Heldentypus, den Samuel L. Jackson als „H“ mit seiner Rollengeschichte repräsentiert: Die sarkastische Schnodderigkeit und Coolness etablierter Actionhelden, die Jackson selbst mehrfach im Kino repräsentierte (z.B. in *Die Hard: With a Vengeance* oder *Shaft* [D/USA 2000]) und mit der er auch zum Auftakt des Films ausgestattet wird, wirkt zynisch, unfair und grausam angesichts eines entblößten, ausgelieferten Widersachers, dem „H“ in einer Überlegenheitsposition (und nicht im gleichberechtigten Feuergefecht oder Faustkampf mit ihrer Notwendigkeit des Augenblicks und der Legitimation des Reaktions- und Affekthandelns) entgegentritt (Abb. 4). Hinzukommt, dass sich die Brutalität lange gegen einen Gegner richtet, bei dem fraglich ist, ob es sich bei ihm tatsächlich um einen Gefährder handelt und nicht um einen Hochstapler oder psychisch labilen Selbstmörder der besonderen Art. Wie Alan Rickman ist Martin Sheen britischer Charakterdarsteller, und betrachtet man seinen Youssef Atta Mohammed alias Steven Arthur Younger als Fortschreibung des von Rickman gespielten sarkastischen Schein-Terroristen Gruber in *Die Hard* (s. 5.1), wird die moralischer Verunsicherung der USA nach „9/11“ und im *Global War on Terror* sinnfällig. *Unthinkable* führt die oftmals ausgeblendete oder bewusst verkürzte Seite der Antiterrorismus-Helden, die immanente perspektivische Einschränkung und darüber die ideologische Prädisposition des Genres mit seiner Grundprämisse (dem *definitiven* Schurken – s. 9.2) vor Augen. Der Film spielt sein moralisches Dilemma aber auch – ebenso auf die typische Genre-Dramaturgie gestützt – ungewohnt radikal zu Ende: Zuletzt sollen Youngers ebenfalls festgesetzte Kinder zumindest als Druckmittel gegen ihn gebraucht werden, was sogar „H“s Foltergehilfen zu weit geht. „H“ willigt unter der Bedingung ein: Die unbestechliche Agentin Brody soll die Kinder hereinführen und in der Folterkammer fesseln. „H“, von Younger bis an die Grenzen seiner Selbstgewissheit und -kontrolle gebracht, erklärt den Grund: „Cause when you can do it, everybody can.“ Brody, so „H“, solle ihn rechtfertigen. Doch allen „rationalen“ Argumenten zum Trotz, die wenige – unschuldige – Menschenleben gegen Millionen andere gegenrechnen, entscheidet die (allerdings selbst familienlose) Brody anders und

wiegt damit nicht die Anzahl von Leben gegeneinander auf, sondern potenziell gefährdete Menschen gegen das schiere Prinzip Menschlichkeit. Nach kurzem Zögern und bedrängt von den übrigen Sicherheitsverantwortlichen ruft sie gequält: „You can’t do this. We are fuckin’ human beings! Let the bomb go off – we cannot do this!“³⁸⁴ Und tatsächlich endet der Film *Unthinkable*, indem der Countdown des Zeitzünders der unentdeckten Atombombe, über deren Existenz Unklarheit herrschte, auf „Null“ tickt, bemerkenswert konsequent.³⁸⁵

5.6 Exkurs: Palästinensischer Terrorismus in aktuellen Nahost-Filmen

Vor dem erweiterten Fazit im nächsten Kapitel soll hier kurz zurückgekehrt werden zum Palästinenser-Konflikt und den aktuelleren Filme dazu ‚vor Ort‘. Diese stehen nach der ersten (1987-1993) und zweiten Intifada (2000-2005), der Selbstverwaltung ab Mitte der 1990er-Jahre und dem Ende der internationalen Terrorkampagnen primär im Zeichen des Einsatzes von Selbstmordanschlägen in Israel, der Machterstärkung bzw. -übernahme der islamistischen Hamas und ihres teils blutigen Zwists mit der Fatah (seit Mitte der 2000er). Die Filme zu dem Komplex sind geprägt durch israelisch- und palästinensischstämmige Filmemacher, die aus den USA und Europa ab Mitte der 1990er-Jahre in die besetzten bzw. Selbstverwaltungsgebiete zurückkehrten oder diese besuchten, wo sich bis heute keine stabile, freie Spielfilminfrastruktur etablieren konnte. Diese Filmemacher werfen in mit vorwiegend europäischen Geldern finanzierten Produktionen einen alternativen Blick auf die Verhältnisse – relativ frei von den politischen Vereinnahmungen der politischen Fraktionen bzw. den Anforderungen, sich in den Dienst der palästinensischen Sache zu stellen. Bei allem Interesse des westlichen Publikums finden sie es allerdings schwer, nennenswerte Aufmerksamkeit in der Region zu finden (vgl. Neidhardt, I. 2006; Gertz und

³⁸⁴ 76. Minute.

³⁸⁵ Dieses Ende betrifft die „Extended Version“ des Film, die neben der „Original“-Version – welche die finale tickende Bombe auslöst – auf der entsprechenden US-DVD von Sony Pictures Home Entertainment veröffentlicht wurde (vgl. <http://www.movie-censorship.com/report.php?ID=449653>, letzter Zugriff: 22.05.2015). Da es freilich weder in den USA noch in Deutschland eine reguläre Kinoauswertung gab, ist die Frage, welche dieser Fassungen die echte oder authentische ist, philologisch interessant, hier allerdings nicht zu lösen. In Deutschland wurde der Film auf Blu-ray und DVD in der verlängerten Fassung mit dem hier beschriebenen Ende herausgebracht; diese wird daher als die maßgebliche betrachtet. Regisseur Jordan im DVD-Audio-Kommentar verweist auf die moralische Ungewissheit, mit der der Schluss ohne finale Bombe den Zuschauer auf sich selbst zurückwerfe – eine Sichtweise, die nicht zwingend, aber jedenfalls diskussionswürdig ist.

Khleifi 2008: 12, 30 ff.). Renommiertere Beispiele für dieses (Post-)Intifada-Kino sind *Rana's Wedding / Al qods fee yom akhar* (PAL/NL/UAE 2002; Hany Abu-Assad) oder der vignettenhafte, teils surreal verspielte *Divine Intervention / Yadon ilaheyya* (F/MA/D/PAL 2002) von Elia Suleiman; in einer Mischung aus Tragik und humoriger Skurrilität handelt *Sof Shavua B'Tel Aviv / Alles für meinen Vater* (D/ISR 2008) des Israelis Dror Zahavi³⁸⁶ von dem palästinensischen Selbstmordattentäter Tarek (Shredi Jabarin), der in Tel Aviv aufgrund des defekten Zünders seiner Sprengstoffweste das Wochenende in einem jüdischen Unterschichtenviertel mit seinen auch binnenkulturellen Lebensstilproblemen verbringen muss.

Prominenter Name im palästinensischen Kino der Konflikt-Zustandsbeschreibung ist insbesondere Hany Abu-Assad. Neben *Rana's Wedding* inszenierte den preisgekrönten und kontrovers diskutierten *Paradise Now* (PAL/F/D/NL/ISR 2005)³⁸⁷ – mittlerweile ein Klassiker des Terrorismuskinos –, sowie *Omar* (UAE/PAL 2013); für beide letztgenannte Werke verfasste er auch das Drehbuch (bei *Paradise Now* zusammen mit dem holländischen Produzenten Bero Beyer). Abu-Assads Filme zeichnen sich bei ihrem unalarmoyanten Blick auf die teils tristen Lebensumstände im Westjordanland unter der Besatzung mit zurückgenommener, gleichwohl bisweilen bissiger Ironie aus. Gerade *Paradise Now* ist darüber hinaus als Kontrastierung zum Hollywood-Terrorismuskonzept aufschlussreich. Der Film folgt für wenige Tage zwei jungen Männern, dem ruhigen, freudlosen Said (Kais Nashif) und seinem Freund Khaled (Ali Suliman), denen das Leben in der West Bank kaum Zukunftschancen bietet. Wir begleiten sie in ihrem Alltag, bei ihrer Arbeit in einer Schrottplatzwerkstatt, sehen sie über der Stadt Nablus sitzen und Shisha rauchen. Abends erhält jeder von ihnen die Nachricht: Sie sind für einen Selbstmordanschlag, einer Vergeltungsaktion in Tel Aviv, auserkoren. Der Lehrer Jamal (Amer Hlehel) bleibt über Nacht bei Said, eine Art Aufpasser; die Familie darf nichts wissen. Said schleicht sich davon – er will Suha (Lubna Azabal), Tochter eines verehrten toten Aktivisten und Kundin der Werkstatt, ihren Autoschlüssel bringen. Suha ahnt nichts von Saims Entschluss, lehnt Gewalt ab, versucht, mit ihm über den richtigen Weg des Widerstands und Aufbegehrens zu diskutieren. Als sie ihn über seine Freizeit ausfragt, zuckt Said nur die Achseln: Er habe keine. Klar war er mal im Kino, vor zehn Jahren, als es noch eines in Nablus gab – bevor er es zusammen mit anderen

³⁸⁶ Neben mehreren *Tatort*-Folgen inszenierte Zahavi in Deutschland den Fernsehfilm *München 72 – Das Attentat* (2012) über die Olympia-Geiselnahme für das ZDF.

³⁸⁷ Nominiert war *Paradise Now* u.a. für den Auslands-, „Oscar“, den Europäischen sowie den Deutschen Filmpreis; prämiert wurde er u.a. mit dem Golden Globe für den besten Auslandsfilm sowie für das Drehbuch mit dem Europäischen Filmpreis.

abgebrannt habe, weil die Israelis keine arabischen Arbeiter mehr über die Grenze ließen. „Und wieso das Kino?“, will Suha wissen. „Wieso wir?“, fragte Said mit leichtem Trotz zurück.³⁸⁸ Am nächsten Morgen durchlaufen Said und Khaled die Märtyrer-Maschinerie der Terrorismusvorbereitung. Mit dem Sturmgewehr in der Hand liest Khaled seine Abschiedsbotschaft vor, zitiert den Koran, liefert ganz weltliche Begründungen für den Terrorismus – die Ungerechtigkeit und Willkür der politischen und militärischen Tyrannei der israelischen Besatzer. Diese Gründe werden in *Paradise Now* immer wieder präsentiert, über Bilder wie die Grenzposten oder in den Dialogen, freilich ohne Dramatik, die den Terrorismus begründen würden. Der Zuschauer erfährt, dass Said zum Attentäter werden will, weil sein Vater als ein Verräter galt; Khaleds Vater hingegen wurde von Israelis gedemütigt, als sie das Haus der Familie räumten. Regisseur Abu-Assad prangert hier wie schon in *Rana's Wedding* die reale oder empfundene Willkür und alltägliche Erniedrigungen, den Siedlungsbau, für den Araber weichen müssen, und die desolaten wirtschaftlichen Bedingungen an, doch bleibt er darin unspektakulär, lakonisch, und plädiert dafür, bei aller Frustration persönlich gewaltlos, selbstbewusst und menschlich zu bleiben. Entsprechend kritisiert er in *Paradise Now* die Ansprüche und Pathosbehauptungen der Extremisten mit ihrer Märtyrer-Produktions- und Verwertungsindustrie, entlarvt sie, indem er ihre hehre Ernsthaftigkeit banalisiert und als hohl und phrasenhaft ausstellt. Jamals markige Sprüche von der Überlegenheit der *suicide bomber* über die israelischen Soldaten auf dem Weg zur Grenze sind nicht mehr als einstudierte Allgemeinplätze der Erbauung. Suids Frage, was „danach“ käme, beantwortet er knapp und sachlich, gerade so, als hätten ihn die Märtyrer in spe nach der Uhrzeit gefragt: Ein Engel käme, um sie abzuholen. Ob er sicher sei? „Hundertprozentig. Ihr werdet es ja bald sehen“.³⁸⁹ Noch markanter gerät die traurig-böse Bloßstellung in der Kollision von beschworener, ritualisierter Glorie im Namen der Ehre und Gemeinschaft mit realer Alltagsbanalität und ihren Fallstricken – v.a. in der Szene von Khaleds Videobotschaft: Nach dem ‚politischen‘ Bekenntnis wendet sich der junge Mann an seine Eltern, verabschiedet sich, seine Stimme zittert, die Kamera (die erzählende des Films *Paradise Now*, nicht die intradiegetische der Extremisten-Bürokraten) nähert sich seinem Gesicht, zeigt im Umschnitt das des ihn aufmerksam beobachtenden Freundes Said in Großaufnahme. Emotional aufgewühlt hat Khaled schließlich nichts mehr zu sagen. Doch der Camcorder der Terroristen hat nicht aufgezeichnet. Das komme öfter vor, bescheidet ihm Jamal lapidar. Khaled solle es einfach noch mal machen. Der setzt wieder an, wird unterbrochen, wird ärgerlich. Beim dritten Anlauf kauen der Rekrutierer

³⁸⁸ 20. Minute.

³⁸⁹ 40. Minute.

und sein Begleiter an ihren Schawarmas, während sie ihm zusehen. Irritiert blickt Khaled zu ihnen, wendet sich wieder der Kamera zu und, weil es ihm gerade einfällt, gibt er, nun selbst die Situation trivialisierend, seiner Mutter einen Tipp, wo sie bessere und günstigere Wasserfilter kaufen könne.³⁹⁰

Besonders bemerkenswert ist diese Szene weil sie jener des verpatzten Videostatements in *True Lies* gleicht (s. 5.2), in der die obligatorische Genre-Standardsituation der Terrorbotschaft als solche aufgebrochen und zu einem amüsanten Minidrama umgeformt wird. Die Machtverhältnisse (der cholerische Ober-Terrorist bedroht den Kameramann als Handlager) und die Zuschauersympathien und -empfindungen bleiben dabei aber denen der Szene in *Paradise Now* entgegengesetzt. Auch wenn er nicht ihren Entschluss und die Mittel des Protests und der Auflehnung gutheißt, verhehlt Regisseur Abu-Assad weder im Film, noch in Interviews, aufseiten seiner zwei Protagonisten zu stehen, die mal erschreckend vernünftig und bedacht, mal zweifelnd oder (wie die Titelfigur in *Cal* – s. 3.2.2) resigniert, nie aber als antisemitische Fanatiker gezeigt werden:

Ich möchte die Ambivalenz zeigen, ihre schwankenden Emotionen, ihren Hintergrund. Man löst sich nicht von allem, bloß weil man beauftragt wird, sich selbst umzubringen. Der Wasserfilter ist banal, aber er durchkreuzt gerade diesen gefährlichen, heiligen Ernst (zit. n. Kühn 2008: 139).

Ohne stilistisch schrill oder dramaturgisch allzu pointiert zu werden, greift Abu-Assad zugleich die Verlogenheit der die jungen Männer instrumentalisierenden „Freiheitskämpfer“ an („Würde es Eltern stolz machen, ihre Söhne als Selbstmordattentäter zu opfern, müsste man sie ihnen nicht unter der Nase wegstehlen“ – zit. n. ebd.: 137), bis hin zu ihrer vermarktenden Heroisierung, der verordneten Posterkultur des Terrorismus:

[Du wirst] zum Produkt der Unterhaltungsindustrie. Die Poster kündigen das Filmevent an wie die Poster von Sylvester Stallone. Jede Woche wird der Held ersetzt, aber es läuft immer derselbe Film. (...) Ich kritisiere diese Industrie, denn sie unterschlägt, was in diesen Jungen vorgeht, sie macht sie zu Ready-Made-Märtyrern (zit. n. ebd.: 139).

Regelrecht sarkastisch inszeniert Abu-Assad das gemeinsame Essen der Extremisten mit ihren jungen designierten *suicide bombers* als „letztes Abendmahl“, wie es am prominentesten von Leonardo da Vinci dargestellt wurde.³⁹¹ Die Verdoppelung der beiden Erlösergestalten in der Mitte als letztlich nur zwei weitere fragwürdige Märtyrerheilige in einer langen Serie(nproduktion) von er- und

³⁹⁰ Ab der 27. Minute.

³⁹¹ Vgl. dazu und der Nutzung der Ikonografie des „letzten Abendmahls“ auch Hennen und Rüssel (2005: 21).

verklärten „Freiheitshelden“ erinnern dabei an die Reihung der bärtigen irischen Hungerstreikenden in *H3* (s. 3.2.3.1) und ironisiert den Bedeutungsanspruch, die religiöse Selbstidealisierung und -stilisierung der Terroristenorganisation. Dies setzt sich in der Handlung fort, die allerdings unversöhnlich endet: In schwarzem Anzug und mit geschorenem Kopf machen sich Said und Khaled nach Tel Aviv auf, doch der geheime Grenzübertritt läuft schief, Said geht verloren, und während er als menschliche Bombe seine Gefährten sucht, suchen diese ihn, verdächtigen ihn gar des Verrats. Letztlich schaffen er und Khaled es doch in die Großstadt. Aber kurz vor dem Attentat zeigt Khaled Nerven; sein Leben, erkennt er, ist ihm wichtiger. Unter Tränen gibt er, der Exaltiertere, auf, versucht, auch seinen Freund umzustimmen. Said, der Ruhigere und Melancholischere der beiden, steigt jedoch in den Stadtbus voller Menschen. Dass er darin auf seinem Platz seine Bombe zündet, deutet der Film mit einer finalen Weißblende an, die in letzter bitterer Ironie Jenseits-Licht und Explosion, Er- und Auflösung assoziiert.

Wie viele Kinoadressierungen des Nordirlandkonflikts ermöglichten die begleitenden Zeitumstände die Entstehung von *Paradise Now*: Der Dreh begann Anfang 2000 als der Friedensprozess nach dem Scharm-el-Scheich-Memorandum an Fahrt gewann, ehe die zweite Intifada, palästinensische Attentate und israelische Vergeltungsschläge auch die Filmarbeiten behinderte (vgl. Hennen und Rüssel 2005: 6). Bei allen Ehrungen und positiven Besprechungen wurde *Paradise Now* mitunter heftig attackiert. Die proisraelische Organisation „Honestly Concerned“ wandte sich schon im Vorfeld gegen die Aufführung im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt a. M. In einem schriftlichen Austausch mit der Leiterin Ulrike Stiefelmayer bezeichnete man *Paradise Now* als „antisemitisches Judenmörderdrama“ (zit. n. Kühn 2008: 131), das Selbstmordattentate verherrliche (vgl. ebd.) – freilich ohne Kenntnis von Form und Inhalt des attackierten Werks.

Man müsse, hieß es, einen Film nicht sehen, um zu begreifen, wie antisemitisch er sei, solange zwei palästinensische Selbstmordattentäter darin die Hauptrolle spielten (ebd.).³⁹²

³⁹² Die Website von *Honestly Concerned* (<http://www.honestly-concerned.org/ParadiseNow.htm#TEIL1>; letzter Zugriff: 22.04.2015) bietet eine entsprechende „Sonderausgabe“ u.a. mit Pressezitaten und ablehnenden Leserbriefen bzw. -mails. Die propalästinensische Website www.arendt-art.de veröffentlichte eine Presseerklärung verschiedener Gruppen und Verbände, u.a. der Zionistischen Organisation Frankfurt e.V., des Jüdischen Jugend- und Studentenverbandes Hessen e.V. und der Prozionistischen Linken (FH Frankfurt) zum offiziellen Filmstart am 22. September 2005 (unter: http://www.arendt-art.de/deutsch/palestina/Honestly_Concerned/honestly_concerned_paradise_now_30_9_2005.htm; Zugriff: 12.05.2015). Darin heißt es: „In dem Film ‚Paradise Now‘ wird Israel ausnahmslos als Hauptverantwortlicher für die Situation im Nahen Osten und in den Palästinensischen Autonomiegebieten dargestellt sowie der Massenmord an Juden legitimiert. Weder wird die

Auch wenn es im Rahmen dieses Buches nicht zu leisten ist: Es liegt nahe, das Nahost- und Nahostterrorismuskino dieser und ähnlicher Provenienz eingehend unter dem Gesichtspunkt, mit den Konzepten und Theoremen der *postcolonial (film) studies* zu untersuchen und zu diskutieren. Etwa, was narrative Hegemonie, Aspekte der Aneignung und der Adaption, Abgrenzung und Alterität, Hybridisierung und Globalisierung betrifft – dies im Austausch- und Spannungsfeld von Nationalkinematografien, ‚europäischem‘ *art-house* und *third (world) cinema*, „Hollywood“- und Weltkino. Autoren wie Shaheen (u.a. 2008) oder Khatib (2006) stellen gerade *Paradise Now*, aber auch Filme aus Nordafrika, aus Ägypten oder Algerien,³⁹³ dem „Evil-Arab“-Kino der US-amerikanischen Action- und Thriller-Unterhaltung (positiv) gegenüber. Doch obzwar realitätsverpflichtete, nuancierte und ausgewogenere, quasi demokratisch-rhetorische Alternativ-, Kontrast- oder gar Gegenbilder, verfügen diese Filme nur bedingt über eine eigene *Sprache*: Oft innerhalb der Finanzierungs-, Förderungs-, Produktions- und Distributionsstrukturen (etwa mit Festivals als Plattformen) und verantwortet von Exilanten verbleiben sie ästhetisch-stilistisch und vor allem narrativ-dramaturgisch weitgehend innerhalb des Konventionsrasters ‚abendländisch‘ geprägter Ausdrucksweisen und Erzählmuster.³⁹⁴ Das verleiht ihnen Verständlichkeit für ein westliches, gar globales Publikum, erlaubt zudem das kreative Spiel mit dessen Regeln und Ikonografien (wie dem Abendmahlbild in *Paradise Now*), rückt sie aber generisch und genre-ideologisch in die Nähe populärer Sozial- und Milieu-Dramen, die Terrorismus entsprechend quasi tragödisch erklären. Wie Yuval Adlers *Bethlehem* (ISR/D/BE 2013) ist denn etwa Abu-Assads *Omar* ein Thrillerdrama, das in seiner Storyidee und individuellen Konflikten u.a. an das Nordirlandkino mit Werken wie *Fifty Dead Men Walking* erinnert: In *Bethlehem* und *Omar* geht es um einen jungen Palästinenser, der als Informant für den israelischen Geheimdienst arbeitet, was Gelegenheit gibt, neben der wenig heroischen Konkurrenz etwa zwischen Fatah und Hamas die moralisch fragwürdigen Me-

Kollaboration des Muftis von Jerusalem und seiner Anhänger mit den Nazis gegen Juden schon vor der Gründung des Staates Israel thematisiert, noch findet die fortwährende Torpedierung jeglicher friedlichen Lösung des Konflikts mit Israel durch palästinensische Terrorgruppen und arabische Regime irgendeine Erwähnung“. Möglicherweise sind Vorwürfe dieser Art mit ein Grund, weshalb das Filmheft zu *Paradise Now* der Bundeszentrale für politische Bildung von dieser online nicht mehr zur Verfügung steht (vgl. Zywiets 2012e)

³⁹³ z.B. *Bab El-Oued City* (DZ/F/D/CH 1994; Merzak Allouach), *Rachida* (DZ/F 2002; Yamina Bachir-Chouikh)

³⁹⁴ Davon entfernten sich ein Stückweit freilich Filme wie *Divine Intervention* oder mehr noch der eigenhumorige *Al-irhab wal kabab* (EGY 1993; Sherif Arafa), in dem ein braver Bürger (Abdel Imam) in einem kafkaesk-grotesken Verwaltungsamt voller Irrsinn und Willkür bei seiner behördlichen Odyssee zum spontanen Co-Geiselnnehmer wird.

thoden der israelischen Sicherheits- und Geheimdienste in / als einem antiterroristischen *dirty war* mit Erpressung, Unterwanderung, Instrumentalisierung und Manipulation zu skizzieren, in dem die Titelfigur zwischen Loyalität und Verrat im permanenten Ausnahmezustand innerlich wie äußerlich zermahlen wird. Der tragische Terrorist fügt sich dabei ein in die neue Tendenz der Charakterisierung des auch US-amerikanischen Post-„9/11“-Kinos, wie sie im nachfolgenden Unterkapitel beschrieben wird.

Jenseits der Frage nach filmkünstlerischem (Post-)Kolonialismus und Imperialismus bietet *The Attack* (LB/F/QA/BE 2012) von Ziad Doueiri einen interessanten Fall global flottierender fiktionaler Terrorismusstorys. Als Adaption des Romans von Yasmina Khadra³⁹⁵ handelt der Film von einem angesehenen, in Tel Aviv arbeitenden arabischen Chirurgen (Ali Suliman), der nach einem Selbstmordanschlag völlig unerwartet seine eigene Ehefrau als Attentäterin identifizieren muss. Von Medien und Nachbarschaft verfeimt und vom israelischen Geheimdienst der Komplizenschaft beschuldigt, sucht er im Westjordanland nach den Hintermännern und Hintergründen und mithin der Wahrheit bzw. Identität der Toten. Praktisch dieselbe Geschichte, allerdings ohne explizit auf Khadras 2005 erschienener Vorlage zu beruhen, erzählt Pooja Bhatts Hindi-Film *Dhoka* (IND 2007), und es ist aufschlussreich, wie der Stoff und seine Motive in die ästhetisch-stilistischen und vor allem politischen Standards des Bollywood-Erzählens und dessen ideologische Narrative – vor allem hinsichtlich des appellhaft nationalistischen Charakters – eingepasst wurden (s. 6.4.2).

5.7 Fazit: Muslim-Held und „Tragic Arab“ – neue Terroristenbilder

Die ‚fernen‘ palästinensischen Terroristen ließen sich in den Filmen der 1970er und -80er-Jahre noch wie die feindlichen Indianer im Western narrativ behandeln (vgl. Eisele 2002), insofern sie es auf brave (israelische) Siedler abgesehen hatten, Flugzeuge entführten wie weiland Postkutschen und über die die filmfiktionale Delta Force als modernes Gegenstück der moralisch und technisch überlegenen Kavallerie triumphierte. Die Anschläge des 11. September 2001 sowie die darauf folgenden Resonanzen und Reaktionen im Namen der nationalen und öffentlichen Sicherheit haben die Fundamente der USA jedoch zu sehr getroffen, die Selbstvorstellungen und Ideale zu sehr in Frage gestellt, als dass die bis dahin

³⁹⁵ Pseudonym des algerischen Schriftstellers Mohammed Moulessehoul, ehemals hochrangiger Offizier der algerischen Armee und mittlerweile im französischen Exil lebend.

gültigen Verfahren der Vereinfachung, Distanzierung und Exklusion noch funktionierten, die immer auch einer erzählerischen Souveränität und ein Ignorieren-Können (u.a. von komplexen, belegten und sogar nach eigenen Wertmaßstäben legitimen Anliegen und Gründen) voraussetzen. Als weiterer eminenter Grund für ein neues Terrorismuserzählen muss die Taktik des Selbstmordanschlags in Rechnung gestellt werden: Durch die Aufgabe (und nicht nur das Riskieren) des Lebens für die „Sache“ ist der Täter nicht mehr so einfach als feige oder kriminell zu brandmarken. Die Bereitschaft zur und der Akt der Auslöschung der eigenen Existenz erschrecken und faszinieren in ihrer Unbedingtheit und stehen – vom Geheimbund der Assassinen bis zum japanischen Kamikaze-Piloten – in einer langen, verzweigten, auch künstlerisch-motivischen Tradition (vgl. u.a. Takeda 2010). Das Unheimliche, Unerklärliche des Selbstmordattentäters sperrt sich gegen einfache Einordnungen in Interpretationskategorien mit Rollen- und Figurentypen wie „der Soldat“, „der Räuber“, „der Gangster“ oder „der politische Umstürzler“, derweil der bloße Ausweg in die Deutung als Fanatismus unzureichend bleibt. Um die Verfassung und inneren Dynamiken von Suizidalterroristen zu ergründen öffnen sich die neueren Filme zunächst den Anliegen der Terroristen. Dafür greifen sie auf mit dem populären Erzählen des Kinos fest verwurzelte weil – anders als „intrinsische“ Überzeugungen oder Glaubensideale – besonders dramatische, darstellbare und durch das Publikum nachvollziehbare „extrinsische“ Motive zurück, in Form von quälenden, prägenden (Unrechts-)Erlebnissen der Figur, die psychologisch-biografisch angelegt sind. Es findet sich deshalb fast zwangsläufig ein verstärkter Einsatz des „serumhaften“ Zugeehens von erduldeten Missständen und dem Leid aufseiten der Gegner, etwa die Akzeptanz des *Blowbacks* als Folge der eigenen westlichen Geo-, Wirtschafts- und Sicherheitspolitik (kollektiv-narrativer diegetischer Background) und des konkreten Verlusts, der Folter, der Traumatisierung etc. (individuale Fiktionsebene). Dies steht in Einklang mit Torres-Soriano (2008), der in den Massenmedien nach dem 11. September eine Phase der „Adaptation to a new environment where there are networks that are willing to interpret reality from a perspective similar to the jihadist point of view“ (Torres-Soriano 2008: 1) ausmacht. Die ideologisch-diskursive Brisanz mildert, dass es sich um personalisierte Geschichten als Einzelschicksale handelt (wobei das Universelle und Überpolitische der Kunst diskursiv gegen jene Position steht, die in den Filmen ein verbrämtes politisches, emotionalisierendes Statement sieht).

Das soll nun nicht heißen, dass auch und gerade militant-islamistische Täter nicht länger simple Schurkenfiguren in Filmfiktionen abgeben. Während jedoch als aktuelle „Evil Arabs“ und neues sicherheitspolitisches Bedrohungsparadigma heute „Schläfer“-Terroristen, z.B. in den Fernsehserien *Homeland* (seit 2011) und *24 – Twenty Four* (vor allem in der vierten Staffel, ausgestrahlt 2005) oder

in Filmen wie *Traitor*, anzutreffen sind, werden zugleich die gesellschaftlichen Folgen und Gefahren (inklusive denen der Verdächtigungen, den Maßnahmen seitens der Sicherheitskräfte und -gesetzgebung) eines solchen sozialen *stereotypings* weitgehend explizit mitreflektiert. Das US-Kino hat sich damit entlang der gesellschaftlichen und politischen Agenda entwickelt, die als sekundäre, ordnungsstörende des Terrorismus – neben der unmittelbaren Gewaltgefahr für Leib und Leben – die ‚autoimmunen‘ Reaktionen darauf in Form verschärfter Sicherheitsmaßnahmen, des *racial profilings* oder allgemeiner gesellschaftlicher Ressentiments, Nervositäten und Aus- wie Abgrenzungen.

Die narrative Bewältigung des Terrorismus bzw. die Auseinandersetzung mit den ihm zugrundeliegenden oder assoziierten Verwerfungen und Problemlagen erfolgt allerdings über das filmfiktionale Erzählen in vorgegebenen Bahnen, die zum Teil selbst wieder diskursiv ge- bzw. überformt sind und immer nur bedingt auf die (u.a. selbstidentitären) Herausforderungen, die Deutungs-, Anspruchs- und *grievance*-Narrative von Seiten der Terroristen oder ihrer Klientelgemeinschaft (samt Wertewelten) reagieren bzw. diese integrieren können.

Exemplarisch zeigt sich dies an *The War Within* (USA 2005). Der Film bricht – wie andere seit „9/11“ – nicht nur mit dem etablierten Bild des „Muslim“-Terrorismus, insofern er auf den Verständnis-Topos zurückgreift, sondern auch entsprechend der Internationalisierung des Dschihadismus und der Verschiebung und Erweiterung der Krisenpunkte auf dem Globus (auch) keinen arabischen, sondern einen pakistanischen Muslim zur Hauptfigur hat.³⁹⁶ Dieser von Ayad Akthar gespielte Hassan wird unschuldig gekidnappt und heimlich in ein Foltergefängnis verschleppt, dort durch die unmenschliche Behandlung bzw. den Kontakt mit (einem) islamistischen Mitinsassen radikalisiert. Seine schrecklichen Erlebnisse werden in mehreren Rückblenden, stückweise und reduziert auf die geläufigen Formungsschritte hin zur Extremistenpersönlichkeit (inklusive der Hinwendung zum Koran während der Kerkerzeit) immer wieder im Filmverlauf nachgereicht. Freigekommen reist er in New York City illegal ein, plant mit einer Zelle einen Anschlag, findet dabei Unterkunft bei einem ahnungslosen

³⁹⁶ Pakistan als Land oder Herkunftsort von Terroristen findet sich – Bollywoodfilme ausgenommen – z.B. in *Syriana*, *A Mighty Heart* (USA/UK 2007), *Four Lions*, *Shoot on Sight* oder die vierte Staffel der TV-Serie *Homeland* (USA, seit 2011), die überwiegend dort spielt. Neben der radikalislamistischen „Achse“ Pakistan-Großbritannien ist als Grund die neue Aufmerksamkeit für dieses Land mit seiner prekären inneren Situation (v.a. in den Stammesgebieten) anzunehmen. Hinzukommen die Attentäter mit pakistanischem Hintergrund wie die London-Bomber von 2005, Mohammad Sidique Khan, Shehzad Tanweer oder Faisal Shahzad (letzterer versuchte im Mai 2010, eine Autobombe auf dem New Yorker Times Square zu zünden).

Landsmann, Freund aus Kindertagen, und dessen kleinbürgerlicher, assimilierter Familie in New Jersey.

Hassan wie die gesamte Geschichte selbst und vor allem die Konstellation des Terroristen im Heim der Unwissenden/Unschuldigen, gemahnt an Bollywood- oder IRA-Dramen wie *Black & White* (s. 6.4.2) oder *The Devil's Own* (s. 3.2.3.2). Hier wie dort werden die Fragen nach den Chancen (auf Freiheit) und Risiken, etwa des (Re-)Imports alter Feindschaften und Konflikte in einem ethnischen, kulturellen und religiösen *melting pot* (Mumbai, Delhi, New Yorks Brooklyn), durchgespielt. Das weltliche, unbeschwerte Leben stellen diese Filme gegen das des frommen, innerlich abgesonderten Märtyrers. Die Tragik der Filmterroristen, in *The War Within* eben Hassans, resultiert für das Publikum darin, dass man ihm ein friedliches Dasein wünscht, eine Abkehr von der selbstmörderischen Mission und das Liebesglück, in Hassans Fall mit Duri (Nandana Sen), der Schwester seines Freundes. Da Duri aber bereits Beziehungen mit anderen (vor allem amerikanischen) Männern gehabt hat, kommt sie für Hassan als Partnerin nicht in Frage, und so hinterlässt auch *The War Within* das unbehagliche Gefühl, das *Fremder Freund* vermittelt: Hassans Überzeugungen sind so ultraorthodox, zu verschieden und inkompatibel mit den libertinären Werten, Ansichten und Freiheiten der westlichen Welt, dass seine Tragik (ideologiekritisch überspitzt formuliert) auf seinem ‚Unvermögen‘ gründet, so zu sein ‚wie wir‘.³⁹⁷ Gleichwohl bindet der Film – im Gegensatz etwa zu *Fremder Freund* – die Zuschauer emotional-erzählperspektivisch an Hassan als ambivalente Hauptfigur. Er ist nämlich zwar tatsächlich ein Strenggläubiger auf dem Weg zum Massenmord, einer, der das Vertrauen und die Gastfreundschaft der arglosen New Yorker Familie missbraucht und in ihrem Keller seine Bombe baut, sie schließlich selbst mit ins Verderben zieht (zum Schluss wird sein Freund als verdächtiger Komplize abgeführt). Doch Hassan hat zugleich nichts von dem wütenden Klischee-Fanatiker mit stechendem Blick, der mit verbissenem Eifer nur Ingrimm und Feindseligkeit versprüht – auch äußerlich nicht: Mit Anfang 40 hat er, der westlich erzogene Akademiker eine Halbglatze, schmale Schultern und große, ruhige, gar traurige Augen. Sein Blick ist weich, seine Stimme sanft (Abb. 5). Der Film zeigt ihn stets als bedächtigen Mann, der das, was er zu tun und zu tun vorhat, vor sich selbst rechtfertigen muss, der auch Zweifel ob seiner Ziele hegt.

³⁹⁷ Diese Haltung artikuliert auch der indische Film *Dil Se*, stellt sie vielleicht gar (selbst-)kritisch aus, wenn der Held und friedliche Repräsentant Hindustans seine große Liebe, eine seelisch zerrüttete Selbstmordattentäterin bittet, einfach (und für die Garantie eines versöhnlichen Bollywood-Endes, das sich *Dil Se* wie *The War Within* versagt) zu vergessen (s. 6.4.1).

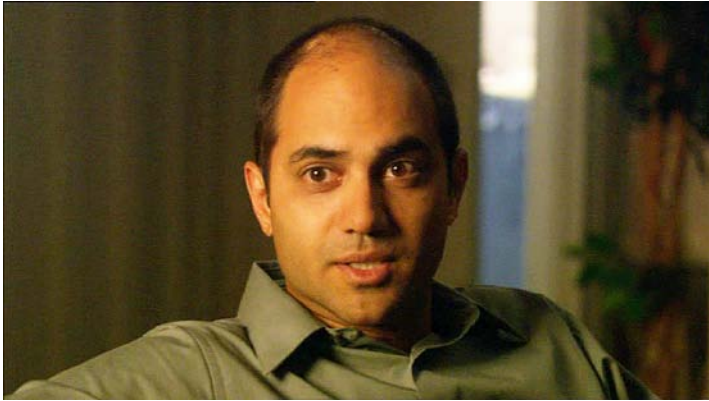


Abbildung 5: Ayad Akhtar in *The War Within* (© Tiberius Film)

So verwerflich und falsch seine Pläne sind, so einfach erscheinen seine Argumente. In einer Szene weckt Ali (Varun Sriram), der kleine Sohn des Hauses, Hassan und fragt ihn nach dem Streit auf einem Gartenfest (in einer vorangegangenen Szene).³⁹⁸ Dessen Gegenstand war die soziale und politische Realität der Muslime in den Heimatländern und die Aktionen der Terroristen in ihrem Namen. Mit gedämpfter Stimme im warm ausgeleuchteten Halbdunkel des Gästezimmers erklärt Hassan dem Kind daraufhin aus seiner Sicht die Situation der Dschihadisten bzw. das sie motivierende Unrecht: Was wäre – so fragt er Ali didaktisch –, wenn eines Tages die Nachbarn kämen und dieses Haus einfordern würden? Was wenn sie mit der Polizei und mit Waffen kämen, schließlich gar seine Familie aus dem Hinterhof vertreiben würden, weil dort Öl gefunden würde – und, dank Beziehungen, ein Gesetz dies offiziell für rechtens erklärte? Er würde kämpfen, antwortet Ali, ehe er Hassan direkt fragt: „Did somebody take your house?“ Hasan überlegt kurz, lächelt und erklärt: Nein. Aber wenn man ein echter, ein guter Muslim sei, beträfe das, was einem (Glaubens-)Bruder geschehe, auch einen selbst.

Hier findet sich einmal mehr das Argument der Notwehr und des Ausgleichs samt dem Motiv des (auch diskursiv konstruierten und perpetuierten) Gewaltzirkels, wie er für die Wahrnehmung von Terrorismus konstitutiv ist. Anders aber als in Actionfilmen werden diese Punkte nicht en passant abgehakt und szenisch in den Hintergrund gedrängt, sondern – wie es nach „9/11“ eher üblich geworden ist – stärker ausgespielt und ins Zentrum gerückt (*The War Within* ist

³⁹⁸ 56. Minute.

gar komplett darum gebaut), um den Terroristen und seine inneren Beweggründe, selbst wenn schematisiert, verständlich zu machen. Der („Heilige“) „Krieg“ wird im Film also von den Dschihadisten nicht nur dem Gegner, sondern auch untereinander, sich selbst und schließlich damit (über das Framing einer seelischen und geistigen Verlorenheit) dem Zuschauer im Wortsinn *erklärt*. Der DVD-Audiokommentierung zu dieser Passage von Regisseur Catelo und Hauptdarsteller Ayad Akthar (beide verfassten auch das Drehbuch) ist samt der Argumentationsführung allerdings ebenso zwiespältig wie die Szene selbst – oder spiegelt zumindest die empfundene *Andersartigkeit* ihrer eigenen Hauptfigur wieder: Hassan, so erläutern sie, vereinnahmt politische Geschichte und Diskurse, stütze sich auf „perceived grievances which are real“, doch diese Nöte und Missstände habe er nicht persönlich erfahren. Hassan sei eine „paradoxe“ Figur: westlich erzogen und zugleich ein hingebungsvoller Muslim, der mittelalterliche Werte predige. Kurz darauf verweisen Catelo und Akthar hingegen selbst auf einen signifikanten Punkt: die kollektive Identität, in deren Name ihr Protagonist agiert, die gelebte supranationale Solidarität im Namen des Islam (als Pan-Islamismus), die den Identitätsvorstellungen im Westen und seiner Ideenwelt offenbar allzu fremd (geworden) ist. Ungeachtet der Frage, inwieweit eine aufgeklärte westliche Erziehung tatsächlich im Widerspruch zum islamischen Glauben und seinen „mittelalterlichen“ Werten wie Kollektivität steht, berücksichtigen Catelo und Akthar selbst Hassans persönliche Unrechtserfahrung und Misshandlung nicht, obwohl sie dem Zuschauer noch in der Szene (einem Rückblenden-Albtraum) unmittelbar vor Hassans Gespräch mit Ali einmal mehr vor Augen geführt wurde. In Verbindung oder gar in Einklang mit den überindividuellen Leidenszählungen bringen sie dies nicht.

So demonstrieren *The War Within* und seine Macher die speziellen erzählerischen Herausforderungen und Unzulänglichkeiten im Umgang mit dem Terrorismus allgemein und dem des aktuellen Post-„9/11“-Dschihadismus im Besonderen: Um eine dramatische Figur zu kreieren und den Zuschauer emotional an sie zu binden, genügt offenbar gemeinhin allein kein ‚stellvertretendes‘ oder indirektes Engagement als ausreichende (dramatisch ambivalente) Legitimations- und Motivationsgrundlage. Zugleich ist die Qual und Ungerechtigkeit, die Hassan erlitten hat, als Basis für die „psychologische Kausalität als übliches Erzählprinzip“ (Prokop 1995: 403) bereits ein derart durchgängiger und gebräuchlicher Erzählgriff, ein so grundlegendes Verständnis- und Verständigungsmodell im aktuellen Terrorismuskino, dass es sogar den beiden Autoren von *The War Within* offenbar unsichtbar oder ideologisch ‚natürlich‘ geworden ist.

Das eingesetzte Erklärungsmuster ist jedoch nicht nur deshalb fragwürdig weil monokausal, sondern auch, weil es die islamische Religiosität in Schutz nimmt und zugleich gemäß einer säkularen Weltsicht fremdbestimmt und limi-

tiert: Unter den Qualen und Schrecken der Haft findet Hassan Halt im Koran, mit dem ihn sein Mitgefangener (wieder) bekannt macht. Die Hinwendung zum Islam ist also Folge, nicht Ursache oder Ausgangspunkt für die ungerechte Verdächtigung als Extremist, wird politisch korrekt und doch vereinfacht umgedeutet in eine Rationalisierung erlebter Ungerechtigkeit und Misshandlung, was die große religiöse, historische und politische Erzählung (und ihre Meta-Narrative, etwa postkolonialistische Erniedrigung) samt ihrer Verpflichtung und kollektiver *grievance* ebenso ausblenden kann wie Glaubens-, Identitäts- und Lebensentwürfe, die nicht ins säkulare Denkraster westlicher Prägung passen. Etwa, weil diese theo- statt demokratisch sind.

Davon ausgehend lässt sich weiter festhalten: Die das Wahrnehmungs- und Wertungsdilemma des per se illegitimen Terrorismus charakterisierende innere Ambivalenz wird, der dramaturgischen „Sprache“ des Spielfilms gemäß, aufgelöst und veräußert in einer Dichotomisierung – in die Aufteilung in den personalisierten Widerstreit von Helden- und Schurken-Terrorist, von Opfer-Tätern und antipatriotischen Schurken als Provokateure (so etwa in Bollywood) oder quasi *ewigem* Terroristen. Diesem Dualismus vereinigt die Figur des Hassan in *The War Within* zumindest teil- und streckenweise in sich, kann ihn aber nicht aufheben. Hier wie in der übrigen Aufteilung in „good“ (tragischem) und „bad“ Muslim, die einer *representational correctness* (Schiappa 2008) zu genügen sucht, spiegelt, aktualisiert oder reproduziert das Kino notgedrungen eine ideologische diskursive Schimäre, mit der westliche Gesellschaften den dschihadistischen Terrorismus zu integrieren und einzuhegen trachten: eine kategorische, modellhafte Zweiteilung in säkularisierten, mithin Religion zur reinen Privatsache deklarierenden, „toleranten“ oder „aufgeklärten“ Islam einerseits und einen unbedingten, „mittelalterlichen“, quasi unausgereiften, da ultraorthodoxen, rückwärtsgewandten und „falschen“ Glauben andererseits. Jedoch:

The moderate Islam – extremist Islam dichotomy is a creation in the minds of politicians and journalists, and does not have an empirical referent. But this dichotomy functions to “educate” the public that moderate and, by extension, less strict Muslims are the good Muslims while extremist and, therefore, stricter Muslims are the ones prone to evil (Alatas 2005: 45).

Das Kino scheint dies im Ansatz oder gelegentlich als problematisch verstanden zu haben, wenn es die Feindbilder in puncto religiöser Zuschreibung insofern umkehrt, als in den 1980er- und -90er-Jahren noch die (allzu) Strenggläubigen die gefährlichen Schurken waren, nun aber durchaus heldentauglich sind, wohingegen aktuell *vorgebliche* Islamisten die Schurken abgeben. Diese Differenzierung liefert beispielsweise *Traitor*, in dem Fareed (Alyy Khan) als verwestlichter und verweltlichter Strippenzieher ohne echte Überzeugung und damit als unsympathischer, weil heuchlerischer Hintermann auftritt (anders als der dem

Freiheitskampf und höheren Idealen verpflichtete, darin aber durchsetzungsmittelbezogen irgeleitetete, tragische Omar). Ähnlich wird auch der feindliche Scheich Al-Saleem in *Body of Lies* in einer Einsatzbesprechung als *eitler* Dschihadist charakterisiert und zum Bösewicht des Films erklärt³⁹⁹, wobei die auktoriale Bebilderung seiner Worte, die Al-Saleem beim Gebet in einer schummrigen Moschee und beim Verlassen derselben zeigt, Hoffmans Worten in dieser Beschreibung eine besondere Bedeutung verleiht bzw. den Gottesdienst als Fassade brandmarkt, ohne dass *Body of Lies* Gläubigkeit und konkret die Glaubensinhalte tatsächlich herabsetzen müsste. Antiterroristisch-konternarrativ (vgl. Leuprecht et al. 2009: 33) widersprechen mit derartigen Feindbildern operierende Post-„9/11“-Filme radikalen (und radikalisierenden) Scheichs und Imamen in deren Behauptung, den Islam zu verteidigen oder auch nur legitim zu vertreten. Diese pluralistische Perspektive ähnelt einer weit verbreiteten Haltung im Bollywoodkino: So taktisch klug wie mit Blick auf den sozialen Frieden politisch geboten erkennt sie die persönlichen Beweggründe der Radikalen in den unteren Rängen an und kommt ihnen in puncto Eigen- und Situationsdeutung entgegen. Zugleich offeriert sie sowohl Muslim-Skeptikern wie jenen, die die herkömmlichen Stereotype zu einseitig und unfair empfinden, ein alternatives Feindkonstrukt als Kompromissvorschlag: einen gemeinsamen Gegner des Westens und der Umma, der Konservativen und Liberalen, der Muslime, Christen, Juden, Hindus und Säkularisten. Die Folge ist aber auch, dass im aktuellen Erzählkino dem Zynismus und Pessimismus, wie ihn *The Little Drummer Girl* und anderen Politthriller etwa der 1970er-Jahre sowohl aufgreifen wie kritisch ausstellen, nur mehr bedingt Raum bleibt, weil dem inhumanen Kalkül der Geheimdiensttechnokraten, fanatischer Demagogen oder Dschihad-Opportunisten immer ein konzilianter respektierender Rest echter und irreduzierbarer Spiritualität idealistisch entgegengesetzt ist.

³⁹⁹ 52. Minute. Im Geheimdienstbriefing heißt es da über die Figur: „Now, he prides himself on his humility and not having taken the credit. Yet this is the same man who will go on videotape with his brothers describing what he’s done and what’s gonna come. His is a false humility. It’s a false modesty. His ego is more powerful than his beliefs, more dangerous. And that is his weakness.“

6 Terrorismus im populären indischen Hindi-Kino

In *Tango Charlie* (IND 2005) lässt der Einsatzführer der *Border Security Force* Mohammed Ali (Ajay Devgan) einen seiner Männer sich wie Maneka, die hindu-mythologische Nymphe, aufstellen, um an der Positur mit dem ausgestreckten Arm (freilich auch mit der geschulterten Kalaschnikow) dem Neuling Tarun (Bobby Deol) die Bedrohungslage Indiens zu veranschaulichen: Der Kopf sei Kaschmir – voller Terroristen der unterschiedlichsten Sorte. Die „westliche“ Hand und Schulter: Pakistan – Freund heute, Feind morgen und nicht vertrauenswürdig. Die „östliche“ Schulter stelle China dar, mit dem Indien 1962 im Krieg lag. Die Füße: Sri Lanka mit der tamilischen Guerilla LTTE (*Liberation Tigers of Tamil Eelam*), die Rajiv Gandhi auf dem Gewissen hat. Die Brust: militante marxistisch-leninistische oder maoistische Naxaliten, aber auch die Gegengewalt der Ranvir-Sena-Miliz. Schließlich am „entferntesten“ Ende des ausgestreckten („östlichen“) Armes: der Bundesstaat Manipur mit seinen Naga-Separatisten (Abb. 6).⁴⁰⁰

Weitere Krisen und (Gewalt-)Konflikte könnte Ali anführen (allein schon im Nordosten des Landes), die Indien seit der Selbstständigkeit erschüttert haben. Sie gründen neben den großen gesellschaftlichen und teils extremen ökonomischen und entwicklungstechnischen Unterschieden in der Geschichte des Subkontinents, in der kulturellen, ethnischen und religiösen Vielfalt sowie der schieren Größe: Indien weist eine Bevölkerung von 1,2 Mrd. Menschen und eine Fläche von rund 3,3 Mio. km² auf, was ungefähr der neunfachen Größe Deutschlands entspricht. Es ist ein Vielvölkerstaat, was sich allein an den über zwanzig anerkannten Sprachen zeigt (Hindi, von 41 Prozent der Bevölkerung gesprochen, und Englisch sind Amtssprache). Über achtzig Prozent der Bevölkerung sind Hindus, ca. dreizehn Prozent Muslime, hinzukommen Christen, Sikhs, Buddhisten, Parsen, Jains und andere Glaubensrichtungen.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ 23. Minute.

⁴⁰¹ Zahlen gemäß Länderinformation der Bundeszentrale für politische Bildung (<http://www.bpb.de/internationales/asien/indien/44588/zahlen-und-daten>; letzter Zugriff 10.05.2015).



Abbildung 6: *Tango Charlie* (Ajay Devgan, r.) (© Shemaroo / Neha Arts)

Terrorismus ist in Indien eine vielfältige, jahrzehntealte und gleichzeitig tagesaktuelle Herausforderung. Besonders die Terroranschläge von Mumbai im November 2008 haben die sicherheitspolitisch permanent angespannte Lage auf drastische Weise international verdeutlicht und prägen das öffentliche Sicherheitsgefühl bis heute. Das heikle Verhältnis zum Nachbarland Pakistan mit dessen Rolle als Heimstätte, Aufmarsch-, Trainings- und Rückzugsgebiet für Islamisten aus Afghanistan und Kaschmir weist Indien dabei eine besondere Stellung zwischen dem internationalen „*War on Terror*“ und seiner eigenen regionalen und nationalen Konfliktsphären zu. So ist Indien eines der von Terrorismus am meisten heimgesuchten Staaten der Welt⁴⁰² – und das in dessen unterschiedlichsten Formen, Anliegen und Zielen: national-separatistische Gewalt, sozialrevolutionäre oder religiöse bzw. ethnonationalistische. Dabei überschneiden und vermengen sich die Kategorien und Konfliktgeografien wie im Falle Kaschmirs oder im Rahmen der Rebellionen im Nordosten mit ihren Stammesauseinandersetzungen und Kooperationen, etwa wenn Maoisten Manipurs „Befreiung“ vom

⁴⁰² Das US-amerikanische National Counterterrorism Center führt in seinem *2008 Report on Terrorism* Indien nach Irak, Pakistan, Afghanistan und Somalia an fünfter Stelle gemäß der Anzahl der terroristischen Todesopfer (1.113; Jahr 2008) (vgl. National Counterterrorism Center 2009: 24). 2005 und 2006 stand es mit 1.361 bzw. 1.256 Opfern an zweiter Stelle nach dem Irak (vgl. National Counterterrorism Center 2007: 24 u. 25). Das South Asia Terrorism Portal, das die Zahlen auch nach Regionen aufschlüsselt, vermeldet für die Jahre 2008, 2006 und 2005 hingegen 2.611, 2.765 bzw. 2.519 Opfer (wobei für 2005 Opfer des Linksextremismus nicht mitgezählt wurden) (vgl. <http://www.satp.org/satporgtp/countries/india/database/indiafatalities.htm>; Zugriff 10.01.2013). Zur Aussagekraft bzw. Beschränktheit der Daten und Definitionsschwierigkeiten, z.B. hinsichtlich der Frage, wann es sich um „Nicht-Kombattanten“ handelt, siehe National Counterterrorism Center 2007: 3 ff.

indischen „Kolonialismus“ unterstützen (vgl. u.a. Bhaumik 2009: 44 f.). Einen genaueren Überblick liefert das übernächste Unterkapitel.

Aufgrund dieser Konfliktvielfalt wird die bisherige chronologische Ordnung in der Filmbetrachtung ein Stückweit aufgebrochen; weitere Gründe sind die Beschränkung auf Werke ab den 1990ern sowie die große synchrone Heterogenität der Produktionen mit a) verschiedenen erzählerischen Framings der Gewalt in den b) unterschiedlichen Arten von Filmen. Zeitgeschichtliche Kontexte werden gleichwohl auch hier berücksichtigt. Nach einem Überblick über die Konflikte sowie den Begriff und das Wesen des Bollywood-Kinos kommen kurzrassisch die Film(re)präsentation des Naxalismus, des Sikh-Aufstands und das Thema des sri-lankischen Bürgerkriegs zur Sprache. Ausgehend von den Filmen der 1990er-Jahre bzw. denen Mani Ratnams stelle ich anschließend Produktionen mit ihren jeweiligen (teils kombinierten) Ansätzen vor, politische Gewalt als tragisch / melodramatisch, gerecht(fertigt) und ungerechtfertigt negativ-aggressiv aufzugreifen und dabei in bestehende generische Muster einzubetten, die, unter dem Eindruck der jüngeren Terrorismusgeschichte Mumbais und u.a. durch importierte Storyideen und Stilismen verändert, erweitert und angereichert wurden.

Die Beschäftigung mit dem indischen, v.a. populären Kino, ‚seiner‘ Kultur, Gesellschaft und Nationalgeschichte erfolgt hier aus einer ‚westlichen‘ Perspektive, ist damit unvermeidlich und mehr als in den vorangegangenen Kapiteln durch externe Wertemuster, Wahrnehmungsweisen und Interpretationsraster vorgeprägt, mitbestimmt, begrenzt. Die Rückversicherung bei anderen und vor allem indischen Autoren, deren Arbeiten im Folgenden berücksichtigt werden, sowie persönliche Gespräche mit Indern lassen jedoch vermuten, kein Opfer einer schwerwiegenden Blicktrübung aufgrund fehlender Enkulturation geworden zu sein.

Was die Filmauswahl betrifft sind ebenfalls bestehende, jedoch m. E. nicht gravierende Einschränkungen einzugestehen. So ist der ‚Filmtransfer‘ zwischen Indien und Europa bzw. Nordamerika weit weniger ausgeprägt als der innerhalb des westlichen Kulturkreises. Dies meint auch ganz handfest die Verfügbarkeit. Es sind allerdings auch hierzulande mittlerweile viele indische und vor allem populäre Hindi-Filme – z.B. durch den Kölner Vertrieb und Verleih *Rapid Eye Movies* – im Kino oder auf DVD (englisch untertitelt) verfügbar. Diese Importe sowie direkt in Indien erworbene DVDs dienen als Grundlage der folgenden Untersuchung. Fast schwerer wiegt das bereits mehrfach angesprochene Thema der Korpusbildung. Zu den erwähnten verkomplizierenden Faktoren kommt jener der Produktivität der indischen Filmindustrie(n) hinzu. Allein zum Hindu-Muslim-Konflikt, der auch nur allgemeines Element in Filmen sein kann, sind die Werke Legion, wobei es keine Erfassung aller Werke gibt, geschweige denn

eine, die für diese Arbeit genutzt werden kann. Die Filmauswahl gerät also notgedrungen anfechtbar.

Nichtsdestotrotz ist gerade ein wie hier gebotener Überblick möglich und gewinnbringend, da die Forschung zur Terrorismusdarstellung im indischen Kino nach wie vor ein Desiderat darstellt – sowohl was den populären Film, den Autorenfilm oder das dazwischen liegende Parallel- oder *Middle-of-the-Road*-Kino (vgl. Schneider 2007) anbelangt. Ausnahmen sind Einzelbeiträge wie Chakravarty (2005 [2000]); andere Untersuchungen wie Kazmi (1999) oder Virdi (2003) widmen sich kursorisch dem Gegenstand im Zusammenhang mit breiteren Analysen der indischen Kinematografie. Sie bieten wertvolle Vorarbeiten und Kontextualisierungen, die aufgegriffen und für die Filmauswahl mit herangezogen wurden. Mehr als die vorangehenden ist dieser Teil der Arbeit also ein verallgemeinernder Überblick, der Aussagekraft gleichwohl dahingehend beanspruchen kann, als in ihm bestimmte, v.a. generische, Muster nachgezeichnet sind und er bei aller Materialfülle nicht zuletzt aufgrund der spezifischen, stark verbreiteten Formelhaftigkeit des filmfiktionalen Erzählens zu belastbaren Erkenntnissen kommen lässt. Die besondere Fokussierung auf das „Bollywood“-Kino, den Kaschmir- bzw. Hindu-Muslim-Konflikt und Produktionen ab den 1990er-Jahren tut ein übriges, wobei kontrastierende Blicke auf andere erzählerische, filmkünstlerische und geografische Bereiche zur Konturierung und Kompletierung dienen.

6.1 Bollywood – Charakteristik und soziokulturelle Bedeutung

Wie Verbindungen von organisierter Kriminalität und Terrorismus nicht selten sind, bestehen enge Kontakte zwischen dem Filmbusiness Mumbais, der Unterwelt und der Politik. Es ist keine Seltenheit, dass in Indien Filmstars politische Ämter übernehmen (vgl. Pendakur 2003: 100 f.), während Mafia-Paten Geld in der Branche waschen oder dort neues, selbst unter Anwendung krimineller Methoden wie Erpressung und Mord, verdienen (vgl. ebd.: 51 ff.). Dies liegt u.a. daran, dass bis 1998 die indische Regierung die Filmbranche nicht als legitimen Industriezweig anerkannte (ebd.: 51).⁴⁰³ Auch der internationale „Pate“ Dawood Ibrahim, der im internationalen Terrorismus aktiv ist und hinter den Bombenanschlägen von Mumbai 1993 (Vergeltungsattentate muslimischer Gangster in Folge der Hindu-Pogrome) steckte, engagierte sich seit den 1980er-Jahren in der schillernden Welt der Traumfabrik. Bollywoods Star Sanjay Dutt wurde wieder-

⁴⁰³ Vgl. dazu wie zu den konkreten Folgen, die u.a. die Finanzierung und Besteuerung betrafen, Bose (2009: 23 ff.).

rum im Zuge der Ermittlungen zu den Anschlägen in Mumbai 1993 angeklagt: Dutt hatte fünf AK-47-Sturmgewehre in seinem Haus aufbewahrt, die Mitgliedern von Ibrahims D-Company gehörten. Nachdem Dutt deswegen mehrfach in Untersuchungshaft einsaß, wurde er 2007, nach einem dreizehn Jahre andauernden Gerichtsprozess, zu sechs Jahren Haft wegen illegalem Waffenbesitz verurteilt (vgl. Pendakur 2003: 54 f.; Ashraf 2007).

Die indische Filmlandschaft besteht jedoch nicht nur aus dem (schon gar nicht rein populären bzw. kommerziellen) Hindi-Kino, das in der bzw. um die Metropole Mumbai beheimatet ist. Die achthundert bis tausend Spielfilme, die pro Jahr in Indien produziert werden⁴⁰⁴, werden in mehr als zwanzig Sprachen gedreht, wobei die meisten in einzelnen Regionalzentren wie Hyderabad, Madras, Chennai, Kolkatta (bzw. Kalkutta) entstehen (für deren Filme die hier ausgemachten Merkmale weitgehend ebenso gelten) – oder eben in Mumbai, dessen früherer Name Bombay in Anspielung auf die kalifornische US-Filmindustrie dem zunächst im Ausland ironisch gebrauchten, mittlerweile jedoch selbstbewusst übernommenen Etikett „Bollywood“ zugrunde liegt. Obwohl die dort in Hindi produzierten Spielfilme nur rund ein Fünftel des indischen Filmausstoßes ausmachen, sind sie doch die einflussreichsten: Bollywood ist „(...) the model for popular regular cinema and is in this respect closer to being an all-India cinema“ (Mishra 2002: 3) als die anderen Kinematografien. Hinzu kommt die Verbreitung im Ausland:

(...) [H]indi language films (...) have captured the all India-market and have reached out to Indians settled in Africa, Middle East, South East Asia, North America, and Australia. Regional language films remain confined largely to their own linguistic communities and geographic areas, both within and outside the country (Pendakur 2003: 27).

Bollywoodfilme erreichen dabei nicht nur *Non-Resident Indians* (NRI), sondern auch Angehörige anderer Kulturen, denen das indische populäre Erzählen näherliegt als das westliche, vor allem US-amerikanisch geprägte. Der Anthropologe Brian Larkin berichtet über den Einfluss des Hindi-Kinos im nördlichen Nigeria:

For over forty years, African audiences have been watching Indian movies. In places such as northern Nigeria, generations of Hausa youth have grown up besotted with Bollywood (...) film culture. Over time, Indian movies have altered the style of Hausa fashions, their songs have been copied by Hausa singers and their stories have influenced the writings of Nigerian novelists (Larkin 1997).

⁴⁰⁴ Vgl. Pendakur (2003: 23 f.); Mishra (2002: 1). Laut Schneider (2007) sind es je nach Zählweise zwischen 800 und 1.200; gem. dem UNESCO Institute for Statistics waren es 1.091 im Jahr 2006; zum Vergleich: in den USA wurden im selben Zeitraum lediglich 485 Kinoproduktionen hergestellt (vgl. UNESCO Institute for Statistics 2009).

Larkin erklärt den nigerianischen Erfolg der Importfilme mit der starken visuellen, sozialen, kulturellen und sogar politischen Ähnlichkeit der dargestellten Lebenswelt mit der des afrikanischen Publikums (vgl. ebd.). Diese reiche von der vergleichbaren Kleidung der Männer über den „Respekt“ gegenüber Frauen und ihrer Ehre (im Gegensatz zum „schamlosen“ Hollywood) bis hin zu selben Problemthemen wie arrangierter Ehen, Bedrohung von Familienwerten und Traditionen durch Modernisierung und postkoloniale Entwicklungsprobleme (vgl. ebd.).

Neben den spezifischen Inhalten (auf die hinsichtlich des Terrorismus-Themas noch eingegangen wird) lassen sich vor allem drei Punkte ausmachen, die das indische Kino von dem Hollywoods generell unterscheidet.⁴⁰⁵ Ganti (2002) verweist, wenn es um den „Import“⁴⁰⁶ und die Adaption von Hollywood-Filmstoffen in Bollywood geht (wobei nur bedingt von „Remakes“ gesprochen werden kann), auf die melodramatisierende Steigerung des emotionalen Gehalts, die Anreicherung des Inhalts mit zusätzlichen Handlungssträngen oder einzelnen Subplots und die Beifügung von Song-and-Dance-Nummern bzw. Liedern, die die meisten populären Hindi-Filme nach westlichem Genre-Verständnis zu Musicals machen.

Kein anderes Element der Filme dieser Provenienz konzentriert so sehr das stilistische Indische in sich. (...) Dabei sollte man sich stets auch der fast politisch-integrativ zu nennenden Kraft dieser Musik- und Gesangsnummern bewusst sein. In ihnen hat die indische Nation die Einigkeit erreicht, die sie politisch, ökonomisch, sozial und religiös bis zum heutigen Tage nur beschränkt verwirklicht hat (Uhl und Kumar 2004: 27).⁴⁰⁷

Die markante gestische Theatralik Bollywoods geht dabei u.a. auf die spezifische Dramentradition zurück.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Für eine konzise Übersicht über die Geschichte Bollywoods siehe Shedde (2006) und speziell für die Rolle des indischen Kinos während des Übergangs von der Kolonialzeit zur Unabhängigkeit Jaikumar (2006).

⁴⁰⁶ Auch erfolgreiche Filme anderer indischer Provenienz wie tamilische werden bei entsprechendem Erfolg als Remake in Bollywood nachgedreht, wobei bei der ‚Indianisierung‘ auf die Verträglichkeit mit den dortigen Erzählkonventionen und Moralstandards geachtet wird (vgl. Ganti 2002: 282).

⁴⁰⁷ Zum Thema Song-and-Dance-Szenen und deren narrative Funktion siehe u.a. Tieber (2008). In dieser Arbeit wird nicht weiter auf das Wesen und die Bedeutung dieses erzählerischen und ästhetischen Elements eingegangen.

⁴⁰⁸ Vgl. im Folgenden u.a. Alexowitz (2003: 35 f.); Pendakur (2003: 103 ff.); Ganti (2002: 292 f.). Generell lassen sich sechs Einflüsse für das moderne Bollywood-Kino ausmachen: die beiden großen indischen Epen, das *Ramayana* und das *Mahabharata*, das klassische Sanskrit-, das Volks- und das Parsi-Theater, Hollywood und das moderne Musikfernsehen, vor allem MTV (vgl. u.a. Gokulsing und Dissanayake 2004: 19 ff.).

What appears in popular cinema as garish colors and costumes, overly melodramatic rendition of songs and dialogue, heavily painted faces, and exaggerated characterizations are deeply rooted in this theatrical tradition (Pendakur 2003: 106).

Für das populäre indische Kino ist die Vielzahl und Vielfalt von Handlungssträngen und Gefühlslagen bedeutend: Bollywoodfilme weisen nicht selten mehrere, größer angelegte Nebenerzählungen auf, die für sich, von der Haupterzählung emotional abweichend, eine Romanze darstellen können, eine Komödie oder ein Drama. Die zugrundeliegenden „Schlüsselkonzepte der klassischen indischen Ästhetik und (...) das Zentrum der Drama-Erzählstruktur“ (Alexowitz 2003: 36) sind die *rasas*.⁴⁰⁹ Sie sind elementar für die meisten klassischen indischen ästhetischen Theorien und damit für eine große Bandbreite an Künsten (von der Musik und dem Tanz bis hin zum Bühnenstück). *Rasas* bezeichnen nicht das emotionale Miterleben der Zuschauer mit der Figur, sondern vielmehr eine distanzierte Einbindung mit regelmäßigen emotionalen Spitzen unter der Berücksichtigung traditioneller Werte. Zu den acht primären *rasas* zählen: romantische Liebe, Heiterkeit, Trauer, Furcht, Ärger, Abscheu und Erstaunen sowie etwas, das mit Heldenmut oder -pathos übersetzt werden kann.⁴¹⁰ Diese nahezu universellen *rasas* können als Basisemotionen des Erzählens bezeichnet werden⁴¹¹, auf die sich verschiedene Parallelhandlungen oder Episoden jeweils konzentrieren, oder die durch bisweilen rasante ‚Stimmungsumschwünge‘ in der Haupthandlung abgedeckt werden. Allerdings weist auch in Indien heutzutage viele Film eine für ihn weitgehend zentrale *rasa* auf. Die übrigen sind dieser untergeordnet, werden aber nach wie vor als nötig erachtet, um das ganze emotionale Spektrum, das eine Erzählung idealerweise bietet, abzudecken – ein klarer Gegensatz zur westlichen griechisch-aristotelischen Poetik mit der strikteren Unterscheidung von Tragödie oder Komödie. Bollywoodfilme werden daher oft als *Masala*- oder Multi-Genre-Filme in unserem Kulturraum wahrgenommen und widersetzen sich damit auch ein Stückweit westlicher Vergeschlechtlichungen von Zuschauerzielgruppen.⁴¹²

⁴⁰⁹ Vgl. dazu wie im Folgenden Hogan (2008: 107 ff.).

⁴¹⁰ Hogan bezeichnet es als „heroic energy“: „(...) roughly what drives one in athletic competition or battle“ (Hogan 2008: 110). Später seien hinzugekommen: *vātsalya*, die Kind-Eltern-Zuneigung, und *sānta*, Frieden bzw. die ideale Auflösung (vgl. ebd.). Laut Alexowitz (2003: 37), die sich auf den antiken Brahmanen Bharat Muni bezieht, sind die zentralen *rasas*: *Sringara* (Eros/Liebe), *Rudra* (Zorn), *Veera* (Heldentum), *Bibhasta* (Ekel), *Hasya* (Komik), *Karuna* (Kummer/Trauer), *Bhaya* (Furcht) und *Shanta* (Friedlichkeit).

⁴¹¹ Hogan bezieht sich entsprechend auf Johnson-Laird und Oatley (1989) und Oatley (2002).

⁴¹² „Traditional genre divisions associated with gender – woman’s ‘weepies,’ the maternal melodrama, and men’s gangster/action films – collapse in Hindi films“ (Virdi 2003: 91). Auch hier lässt sich allerdings feststellen, dass es durchaus eine Filmtradition gibt (zu nennen sind u.a. die Filme des jungen „angry young man“ Amitabh Bachchan als Held, z.B. in Prakash Mehra's *Zanjeer* [IND

Neben diesem Mehr an Emotionen und Stilisierungen sowie einer Lauf-
länge von nicht selten drei Stunden wirken Bollywoodfilme für europäische oder
US-amerikanische Augen mitunter pathetisch, naiv oder überdeutlich. Das For-
melhafte der Filme selbst lässt sich zum einen auf den Bildungsstand eines Groß-
teils des Publikums zurückführen. Bauern und Tagelöhner, aber auch Ingenieure
und Informatiker, Städter wie Landbewohner, kurz: jede Kaste, Alters- und Sozi-
alschicht sowie jede maßgebliche politische, ethische und vor allem religiöse
Position gilt es, angemessen in einem gemeinsamen Symbolsystem zu adressieren
(oder zumindest nicht zu verprellen). Das Holzschnittartige der Figuren ist
neben der Dramentradition auf den ihr eingeschriebenen gesellschaftlichen Wertekanon
zurückzuführen, der im Vergleich zu dem des individualistischen Westens
deutlich kollektivistisch orientiert ist (vgl. Booth 1995) und damit der Typi-
sierung eine andere Bedeutung verleiht. In diesem Sinne verweist Ganti (2002:
291) auf die große Bedeutung von Verwandtschaftsverhältnissen in den Filmer-
zählungen, entsprechend der Rolle, die sie im indischen Alltagsleben und im
Kultur- und Sozialkosmos spielen. Filmfiguren nehmen entsprechend in hohem
Maße neben ihrer erzählerisch-dramaturgischen Funktion für die Kernhandlung
weitere, traditionell festgeschriebene Positionen in Hinsicht auf die Familie und
ihre Gemeinschaft ein.⁴¹³ Die Liebe zur Mutter und die Ehrerbietung gegenüber
dem Vater ist beispielsweise eminentes Merkmal des Helden – Werte, die in
ihrer Art und in ihrem Ausmaß der heutigen westlichen Tradition eher fremd
oder zumindest überaus wertkonservativ-traditionalistisch erscheinen.

Bollywood als Lieferant von Unterhaltung und Erzählungen, von Stars und
Popsongs „(...) remains the cultural dominant of India (...) (Mishra 2002: 3).
Seine Darsteller und besonders die Lieder sind prägender kultureller und kom-
munikativer Bestandteil des Alltags und schaffen ein Gemeinschaftsgefühl (vgl.
Mehta 2008: 504). Entsprechend lebhaft und aktiv gestaltet sich auch der Kino-
besuch als kulturelle Praxis:

Going to the movies in India is still very much a family affair. (...) Many viewers compete to
recite the dialogue along with their star's performance, dance, whistle, and clap. Some bring
musical and even noise-making instruments to the theater to show their appreciation and to
draw attention to themselves. (...) In effect, the audience actively transforms watching movies
into a performing act. In other words, the cinematic experience and meaning-making by the

1973]), die in dominanter Weise actionorientiert ist und den klassischen maskulinen Heroen und
seine Konfliktlösung qua Gewalt in den Mittelpunkt stellt, ohne sich damit markant (abgesehen z.B.
vom ausführlichen Liebeswerben) von vergleichbaren US-Produktionen zu unterscheiden.

⁴¹³ Freilich ist das insofern zu relativieren, als auch und sehr zentral Filme wie *Die Hard* oder *True
Lies* die Familie nutzen, um sie in die Spannungsdramaturgie einzubauen. In Bollywood erfährt die
Familie jedoch stets ein eigenständiges dramaturgisches Gewicht. Darauf wird im Folgenden noch
näher eingegangen.

audience is not idle, analytic activity but real engagement with the film. It is often taken to its extreme when the active audience in its excitement of a fight on the screen tears up the seats or gets into a brawl (Pendakur 2003: 97).

Besonders hier wird das Rituelle des Kinos, wie es Schneider (2008) beschreibt (s. 5.4), manifest. Als Bedeutungsmaschine wird Bollywood von vielen Autoren (z.B. Virdi 2003; Kazmi 1999; Chakravarty 1993; Ahmed 1992) untersucht und als psychologischer Ausdrucks- und Analysegegenstand für die Gesellschaft betrachtet. Dabei spielt für die integrative politische Bedeutung keine Rolle, ob und wie weit Bollywoodproduktionen mit ihren „über-realistischen“⁴¹⁴ bunten Kulissen, melodramatischen Situationen, lustvollen Stereotypisierungen und klaren Konventionen eskapistisch genutzt werden.

Though secular, nationalist consciousness may be product through realism, Indian film theorists argue that a realism that resists interruptions to its diegesis and subordinates spectacle to narrative was never entirely digested by the Indian film form, given its predilection to melodrama, to an aesthetic of frontality, to tableau constructions and non-mimetic impulses (Jaikumar 2006: 200).

Natürlich tut sich hier, wie im Kino anderer Kulturen und Nationen, die Frage nach dem Austauschverhältnis von Kinoerzählungen und Gesellschaft auf:

Cinema as an art form not only reflects the society it is set in, but also acts as a reflector to that society. Some films leave their mark on society; and society, in turn, reacts to these films in a variety of ways. The key question, which is somewhat difficult to answer at times, is whether films influence society more than the other way around. The way certain characters are portrayed in films, and perhaps the consistency of this portrayal, may bring about changes in society's perceptions over a period of time (Bughara 2006: 1).

Da Filme nicht im luftleeren Raum entstehen, ist also ein Wechselverhältnis anzunehmen, das keine unidirektionale Austausch- oder Wirkungsrichtung aufweist:

It is difficult to distinguish between art and life in South Asian society; they no longer imitate each other but appear to have merged. Political philosophies, social values, group behaviour, speech and dress in society are reflected in the cinema and, like a true mirror, reflect back in society (Ahmed 1992: 289).

Wie dies nun Filme dezidiert in Hinsicht auf die terroristische bzw. politische Gewalt tun, wird nach einer kurzen Übersicht zu den zentralen Konflikten und Konfliktlagen dargelegt.

⁴¹⁴ Vgl. dazu auch Gokulsing und Dissanayake (2003: 95 ff.), die in diesem Kontext das Begriffspaar „glamour“ und „overstatement“ verwenden.

6.2 Spannungen und Konflikte

Indiens Nordosten ist von einer Vielzahl von Krisen, Konflikten und Kämpfen erschüttert oder gar zerrüttet: Unzählige Organisationen und Gruppen in den Bundesstaaten Arunchal Pradesh, Assam, Tripuar, Mizoram, Nagaland, Meghalaya oder Manipur treten für die Abspaltung oder Autonomie ihrer Gebiete ein (z.B. die Bewegung der Bodos in Nagaland) und/oder verfolgen sozialrevolutionäre (v.a. sozialistisch-marxistische) Ziele. Sie führen einen Untergrund- oder Dschungelkrieg gegen andere Stämme, ethnische Gruppen und die Sicherheitskräfte des jeweiligen Bundesstaates sowie des Zentrums, schließen aber auch Koalitionen und Kooperationen untereinander (etwa zwischen „antikolonialistischen“ nationalistischen Rebellen und der maoistischen Naxaliten-Guerilla) sowie über Landes- und auch Bundesgrenzen hinweg (z.B. nach Burma), wo sie Rückzugsräume finden, nicht aus.⁴¹⁵

Auf den Terrorismus in und aus diesen „Seven Sister States“ wird in dieser Arbeit aus Platzgründen und angesichts der verhältnismäßigen Marginalität der Konflikte im panindischen Kino nicht eingegangen, auch wenn der Ethno-Separatismus in Assam in *Dil Se* (s. 6.4.1) eine Rolle spielt. Stattdessen konzentriere ich mich auf folgenden Krisenkonflikte, wobei die ersten drei im nächsten Unterkapitel eine eigene Betrachtung hinsichtlich ihrer kinematografischen Präsenz erfahren.

Der linksextremistische *Naxalismus* – benannt nach dem westbengalischen Naxalbari, in dem 1967 ein Bauernaufstand niedergeschlagen wurde – ist eine radikale maoistische Protestbewegung, organisiert in mehreren kommunistischen Parteien und Gruppen, die u.a. gegen die teils noch feudalistische Großgrundverteilungen in ländlichen Regionen und die daraus resultierenden Ausbeutungen, Unterdrückungen und Benachteiligungen vorgehen. In dem bewaffneten Kampf, in dem von Seiten der Naxaliten Überfälle auf Polizeistationen, Geiselnahmen und Attentate bzw. Morde oder Sabotageakte z.B. auf Bahnstrecken

⁴¹⁵ Einen guten Überblick über die Lage im Nordosten bietet Bhaumik (2009), ansonsten die jeweiligen Hintergrundtexte („Backgrounder“) des *South Asia Terrorism Portal* (SATP – www.satp.org), die jedoch mitunter etwas veraltet sind. Generell sei hier für Informationen zur Geschichte und Situation der einzelnen Terrorismuskonflikte (nicht nur) in Indien auf das SATP verwiesen, das vom Institute for Conflict Management in Neu-Delhi betrieben wird und auf das sich u.a. der Fischer Weltalmanach (Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008) oder die deutsche Bundeszentrale für politische Bildung beziehen (<http://www.bpb.de/wissen/TTW29M,2,0,Indien.html> – letzter Zugriff 20.04.2015). Die bpb bietet über ihr Webseiten-Dossier zu Indien Überblickstexte zu den verschiedenen Konfliktbereichen und ihren Hintergründen wie dem Naxalismus (vgl. Chakma 2007), der Situation der Muslime (Reetz 2007) oder dem Kaschmir-Streit (Gilani 2007). Daneben widmen sich Fachstudien spezifischen Konfliktthemen, etwa Varshneys Studie *Ethnic Conflict and Civic Life* (2002).

verübt werden, stehen den Sozialrevolutionären neben der Polizei und den Militäreinheiten der Zentralregierung die Milizionäre der Landbesitzer gegenüber, wobei die größte Privatarmee die Ranvir Sena darstellt, deren Ziel die Auslöschung der Linksextremen v.a. in Bihar ist und die vor Massakern nicht zurückschreckt. Der damalige Premier Manmohan Singh nannte 2006 die Maoisten die größte Herausforderung für die innere Sicherheit des Landes (vgl. u.a. Chakma 2007; Kujur 2008). Ähnlich äußerte sich Palaniappan Chidambaram, Union Home Minister, der den Maoismus 2010 als noch gravierender als den radikalen Dschihadismus bezeichnete (vgl. Chidambaram 2010). Der „rote Korridor“, also die Gebiete mit hoher Naxaliten-Präsenz (wenn nicht gar von ihnen kontrolliert) erstreckt sich von Bihar und Westbengalen im Nordosten über die Staaten Chhattisgarh, Orissa und Andra Pradesh bis Karanataka im Südwesten Indiens.

Punjab im Nordwesten Indiens bezeichnet sowohl den Bundesstaat als auch die Region (sowie die ehemalige Provinz Britisch-Indiens), die bis nach Pakistan hineinreicht. Der indische Punjab war ab den 1980ern ein Krisenherd aufgrund von Aufständen und Fehden: Sikhs hatten Forderungen gestellt, die von ökonomischen und politischen Verbesserungen bis hin zur Unabhängigkeit bzw. einem eigenen Staat „Khalistan“ reichten; dabei kam es zu schweren Auseinandersetzungen zwischen den einzelnen Sikh-Parteien. Zur zentralen Figur wurde Ende der 1970er-Jahre der Militantenführer Jarnail Singh Bhindranwale. Er wurde, so Stukenberg (1995: 88), von Kongresspartei-Politikern mit ‚aufgebaut‘, um unter den Sikhs für Differenzen zu sorgen – ein weiteres Beispiel für einen politischen *Blowback* (s. 5.3), denn Bhindranwale wurde zur Herausforderung für die Zentralregierung. Er baute den Goldenen Tempel in Amritsar als Stützpunkt zur Festung aus und versammelt dort u.a. ehemalige Soldaten der indischen Armee (vgl. ebd.: 96). Auf Befehl von Premierministerin Indira Gandhi, die zunächst auf Verhandlungen gesetzt hatte, stürmten Regierungstruppen schließlich in der Operation „Blue Star“ 1984 den Tempelkomplex und zerstörten ihn. Als Vergeltung wurde Gandhi von zweien ihrer Sikh-Leibwächter erschossen; Tausende von Sikhs kamen in den folgenden Ausschreitungen ums Leben. Der Terrorismus im Punjab, dem Zivilisten und Polizisten zum Opfer fielen, ging weiter, die Militanten wurden jedoch durch den Einsatz der Sicherheitskräfte Ende der 1980er zurückgedrängt, sodass die Region heute als weitgehend befriedet gilt (vgl. Stukenberg 1995: 80 ff.; Ihlau 2006: 93 ff.).

In Sri Lanka kämpfte seit den 1980er-Jahren die tamilische Minderheit mit Verweis auf die Unterdrückung bzw. Diskriminierung durch die singhalesische

Bevölkerungsmehrheit und den Staat für eine freies „Tamil Eelam“⁴¹⁶. Vor allem im Norden und Nordwesten brachten die Rebellen, mehrheitlich die paramilitärischen „Befreiungstiger“ der LTTE, weite Teile der Insel unter ihre Kontrolle, lieferten sich einen Guerillakrieg mit den Regierungstruppen und setzten dafür auch terroristische Mittel ein, vor allem in Form von Selbstmordanschlägen, eine Taktik, die in ihrer modernen Form maßgeblich auf die LTTE zurückgeht (vgl. Hoffman 2006: 219 ff.; Reuter 2003: 268 ff.). Opfer wurden u.a. der Präsident Sri Lankas Ranasinghe Premadase 1999 und der ehemalige indische Premierminister Rajiv Gandhi auf einer Wahlkampfveranstaltung im südindischen Tamil Nadu 1991. Hintergrund war die Entsendung eines indischen „Friedenskorps“ nach Sri Lanka während Gandhis Regierungszeit, das sich aufseiten der Regierungstruppen verlustreiche Gefechte mit den tamilischen Rebellen geliefert hatte und in Menschenrechtsverletzungen verwickelt war. Die südlichen Staaten Indiens, vor allem Tamil Nadu, das durch die stellenweise lediglich 55 Kilometer breite Palkstraße vom Norden der Inselstaats getrennt ist, dienen mit ihrem hohen tamilischen Bevölkerungsanteil als LTTE-Unterstützer- und -Rückzugsraum. 2009 wurde weltweit der militärische Sieg der sri-lankischen Regierungstruppen über Separatisten, der Tod des nahezu legendären LTTE-Anführers Velupillai Prabhakaran und das Ende des Bürgerkriegs vermeldet.

Der womöglich fundamentalste Konflikt Indiens ist der zwischen Muslimen und Hindus. Die Geschichte der Zusammenstöße zwischen den beiden Volksgruppen, laut Christophe Jaffrelot (1996: 99) eine strukturelle Gegebenheit des sozialen wie politischen Kosmos in Indien, reicht zurück bis ins achte nachchristliche Jahrhundert, wobei sich erst unter der britischen Kolonialherrschaft und ihrer bürokratischen Einteilung religiös-ethnische Identitätsvorstellungen als dominant herausbildeten (vgl. Randeria 1996), die schließlich auch zur (nationalen) Selbstbestimmung eben gegen diese Briten führten und, ähnlich wie in Irland, weniger eine Frage konkreter Glaubensformen und -inhalte denn eine des historisch-kulturellen Selbstverständnisses sind.⁴¹⁷ Das indische Kastenwesen und die lokale Herkunft als Merkmal werden durch sie relativiert.

Die Muslim-Liga, als Kulturbewegung gegründet, trat als einzige der muslimischen Parteien für einen islamischen Staat ein. Sie und der hinduistische *Congress* (von den Briten nach dem Aufstand von 1857 zur dosierten Einbezie-

⁴¹⁶ Der Name Ellalan bezieht sich auf den rund zweihundert Jahre vor Christus geborenen Monarchen (auch: „Elara“) der Chola-Dynastie, mit dem Tamilen sich als authentische, historisch angestammte Bevölkerung Sri Lankas legitimieren.

⁴¹⁷ Auch in Indien war der irische Freiheitskampf sowohl Vorbild und Ansporn als auch – für Briten – eine Mahnung (vgl. dazu u.a. Silvestri 2000).

hung der indischen Untertanen in Verwaltung und Rechtsprechung gegründet), der unter der Führung von Jawaharlal Nehru eine strikte ethnonationale Haltung vertrat (vgl. dazu Wieland 2000, 220 ff.), markierten quasi die Bruchhälften der Teilung des Subkontinents, zu der es nach der Unabhängigkeit 1947 kam, und die in Indien und Pakistan bis heute schmerzlich nachwirkt. „The Partition (...) has been the bloodiest and most traumatic event in the history of this part of the world” (Cossio 2007: 220). Sie hinterließ quasi eine infizierte, schlecht heilende Wunde (vgl. ebd.): Mehr als eine Million Menschen kamen durch den politisch geschürten Hass ums Leben, mehr als zehn Millionen Vertriebene waren unterwegs (vgl. u.a. Mann 2007). Es entstanden das mehrheitlich hinduistische Indien und das vorwiegend muslimische Pakistan (das heutige [West-]Pakistan und das seit 1971 als Bangladesch eigenständige Ostpakistan). Zum Zankapfel zwischen beiden Nationen geriet das Kaschmirgebiet.

For the two countries, the conflict over Kashmir is less a contest over strategic ground or resources as over competing visions of nationalism and state-building. For India, Kashmir is symbolic of secular nationalism and state-building and of the possibility of a Muslim-majority area choosing to live and prosper within a Hindu-majority country. For Pakistan, Kashmir is symbolic of the impossibility of secular nationalism in the region and thus of the need for a Muslim homeland in the northwestern corner of the Subcontinent [sic] (Gangly und Bajpai 1994: 402).

Pakistan beansprucht den indischen Teil des mehrheitlich muslimischen Jammu & Kashmir (J&K) und führte mit Indien mehrere Kriege darum, der erste 1947 bis 1949, in dessen Folge die Line of Control (LoC), die Demarkationslinie zwischen den beiden Gebieten, eingerichtet wurde. Der zweite Krieg 1965 wurde vonseiten Pakistans mit irregulären Truppen geführt, die einen Volksaufstand provozieren und der pakistanischen Armee Anlass zum Eingreifen geben sollten, was an der Verweigerung der Bevölkerung scheiterte. 1971 löste sich Ostpakistan mit militärischer Hilfe Indiens und bildete Bangladesch. Ende der 1980er schwang sich Pakistan zur Nuklearmacht auf; Indien folgte kurz darauf.⁴¹⁸ Nach wie vor setzte der muslimische Nachbarstaat auf Einsatz und Unterstützung militanter Gruppen wie die *Jammu and Kashmir Liberation Front* (JKLF), über die quasi ein Stellvertreterkrieg geführt wird. Dieser wurde und wird flankiert von einer breiten Autonomie- und Sezessionsbewegung, die ähnlich wie in Teilen Nordirlands zu bürgerkriegsähnlichen Auf- bzw. Zuständen führte. Die indische Zentralregierung ging mit großer Härte dagegen vor (oder aber war damit Anlass für das Aufbegehren). Ende der 1980er-, Anfang der 1990er-Jahre stieg die Zahl der Terrorattacken sprunghaft an, es kam zu ethnischen Säuberungen und dem

⁴¹⁸ Zur Analyse des Verhältnisses von Indien und Pakistan als Nuklearmächte siehe Kapur (2005).

Einsickern von Waffen und panislamistischen Dschihadisten, die nach dem Krieg in Afghanistan Kaschmir als neues Betätigungsfeld betrachteten.⁴¹⁹ 1999 führte das Eindringen pakistanischer Truppen mit Mitgliedern der *Lashkare-Tayyiba* (LeT) und *Hizb-ul-Mujahideen* (HUM) im indischen Kargil-Distrikt zum kriegsnahen Kargil-Konflikt. Auch aufgrund des internationalen Drucks zogen sich die pakistanischen Einheiten zurück und in Islamabad übernahm das Militär die Macht. Nach einer erneuten Verschärfung der Lage nach den Anschlägen auf das indische Parlament im Dezember 2001 entspannte sich die Lage nicht zuletzt aufgrund der Intervention der USA im Rahmen des „Kriegs gegen den Terrorismus“, bei dem Pakistan für den Einsatz in Afghanistan eine bedeutende Rolle spielte, zugleich aber auch die eigene Unterstützung kaschmirischer Rebellen massiv einschränkte und Organisationen wie die LeT oder *Jaish-e-Mohammad* (JeM) verbot (vgl. u.a. Latimer 2004: 61 ff.; Kartha 2001: 28 f.). Neben den Spannungen mit Pakistan stellt die innerindische *Kashmiri Insurgency*, bei der Delhi bzw. den Militär- und Sicherheitskräften zahlreiche Menschenrechtsverletzungen (u.a. das „Verschwindenlassen“ von Tausenden von Menschen seit den 1980ern) vorgeworfen wird, eine Kernherausforderung Indiens dar: Es gelang bis heute nicht, die Vision des kollektiven Gesamtindiens mit dem kaschmirischen Nationalismus zu vereinbaren (vgl. Tremblay 1996).

Was generell den Status der in Indien lebenden ein- bis zweihundert Millionen Muslime anbelangt, so werden diese vielen Hindus als „Fünfte Kolonne“ Pakistans oder, so Sumita Chakravarty, als „*undecidable*“ beargwöhnt (vgl. Chakravarty 2005 [2000]: 238). „Wann immer es zu Zusammenstößen zwischen Hindus und Muslimen kommt, werden die Muslime aufgefordert, nach Pakistan zu gehen“ (Oesterheld 1996: 183). Muslime fühlen sich als Bürger zweiter Klasse. Verschärfend wirken dabei Gruppen und Parteien, die im ideologisch-identitätsstiftenden Geiste des *Hindutva*, des „Hindu-Seins“, einen bisweilen extremistischen und gar ausgesprochen faschistischen, primordialen⁴²⁰ Hindu-Nationalismus vertreten. Neben der indienweiten *Bharatiya Janata Partei* (BJP) finden sich die rechte hindunationale Vorkämpfer-Organisation *Vishwa Hindu Parishad* (VHP), die radikale Freiwilligenkaderorganisation *Rashtriya Swayam-*

⁴¹⁹ Zum Thema Dschihadismus in Kaschmir siehe auch Santhanam et al. (2003).

⁴²⁰ „Primordiale Faktoren, wie Abstammung, Sprache, Religion, Hautfarbe, Traditionen (von Kleidung bis Kochrezepte) und/oder Zugehörigkeit zu einem – diffus, nichts staatsrechtlich, definierten – Landstrich prägen die Menschen durch ihre und seit ihrer Geburt. Dadurch sind diejenigen, die diese Faktoren teilen, affektiv miteinander verbunden. Sie bilden ein fixes Gruppenverständnis und eine fixe Identität aus. Der ethnischen Zuschreibung kann kein Mitglied entinnen; sie geschieht ‚von oben‘ und ist objektiv. Ein Wechsel ist nicht möglich oder nur ‚Spielerei‘“ (Wieland 2000: 27 – Herv. i. O.). Die Primordialität spielt auch in ihrer Nähe zum Konzept der Nation als „imaginierte Gemeinschaft“ eine eminente Rolle im Nordirlandkonflikt.

sevak Sangh (RSS), aus deren Reihen der Gandhi-Attentäter Nathuram Godse entstammte, oder die weitgehend auf Bombay bzw. Mumbai beschränkte extremistische Partei *Shiv Sena*, die neben Aufständen auch Angriffe auf Muslime organisierte (vgl. Sen 1993: 11).

Die Zerstörung der Babri Moschee in Ayodhya (Bundesstaat Uttar Pradesh)⁴²¹ durch fanatische Hindunationale im Dezember 1992 und besonders die darauffolgenden grausamen Ausschreitungen 1992/93, auch und gerade im vermeintlich toleranten, multikulturellen und weltlichen Bombay, haben das Land bis heute traumatisiert und einen tiefen Keil zwischen die Gemeinden getrieben:

It is within this culture of suspicion, which is at once ordinary and capable of erupting into extreme forms of violence, that the idea of strangeness is born. The Bombay riots saw the slaughter of thousands of Muslims by crowds that included their neighbors and former friends. The events of 1992-93 were a watershed in the imaginative rendering of a city, so crucial to Bombay cinema (Mazumdar 2007: 30).

Dabei hatten die Pogrome nicht nur rein kommunalistische fanatische Hintergründe, sondern wurden z.B. von Landbesitzern oder Geschäftsleuten zur Zerstörung illegaler Slums oder gegen Konkurrenten organisiert. Gerade die Januar-Massaker 1993 waren zum großen Teil geplant und gesteuert: Mörder und Brandstifter hatten Listen bei sich, in denen die muslimischen Opfer und ihre Häuser vermerkt waren (vgl. Sen 1993: 11; Wiedemann 1993: 170). Die Polizei blieb oftmals angesichts der Brandschatzungen, Morde und Verstümmelungen untätig oder schlug sich gar auf die Seite der Gewalttäter.⁴²² Gleiches gilt für die Ausschreitungen im Bundesstaat Gujarat 2002, bei denen es nach offiziellen Angaben über achthundert, nach inoffiziellen rund zweitausend Tote gab – und bei denen Regierungsbeamte und Polizisten aktiv beteiligt waren (vgl. u.a. Sen 1993: 12; Narula 2002). Derartige Pogrome wie auch ihre Duldung, Unterstützung oder gar Initiierung durch staatliche und politische Stellen trugen zur Radikalisierung bei, die bis ins Ausland reichte:

In 2002, at least 14 young men from Hyderabad left for Pakistan for training, reportedly motivated by the massacre of Muslims in Gujarat in 2002. (Praveen Swami⁴²³ reports that even as early as 1992 some Indian Muslims sought training in Pakistan in response to the demolition of the Babri Masjid by Hindu extremists.) (Fair 2009: 9).

⁴²¹ Die Moschee, gebaut von dem ersten, muslimischen Mogulkaiser Babur, stand angeblich auf den Trümmern des Tempels des mystischen Hindu-Königs Ram, der an dieser Stelle wiedererrichtet werden sollte.

⁴²² Varshney stellt in seiner Studie zu sektiererischen Ausschreitungen fest: „In all violent cities in the project, a nexus of politicians and criminals was in evidence“ (Varshney 2002: 10 f.).

⁴²³ Gemeint ist: Swami (2007).

Die „Bombay Bombings“ von 1993 erfolgten als Vergeltung für die Babri-Moschee-Zerstörung, vor allem aber für die Übergriffe von 1992/93: Am 12. März explodierten dreizehn Sprengsätze in der Metropole, u.a. in der Börse, dem Air India Gebäude, dem Sitz der Shiv Sena, in Hotels und auf Märkten. 257 Menschen starben, über siebenhundert wurden verletzt. Verübt wurden die Anschläge vom Verbrechersyndikat D-Company des zu dem Zeitpunkt in Dubai ansässigen Dawood Ibrahim. Ibrahim wird heute zusammen mit seinem „Leutnant“, dem Planer und Organisator der Attentate Tiger Memon in Pakistan vermutet, von wo aus auch der RDX-Sprengstoff stammte und wo der „Don“ angeblich Beziehungen u.a. zur LeT und al-Qaida pflegte.⁴²⁴

Immer wieder ist das (Mitte der 1990er-Jahre umbenannte) Mumbai Ort und Ziel terroristischer Anschläge geworden. In den 2000er-Jahren erschütterte besonders der Parallelanschlag vom 11. Juli 2006 die Stadt, als innerhalb weniger Minuten sieben Bomben in sieben Vorortzügen explodierten, 181 Menschen töteten und fast neunhundert verletzten. Weltweites Aufsehen erregte der Angriff im November 2008: LeT-Mitglieder erreichten von See her die Stadt und attackierten verschiedene Ziele mit Bomben und Schusswaffen, wobei sie u.a. im Chhatrapati Shivaji Terminus (dem ehemaligen Victoria Bahnhof) ein Massaker anrichteten und sich mit Geiseln im Taj-Mahal- sowie dem Oberoi-Trident-Hotel verschanzten, dabei ständig per Mobiltelefon in Kontakt mit Hintermännern in Pakistan standen. Fast drei Tage dauerte dieser Überfall, rund 170 Menschen fanden den Tod, fast 240 wurden verletzt.⁴²⁵

⁴²⁴ Obzwar die D-Company eine mafiöse Organisation ist, machen neben den Mitteln selbst die Gründe und Ziele die Parallelanschläge zu einer terroristischen Aktion. Ibrahim's D-Company verkompliziert das Analyse-Verhältnis von Terrorismus und organisiertem Verbrechen, das, wie dieser Fall zeigt, nicht nur aus der Kooperation von Kriminellen und Terroristen oder aber aus („gewöhnlicher“) Kriminalität von Terroristen z.B. zur Finanzierung ihrer Aktionen bestehen kann, sondern auch aus Kriminellen, die im Nachhinein (hier aus einer bestimmten Situation heraus) ideologisch bestimmt und quasi unökonomisch handeln. Siehe dazu auch Clarke und Lee (2008), die unter dem Gesichtspunkt die nordirische PIRA und die D-Company vergleichen.

⁴²⁵ Siehe zu der Attacke auf Mumbai, die mit dem populären Datumskürzel „26/11“ bezeichnet wird, u.a. die Textsammlung von Baweja (2009) oder die Rekonstruktion der Geschehnisse von Dixit (2009).

6.3 Naxalismus, Sikh-Separatismus und der Sri-Lanka-Konflikt im Film

Bevor im folgenden Kapitel das Hindi-Kino mit ‚seinem‘ Terrorismus allgemein und im Besonderen der Hindu-Muslim- und Kaschmirkonflikt in den Blick genommen wird, hier einige Betrachtungen und Beispiele zur filmischen Präsenz und Präsentation des Naxalismus⁴²⁶, des Sikh-Aufstands und des sri-lankischen Bürgerkriegs.

Die Vielfalt der Krisen bis hin zu ausgewachsenen Kriegen schlägt sich in einer entsprechenden Vielzahl von Werken und Weisen der Beschäftigung nieder, die angesichts der historischen Landesvergangenheit Indiens und den diversen Einzel-Kinematografien einen inner- wie internationalen Untersuchungsansatz der postkolonialen Kritik nahelegt – etwas, das bereits im Vergleich Hollywoods mit einem ‚autochthonen‘ Nahostkino zum Palästina-Konflikt angesprochen wurde (s. 5.6). Dies kann hier bestenfalls andeutungsweise geschehen; verwiesen sei aber auch dahingehend auf die Relevanz der Filmgeschichte mit ihren u.a. stilistischen Strömungen und Entwicklungen, welche wiederum mit den sich ändernden politischen, soziokulturellen und -ökonomischen Realitäten Indiens Hand in Hand gehen. Während beispielsweise Kriegsfilme wie *Haqeeqat* (IND 1964) oder *Hindustan Ki Kasam* (IND 1973) – beide von Chetan Anand inszeniert – die sino- bzw. pakistanisch-indischen Waffengänge als staatstragende nationalistische Epen verhandeln, lassen sich die frühen Filme zum Naxalismus als Werke eines Kino anderer und vielfältiger Provenienz begreifen: Sie sind nicht ausschließlich, jedoch prominent Produktionen des bengalischen Kinos sowie bestimmbar als Teil einer politischen Kinematografie, die international linksrevolutionäre Bestrebungen begleitete sowie in Themenzugriff, Motivik, Filmsprache und -stil u.a. an den Neorealismus oder das südamerikanische „Dritte Kino“ anschloss. Die Kalkutta-Trilogien der international renommierten Autorenfilmer Mrinal Sen und Satyajit Ray⁴²⁷ greifen beispielsweise Naxalismus mal als zeitgeschichtlichen Hintergrund, mal in Auseinandersetzung mit der antikapitalistischen Ideologie und ihrem Idealismus auf. Sie stellen je nach Entstehungszeit und künstlerischer Ambition sowie einzelner Zuordbarkeit Vertreter eines sozialrealistischen, naturalistischen bis avantgardistischen *art-* und Welt-

⁴²⁶ Was die Darstellung bzw. Thematisierung des Naxalismus im Kino anbelangt, sei hier Pradip Basu Sammelband (Basu 2012) empfohlen; dieser bietet vor allem in Basus Prolog eine Übersicht von Filmtiteln. Ich beschränke mich daher hier auf einige sehr kurze Feststellungen.

⁴²⁷ Gemeint sind Sens *Interview* (IND 1971), *Calcutta 71* (IND 1971) und *Pedatik* (IND 1973), Rays *Pratidvandi* (IND 1970), *Seemabaddha* (1971) und *Jana Aranya* (1975).

Kinos dar, doch auch eher konventionell gehaltene Politthriller oder Melodramen finden sich mittlerweile, wenn auch mit besonderem Ernst. Was das Kino zum Naxalismus anbelangt, zeigen sich gerade in seiner erzählerischen Diversität die besonderen Herausforderungen des Linksaufstands als Eskalation innerindischer historischer und v.a. sozialökonomisch-ideologischer Spannungen, Konfrontationen und Verwerfungen. Wie im deutschen RAF-Kino lässt die Art des Konflikts keine einfachen narrativ-diskursiven Ausgrenzungslösungen zu, zumal Indien selbst eine bewegte sozialistische Geschichte nach der Unabhängigkeit aufweist und die Rebellen und Revolutionäre von „innen“ mit gerade jenen Werten und Frames operieren, die in Indien ansonsten gegen andere Extremismen verteidigt bzw. ins Feld geführt werden, etwa der „Oben-unten“-Differenz (s. 6.5). Die Folge ist, dass sich gerade im Vergleich zum (anti-)islamistischen Terrorismus Bollywoods eine bemerkenswert pessimistische und politisierte Haltung selbst in dramatisch-tragödischen Filmen mit anvisierten Mainstream-Appeal herrscht bzw. in diesem Segment relativ wenige Filme zum Naxalismus zu finden sind. Überspitzt gesagt ist Naxalismus ein Gegenstand, der in Bollywood nur punktuell und peripher bzw. eingeformt ist in die eigenen Standards (Beispiele sind *Chamku* [IND 2008; Kabeer Kaushik] oder *Red Alert: The War Within* [IND 2009; Ananth Narayan Mahadevan]⁴²⁸), ansonsten ganz dem Independent- oder ‚europäischen‘ Film (hier: den regionalen Kinematografien Indiens und dabei *art film directors*) überlassen bleibt. Dieses Situation ist deshalb bemerkenswert, weil solcherlei Filmemacher nicht zwangsläufig unpopuläre ‚Kunst-Regisseure‘ bzw. Vertreter eines *Middle-* und *Parallel-Kinos* sind, sondern selbst mit ihren Werken erheblichen Einfluss in/auf Bollywood ausüben und die Wahrnehmung des indischen (Terrorismus-)Kinos mit ihren Filmen im Ausland prägen können.⁴²⁹ Neben der adaptiven Wanderung attraktiver filmerzählerischer Stoffe von Bollywood in die übrigen regionalen Industrien (wie vom Ausland nach Indien) ist so auch ein umgekehrter Transfer von Ideen und Kreativität wie überhaupt ein komplexeres gegenseitiges Beeinflussungsverhältnis zwischen wie auch immer definierten Positionen eines nationalen wie internationalen „Zentrums“ und einer „Peripherie“ theoretisch wie analytisch-methodisch zu veranschlagen.

Vergleichbar, wenn auch weniger komplex gestaltet sich die Verhandlung des Punjab-Aufstands zwischen 1984 und 1986 bzw. der Khalistan-Bewegung im filmischen Diskurs. Erst seit den 2000er-Jahren finden sich verstärkt Produktionen, die zwischen (oft als exzessiv dargestelltem) Polizei- bzw. Staatsterror, Indira Gandhis Ermordung und anschließenden Massakern an Sikhs den Mittel-

⁴²⁸ Zu *Chamku* s. Zywiets (2015c), zu *Red Alert: The War Within* s. Zywiets (2012d).

⁴²⁹ Beispielsweise Mani Ratnam (aus Tamil Nadu) (s. 6.4.1) oder Santosh Sivan (aus Kerala) (s.u.).

weg des Dramas bzw. Melodrams oder des Historienfilms suchen. Parallelen zum Nordirlandkonflikt tun sich auf. Als Leidtragende werden Frauen (*47 to 84 – Ek Peed*, IND 2014) und diese als Mütter (mit) in den Mittelpunkt gestellt, die um ihre vermissten oder gejagten Söhne bangen, so u.a. in *Punjab 1984* (KAN/IND 2014). Die Zeit der Unruhen und Gewalt in ihrer Auswirkung auf die Familie zeigt *Des Hoyaa Pardes* (2004), Punjabi-Filme wie *Punjab 1984* – oder *Sadda Haq* (IND 2013), in dem eine kanadische Studentin einen alten inhaftierten Khalistan-Kämpfer interviewt, der seine Lebensgeschichte erzählt. Auch *Hawayein* (2003), der als Bollywood-Romanze beginnt, beschreibt die Desillusionierung und Radikalisierung eines jungen Sikh-Studenten, unterscheidet dabei – auch dies erinnert an den IRA-Film – zwischen ‚guten‘ und ‚bösen‘ Militanten. Die nachgerade schicksalhafte Auswirkung der inter-ethnischen und -religiösen Gewalt beschreibt *Amu* (IND/USA 2005) von Shonali Bose (nach ihrem Roman): Eine US-Inderin besucht ihr Herkunftsland und muss am Ende herausfinden, dass sie von Sikhs abstammt, deren Tod von dem Hindu-Vaters ihrer neuen Liebe zu verantworten ist. Fast naiv-pathetischer verherrlicht wiederum der Punjabi-Film *Kaum De Heere* (IND 2014) zu dessen 30. Jahrestag das Attentat auf die Premierministerin als Vergeltung für die Verwüstung des heiligen, titelgebenden „Edelstein des Glaubens“, den Harmandir Sahib Tempelkomplex in Amritsar, sowie hingerichteten Täter als Märtyrer. *Kaum de Heere* wurde nach der ersten Zensurfreigabe (und der Verhaftung des *Classification-Board*-Vorsitzenden Rakesh Kumar wegen Bestechung) verboten, ebenso wie u.a. *47 to 84 – Ek Peed* oder, in Punjab, *Sadda Haq* – ein Zeichen dafür, wie kontrovers die verhandelten Themen noch heute in Indien sind. Gleichwohl finden sich in der Reihe von ‚erlaubten‘ Werken Erzählmuster wieder, die sich durch das indische Unterhaltungskino ziehen.⁴³⁰

Als früher und bis heute wohl renommiertester Film über den Sikh-Aufstand galt *Maachis* (IND 1996) von Gulzar⁴³¹ noch im Jahr 2000 als „(...) maybe the only film that presents the conflict from the affected group’s viewpoint, indicative of the internal and external censorship in dealing with such issue“ (Chakravarty 2005 [2000]: 240). *Maachis* ist bemerkenswert wegen seiner düsteren Konsequenz, mit der die Mechanik der Radikalisierung und der Gewaltspirale betrachtet und auf Seiten der Aufständischen wie der der Polizei Schuld und Grausamkeit verteilt werden, ohne in allzu plumpe Formen der Dämonisierung zu verfallen, was zugleich als ‚Behandlung‘ im poetisch-filmtherapeutischen

⁴³⁰ Dementsprechend wird *Badal* (IND 2000) weiter unten besprochen.

⁴³¹ Gulzar ist der Künstlername des 1936 im heutigen Pakistan geborenen Poeten Sampooran Singh Karla, der seit den 1960er-Jahren in der Filmindustrie tätig ist; zunächst als Liedtexter (darunter für *Dil Se* – s.u.), dann als Dialog- und Drehbuchautor und seit 1971 als Regisseur.

Sinne aufzufassen ist, gemäß Gulzars eigener Sichtweise auf sein Schaffen: „My films are treatment films. There are no heroes, vamps, or villains. There are only characters, circumstances, and their honest and truthful interaction with one another“ (zit. n. Lahiri 2003: XII). Der Film sei daher ausführlicher betrachtet.

Auf der Suche nach dem Terroristen „Jimmy“, der einen Parlamentarier attackiert haben soll, erscheint die Polizei bei dem Sikh Jaswant, genannt „Jassi“ (Rajendranath „Raj“ Zutshi), der mit seiner Mutter (Navninder Behl) und Schwester Veeran (Tabu⁴³²) auf dem Land lebt. Der einzige Jimmy, den Jassi vorzeigen kann, ist sein Hund gleichen Namens. Ob es nun der Verdacht ist oder lediglich die leise Verspottung durch Jassi und Kripal alias „Pali“ (Chandrachur Singh), Jassis brüderlichem Freund und Veerans Verlobtem: Jassi wird zur Befragung mitgenommen und kommt zunächst nicht wieder. Palis Nachforschungen bei verschiedenen Dienststellen bleiben erfolglos; ein Anwalt verweist auf die neuen Sicherheitsgesetze. Allerdings: nicht das „Gesetz“ habe Jassi, sondern die Polizei. *Das Gesetz* – im Sinne einer schützenden und gerechten Institution – gäbe es in dem Guerillakrieg, in dem sie sich befänden, auf keiner Seite, so der Jurist.⁴³³ Eines Nachts kehrt Jassi schließlich wieder heim, schwer misshandelt von den Ordnungshütern. So würden Terroristen geboren, kommentiert ein Nachbar lapidar und beklagt die „Fremdherrschaft“ (gemeint ist die der Staats- bzw. Zentrumskräfte).⁴³⁴ Pali kann das Leid seines Freundes, die Entwürdigung und Ungerechtigkeit nicht verwinden. Er schließt sich einer Gruppe von Militanten um Sanatan (Om Puri) an, die unter Führung des gestrengen „Commander“ (Kulbhushan Kharbanda) steht. Sein Ziel ist, sich an dem Polizisten Vohra (Kanwaljit Singh), den er verantwortlich hält, zu rächen – der persönliche Vergeltungsdrang und der revolutionäre Kampf fließen zusammen, begründen und unterlaufen sich zugleich gegenseitig.

Vohra wird jedoch versetzt, ein Jahr verbringt Pali im Kreis der Aufständischen. Nach dem Mord an einem anderen an Jassis Verschleppung beteiligten Beamten wird er polizeilich gesucht. Noch einmal besucht er die alte Heimat, von der er sich „zu weit entfernt hat“. Er löst die Verlobung mit Veeran und kehrt zurück in den Untergrund. Während Jassi erneut, diesmal quasi aus Sippenhaft bzw. wegen seiner Freundschaft mit Pali, im Gefängnis landet und dort Selbstmord begeht, planen die Rebellen einen Anschlag auf einen hochrangigen Politiker. Auch Veeran, die nach dem Tod der Mutter sonst jeden verloren hat, stößt zu Sanatan, Pali und deren Kameraden. Nach der Nachricht von Jassis Tod will Pali im Alleingang endlich Rache an Vohra nehmen, wird jedoch beim Ver-

⁴³² Geburtsname: Tabassum Hashmi.

⁴³³ 22. Minute.

⁴³⁴ Ab der 27. Minute.

such überwältigt und festgenommen. Sanatan verdächtigt nun ihn und Veeran des Verrats: Nach dem erfolgreichen Attentat auf die Wagenkolonne des Ministers, bei dem fast die ganze Terroristengruppe ums Leben kommt, will er Veeran töten, wird aber selbst von ihr erschossen. Zuletzt besucht Veeran, auf deren Spur Vohra bereits ist, Pali im Gefängnis, wo ihr Geliebter sie als Folteropfer mit verquollenem Gesicht empfängt. Während sie schließlich mit tränennassen Augen auf einer LKW-Ladefläche einer unbestimmten Zukunft entgegenfährt, beißt Pali traurig lächelnd auf die von seiner Geliebten eingeschmuggelte Selbstmordkapsel. Vor dem Abspann des Films informiert ein Auszug aus einem Bericht der *Hindustan Times* von 1996 über die Aufforderung des Obersten Gerichtshofs, siebenundzwanzig Polizisten im Punjab wegen den kaltblütigen Erschießungen von Terrorismusverdächtigten strafrechtlich zu verfolgen.⁴³⁵

The film does not condone terrorist violence or lend credence to the claims of Sikh ethnic difference or separatism, but does deflect blame from the Sikh community to “the Indian state,” symbolized variously by government functionaries, political leaders, and, above all, the police and intelligence service (Chakravarty 2005 [2000]: 240 f.).

Dies ist insofern richtig, als die Zwistigkeiten zwischen den einzelnen Sikh-Gruppierungen nur in einem Nebensatz Erwähnung finden (und ebenso der Zentralregierung angelastet werden). Doch *Maachis*, zu Deutsch „Zündhölzer“, beschäftigt sich ausgewogen mit den Konfliktdynamiken auf beiden Seiten – umso mehr, als Gulzar, der auch das Drehbuch schrieb, dem Zuschauer weitgehend, aber nicht ausschließlich Palis und Veerans Sichtweise präsentiert, die apolitisch in den eskalierten Kampf zwischen Militanten und Polizisten hineingezogen von beiden Seiten nichts zu erwarten haben. Anders als in *Dhokha* (s. 6.4.2) und ähnlichen Filmen wird auch nicht der Staatsterror und die Tortur von Gefangenen ausgiebig bebildert, um die Radikalisierung des Betroffenen nachvollziehbar zu machen (und um Gewalt als affektiven Schauwert zu nutzen), sondern eher dahingehend Distanz gewahrt. Die Akte der Peinigungen von Jassi und Pali in Polizeigewahrsam geraten, gerade weil sie in *Maachis* nicht gezeigt werden, bedrückend beiläufig. Zudem werden sie durch den eher epischen Rahmen des Films, durch die langen erzählten Zeiträume, die auch an den Figuren nicht spurlos vorbeigehen, sondern sie in ihrem Charakter verändern, als Anlass und Motivation relativiert. Ob und inwiefern der Polizist Vohra gar tatsächlich an den Misshandlungen (mit-)schuldig ist, bleibt offen, freilich damit aber auch der polizeiliche (Anti-)Terror-Apparat eine für den Zuschauer undurchsichtige Staatsmaschinerie.

⁴³⁵ 168. Minute – s. dazu auch III.5.6.

Schon der Auftakt von *Maachis* ist in puncto Zurückhaltung, Ambivalenz und Unübersichtlichkeit ungewöhnlich: In einer als solcher nicht gekennzeichneten Vorausblende wird aus einem Brunnen in einem Gefängnishof der Leichnam eines Gefangenen gezogen. Es ist Jassi, doch weder erfährt der Zuschauer hier die Identität des Toten, noch kennt er die Figur bislang, wird ihr auch nicht ansichtig. Wenn sich schließlich diese Szene in ihrer Bedeutung im Filmverlauf aufklärt, wird diese Information nicht in erwartbarer äquivalenter Weise behandelt: Veeran berichtet Pali von Jassis Tod, doch es bleibt ganz uns überlassen, diese Botschaft mit der Eingangssequenz zu assoziieren. Diese Bergung des Toten am Anfang beobachten in gedrückter Stimmung andere Häftlinge, Wärter und Polizisten, darunter auch Vohra. Wie Sanatan, der noch den „Commander“ in der Hierarchie über sich hat, ist Vohra in der Sequenz nicht der Ranghöchste, und auf der anschließenden Autofahrt mit seinem Vorgesetzten muss er sich gar rechtfertigen: Der Gefangene, dessen Gruppenzugehörigkeit trotz der langen Inhaftierung nicht bestimmt werden konnte, sei nicht Opfer der Befragungen geworden, sondern habe Selbstmord begangen. Woraufhin der Ranghöhere Vohra knapp bescheidet, ein Gefangener solle gar nicht so weit gedrängt werden, den Freitod zu wählen.⁴³⁶ Ein weiteres un- oder gar antikonventionelles Element ist in dieser Szene die Wahl der Darsteller: Nicht der in Zivil gekleidete, hochgewachsene und hellhäutigere Vohra ist – wie zu erwarten wäre – der Vorgesetzte, sondern der kleinere, leicht rundliche Uniformierte – in der Regel eher ein Anwärter auf die Figur des niederen Polizeichargen.

Maachis schont darüber hinaus nicht die Seite der Militanten. Pali begegnet Sanatan zum ersten Mal, als dieser eine Bombe in einem Überlandbus deponiert, der daraufhin mitsamt den harmlosen Bauern und Händlern in die Luft fliegt. Später zerreißt es einen jungen Militanten, der, nervlich am Ende, dem Kampf entsagt und aus dem ‚Dienst‘ entlassen mit dem Fahrrad fröhlich nach Hause fährt – Sanatan hat ihm einen Sprengkörper als Paketlieferung mitgegeben. Der Bruder des Toten wie die ehemaligen Mitstreiter werden hinsichtlich des Schicksals des Unglücklichen belogen. Bereits bei Palis erstem Gespräch mit dem „Commander“ droht ihm dieser, dass Verräter und ihre Familien büßen würden. Der kleine Krieg, der sich kein Mitleid erlaubt und stetes Misstrauen einfordert, erinnert an die schmutzige Parallelwelt des Mossad und der Fatah in *The Little Drummer Girl* (s. 5.1), wird in *Maachis* aber kontrastiert mit dem Verbundenheitsgefühl zwischen den jungen ‚Soldaten‘, die wie in einer kleinen Erzsatzfamilie in ihrem einsamen Berghütten-Versteck einander Halt und Trost bieten.

Chakravarty kritisiert an *Maachis*, dass nicht ökonomische oder kulturelle, sondern persönliche Gründe, vor allem persönliche Rache, einmal mehr als Mo-

⁴³⁶ 4. Minute.

tivation der Gewalt erhielten, bestenfalls noch ein diffuser Freiheitswunsch, nicht jedoch eine politische Vision (vgl. ebd.: 241). Doch zum einen ist dies im – nicht nur indischen – Terrorismusfilm keine Besonderheit. Zum anderen wird das *Maachis* dahingehend nicht gerecht, als es dem Film um grundlegendere Radikalisierungsmechanismen und Situationen geht, bei bzw. in denen politische Visionen und historische Realitäten für eine bestimmte, hier fokussierte Schicht oder Klasse von involvierten Opfern und Tätern stets nur einen diffusen Hintergrund darstellen, der so allgemein und bedingungslos ist, dass nicht mehr auszumachen ist, wieweit er für die konkrete Gewalt überhaupt ursächlich und mit konkreten Zukunftsprojektionen unterlegt ist: Von Pali gefragt, welcher Partei er angehöre, scheint dem nachdenklichen Sanatan die Idee hinter der Frage fremd – er kämpfe, antwortet er schließlich, weder für einen Glauben noch für ein Land. In der anschließenden Montagesequenz⁴³⁷, die ihn und Pali als Lehrer und Schüler in unterschiedlichen Situationen zeigt, entwickelt Sanatan gedanklich eine Gemengelage von sich weniger widersprechenden als vage ergänzenden Gründen und Standpunkten. Sie skizziert die eigenen, realistischen und psychologisch plausiblen Ziel- und Vorstellungshorizonte eines „Freiheitskämpfers“, der, auch aufgrund seiner geringen Bildung, keiner abstrakten Ideenlehre und Parteilinie folgt, sondern eine Fülle von Opfererzählungen aus Vergangenheit und Gegenwart zu einer gesamnarrativen Denkkungsart zusammenführt. So verweist Sanatan auf historische Ungerechtigkeiten, die sein Volk erlitten hat, die Teilung und den Flüchtlingsstatus im angestammten Land, die Leidtragenden der Vergangenheit, die von einem entmannenden System nicht gewürdigt würden. Doch auch die aktuellen sozialen Zustände prangert er an: Vierzig Jahre nach der Unabhängigkeit lebten sechzig Prozent der Bevölkerung noch unterhalb der Armutsgrenze; Segnungen der Moderne wie Elektrizität und Bildung könnten sie sich nicht leisten. Sanatan will jedoch gerade keinen rein visionären idealistischen Kampf führen, sondern, so deklamiert er, Gerechtigkeit jetzt und für sich, nicht für künftige Generationen.

Mehr noch als Schuld und Sühne, Machtstrukturen oder die figurenpsychologische Motivation skizziert *Maachis* somit die Einflusskräfte und -linien einer terroristischen Gewalt, die wie eine Infektion nach und nach alles befällt, die weitergegeben wird und ins Unglück stürzt. Dieser ‚Schicksalsterrorismus‘ ist hier allerdings keine einfache Gewaltspirale. Vielmehr ergeben ineinanderlaufende Zirkel, verwobene Beweggründe sowie Kausalverkettungen von Figurengeschichten ein komplexes, sich selbst erhaltendes System von Ursache, Wirkung, Bedeutung und Folge – bis über die ‚Ränder‘ des ausgeklügelten Erzählens des Films hinaus, was in seiner bedeutungsgenerierenden Nutzung der Hand-

⁴³⁷ Ab der 62. Minute.

lungsdramaturgie an *Rendition* (s. 5.5.3) denken lässt. Eine besondere Volte: Der melancholische Kampfgefährte Jaimal (Jimmy Shergill) berichtet Pali während sie in der Berghütte ausharren, dass er einst einen benachbarten Hindu niedergestochen habe und anschließend geflohen sei, denn dieser hätte Jaimals Vater während der Anti-Sikh-Pogrome retten können, sei aber untätig geblieben. Pali wird daraufhin klar: Jaimal ist jener gesuchte Terrorist „Jimmy“, der, von der Polizei einst auf Jassis Hof vermutet, den indirekten Ausgangspunkt für Palis eigene Unglücksgeschichte darstellt. „Was ist?“, fragt der ahnungslose Jaimal, als Pali ihn ob der Erkenntnis anstarrt. „Nichts“, erwidert Pali und umarmt seinen Kameraden nach kurzem Zögern. Wobei man als Zuschauer in diesem Augenblick auch eine weniger freundliche Reaktion Palis hätte erwarten und verstehen können.⁴³⁸

Der Bürgerkrieg in Sri Lanka und die Terror- bzw. Guerilla-Aktionen der LTTE liefern auf der Insel selbst wie in den südlichen Bundestaaten Indiens, allen voran Tamil Nadu mit seinem großem tamilischen Bevölkerungsanteil, Stoff für Filmerzählungen. So handelt z.B. die Romanze *Unakkaga Piranthen* (IND 1992) von einer Liebe über die Grenzen hinweg: eine Sri Lankerin verliebt sich als Flüchtling in einen Inder aus Tamil Nadu, der ihr, als sie deportiert wird, über das Meer folgt und als Terrorist verdächtigt wird. Sri-lankische Post-Konflikt-Produktionen sind *Alimankada / The Road from Elephant Pass* (CL 2008) von Chandran Rutnam – ein Soldat bringt eine Ex-LTTE-Kämpferin mit wichtigen Informationen durch tamilisches Gebiet nach Colombo und verliebt sich auf der gefährvollen Reise in sie – oder *Prabhakaran* (CL 2008) über den titelgebenden LTTE-Anführer.⁴³⁹

Auch die Ermordung Rajiv Gandhis 1991⁴⁴⁰ und die Jagd auf die Mittäter wurde im Kino thematisiert, letzteres etwa in dem Malayalam- bzw. „Mollywood“-Film⁴⁴¹ *Mission 90 Days* (IND 2007). Dessen Regisseur und Co-Autor A.K. Ravi war selbst als Armee-Offizier (daher sein Künstlername „Major Ravi“) an der Operation „One-eyed Jack“ beteiligt.

⁴³⁸ Ab der 101. Minute.

⁴³⁹ *Prabhakaran*-Regisseur Thushara Peiris wurde in Chennai (Bundesstaat Madras) noch vor Fertigstellung von Pro-Tamil-Eelam-Demonstranten attackiert und das Filmmaterial aus dem dortigen Labor entwendet. Der Filmemacher musste das Land verlassen und trat in Colombo in den Hungerstreik, ehe die Negative nach Intervention höchster Stellen wieder in seinen Besitz gelangten.

⁴⁴⁰ Ex-Premier Gandhi wurde im Dorf Sriperumbudur (Bundesstaat Tamil Nadu) während einer Wahlkampfveranstaltung 1991 von der 18-jährigen Thenmozhi Rajaratnam alias „Dhanu“ getötet, als diese eine Bombe an ihrem Körper zündete, die Gandhi, sie und weitere siebzehn Menschen das Leben kostete. Tamil Nadu, nahe Sri Lanka und überwiegend von Tamilen bewohnt, gilt als Rückzugs- und Unterstützungsraum für die LTTE.

⁴⁴¹ Filmzentrum des Malayalam-Films in Kerala.

Direkt das Gandhi-Attentat zum Vorbild – freilich mit einer signifikanten kontrafaktischen Wendung – greift *Theeviravaathi / The Terrorist* (IND 1998) auf, ein sowohl inhaltlich wie formalästhetisch bemerkenswerter tamil-sprachiger *Middle-of-the-Road*-Film. Regisseur Santosh Sivan, der auch vielfach als Bildgestalter (u.a. bei *Roja* und *Dil Se* – s. 6.4.1) arbeitet, erzählt in erlesenen Arrangements bisweilen fast kontemplativ von der designierten Selbstmordattentäterin Malli (Ayesha Dharker). Sie wird eingeführt als harte, unbarmherzige Dschungelguerillera, die mit der Pistole einen Verräter hinrichtet. Der LTTE-Anführer (Sonu Sisupal) kürt sie für eine Mission aus, in der sie wie einst ihr Bruder für die Sache „ehrenvoll“ ihr Leben lassen soll. Mit dem Jungen „Lotus“ (Vishwas⁴⁴²) als Führer, der schließlich den singhalesischen Truppen zum Opfer fällt, gelangt sie über die See nach Indien. Bei einem ob ihrer Mission unwissenden, naiv-freundlichen Bauern und seiner nach dem Verlust des Sohnes wachkomatösen Frau kommt Malli unter. Gemeinsam mit ihren Kontaktleuten probt sie heimlich den bevorstehenden Anschlag auf den Staatsmann, das Umhängen der Blumengirlande, das Drücken des Zündknopfes der Sprengstoffweste, während sie ansonsten auf dem Hof aushilft und eine für sie fremdartige, lebensbejahende und -spendende Umgebung kennenlernt. Dort stellt sie fest, dass sie schwanger ist; gezeugt wurde das Kind mit einem verwundeten, nun toten Kampfgefährten, mit dem sich Malli vor Soldaten im Unterholz in einer Nacht versteckt hielt. Als schließlich der Tag des Anschlags kommt, ist Malli unter den Blumenmädchen, die den Politiker empfangen. Ihrer Rolle gemäß tritt sie vor, hängt dem Prominenten die Girlande um, kniet vor ihm nieder. Außer der extradiegetischen Musik und Mallis Atem werden alle Geräusche ausgeblendet, der Bildraum wird auf sie verengt, die Zeit gedehnt und zu einer des inneren Erlebens, während Malli (nur ihr Gesicht ist in mehreren Großaufnahmen zu sehen) zögert. Einmontierte Schwarzbilder wirken wie vereinzelte, unformulierte und widerstrebende Gedanken und Gefühle, die in Mallis Bewusstsein dringen. Zuletzt zündet Malli die Bombe nicht: Der Auslöser gleitet aus ihrer Hand.⁴⁴³

Der in Kerala geborene Regisseur und Co-Drehbuchautor Sivan weicht mit diesem Schluss entschieden von der realweltlichen Vorlage des Gandhi-Anschlag ab, an dessen Details er sich ansonsten im Speziellen (auch der Bruder der Attentäterin Dhanu war hochrangiger Kader der LTTE) und im Allgemeinen (das traditionelle Abendessen mit dem Rebellenanführer als Ehrung designierter Selbstmörder) hält. Diese äußerlichen Einzelheiten stehen jedoch weniger im Mittelpunkt als das Innenleben der jungen Frau sowie die filmische Huldigung einer ganz eigenen, selbst in Kriegszeiten prachtvollen, angesichts den menschl-

⁴⁴² Voller Name dem Autor nicht bekannt.

⁴⁴³ Ab der 94. Minute.

chen Fehden und Brutalitäten unbekümmerten Natur (worin *Theeviravaathi* an Terence Malicks Weltkriegs-drama *The Thin Red Line* [USA 1998] erinnert). Weder das Gesicht des LTTE-Führers Prabhakaran, noch das der ‚Zielperson‘ Gandhi (bzw. ihrer fiktionalen namenlosen Pendants) sind für das Publikum zu sehen. Von beiden sind Malli und die anderen Figuren, denen sie begegnet, auf die gleiche Weise distanziert, und mit dem großen Ganzen, der „Sache“, hat Malli als Geworfene, die schließlich in die ihr gänzlich fremde, unvorhergesehene Rolle der Lebensstiftenden versetzt ist, bestenfalls und trotz ihrer Herkunft nur indirekt zu tun (vgl. Hogan 2008: 55 ff.).

Theeviravaathi belegt, wie komplex gerade der Spielfilm mit seiner erzählerischen Vielschichtigkeit und seinen unterschiedlichen Bedeutungsebenen vermeintlich politische ‚Wirklichkeit‘, kulturelles Wissen und Tradition verknüpfen und dabei auf zwei Arten von Mythos bzw. deren Vermittlung anspielen kann: auf die einzelne legendenhafte Volkserzählung und auf die große, allgemeine ideologisch und historisch begründende Parabel (hier jene der tamilischen Unabhängigkeitsbewegung). So stützen sich die „Befreiungstiger“ in ihrer *liberation narrative* auf die Vorstellung vom Opferstatus des tamilischen Volks als unterdrückte ethnische Minderheit in ihrer Heimat. Damit verbunden ist ein spezifisches Handlungsskript: „Many Tamils clearly viewed their situation as one of devastation, devastation requiring sacrifice“ (ebd.: 59). Opfer ist hierbei durchaus im Sinne Götter beschwichtigender Opferung (z.B. angesichts von Hungersnöten) zu verstehen. Paradigmatisch für dieses ethno-religiöse und politische Selbstverständnis ist die klassische Epos *Shilappadikaram* (*Das Fußkettchen*), am bekanntesten in der Fassung des antiken Poeten Ilangō Adigal.⁴⁴⁴ In der Geschichte geht es um die Ehefrau Kannaki, die den Tod ihres Mannes im kosmischen Sinne *ausgleicht*, indem sie dem schuldigen König und sich den Tod bringt (vgl. ebd.: 63; Adigal 1965: 129 f.). Sivan spielt auf diese Geschichte in *Theeviravaathi* auf der Bildebene an, präsentiert damit eine *mise en abyme*: Bevor Malli von dem Jungen „Lotus“ in feindliches Militärgelände geführt wird, legt sie ihr Fußkettchen um, was ausführlich und betont in Großaufnahme gezeigt wird (Abb. 7). Auch Lotus‘ Kommentar, das Klingeln des Schmuckstücks würde Aufmerksamkeit erregen (und daher den Verdacht bei Kontrollen von ihnen *ablenken*), verweist auf die Erzählung (vgl. Hogan 2008: 66).⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Auch: *Shilappadikaram*; s. Adigal (1965).

⁴⁴⁵ 25. Minute.



Abbildung 7: *Theeviravaathi* (© Fox Lorber)

Malli kann zweifach als Kannaki-Anspielung aufgefasst werden – als Figur des Films *Theeviravaathi*, mit dem Sivan eine Neuinterpretation von *Shilappadikaram* schafft, aber auch innerhalb der filmfiktionalen Welt als ‚Neuaufgabe‘ durch die Tamil Tigers, die diese mythische Gestalt immer wieder zu (re-)produzieren suchen. *Theeviravaathi* erinnert im Sinne dieser zweiten kommentierenden Lesart an die nordirischen Republikaner in *H3*, in dem die Hungerstreikenden als politische Märtyrer-Heilige zweckhaft und bewusst in Serie ‚gefertigt‘ werden (s. 3.2.3.1). Mit (oder in) Ayesha Dharkers Präsenz auf der Leinwand überlagern sich entsprechend unterschiedliche Figuren- und Rollenschichten: Dharker spielt Malli, die der LTTE-Attentäterin Rajaratnam nachempfunden ist, welche wiederum unter ihrem Kampfnamen „Dhanu“ mit ihrem Anschlag auf Rajiv Gandhi einer traditionellen Aufführung folgte. Sivan allerdings reduziert die schwangere Malli – und hier greift die erstgenannte Lesart – dezidiert nicht auf eine konfrontative, stur der Ehre und der Mission Verpflichtete, sondern gestaltet sie zu einer jungen Frau mit eigenen Sehnsüchten und einer Verantwortungsgefühl für das in ihr heranwachsende, noch ungeborene Leben. Mit ihr und der Abkehr vom moralischen Schluss der antiken Erzählung negiert Sivan in seinem Film nicht nur den Gewalttriumph der LTTE und ‚ihre(r)‘ Kannaki-Dhanu im Gandhi-Anschlag, sondern wendet sich auch gegen die Vereinnahmung einer identitätsstiftenden folkloristischen Mythenerzählung für ein ideologisches Projekt.

Freilich bedienen sich auch die Tamil Tigers nicht nur klassischer Erzählungen, sondern des modernen emotional-rhetorischen Kinoerzählens für ihre Zwecke, damit auch der emotionalisierenden Verfahren, psychologischen Mittel

und der Affekt-Logik der (nicht zuletzt konterterroristisch-reflektierenden bzw. ‚dämonisierenden‘) Massenunterhaltung Bolly- und Hollywoods: *Operation Ellalan* (CL 2009) nutzt die konventionellen Muster des westlichen Söldner- und Soldatenactionfilms (bzw. ihrer indischen Pendanten), um von der Vorbereitung und dem Angriff eines Kommandos der „Black Tigers“ (der Elitetruppe der LTTE) auf einen singhalesischen Luftwaffenstützpunkt zu erzählen, und wartet dabei (angeblich) auch mit echten Tamil Tigers als Darstellern auf. In der Glorifizierung der Guerillaarmee sowie zur realen Feier der titelgebenden, 2007 durchgeführten Operation (deren „mutige Tiger-Soldaten“ werden zum Auftakt in Art einer Heldengalerie präsentiert und die Ähnlichkeit der Darstellung mit den echten Ereignissen versichert) lässt der Film schon mal einen Rebellen einen Hund ausführlich herzen und seine Verpflegungsration mit ihm teilen, um die Gutherzigkeit der Freiheitskämpfer zu demonstrieren.⁴⁴⁶ Ebenso kommt die Aggressionsgewalt des singhalesischen Militärs, die den Verteidigungskrieg rechtfertigen, nicht zu kurz: Am Anfang wird vor den Augen eines tamilischen Jungen die Hütte seiner Familie mit seiner Mutter darin von einem Kampffjet bombardiert.⁴⁴⁷

6.4 Der Kashmir- und Hindu-Muslim-Konflikt im Film seit den 1990ern

In seiner Hagiografie über den sozialistischen Nationalhelden, Freiheitskämpfer und „Märtyrer“ (Shaheed) Bhagat Singh, der von den Briten 1931 hingerichtet wurde, unterscheidet Kuldeep Nayar auf eigentümliche Weise zwischen Revolutionär und Terrorist:

A revolutionary believes in the complete overthrow of any established government or political system that does not give equality to the people. (...) On the other hand, a terrorist is motivated by personal revenge against a particular person, who is a mere instrument in the hands of rulers. So, while one transcends hatred, the other is a victim of it (Nayar 2007 [2000]: XI).

⁴⁴⁶ 67. Minute. Wenig Verlässliches ist über den Film zu erfahren, Informationen über diese „wahre“ Reinszenierung finden sich auf einschlägigen Pro-LTTE-Webseiten wie [www.sangam.org](http://sangam.org) (http://sangam.org/2010/02/Operation_Ellalan.php?uid=3848; letzter Zugriff 18.04.2015). Angeblich wurde der Film ab 2008 auf Sri Lanka gedreht, wobei Darsteller, darunter auch der der Hauptfigur, während der Kämpfe ums Leben kamen. Der Film mit dem Zusatz „A Symbol Of Supreme Sacrifice“ findet sich auf unterschiedlichen Seiten im Internet, u.a. in voller Länge auf YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=IQZ7CHfc7PQ>; letzter Zugriff: 18.06.2015). Ich danke Lorenz Grahl für den Hinweis auf diesen Film.

⁴⁴⁷ 4. Minute.

Diese Definition ist in ihrer Kerndifferenzierung von ‚guten‘ und ‚bösen‘ Politgewalttätern aufschlussreich, weil sie erstens durchaus tolerable, womöglich gebotene – eben „revolutionäre“ – Gewalt (nicht zuletzt mit Blick auf die koloniale Fremdherrschaft) kennt und zweitens dem „Terroristen“ zwar per se eine politische Agenda abspricht, ihn jedoch zugleich zum ggf. instrumentalisierten Opfer von Machthabern erklärt. Um seinen Helden Bhagat Singh von einfachen oder illegitimen Tätern abzugrenzen, entzieht Nayar „Terroristen“ den Rechtfertigungsanspruch hinsichtlich des Allgemeinwohls, belässt ihnen aber die persönliche, emotional-tragische Handlungsmotivation und Background-Story. Dabei ist im öffentlichen Diskurs wie in den Filmen das Etikett „Terrorismus“ wie im Westen weitgehend ein Schmähbegriff (oder wird zumindest als solcher reflektiert). Nayars Differenzierung beschreibt gleichwohl ungewollt Eigenarten und Widersprüche des Hindi-Kinos, was dessen Terrorismus-Narrationen und -Projektionen betrifft. Gemäß der Vielfalt und der Bedeutungen der Konflikte finden sich in Indien Terroristenfiguren und -erzählungen im gesamten Spektrum zwischen Blutrache und legitimer Gegenwehr über den tragischen oder glorreichen Widerstands- und Revolutionskampf bis hin zum staats- (und damit: gemeinschafts-)feindlichen Bösewicht oder der taktischen Diffamierung durch boshafte Mächtige, die mit dem Label „Terrorismus“ unliebsame Gegner stigmatisieren, um sie zu diffamieren und beiseite zu räumen. Diese unterschiedlichen Standardstories und Terroristen-Typen bilden über alle Unruheherde und -arten hinweg ganz eigene Kategorien aus, die sich quer zu den Grenzen der Einzelkonflikte und der historischen Situationen anordnen. Im Folgenden soll dies mit Konzentration auf den Kaschmir- und den Hindu-Muslim-Konflikt samt ihrer Geschichte sowie mit Blick auf den aktuellen Dschihadismus konkretisiert werden.

6.4.1 *Terrorismusfilmklassiker: Mani Ratnams Trilogie Roja, Bombay und Dil Se*

Maßgebliche Wegbereiter für ein Kino der tragischen Politgewalt und prägend für das moderne Terrorismuskino Indiens in den 1990er-Jahren ist neben Gulzar mit *Maachis* ein anderer Regisseur, der (wie auch Santosh Sivan) zwischen „art-house cinema“ und populärem Massenkino anzusiedeln ist: der 1956 im südindischen Tamil Nadu geborene Mani Ratnam (eigentl. Gopala Ratnam Subramaniam), prominentester Vertreter des indischen Tamil-Kinos, der mit seiner Arbeit starken Einfluss auf das Hindi-Kino Mumbais ausübte. Mit seiner Trilogie *Roja*

(IND 1992), *Bombay / Bumbai* (IND 1995) und *Dil Se* (1998) widmet er sich drei verschiedenen Konflikten bzw. Konfliktformen.⁴⁴⁸

Roja (deutsch: „Rose“) erzählt von der titelgebenden Heldin (Madhoo⁴⁴⁹), die den Programmierer Rishi Kumar (Arvind Swamy) heiratet und von ihrem ländlichen Tamil Nadu nach Madras geholt wird. Als Rishi, Computerspezialist der Regierung, nach Kaschmir beordert wird, begleitet sie ihn. In der Krisenprovinz entführen den Gatten Separatisten, um ihren (zu Beginn des Films) festgenommenen Anführer freizupressen. Die auf sich allein gestellte und durch die Sprachbarriere gehandicapte Roja interveniert bei der Polizei. Diese lehnt jedoch Verhandlungen ab. Derweil erweist sich Rishi in der Gefangenschaft als stolzer Patriot, der sich sogar auf eine von den Militanten zu seiner Demütigung entzündete indische Nationalflagge wirft, um die Flammen mit seinem Körper zu erstickern. Trotz solcher nationalistischen Einlagen zeigt *Roja* die Insurgenten zwar zunächst als düstere, antiindische Gestalten, jedoch im Verlauf der Handlung mehr und mehr als einfache Menschen in widrigen Lebensumständen und mit einer zumindest nachvollziehbaren Agenda, die überdies von ihren pakistani-schen Verbündeten hintergangen werden – so wenn junge Rekruten ins Nachbarland zum Training entsandt und von dortigen Truppen aus polittaktischen Gründen hinterhältig niedergeschossen werden. Zuletzt findet Terroristenanführer Liaqat (Pankaj Kapur) gar seine Menschlichkeit wieder (vgl. Niranjana 1994), lässt Rishi laufen und mit Roja wieder vereint sein, derweil er selbst von den Soldaten verfolgt im Wald verschwindet. Gerade dieser fast hastige Schluss lässt über die beiden Hauptprotagonisten die Auseinandersetzungen am Rande Indiens wie ein fremdartiges Problem erscheinen, in dessen Verwicklungen sie – für eine kurze, dramatische Zeit – unfreiwillig und unschuldig hineingezogen wurden, das aber letztlich mit ihnen, die sie wie Zuschauer eines verstörenden Schauspiels in einem unbekanntem Land zurückbleiben, nichts zu tun hat. Diese Haltung des persönlich Nichtinvolvierten wird Ratnam in *Dil Se* erneut aufgreifen, jedoch stärker in den Mittelpunkt rücken und skeptisch reflektieren.

Ist *Roja* einer der ersten Filme, der sich mit größerer Differenziertheit dem Kaschmiraufstand widmete, wagte sich Ratnam mit *Bombay* (IND 1995, im tamilischen Original: *Bumbai*) früh an das provokante Thema der Ausschreitungen und Massaker in der Metropole 1992/1993 im Zuge der Zerstörung der Ayodhya-Moschee. In dem Film verliebt sich der hinduistische Journalist Shekar (abermals Arvind Swamy) bei einem Besuch in seinem Heimatdorf in Shaila

⁴⁴⁸ Dabei unterscheiden sich in ihrer Zwischenposition Sivan und Ratnam erheblich, insofern letzterer stärker der typischen „Sprache“ des bunten Mainstreamkinos verpflichtet ist und sich zugleich ihrer bedient.

⁴⁴⁹ Madhoo Raghunath Malini.

(Manisha Koirala), eine Muslima. Beider Familien sind sich feind, doch in Mumbai, wohin Shekar Shaila mitnimmt, interessiert ihre Religion keinen: Die Hochzeit findet als einfacher Verwaltungsakt in einem schmucklosen Büro statt. Shekar und Shaila bekommen zwei Söhne, denen sie je einen Hindu- und einen Muslim-Namen geben, und über das bescheidene Familienglück der Familie finden auch die zerstrittenen Schwiegerelternpaare zusammen. Doch da brechen die interreligiösen Unruhen als Welle der Gewalt über sie und den säkularen Frieden der Großstadt herein. Beide Söhne werden in den Tumulten von den Eltern getrennt und im blutigen Chaos des Pogroms fast von einem Hindu-Fanatiker verbrannt. Am Schluss jedoch, nachdem Shekar eine aufrüttelnde Ansprache an den Mob gerichtet hat, in der er den Gewaltverzicht einfordert, findet die multireligiöse Familie wieder symbolträchtig zusammen.

Dieses Finale erscheint naiv und unrealistisch, ist aber sowohl filmdidaktisch und programmatisch wie therapeutisch-beschwörend zu begreifen. *Bombay* zeigt keinen Terrorismus, ist aber ein bedeutender filmischer Beitrag zur Hindu-Muslim-Auseinandersetzung⁴⁵⁰ an sich und zu terroristische Vergeltung begründenden Erzählungen, die Resultat eines konkreten gesamtgesellschaftlichen Traumas sind, das wiederum in ein weit größeres fundamentales Problemthema Indiens eingebettet ist.

Ratnam's film seems to have opened the floodgates on the long repressed issue of communalism. In the 1996 International Film Festival⁴⁵¹ a slew of films appeared dealing with this theme, notably Saeed Mitha's *Naseem* (1996) and Shyam Benegal's *Mammo* (1996). (...) Contrary to the traditional expectations, this time "art" film directors are taking their cue from a "commercial" filmmaker (Virdi 2003: 227 – Endnote 32).

Die Versöhnungshaltung, die *Bombay* und viele andere Filme propagieren, entspricht dabei der pluralistischen demokratischen Rhetorik, mit der dem Binnenterrorismus in Indien vielfach begegnet wird, und von der auch *Dil Se* durchsetzt ist. In diesem, dem dritten Teil von Ratnams Politgewalttrilogie, begegnet der ‚urbane‘ Reporter Amar (Shah Rukh Khan) aus Neu-Delhi, der für *All India Radio* über die Rebellen in Assam berichtet und sie gar im Interview zu Wort kommen lässt, der geheimnisvollen spröden Meghna (Manisha Koirala) und verfällt ihr. Doch Meghna selbst ist eine Extremistin, bestimmt dazu, einen Selbstmordanschlag in Delhi zu verüben. Während der gemeinsamen Reise durchs Land lässt sie Amar daher allein zurück. Nach vergeblicher Suche kehrt Amar

⁴⁵⁰ Zum Hindu-Muslim-Konflikt im Film siehe auch Gokulsing und Dissanayake (2004: 66 ff., speziell zu *Bombay*: 68).

⁴⁵¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass Virdi hier das International Film Festival of India meint, das 1996 in Neu-Delhi stattfand.

nach Hause zurück, plant seine arrangierte Hochzeit. Doch kurz vor dem Festtag steht Meghna vor seiner Tür. Ihre klandestine Gruppe ist aufgefliegen, nun sucht und findet sie Unterschlupf bei ihm. Während Amir, der sie nie ganz vergessen konnte, und seine Familie die Vermählungsfeierlichkeiten ausrichten, bereitet sich Meghna mit ihrer Gefährtin auf den Anschlag vor.

Dil Se zeigt Meghna als melancholische geheimnisvolle Schönheit. Den Grund für ihre Schwermut und ihre Weltabgewandtheit erklärt sich erst spät: Regierungstruppen haben in ihrer Jugend ihre Familie getötet, ihr Heimatdorf verwüstet und sie selbst vergewaltigt. Als „Ersatzfamilie“ erziehen sie die Rebellen mit militärischem Drill. In ihrer seelischen Gebrochenheit bleibt Meghna trotz ihrer Gefühle für den leichtherzigen, ungestümen Amar unerreichbar. Dieser tritt ihr, als sie bereits auf dem Weg zum selbstmörderischen Attentat ist, entgegen, beschwört sie, von ihrem Vorhaben abzulassen. Zuvor noch hat Amar in einer Song-and-Dance-Nummer davon ‚fantasiert‘, die damals noch schöne Unbekannte, Idealbild der scheuen, schwachen Unschuld, aus einem Bürgerkriegsszenario mit Explosionen und heranstürmenden Soldaten in voller Kampfmontur zu retten.⁴⁵² Nun appelliert er an ihr Herz, bittet sie, für eine gemeinsame Zukunft die Vergangenheit zu vergessen und mit ihm in eine private Glückseligkeit zu entfliehen. In inniger Umarmung scheint es, als ob die klassische Formel Bollywoods aufgeht und die unbedingte Liebe über die Umstände triumphiert. Doch der wohlfeile Ausweg bleibt Illusion – die des Kinos wie die der Figur: Der Film endet damit, dass das unglückliche Liebespaar von Meghnas Sprengstoffgürtel zerrissen wird – ein bitterer Kommentar auf die einfachen Lösungsrezepte des Bollywoodkinos (vgl. Zywiets 2014: 260), aber auch das melodramatische Extrem romantischer Liebe und ihrer Unbedingtheit, die bis in den Tod führt.

Chakravarty (2005 [2000]: 241 ff.) sieht in *Roja*, *Bombay* und *Dil Se* die melodramatische Form im Gebrauch zur Verhandlung der Frage von Nation und Identität. Über die drei Paare, grenzüberschreitend in Sachen Religion, Nord-Süd- und Peripherie-Zentrum-Unterscheidung, wird die *coping*-Formel des Einbindens des Terroristen und der kommunalistischen Gewalt selbst kritisch hinterfragt.

If terrorism in different guises is a looming presence in these characters' lives, it is also a means of interrogation of national ideals gone awry, and of evoking the faces and voices of the estranged who must be brought back into the cultural mainstream. In focussing, however obliquely, on the communal or terrorist Other, the films suggest that the nation is problematic if not compromised and needs to be rethought. For the films do not explore the polarities between friends and enemies (nation and their terrorists), but rather their linkages, through the theatrics of violence, between dominant and subordinate, friend and foe, the nation and its would-be fragments (ebd.: 242).

⁴⁵² Ab der 35. Minute.

Zusammen mit *Maachis* thematisieren Ratnams Filme die neu erfahrene, moderne Fragilität nach den wirtschaftlichen und politischen Krisenjahren der 1970er-Jahre mit dem von Indira Gandhi ausgerufenen Ausnahmezustand (1975-1977) samt Einschränkungen von Grundrechten wie der Pressefreiheit sowie der Destabilisierung der Nation u.a. im Punjab oder im indisch-kontrollierten Teil Kaschmirs. Zugleich belegen und verdeutlichen sie, dass und wie solche Themen überhaupt Einzug in ein Populärkino fanden, das zuvor allenfalls ökonomische und soziale Probleme und Spannungen (wie das der Korruption) ansprach. Bollywood öffnete sich für eine ernsthaftere Herangehensweise, als es bis dahin Usus war (und blieb, etwa in *Diljale* – s. 6.4.3). Standen dabei am Anfang der 1990er-Jahre eine Eskalation der Hindu-Muslim-Spannungen (denen 2002 mit dem Massaker in Gujarat ein neuer düsterer Höhepunkt folgte), endete das Jahrzehnt mit dem Wahlsieg der hindu-nationalistischen BJP und dem Kargil-Konflikt (oder -Krieg) mit Pakistan, was Patriotismus bis hin zum Chauvinismus verstärkte (oder diskursiv ‚einforderte‘). Der Jahrtausendwechsel ging freilich auch einher mit der kulturellen und wirtschaftlichen Öffnung und Liberalisierung Indiens: 1995 wurde es Mitglied der Welthandelsorganisation, 1996 startete MTV India. Die Lebenswelt vieler Inder änderte sich nachhaltig und grundlegend unter den Auswirkungen der Modernisierung, der Globalisierung und des neuen Aufschwungs, mithin das Selbstverständnis der Nation und die Formatvorlagen des Kinoerzählens.

6.4.2 *Tragische und melodramatische Gewalt*

Gerade was das Kino der ‚tragischen Gewalt‘ betrifft, sind Parallelen zum Nordirlandfilm nach dem Ende der „Troubles“ (s. 3.2.3) erkennbar, wenn auch nicht die politische Botschaft betreffend. Wie in puncto Unabhängigkeitskampf und Terrorismus der Vergleich beider ehemaliger „Kolonien“ des britischen Empires lohnt (vgl. Silvestri 2000) und das Kaschmirtal als oberflächliche Idyll-Kulisse des Hindi-Kinos mit Kaschmiri-Stereotypen seit den 1950er-Jahren der Grünen Insel mit seiner postkolonialen Vereinnahmung bzw. Leinwandimagination US-amerikanischer und britischer Filme ähnelt – wobei durch „Roja and the intellectual debate it provoked, violence and geopolitics finally intervened within Kashmir’s cinematic performance“ (Kabir 2009: 45) –, reagierte Bollywood wie das Post-„Troubles“-Kino. Auch im Hindi-Film wurden in den 2000er-Jahren Polithemen der ethnischen, religiösen bzw. kommunalistischen und nationalistischen Gewalt durch zeitliche Distanz, Gewöhnung und neue, westlich-geprägte internationale (Markt-)Standards ästhetischer und erzählerischer Natur eingeeht, formelhafter und unterhaltungs- wie massentauglicher, selbst wenn sie

dabei nach wie vor heikel bis tabuisiert blieben, bis heute zu teils heftigen Kontroversen führen und von Zensur bedroht sind. Vergleichbar mit dem populären Nordirlanddrama wurde – was bereits bei den Filmen Ratnams eine Rolle spielt – ein befriedender erzählerischer Ausgleich zwischen den Parteien versucht bzw. beworben, dafür auch häufig Ersatzschuldige gesucht bzw. gefunden. Eine weitere Gemeinsamkeit: Neben dem Drama einer *tragischen* Gewalt, das die *Troubles* oder in Indien die Teilung 1947 und ihre blutigen Eskalationsfolgen (bis in die Gegenwart) als historische Story der *grievance* der von den Umständen betroffenen ‚kleinen Leute‘ (verlorene Angehörige, zerrissene Familien, körperliche und seelische Unrechts- und Leidenserfahrung etc.) beschreibt, vollzieht die *melodramatische* Gewalt den zirkulären Schluss auf die individuelle Radikalisierung, die den Terroristen (ganz im Sinne Nayars) hervorbringt. Das Opfer wird zum Täter, was *Dil Se* in der Bebilderung von Meghnas erschütternden Hintergrundgeschichte (analog zur Ermordung des Vaters in *The Devil's Own*) zeigt, aufgrund der sie sich den Rebellen anschließt. Ob individuelle Traumatisierung oder die Radikalisierung durch Angehörige und Milieu: Solche *Backstory*-Wunden⁴⁵³ können in generischer Verkürzung schließlich stark reduziert, nur angedeutet werden oder gar wegfallen. Anhand zweier populärer Filme sei dies mit samt den einhergehenden erzählerischen Bewältigungsformeln verdeutlicht: an *Fiza* (IND 2000) von Khalid Mohamed und der Hochglanzproduktion *Fanaa* (IND 2006) von Kunal Kohli. Anhand zweier weiterer Werke wird anschließend aufgezeigt, wie Story-Ideen in großer Ähnlichkeit zu westlichen Produktionen spezifisch „indisch“ gegen Ende der 2000er-Jahre adaptiert werden.

Fiza handelt von der titelgebenden jungen Studentin (Karisma Kapoor), deren Bruder Amaan (der spätere Superstar Hrithik Roshan in einer seiner ersten Rollen) in einer der Unruhenächte im Bombay des Jahres 1993 verschwindet. Jahre später, nach dem Ende ihres Studiums, will Fiza Amaans Schicksal aufklären, muss erleben, wie unaufgearbeitet das brisante Thema der damaligen Gewalt zwischen den Volksgruppen und bisweilen Nachbarn noch immer ist, und gerät dabei – hier leitet der Film seine Gesellschaftskritik und konfrontative Trauerarbeit über ins Generisch-Verträgliche – mit einem Hindupolitiker und dem lokalen Muslimführer aneinander bzw. diesen in die Quere, zwei Intriganten, die zu ihrem Vorteil konspirativ kooperieren. Schließlich kann Fiza Amaan aufspüren, der als Rebell kämpft und ihr berichtet, wie er angesichts der Bestialitäten der Pogrome und der feindseligen Gleichgültigkeit der Polizei in jener Nacht traumatisiert, aus Nothilfe zum Mörder und, von Extremisten aufgegriffen, zum

⁴⁵³ *Backstorywound* meint die in der Vorgeschichte erlittene seelische Verwundung. Überwiegend wird mit dieser die Hauptfigur bzw. der Held charakterisiert und mit einem im Verlauf der Handlung zu lösenden inneren Konflikt oder Problem ausgestattet (vgl. Krützen 2004: 25 ff.).

„Gotteskrieger“ geworden ist (wobei der Film die Art seines Kampfes relativ unbestimmt lässt). Zurück in der heimatlichen Großstadt kann sich Amaan schwer wieder in den zivilen Alltag einfügen. In einer Auseinandersetzung mit dem Schläger des Viertels tötet er diesen ungewollt; die Polizei sucht ihn, und Amaan taucht erneut ab. Seine und Fizas Mutter nimmt sich daraufhin aus Gram das Leben. Amaans Kampfgefährten haben für ihn einen letzten Auftrag, bei dem er – so ihr Kalkül – sein Leben lassen wird: Amaan soll just jene Politiker, mit denen Fiza zu tun bekam (und die heimlich neue Aufstände planen, um ihre Macht zu festigen), exekutieren. Amaan tötet sie mit einem Gewehr aus der Ferne bei einem öffentlichen Auftritt. In einer leeren Fabrikhalle bittet er angesichts der heranrückenden Polizei seine Schwester, ihn zu erschießen – ihn quasi zu erlösen –, was Fiza unter Tränen auch tut.

Was Shekar in *Bombay* noch vor den aufgebrauchten Massen deklamiert, gestaltet *Fiza* nachgerade allegorisch aus: die schattenhaften, die Volksmassen manipulierenden Hintermänner werden zu konkreten Figuren; hinter den blindwütigen Aufständen stecken zynische Opportunisten (ein freilich nicht allzu abwegiger Topos angesichts realer Einpeitscher und Provokateure wie dem führenden Hindu-Nationalisten Bal Thackeray). Der Tod der beiden Attentats-Zielpersonen ist denn auch weniger Terrorismus, insofern die beiden Führungspersönlichkeiten als skrupellose Individuen dargestellt werden, nicht jedoch als (echte) Repräsentanten des Staates oder der beiden Volksgruppen, die es zu „terrorisieren“ gälte. Allerdings verdeutlicht nur der allwissende Blick des filmischen Erzählers dem Zuschauer die gefährliche Ruchlosigkeit der Verschwörer, insbesondere wenn er sie beim hämischen Schmieden ihrer Ränke beobachtet. Ihre Ermordung ist damit nicht nur gerecht(-fertigt), sondern verschafft archaische moralische Genugtuung, wobei *Fiza* mit aufklärerischem Gestus ‚hinter die Kulissen‘ zu schauen vorgibt. Diese Klischierung und Reduktion ist dabei umso unbehaglicher und ideographischer, als *Fiza* im Vorspann mit authentischen Schwarzweißfotos von den Ausschreitungen und ihren Toten historisch belegend und verankernd beginnt. Losgelöst von dem behaupteten zentralen Kalkül boshafter Drahtzieher erscheint die über die Stadt hereinbrechende Gewalt (in Amaans Rückblende) wie eine Art Naturkatastrophe oder bedingt, wie in einem Horrorfilm, durch eine Art mysteriösen Virus, der Menschen zu blutrünstigen Bestien macht – bzw. sie zwingt, selbst solche zu werden wie Amaan, den der Film ostentativ als sensiblen Feingeist einführt. Zwar mag für das indische Publikum diese epidemische Feindseligkeit als eine schwelende durchaus verstanden werden, die der Film nicht ausformulieren muss. Doch die beiden entschuldigenden Modelle für die Erklärung der ethnoreligiösen Grausamkeiten, den Hass und die Folgen kann *Fiza* nicht erzählerisch (v.a. nicht erzählperspekti-

visch) stimmig zusammenführen, insofern der Schluss von Einpeitschern und Verhetzern auf den tatsächlichen, ausgelebten Hass ausbleibt.

Durch die ‚schicksalhafte‘ Radikalisierung als nur einer, tatsächlich recht randständigen Facette gerät im aufwendig produzierten melodramatischen Thriller *Fanaa* (dt. „Zerstörung“), in dem Aamir Khan zusammen mit Kajol⁴⁵⁴ für die „star power“ sorgen, die Figur des Terroristen widersprüchlich, gemäß den Anforderungen der Masala-Unterhaltung (samt ihrer Vernachlässigung von Realismus) sowie der politischen Kino-Räson. Die blinde Zooni (Kajol) reist mit ihren Freundinnen von Kaschmir nach Delhi, um dort bei den Feierlichkeiten des Tages der Republik (26. Januar) singend und tanzend aufzutreten und die Nation zu preisen. Der lebenslustige Reiseführer und Hallodri Rehan (Khan) verliebt sich in sie. Beide heiraten heimlich – und es stellt sich heraus, dass Zoonis Blindheit geheilt werden kann. Doch bei einem Terroranschlag auf die Nationalfestlichkeiten wird Rehan scheinbar getötet. Während die trauernde Zooni mit neuem Augenlicht und gebrochenem Herzen nach Hause zurückkehrt, erfahren wir, dass Rehan selbst hinter dem Anschlag steckte und lebt: Als kaltblütiger Jetset-Terrorist im Dienste seines Großvaters, dem Anführer kaschmirischer Rebellen ist er bereits zu einem neuen Auftrag unterwegs. Jahre später kann er als Soldat getarnt actionreich einen Atombombenzünder erbeuten und sich in den Bergen Kaschmirs in ein Haus retten. Wie es das Schicksal will, wohnen darin Zooni und ihr Vater (Kiron Kher) – sowie Zoonis Sohn (Ali Haji), dessen Erzeuger Rehan ist. Zwischen Pflichterfüllung für den Großvater und der (neu erwachten) Liebe zu Zooni und Rehan jr. ist der Terrorist hin- und hergerissen. Auch Zooni gerät in Seelennöte, als sie ihren Geliebten wiedererkennt. Schließlich, nachdem Rehan ihren Vater getötet hat und der militante Großvater von der indischen Antiterror-Einheit eliminiert wurde, erschießt Zooni Rehan (mit dessen stillem Einverständnis) und beweint ihn im Schnee.

Aamir Khans Rehan wechselt in *Fanaa* nach erzählerischem Augenblicksbedarf vom sympathischen romantischen Tunichtgut über den modernen hoch spezialisierten Auftragsterroristen mit Sonnenbrille und gegeltem Haar zum pflichtbewusstem „Sohn“ des eher ländlichen Kaschmirs und seiner Rebellion – ein Kämpfer und Killer, der freilich noch Zeit findet, den von ihm vergifteten indischen Soldaten Respekt zu zollen, ehe er sich mit deren Kameraden eine James-Bond-artige Verfolgungsjagd durch die Winterlandschaft (gedreht in Polen) liefert. Die dramaturgische Grundidee der zweiten Hälfte des Films erinnert stark an Ken Folletts Roman *Eye of the Needle* (1978) bzw. die gleichnamige Filmadaption von Richard Marquand (UK 1981): Ein deutscher Agent und Mörder (Donald Sutherland) im England des Zweiten Weltkriegs kommt, ausgestattet

⁴⁵⁴ Eigentlich: Kajol Devgan (verheiratet mit dem Darsteller Ajay Devgan), geb. Mukherjee.

mit kriegsentscheidenden Informationen, auf der Flucht vor dem britischen Sicherheitsdienst und in Erwartung seiner Rückführung in die Heimat in einer abgelegenen schottischen Küstenregion unter und beginnt dort eine Affäre mit einer ahnungslosen Einheimischen. *Fanaa* (aber im Grund auch *Black & White* – s.u.) ist damit Beispiel dafür, wie das Konspirative und Täuschende terroristischer Pläne (zumindest in der Phantasie) artverwandt oder anschlussfähig ist an Genres wie – in diesem Fall – den Agenten- und Spionagethriller samt dessen dramatischen Stationen und Figurenkonflikten. Eine Besonderheit in *Fanaa* ist jedoch der große emphatische Wert, der auf die Liebe und das Familienglück gelegt werden, die den Spannungen im Land und der Militanz in Kaschmir zum Opfer fallen.

Der Terrorist als „Feind im eigenen Haus“ präsentieren auch die beiden im Folgenden vorgestellten Filme, wobei das Motiv bereits zum Teil in *Dil Se* verhandelt wurde – und dies auch mit einem Selbstmordattentäter, wie im Post-„9/11“-Film *The War Within* (s. 5.7) oder *The Attack* (s. 5.6). An die Ausgangsidee des letztgenannten lehnt sich Pooja Bhatt's *Dhokha* (IND 2007) deutlich an: Der Film präsentiert weitgehend dieselbe Story wie Ziad Doueiris Film von 2012 bzw. die des zugrundeliegenden Romans *L'attentat* (2005) von Yasmina Khadra⁴⁵⁵, überträgt dabei die Handlung vom israelisch-palästinensischen Konflikt nach Indien und auf den Zwist zwischen Hindu-Mehrheit (und -Zentrum) und (militanten) Muslimen (Peripherie) – nicht unähnlich der legitimatorischen Adaption der Nahostleidenserzählung durch Radikalislamisten weltweit. Aus dem angesehenen Chirurgen von *L'attentat* wird in *Dhokha* (dt. „Täuschung“, „Betrug“) ein hochrangiger Polizist muslimischen Glaubens: Zaid (Muzammil Ibrahim) ist stets um die Versöhnung zwischen den Volksgruppen bemüht, wird aber nach einem Selbstmordanschlag in einem Mumbaier Einkaufszentrum als Muslim nicht nur beargwöhnt, sondern muss gar erfahren, dass die Attentäterin seine eigene Frau Sarah (Tulip Joshi) war (der auf wundersame Weise intakte, anmutige Leichnam der Gattin in *Dhokha* markiert gegenüber *The Attack* die Bollywood-Romantisierung sogar in der physischen Verheerung). Auf der Suche nach den (Hinter-)Gründen macht sich Zaid auf in Sarahs (unspezifische) Heimat. Dort offenbart ihm ihr Großvater (Anupam Kher) die tragische Vorgeschichte, die der Film in Rückblenden bebildert: Als Extremistenunterstützer verdächtigt, wurde Sarahs Vater dereinst von Polizisten beim „Verhör“ totgeprügelt. Als die Familie Ermittlungen zur Aufklärung des Falls anstrengen will, demütigen und misshan-

⁴⁵⁵ Es ist nicht bekannt, geschweige denn offiziell, ob sich *Dhokha*-Drehbuchautor Shagufta Rafique bewusst an Khadras mehrfach ausgezeichneten Roman orientierte; die Parallelen sind gleichwohl auffällig.

den dieselben Beamten auch den Großvater, Sarah und ihren Bruder, um ihr Schweigen zu erpressen. Sarah muss sich dabei entblößen, Vergewaltigung wird ihr angedroht – bis der Großvater unter Tränen einlenkt. Auf der Suche nach Sarahs Bruder, der dem Vorbild seiner Schwester folgen will, wird Zaid von Islamisten entführt und beinahe vor laufender Videokamera enthauptet, ehe ihn (in einem leeren Kino) der Anführer über die allgemeine Unterdrückung der Muslime in Indien als Grund für ihren Terrorismus ‚aufklärt‘. Zuletzt kann Zaid den Selbstmordanschlag des Schwagers durch gutes Zureden verhindern; die sadistischen Polizisten werden verhaftet, und Zaid hält vor seinen Vorgesetzten eine moralische Grundsatzrede zur Gefahr staatlichen Gewalthandelns, die nur Gegengewalt provoziere.

Dhokha als Film in Zeiten globaler Bilderzirkulation spielt über Sarahs Abschiedsvideo und Zaid's aufgezeichnete Beinahe-Enthauptung ebenso auf aktuelle dschihadistischen Hinrichtungsvideos an⁴⁵⁶ wie mit den Handyaufnahmen von der gedemütigten Sarah auf die Folterfotografien von Abu Ghuraib (publik geworden ab 2004). Zugleich wird der islamistische Terrorismus auf die begrenzende typische Erzählebene Bollywoods heruntergebrochen, mithin auf vor allem persönliche Misshandlungen (und damit Individualfälle) zurückgeführt, die sich zur kollektiven Vergeltungsmotivation und Bestrafungsphantasie addieren, an der aber zuallererst einzelne Beamte schuld sind. Thematisiert werden weder der Anlass, der politische und zeithistorische Rahmen von Polizeiterror und -willkür, noch die kontroversen sozialen und gesellschaftspolitischen Hintergründe (oder deren Wirklichkeit), sodass der Gewaltkreislauf von der Realität entkoppelt wird und allgemeines dramatisches Verfügungsgut bleibt. Zaid's Brandrede gegen staatliche Willkür und für mehr Toleranz sind in diesem Sinne einmal mehr selbstkritisches Plädoyer für die herrschende Ordnung Hindustans – ein charakteristisches Element, das als simple (Film-)Lösung für den Nahostkonflikt mit seiner geopolitischen und staatenrechtlichen Unordnung so nicht ohne Weiteres denkbar wäre.

In *Black & White* (IND 2008; Subhash Ghai) wird nun die Perspektive *Dhokhas* umgekehrt: Nicht der in privater Sache ermittelnde, getäuschte Polizeibeamte steht im Mittelpunkt, sondern der aus Afghanistan kommende junge designierte und täuschende Attentäter Mahmood (Anurag Sinha): Mit der Identität eines Mannes, dessen Eltern Opfer der Massaker in Gujarat 2002 wurden, reist er nach Delhi, um zu den Feierlichkeiten des indischen Unabhängigkeitstags am 15. August einen Anschlag auf das Lal Kila, das Rote Fort, zu verüben. Der brü-

⁴⁵⁶ Grausige, international Aufmerksamkeit und Entsetzen hervorrufende Beispiele, an denen sich *Dhokha* orientiert haben mag, stellte die Tötung Daniel Pearls in Pakistan 2002 und jene Nicholas Bergs durch die Vorgängerorganisation des „Islamischen Staats“ im Irak 2004 dar.

tende Mahmood ist unerbittlicher Fundamentalist, der von der sittenlosen Lebensweise und der schamlosen Korruption (auch und gerade der Muslime in Indien) abgestoßen ist. Doch auch wenn er ohne Scheu einen Helfer niederschießt, dem es an der rechten Überzeugung mangelt, wird ihm in der Handlungsentwicklung und seiner (dahingehend freilich inkonsistenten) Charakterzeichnung nicht ausschließlich die Rolle des reinen Bösewichts zugewiesen, sondern die eines eher verblendeten Rebellen zugestanden: So ist Mahmood irritiert von der Offenheit und Güte des angesehenen muslimischen Professors Sengupta (Anil Kapoor), der sich – ganz im Gegensatz zu seiner sozial engagierten Frau Roma (Shefali Shetty), die den fremden Mahmood beargwöhnt – um den heimlichen Radikalen bemüht und sich für ihn sogar bei der Polizei verwendet, die bereits Wind von den Attentatsplänen bekommen hat und die Muslimviertel durchkämmt. Als der wichtige Unterstützer der Islamisten in Indien, ein Oberhausabgeordneter (Akash Khurana), sich durch Selbstmord seiner Verhaftung entzieht, muss Mahmood über Senguptas Hilfe Zugang zu den Festivitäten finden. Dafür inszeniert er einen Überfall während eines Tempelbesuchs, bei dem er Senguptas und Romas kleine Tochter zum Schein rettet und daraufhin als Held in die Familie aufgenommen wird. Als zwei seiner Komplizen Roma ungeplant töten, lässt es sich der Professor trotz seiner Trauer nicht nehmen, gemeinsam mit Mahmood die nationalen Feierlichkeiten zu besuchen, um seine ungebrochene Verbundenheit mit Indien zu bezeugen. Beeindruckt von Senguptas Landesverehrung und Vertrauen in die nationalen, zivilen Grundwerte, lässt Mahmood von seinem Plan ab und entkommt der Polizei, die ihm bereits auf den Fersen ist. Der ahnungslose Sengupta wird als Mittäter verdächtigt und verhaftet, es droht ihm der Prozess. Doch in einer E-Mail aus dem Ausland gesteht Mahmood, der Professor und das friedliche Leben zwischen den Religionen in Delhi hätten ihm die Augen geöffnet, ihn vor einer großen Sünde bewahrt und bewiesen, dass die Welt nicht einfach schwarz und weiß sei.

Black & White, der in seiner Suspense mit dem Motiv des falschen oder fremden „Freunds“ bzw. heimlichen Radikalen im eigenen Haus an *The Devil's Own* (s. 3.2.3.2) oder *The War Within* erinnert, folgt der typischen Argumentationslinie Bollywoods, die gegenüber Anfeindungen Indiens Vielfalt und Einigkeit unmissverständlich beschwört, preist und behauptet. Die existierenden Missstände im Land werden pseudokritisch angeprangert und relativiert, der tragische Terrorist bekehrt und ihm eine ‚Heimat‘ in einer (zivilen und toleranten) Gemeinschaft angeboten. Mahmood ist allerdings eine besonders düstere Figur in einem solchen populären Versöhnungskino: Als radikaler Muslim lehnt er Musik und Tanz ab, stößt dabei auch die junge Shagufta (Aditi Sharma), die sich in ihn verliebt, vor den Kopf (eine Standardsituation, die sich auch in *The War Within* oder *Fremder Freund* findet). Weniger wird dabei jedoch wie in westlichen Dis-

kursen Terroristen eine Liebesunfähigkeit, gar sexuelle Frustration unterstellt, als die orthodoxe Überzeugung des Protagonisten bekräftigt. Diese knüpft an die in Indien weitverbreitete tradierte Idealvorstellung von Ehre und Keuschheit an, die Bollywood auch heute noch über alle Genre Grenzen hinweg pflegt. Anders als in gleichartigen Filmen über den Verschwörer, der sich in die Gemeinschaft der Guten und Friedvollen einschleicht, verwehrt die Filmerzählung Mahmood jedoch die finale Aufnahme in dieses Kollektiv und die Erfüllung der Liebesverheißung ebenso wie überhaupt einen üblichen entschuldigenden privaten Hintergrund für seine extremistische Haltung. Auch gerät am Ende der vorbildliche Poetik-Dozent Sengupta als Repräsentant der muslimischen Hochkultur zum unschuldig Verdächtigten, was – siehe *Dhokha* – Storyausgangspunkt einer neuen Runde der Radikalisierung sein könnte. Der Film *Black & White* jedoch geht nicht darauf ein, um auf einer zumindest halbwegs konziliananten, demokratisch-rhetorischen Note zu enden.

6.4.3 Gerechte Gewalt

Weniger tragisch als Amaan in *Fiza* sind die Hauptfiguren in *Diljale* (IND 1996; Harry Baweja) und *Badal* (IND 2000; Raj Kanwar) „Terroristen“-Helden (also Terroristen, die eigentlich keine sind, jedoch innerhalb der Erzählung in die entsprechende Rolle gedrängt werden – s. 9.3) bzw. Rächerfiguren in unverbindlichem wie volkstümlichem Masala-Mix. Sie stehen in der Tradition des „edlen Räubers“ oder Banditen wie des *angry young man* als dem urbanen Helden des indischen Populärkinos und nehmen als solche nicht die soziale und politische Ordnung ins Visier, sondern bekämpfen distinkte schurkische Polizisten und Politikern, die kriminell handeln und mit dem organisierten Verbrechen verstrickt sind. Diese sind nicht mal mehr interpretativ sinnbildliche Repräsentanten des Systems, sondern explizit dessen Widersacher und klare Verräterfiguren, die es dank ihrer Verschlagenheit und Skrupellosigkeit an die Spitze der Gesellschaft geschafft haben. Die kollektive oder programmatische Gewalt gerät hier zur individualisierten und ausgleichenden. Die Filme weisen mithin Ähnlichkeiten mit jenes des Westerngenres auf. Entsprechend spielen sie und ähnliche Produktionen oftmals in ländlichen Gebieten.

In *Diljale* (dt. etwa: „Brennendes Herz“) ist der furiose Shyam (Ajay Devgan) auf Vergeltung aus: Sein Vater, ein vaterlandsliebender, gütiger und gerechter Lokalpolitiker, ist mit dem mafiosen Gouverneur (Shakti Kapoor) aneinandergeraten. Unter fadenscheinigen Vorwürfen als Umstürzler beschuldigt, landet er und sein Sohn entehrt im Gefängnis. Shyam wird von dem Polizei-Büttel des grausamen Politikern und Landbesitzers gefoltert; der Vater stirbt im Kerker.

Shyam entkommt und wird Ziehsohn des glutäugigen Daka (Amrish Puri). Halb Separatist, halb Räuber haust dieser mit seiner Bande in einer pittoresk buntdrapierten Höhle, trommelt in den Tanznummern des Films auf einer Kürbisflasche und erwürgt eigenhändig einen glücklosen Handlanger. Dieses folkloristische-naive Drama wird dadurch verkompliziert bzw. romantisch angereichert, dass die Tochter des Erzfeinds (Sonali Bendre) noch aus College-Tagen Shyams heimliche verbotene Geliebte ist. Auf diese hat wiederum der neue aufrechte Offizier der Grenztruppen (Parmeet Sethi) ein Auge geworfen, der entsandt wurde, den Räuber-Terroristen das Handwerk zu legen. Mit diesem autoritativen Vertreter des stolzen und gütigen Indiens schließen sich Shyam, Daka und ihre Leute im Finale des Films zusammen, denn der Schurke macht gemeinsame Sache mit Pakistan, was selbst den Rebellen zu weit geht. Die Bösen – darunter die kurz vor Schluss eingeführten pakistanischen Militärs – werden getötet, der grimmige Daka begnadigt und Shyam rehabilitiert. Bemerkenswert ist, dass erst, in Rückblenden, die Vorgeschichte Shyams dem Zuschauer nachgereicht wird; zu Beginn des Films erscheint er noch als tollkühner Aufständischer, zu dem ihn die ‚offizielle‘ Version des Bösewichts macht, freilich hier schon ausgestattet mit einer Ehrenhaftigkeit, die ihn bei allem Furor gefangene Helfershelfer des Filmschufts bei seinem Überfall großmütig verschonen lässt.

Solche apolitische oder universelle Storys lassen sich auf jeden Konflikt übertragen, etwa auch auf die Punjab-Krise. In *Badal* bietet der Vater des titelgebenden Helden (Bobby Deol) dem flüchtigen Widerständler Mantavir (Ashish Vidyarthi) im Zuge der 1984er-Sikh-Unruhen Obdach. Daraufhin erklärt der Polizist Rana (Ashutosh Rana) das ganze Dorf zum Hort des Terrorismus, lässt es niederbrennen und erschießt Badals Familie vor den Augen des Jungen. Von Mantavir aufgezogen, wird Badal zum bankraubenden Widerständler und sinnt auf Vergeltung an dem mittlerweile zum Deputy Inspector General beförderten Rana. Einmal mehr steht hier traditionell ‚gebotene‘ Blutrache für die Toten als Opfer eines außerlegalen Verbrechens im Mittelpunkt und kein anvisierter Gesellschaftsentwurf. Während der Planung von Ranas Tod erweicht die Aufrichtigkeit und Nachsicht des Polizisten Singh (Amrish Puri), in dessen Haus Badal unterkommt, das autoritätsfeindliche Herz des jungen ‚Wilden‘ – ebenso wie die hübsche lebenslustige Rani (Rani Mukerjee), Singhs Tochter. Das hält Badal jedoch nicht davon ab, in seinem Zorn den perfiden Rana im Finale des Films zu erschießen. Nachdem diese Mission erfüllt ist, steht seiner Rückkehr in die Gemeinschaft nichts mehr im Weg, und ein Regierungsvertreter erklärt, als Badal sich der Polizei ergibt, dass das, was er getan habe, jeder gute Soldat getan hätte – man sei stolz auf ihn.⁴⁵⁷ *Badal* erzählt wie *Diljale* und ähnliche Filme bei aller

⁴⁵⁷ 173. Minute.

Kolportage über die Charakterisierung des Schurken und seinen Status doch von realen Erfahrungen mit despotischen Vertretern der wirtschaftlichen, politischen und staatlichen Machtelite. Ein tages- und parteipolitisches Element vermeiden sie, der Realismusegehalt in dieser funktionalen Unterhaltung bewusst gering. Auf's Nötigste reduziert und bisweilen überzeichnet gemahnen Widersacher und Helden an Genretypen einer indischen Commedia dell'Arte.

Konkreter, gleichwohl politisch hinreichend gebändigt, schließt *Rang De Basanti* (IND 2006) von Rakesh Omprakash Mehra an das von Nayar beschriebene nicht terroristische, sondern revolutionäre Aufbegehren als Konzept an. Mitte der 2000er-Jahre entstanden und mit Aamir Khan prominent besetzt, erwies der Film sich als überwältigender kommerzieller Erfolg, wurde als Kandidat für die Academy Awards („Oscar“) als bester ausländischer Film eingereicht und stieß eine breite mediale Diskussion um die „Rang-De-Basanti“-Generation an, um die polithistorische Orientierungslosigkeit, das (fehlende) bürgerschaftliche Engagement und die mangelnde Verbundenheit junger ‚verwestlichter‘ oder globalisierter Inder mit ihrer Heimat, deren Geschichte und Kultur sowie ihren aktuellen sozialen und ökonomischen Verwerfungen.⁴⁵⁸ Der Inhalt: Die Engländerin Sue (Alice Patten⁴⁵⁹) möchte in Indien einen Film über die jungen Freiheitskämpfer aus den 1920er-Jahren um Bhagat Singh drehen, auf dessen Hingabe und Tapferkeit sie das Tagebuch ihres britischen Großvaters aufmerksam gemacht hat. Ihre studentischen Laiendarsteller vor Ort, der hedonistische DJ (Aamir Khan) und seine Freunde, zeigen hingegen wenig Interesse an den Nationalhelden der Unabhängigkeit, ihren Idealen oder der allgemeinen Lage des Landes. Die Filmarbeiten bringen sie jedoch immer mehr der Gedankenwelt Bhagat Singhs näher, lassen gar den jungen Muslim Aslam (Kunal Kapoor) und den grimmigen Hindu-Aktivistin Laxman (Atul Kulkarni) Freundschaft schließen. Da stürzt einer aus dem Freundeskreis, Luftwaffenpilot Ajay (Madhavan⁴⁶⁰), mit seinem Kampffjet bei einem Manöver ab. Die Ursache: Der korrupte Verteidigungsminister (Mohan Agashe) hat vom Geschäftsmann Singhanian (Anupam Kher), Vater von Sues Bhagat-Singh-Darsteller Karan (Siddharth⁴⁶¹), billige Ersatzteile eingekauft und schiebt die Schuld für den Absturz nun dem toten Piloten zu. Um die Ehre Ajays und des Militärs wiederherzustellen, führen die Studenten mit der Verlobten und der Mutter des Toten eine Demonstration an, fordern Aufklärung; die Polizei schreitet ein und knüppelt die Protestierenden nie-

⁴⁵⁸ Zur entsprechenden Wirkung und Debatte um *Rang De Basanti* siehe Dilip (2008).

⁴⁵⁹ Alice Patten ist die Tochter des letzten britischen Gouverneurs Hongkongs Chris Patten, was insofern ihre Rolle als Sue unterstützt, als deren Großvater Vertreter des alten Empires und des britischen *Raj* darstellt.

⁴⁶⁰ Eigentlich: Madhavan Ranganathan.

⁴⁶¹ Eigentlich: R. Siddhart Narayan.

der. Während Ajays Mutter daraufhin ins Koma fällt, gedenken DJ, Karan und ihre Freunde des Vorbildes Bhagat Singh und greifen zur Waffe: Auf offener Straße erschließen sie den Verteidigungsminister; Karan tötet seinen Vater. Anschließend besetzen sie gemeinsam einen Radiosender, über den sie ihre Beweggründe erklären und das Land und vor allem seine Jugend wachrütteln, ehe sie von der Polizei gezielt erschossen werden.

In *Rang De Basanti* werden Bhagat Singh, sein Kampfgenosse Chandrashekhar Azad und die übrigen Nationalhelden sowohl im diegetischen Film-im-Film-Reenactment als auch – eine Wirklichkeitsstufe höher – in den Rückblenden (z.B. evoziert durch die ‚Erzählstimme‘ von Sues Großvater) in sepiafarbenen Bildern von den Darstellern der Studenten verkörpert. Wenn nun DJ, Aslam, Laxman, Karan und Sukhi (Sharman Joshi) im Geiste der Revolutionäre der 1920er-Jahre aktiv werden und zur Waffe greifen, werden sie durch Überblendungen und ähnliche visuelle Mittel mit diesen parallelisiert und gleichgesetzt (Abb. 8). Nur mit gutem Willen lassen sich mithin die Studenten in *Rang De Basanti* als verblendete Eiferer interpretieren, die sich aufgrund des Todes ihres Freundes in die Vorstellung hineinsteigern, den Freiheitskampf der Kolonialzeit wiederaufleben zu lassen. Der gesamte Tenor des Films rückt sie vielmehr ungebrochen und kritikfrei in die Rolle bewundernswerter Patrioten: In einer – durch Zeitlupe und Musik hochemotionalen – Traumsequenz DJs verwandelt sich der britische Kommandeur, der seine Truppen im (radikalisierenden) Massaker von Amritsar 1919 indische Demonstranten niederschließen ließ, in den korrupten Verteidigungsminister. Wie die unbewaffnete Bevölkerung von einst fällt diesem Politiker der junge Pilot Ajay zum Opfer. Auch sonst folgt der Film weitgehend dieser Lesart, die Unheil und Knechtschaft des britischen *Raj* mit den inneren Missständen des modernen Indiens, vor allem, was die volksferne politische Führung betrifft, gleichsetzt: Wie in *Fiza* sind die persönliche Schuld und die Verwerflichkeit des Regierungsmitglieds und seines Geschäftspartners für den Zuschauer unzweifelhaft, beide werden damit klar als „unindisch“ und landesverräterisch gekennzeichnet. Die realen bekannten Fälle von Korruption und Misswirtschaft im indischen Rüstungssektor boten dabei genügend Anschlusspunkte und Inspiration.⁴⁶² Die Besetzung des Radiosenders hat denn auch die erwünschte Wirkung: vorgebliche „Interview“-Einspielungen, mit denen der

⁴⁶² 2005 hatte eine Entscheidung des indischen High Courts noch einmal für Aufmerksamkeit in Sachen Bofor-Skandal gesorgt – die Schmiergeldzahlungen des schwedischen Rüstungskonzerns, 1987 aufgedeckt, hatte die damalige Kongress-Partei unter Rajiv Gandhi die Staatsführung gekostet. *Rang De Basanti* verweist außerdem direkt auf die MiG-Modernisierung der indischen Luftwaffe ab den 1990er-Jahren, bei der minderwertige russische Ersatzteile verwendet wurden, was zu Abstürzen von Jets führte (vgl. Cohen und Dasgupta 2010: 36 ff.).

Film schließt, verdeutlichen, dass die Jugend Karans und DJs Botschaft verstanden hat; das Land ist wachgerüttelt.

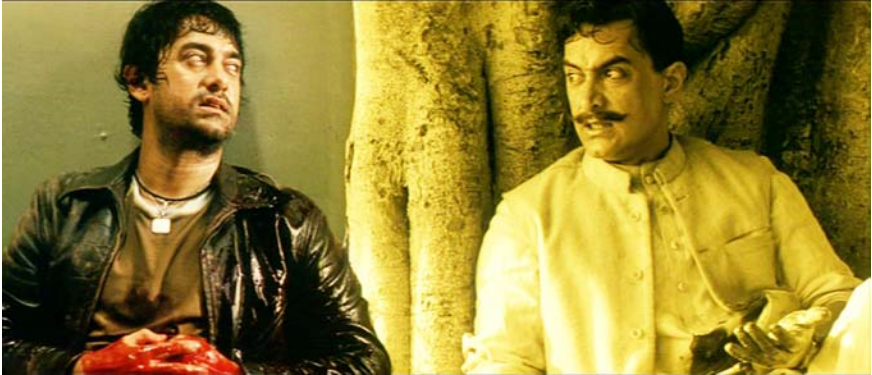


Abbildung 8: *Rang De Basanti* (Aamir Khan) (© Rapid Eye Movies)

Im Kontext der in anderen Filmen gezeigten eigenmächtigen Gewalt ist *Rang De Basanti* mit seiner Selbstjustiz keine Ausnahme, angesichts der (Schein-)Politisierung und Historisierung und der vermeintlichen Notwendigkeit (die eben nicht nur Bestrafung, sondern auch eine Veränderung der Verhältnisse anstrebt) allerdings ein Extrembeispiel, das neben der typischen Tragödisierung von Terroristen in Bollywood nahe an eine – auch nationalgeschichtlich bedingte – Heroisierung von „Revolution“ und „Freiheitskampf“ reicht, ohne deren geschichtlichen Kontext zu reflektieren. Die sozialistische Ausrichtung Singhs wird problemlos in eine Patriotismusdebatte überführt und umgemünzt, die die Verbrüderung von Hindus und Muslimen nicht aufgrund gemeinsamer Klassenzugehörigkeiten und ihres Status als Kolonialisierte, sondern auf der Basis einer allgemeinen Vaterlandsliebe einfordert.

Zwei weitere Filme zu Beginn der 2000er-Jahre, die sich direkt dem historischen Nationalhelden Bhagat Singh widmen, sind *23rd March 1931: Shaheed* (IND 2002; Guddu Dhanoa) mit Bobby Deol sowie *The Legend of Bhagat Singh* (IND 2002; Rajkumar Santoshi) mit Ajay Devgan. In letzterem, einem nachgerade chauvinistischen Film, werden die Briten durchweg auf schwächlich-bleiche, feige, gemeine und arrogant-dumme Karikaturen reduziert. Doch auch Mahatma Gandhi, seinerzeit Kongressvorsitzender und über die Grenzen Indiens hinaus Inbegriff des gewaltlosen Widerstands, kommt die eher unschmeichelhafte Rolle eines Hindernisses auf dem Weg zur nationalen Einheit und Selbstbestimmung zu. Für die gaben Bhagat Singh und weitere Mitglieder seiner *Hin-*

dustan Socialist Republican Association – so die staatsoffizielle Lesart – ihr Leben, wofür sie heute noch verehrt und öffentlich gefeiert werden. Hierin wie in dem Umstand, dass gleich zwei Filme zu dieser historischen Figur im selben Jahr starteten, mag man eine Nachwirkung der Kargil-Krise sehen, die Indien auf das Ideal des wehrhaften Nationalstaats einschwor. Einer früheren Produktion zum Revolutionär und offiziellen Märtyrer, *Shaheed-e-azam Bhagat Singh* (IND; Jagdish Gautam) von 1954, wollten Parlamentarier der Kongresspartei jedenfalls trotz des Verbots derartiger Beeinflussung des indischen Censor Boards die notwendige Zertifizierung noch verweigern: „(...) the political principle that had inspired him [Bhagat Singh – B.Z.] (and his associates) was antithetical to that of non-violence to which the Congress was committed“ (Bhowmik 2009: 131).

Die Wehrlosigkeit niederer Klassen und Kasten bzw. des gemeinen Volkes in *Badal*, *Diljale* oder *Rang de Basanti* ist ein altbekanntes Thema im Bollywoodkino.

Not only are the police and the judiciary ineffective, but the establishment itself is depicted as the villain. Thus in the '80s and '90s the stereotype villain is not the smuggler or dacoit, but the politician acting in collusion with the police and the *goonda*. It is this powerful politician-police-*goonda* combine which is projected as the scourge of society, and against which all members are quite vulnerable and helpless (...) (Karzmi 1999: 196).

Das weitbekannte Taktieren und Einflussnehmen von Mächtigen „da oben“ ist dabei ein so bekanntes Phänomen, dass es als verbreitetes Motiv in Filmen auch nur am Rande und als Posse vorkommen kann: Im nicht sonderlich ernst zu nehmenden und gemeinten Film *Indian* (IND 2001), der seinen Patriotismus schon im Titel führt, muss Sunny Doel als Polizist nicht nur den sinisteren Terroristen Wassim Khan (Mukesh Rishi) dingfest machen, sondern verhaut auch wie in einem Bauernschwank nebenbei betont anmaßende und korrupte Lokalpolitiker, die ihn zu vereinnahmen suchen. Auch die Instrumentalisierung des Terrorismusbegriffs zur Denunziation spielt in diesem Kontext eine Rolle: In *Phir Bhi Dil Hai Hindustani* (IND 2000; Aziz Mirza) mit Shah Rukh Khan und Juhi Chawla entpuppt sich der flüchtige Terrorist und Agent der pakistanischen *foreign hand* Joshi (Paresh Rawal) als einfacher Bürger und Vater, dessen Tochter von einem reichen Geschäftsmann vergewaltigt wurde, woraufhin sich Joshi angesichts der Einflussmacht des Täters gezwungen sah, Selbstjustiz zu üben. Zugleich – oder wie Filme *innerhalb* der erzählten Welt von *Phir Bhi Dil Hai Hindustani* – sind Terroristen beliebte Buhmänner des vor allem actionlastigen Bollywood-Films, seien es apolitische gangsterähnliche Figuren, moderne Auftragskiller oder diabolische Pakistanis bzw. mit diesen kooperierende Dschihadisten und Kaschmirrebelln, die in ihrer Eindimensionalität und Boshaftigkeit

dem Prä-„9/11“-Bild Hollywoods vom „Evil Arab“ entsprechen. Um sie und ihre „schurkische“ Gewalt geht es im Folgenden.

6.4.4 Schurkische Gewalt

Wie in *Diljale* werden häufig im Hindu-Mainstreamkino ausländische Mächte, vor allem der Erzgegner Pakistan oder externe Islamisten zu scherenschnittartigen Bösewichten. Nach Mehtas Ansicht ist dies ein neueres Phänomen:

Heute diskutiert Indien Fragen der nationalen Sicherheit durch seine Filme. Viele Hindi-Streifen der jüngsten Zeit handeln von einer großen internationalen Verschwörung gegen das Land, angeführt von einem ethnisch schwer einzuordnenden Übelmann. (...) Diese Filme bieten einfache Erklärungen an für die unzähligen Aufstände. Alles Übel kommt aus dem Ausland! (Mehta 2008: 521).

Laut Bhowmik wiederum geschieht dies phasenweise, abhängig von der jeweiligen Staatslinie:

A form of neo-nationalism began to weigh down Indian cinema with clockwork regularity, conveniently enmeshing and contraposing religious patriotism and nationalism with its “other” (...) (Bhowmik 2009: 304).

Dabei knüpfen die Filme mit den schurkischen Terroristen leicht an klassische Schufte nicht nur des Kinos an und verlieren dabei an politischer Valenz. In *Mela* (IND 2000; Dharmesh Darshan) etwa ist der Terrorist Standardfigur in wohligh-fürchterlichster Form jenseits jeder ideologischen Agenda oder Symbolkraft. Tinnu Verma als Gujjar Singh stellt im Grunde einen Gangster des „Curry-Western“ dar, der ohne sonderlichen (Hinter-)Grund das Land terrorisiert, einen Politiker erschießt und die Heldin des Films raubt (vgl. Zywietz 2014: 247). Damit steht *Mela* in einer Traditionslinie der unbeschwerten Unterhaltung wie *Shaan* (IND 1980; Ramesh Sippy) mit Shakal (Kulbhushan Kharbanda) als einem kaum verhohlenen James-Bond-Oberschurkenderivat oder *Mr India* (IND 1987), in dem Amrish Puri als Mogambo (der Rolle, die ihn berühmt machte) den amüsant-schaurigen Superbösewicht gibt, mit dem der – bei Bedarf unsichtbare – Held (Anil Kapoor, der Prof. Sengupta aus *Black & White*) aneinandergesetzt. Eine moderne und dynamischere Variante des unverbindlichen „Terroristen“ ist die des modischen und stilvollen Jet-Set-Attentäters, der als Auftragsterrorist wie weiland „Carlos der Schakal“ gar keine näher bestimmte Motivation für seine Aktionen gegen Indien braucht (auch wenn in diesem Zusammenhang meist kurz und genreobligatorisch auf Pakistan verwiesen wird). Er ist mit der Figur des internationalen Profikillers zusammengeblendet und bietet mit seinen

verwerflichen Plänen Grund und Gelegenheit für die Inszenierung exotischer ausländischer Handlungsschauplätze bzw. Drehorte. Ein entsprechender Film ist die Actionkomödie *Jo Bole So Nihhaal* (IND 2005; Rahul Rawail), in der ein naiver, aber schlagkräftiger Landpolizist und Sikh (Sunny Deol) unfreiwillig den Super-Terroristen „Romeo“ (Kamaal Khan) laufen lässt und seine Ehre wiederherzustellen trachtet, indem er in New York den Verbrecher einzufangen sucht, wo der es auf den US-Präsidenten abgesehen hat. Der Film präsentiert Khans „Romeo“ als lässigen Killer in exquisiter Garderobe, der den Verbrechern (und Polizisten) der US-Serie *Miami Vice* (1984-1990) oder den vergleichbaren indischen ‚coolen‘ Stilisierungen der Unterwelt eher verwandt ist als den kaschmirischen Militanten im traditionellen Salwar Kamiz.⁴⁶³

Alternativ wartet Bollywood gleich mit einer bunten Kollektion an (inneren wie äußeren) Feinden auf. Diesen steht ein in seinem Übermaß geradezu (selbst-)parodistisch selbstverantwortlicher, unbestechlicher, ernster und mit nachgerade übermenschlichen Kampffähigkeiten ausgestatteter Patriot als Polizist oder Angehöriger der Streitkräfte gegenüber – eine Heldenkonfiguration, die bei aller Ironie und Anpassung an die indischen Bedürfnisse an das US-Actionkino der Reagan-Ära erinnert. Ein Beispiel hierfür ist *The Hero: Love Story of a Spy* (IND 2003; Anil Sharma). Bobby Deol spielt darin den Geheimagenten und Armee-Offizier Arun, der in allerlei Verkleidungen Terroristen und böswillige Pakistanner mit rüder Action und rauem Humor zur Strecke bringt. Bei einem Schurkentreffen in der Zentrale des pakistanischen Geheimdienstes *Inter-Services Intelligence* (ISI) – der in Indien berüchtigten „Schurkenorganisation“, vergleichbar mit dem KGB im Hollywood der 1950er-Jahre und darüber hinaus –, kommt auch die aktuelle Situation Pakistans zur Sprache, die Position des Landes im globalen „Krieg gegen den Terrorismus“, die neue internationale Aufmerksamkeit für diesen Staat und sein Verhältnis zu den USA: Pakistan, so erklärt ISI-Chef Ishak Khan (Amrish Puri) dem zottelbärtigen kaschmirischen Extremisten am anderen Ende der Tafel, stehe unter Druck, die Militanten hingegen könnten unbehelligt agieren, wie sie wollten.⁴⁶⁴ Weil die „islamische“ Atombombe Pakistans denn auch nicht einfach herausgegeben werden könne, solle, so der Plan, ein

⁴⁶³ So unpolitisch *Jo Bole So Nihhaal* inhaltlich auch ist, kam es doch 2005 zu Bombenanschlägen in zwei Kinosälen in Neu-Delhi, in denen der Film aufgeführt wurde. Hinter den Taten vermutete man Sikh-Aktivisten, die wegen der Verwendung des traditionellen religiösen Grußes und Kampfrufs als Titel und einiger frivoler Szenen protestiert hatten: Sie hatten ihre Religion und Volksgruppe verunglimpft empfunden (vgl. Times of India 2005; BBC News 2005). Ob die Anschläge sich allerdings gezielt gegen den Film richteten, ist ungeklärt.

⁴⁶⁴ 9. Minute. Derlei gegen Indien gerichtete Konspirationstreffen finden sich als eine Standardsituation z.B. auch in *Asambhav* (IND 2004), wo sich pakistanische Uniformierte mit gewohnt „wildem“, bärtigen Militanten in Langhemden besprechen, um die Entführung des indischen Präsidenten zu planen (was aus weniger handlungslogischen, denn aus ‚touristischen‘ Gründen in der Schweiz passiert).

kaschmirisches Selbstmordkommando diese pro forma stehlen. Das perfide Brainstorming wird allerdings von Delhis Geheimdienst überwacht. So könne man sehen, heißt es denn auch (überdeutlich) in der Einsatzbesprechung der indischen Sicherheitsdienste, wie gefährlich Pakistans Absichten seien. Die kaschmirischen Separatisten und die Pakistaner paktieren in *Hero* zudem mit einem indischen, in Kanada lebenden Industriellen (Kabir Bedi) – ein mokanter Stich gegen *Non-resident Indians*.

Das Feindbild Pakistans mit seinen Allianzen zieht sich durch den ganzen, freilich bewusst überbordend gehaltenen Film, der sein Unterhaltungsziel nicht verhehlt, gleichwohl auch Zeit für prononcierte chauvinistische Vaterlandshuldigungen findet: Im Finale, in dem ein von den Terroristen entführter und mit Atombomben bestückter Zug erobert werden muss, verprügelt einer von Aruns Männern den bösen islamistischen Geistlichen und erklärt, wer das erste Mal irre, sei ein Mensch, wer ein zweites Mal irre, ein Teufel. Ein Mann aber, der irre und irre, der sei Pakistani.⁴⁶⁵ Der Imam verwundet den Agenten tödlich, wird von diesem aber selbst mit letzter Kraft und dem Hinweis erstochen, Indien habe nun aufgehört, ihm seine Fehler zu verzeihen. Hernach salutiert der sterbende Patriot, gestützt von seinem Freund und Kameraden, und ächzt ein letztes „Heil Indien!“

Derlei stereotyp feindlichen Terrorismus lässt sich in Bollywood auch mit dem tragischen bzw. melodramatischen verknüpfen, wie der Erfolgsfilm *Mission Kashmir* (IND 2000) von Vidhu Vinod Chopra zeigt, der ähnlich *Fanaa* damit eine Ahnung von der großen Spannbreite der Perspektiven und Nutzungen politischer bzw. ethnoreligiöser Auseinandersetzungen gibt – zumindest, wenn als Kernerzählung das Großprojekt Hindustan propagiert wird (s. 6.5). Als Actionfilm kombiniert *Mission Kashmir* die typische Radikalisierungsspirale mit einer besonderen tragischen Familienkonstellation und ebenfalls großen nationalistischen Gesten wider die äußeren Antagonisten. Derlei ist in dieser Form vor allem bei Filmen über den Auf- oder Widerstand in J&K zu beobachten, in dem innere Missstände mit Unterwanderung durch Pakistan und ausländischer Dschihadismus zusammentreffen: Weil aufgrund einer Fatwa der Sohn des in Kaschmir stationierten Polizeioffiziers Khan (Sanjay Dutt) ärztlich nicht behandelt wird und daraufhin stirbt, rächt sich Khan bei einem Antiterrorereinsatz an dem zuständigen Militanten und seiner Bande, die in einem kleinen Dorf untergeschlüpft sind. Dabei wird auch die unschuldige Familie des jungen Altaaf niedergestreckt. Khan und seine Frau Neelima (Sonali Kulkarni) nehmen den traumatisierten Jungen an Sohnes statt auf. Doch als Altaaf herausfindet, dass der maskierte Mörder seiner Familie, der ihn noch in seinen Alpträumen heimsucht, sein

⁴⁶⁵ 176. Minute.

Ziehvater ist, versucht er erfolglos, Khan zu töten, und flieht. Jahre später ist aus Altaaf ein Dschihadist geworden, der in dem sinisteren Terroristenführer Hilal (Jackie Shroff) einen neuen Ersatzvater gefunden hat. Mit pakistanischen Militärs und einer schemenhaften, an Osama bin Laden gemahnenden Figur im Hintergrund will Hilal in Kaschmir durch die Zerstörung einer Moschee und eines Hindu-Tempels einen Bürgerkrieg entfachen. Altaaf verbindet diesen Auftrag mit seinem Racheplan an Khan. Doch bei dem Bombenanschlag auf Khan wird statt ihm die geliebte Ehefrau und Ziehmutter Neelima getötet. Khans Zorn richtet sich nun wiederum gegen Altaaf. Doch trotz ihrer Feindschaft verbünden sich die beiden Männer im Finale gegen Hilal angesichts der Bedrohung ihres Kaschmirs. Die persönliche Fehde, so der Tenor, hat gegenüber den gemeinsamen Zielen (und Feinden) zurückzutreten. Nach Hilals Tod und der Rettung der Heimat steht der Versöhnung nichts im Weg – gemeinsam mit Altaafs Jugendliebe Sufiya (Preity Zinta) ist eine neue Familieneinigkeit hergestellt (vgl. Zywiets 2014: 250 f.).

Ähnlich *Fanaa* kombiniert *Mission Kashmir* Actionunterhaltung, große Melodramatik mit romantischen Passagen: Altaaf als Terrorist Nayar'scher Beschreibung ist Opfer des Gewaltkreislaufs und wird von Hilal instrumentalisiert; gleichwohl findet der Film Zeit, ihn in seinem Wiedersehen mit Sufiya als gewandten Sänger und Tänzer zu präsentieren und dabei quasi eine Auszeit von der düsteren Rache- und Intrigen-Story zu nehmen. So inkohärent wie ideologisch krude *Mission Kashmir* jedoch erscheinen mag, ist er, kurz nach dem Kargil-Konflikt gestartet, doch insofern beachtlich, als er die ‚Kollateralschäden‘ (inklusive der Übergriffe der indischen Exekutivorgane) mitzubersichtigt und zu erklären sucht, ohne das Ansehen des heroischen Militärs bzw. der Grenztruppen zu beschädigen. Die abschließende Versöhnung des Hindus Khan und des J&K-Muslims Altaaf sind dabei eine sinnbildliche utopische Vision, in dieser Hinsicht demokratisch-rhetorisch, wenn auch mit konservativ-paternalistischem Zug. Aus ähnlicher Zentrumssicht, jedoch politisch verworrener und düsterer auch in der Bildgestaltung zeigt dann zehn Jahre später *Lamhaa: The Untold Story of Kashmir* (IND 2010) die Verhältnisse in Indisch-Kaschmir, wo Sanjay Dutt als Militäroffizier in geheimer Mission zwischen demokratischen friedliebenden Politikern, Polizei, Ninja-artigen Muslima-Freiheitskämpferinnen und Religionsparteien operiert.

Klar konfrontativ-rhetorisch, dabei monogenerischer, gleichwohl ebenso symbolisch-unrealistisch werden auch reale Terrorereignisse von Bollywood aufgegriffen und als Erzählmaterial für konforme Thriller und Actionfilme verarbeitet, etwa der Fall des *Indian-Airlines*-Fluges 814 im Jahr 1999 in *Zameen*

(IND 2003; Rohit Shetty) und *Hijack* (IND 2008; Kunal Shivdasani)⁴⁶⁶ sowie *The Attack of 26/11* (IND 2013) von Ram Gopal Varma über den Angriff auf Mumbai 2008.

Zameen eröffnet nach einer hurratriotischen Titelsequenz mit der nahezu unvermeidlichen indischen Einsatzbesprechung der Sicherheitsstellen, in der der Terrorist Baba Zaheer Khan (Mukesh Tiwari) mit seiner Gruppe Al Thahir als Widersacher vorgestellt wird, der durch Angriffe auf Tempel und Moscheen kommunalistisch-religiöse Zwietracht zu säen beabsichtigt. Allerdings ist man dem Unhold bereits auf der Spur. So kann der *toughe* Oberst Ranvir Singh Ranawat (Ajay Devgan) im Bergland Kaschmirs den von Pakistan gestützten Terroristen nach einem Feuergefecht zwischen Militärs und Militanten festnehmen. Sechs Monate später wollen Komplizen, die über die Line of Control nach Indien eindringen und dabei ein Blutbad unter indischen Grenzschützern anrichten, Baba Khan freipressen. Als Organisator der Gruppe fungiert in Mumbai der diabolisch besonnene rothaarige und bebrillte „Professor“ (Govind Khatri). Assistant Commissioner of Police (ACP) Jaideep „Jai“ Rai (Abhishek Bachchan) kann die Pläne der Bande zunächst durchkreuzen, muss sich aber mit Ranawat zusammenraufen – seinem ehemaligen Vorgesetzten, der Rai verachtet und ihn unehrenhaft aus dem Militärdienst entlassen hat: Rai hat sich einst als Soldat bei einem Einsatz als zu nachsichtig gegenüber Terroristen erwiesen, Nerven gezeigt und damit das Leben von Kameraden auf dem Gewissen. Diese Schmach kann Rai sich seither nicht verzeihen, doch bekommt er als Beamter der Mumbaier Polizei nun die Gelegenheit zur Wiedergutmachung, als er mit Ranawat die Terroristen aufspürt. Diese entführen daraufhin ein Passagierflugzeug, auf dem Rais Frau Nandini (Bipasha Basu) als Flugbegleiterin arbeitet, und dirigieren die Maschine über Kathmandu ins pakistanische Kaschmir. Ranawat spricht sich klar für das Ausradieren der Terroristen aus – was man schon bei den früheren Gelegenheiten im Krieg 1948 bis hin zum Kargil-Konflikt 1999 hätte tun sollen.⁴⁶⁷ Wie es das Genre verlangt, retten Ranawat und Rai die Passagiere und die Ehre ihres Landes. Selbst wenn er an die Fähigkeit des Nachbarstaates zur Einsicht glaube, die diesen eines Tages zur Vernunft bringen werde, so der indische Premier in *Zameen*: Letztlich helfe nur eine harte Hand gegen Terroristen und Pakistaner, die aus bloßem Hass Indien traktierten. Ein Staat, den *Zameen* in sei-

⁴⁶⁶ Im Juni 1999 entführten Mitglieder der kaschmirischen *Hizb-ul-Mujahideen* einen Airbus A300 mit rund 180 Passagieren an Bord. Der Flug IC 814 von Kathmandu nach Delhi wurde ins afghanische Kandahar mit Zwischenstopps in Amritsar, Lahore und Dubai umgelenkt. Die Hijacker erpressten die Freilassung von drei islamistischen Militanten (darunter auch Ahmed Omar Saeed Sheikh, der für die Entführung und Ermordung des Journalisten Daniel Pearl in Pakistan 2002 verantwortlich war). Zur IC-814-Entführung vgl. u.a. Rothermund (2002: 110 ff.).

⁴⁶⁷ 54. Minute.

nem Lagerdenken als moralisch klar überlegen ausibt: Zweimal lässt Ranawat den Terroristen Khan leben, denn es sei in Indien verboten, „Hunde zu töten“. Zuletzt (und außerhalb der Landesgrenzen) hindert die Rechtschaffenheit ihn und Rai nicht, Baba Khan höhnisch mit einer Handgranate im Hemd aus dem Helikopter zu werfen und die darunter stehenden pakistanischen Militärjeeps alleamt gleich mit in die Luft zu jagen.⁴⁶⁸

Hijack orientiert sich mit seinem Szenario an der Hollywoodproduktion *Passenger 57* (USA 1992; Kevin Hooks)⁴⁶⁹ – selbst eine der vielen *Die-Hard*-Variationen –, und kopiert dabei ungeniert seine „Vorlage“ auch im Detail: Ebenso wie in *Passenger 57* dringt in *Hijack* einer der Terrorist ins Cockpit ein und fragt, wer hier der Flugkapitän sei. Als dieser sich meldet, wird er prompt erschossen. Auf nochmalige Nachfrage, wer der Captain sei, gibt der entsetzte Co-Pilot die ‚richtige‘ Antwort: Der Terrorist sei es. Und ebenso wie in dem Hollywood-Actionfilm ist der Held, Vikram „Vicky“ Madan (Shiney Ahuja), ein Witwer qua Gewaltverbrechen: Einst selbst Pilot, hat seine Frau Pooja (Kaveri Jha) bei einer früheren Flugzeugentführung den Tod gefunden. Nun arbeitet Vicky auf dem Flughafen von Chandigarh als Mechaniker – just dort, wo die entführte Maschine landet, die von Amritsar nach Dubai umgelenkt werden soll und in der – Ultimatum des dramatischen Potenzials – Vikrams kleine Tochter mitreist. Ziel der Terroristen ist die Freipressung ihres Anführers Rashid Omar. Ein Befreiungsversuch, rasanter Auftakt des Films, ist bereits vereitelt worden, in dessen Zuge Omar (dargestellt von einem chargierenden K. K. Raina mit Glatze und Haifischgrinsen) als Drahtzieher hinter Anschlägen in London, Paris und Bali in der typischen Sicherheitssitzung vorgestellt wurde – einer der vielen Versuche neuerer Bollywood-Actionfilme, dem heimischen Terrorismus eine internationale Bedeutung und Aktualität zu verleihen. Omar soll nicht einfach exekutiert werden, sondern unter Drogen weitere Pläne verraten, was Omars Männer unter Zugzwang setzt. Diese zünden in einer Diskothek eine Bombe und entführen, als dies nicht genügt, das Flugzeug. Vikram allerdings kann beim Zwischenstopp an Bord gelangen und mit Hilfe der Flugbegleiterin Saira (Esha Deol) die Geiselnnehmer ausschalten.

In *Hijack* wie in vielen anderen Filmen sind die Terroristen skrupellose, unverbesserliche Unmenschen, gelten als Abschaum und verdienen kein Pardon. *Hijack* scheut sich auch nicht, die eindimensionalen Schurken überdeutlich als Muslime auszustellen – entgegen dem sonstigen Bemühen Bollywoods, diese

⁴⁶⁸ 163. Minute.

⁴⁶⁹ Darin spielt Wesley Snipes einem Sicherheitsexperten, der zufällig auf demselben Flug ist, mit dem der gefangene Terrorist Charles Rane (Bruce Payne) transportiert und von seinen Komplizen, die die Maschine übernehmen, befreit wird.

Volks- bzw. Glaubensgruppe gegen die Verdächtigungen, „unindische“ Agenten des Terrorismus zu sein, demonstrativ in Schutz zu nehmen: Bei einem konspirativen Treffen am Rande der Stadt träumen die Islamisten mit schmutzigen Gesichtern von „unserer“ Herrschaft und rufen zum Abschluss grotesk-emphatisch „Allahu akbar“.⁴⁷⁰ Eine Zahl von verschiedenen Helfern an den verschiedenen Servicepunkten des Flughafens vermittelt den Eindruck eines weitreichenden Helfernetzwerks, dazu sitzt ein Verräter mitten in der Schaltstelle der Antiterror-einheit. Andererseits nimmt sich *Hijack* die Zeit, die Militanten im Terrortrainingscamp zu zeigen, wo sie wegen des Zeitdrucks nervös sind, einen freundschaftlichen Umgang miteinander pflegen und sich zur Begrüßung umarmen: ein Unterschied zu den weitgehend gefühlkalten terroristischen *professionals* der US-Actionfilme.

Weniger Actionfilm, aber dessen formalästhetische Mittel nutzend, rekapituliert *The Attack of 26/11* explizit die Terrortage von Mumbai im November 2008 und gemahnt damit vom Ausgangspunkt her an westliche Reenactment-(Fernseh-)Filme wie *21 Hours at Munich* oder *Mogadischu*. Tatsächlich zeichnet *The Attack of 26/11* den Weg der Terroristen akkurat nach, wie sie über die See kommend in der Stadt landen, ausschwärmen, u.a. im Chhatrapati Shivaji Bahnhof ein Massaker anrichten oder im Nariman House und dem Taj Mahal Hotel sich mit Geiseln verschanzen. Parallel dazu folgt die Handlung den Beamten im Einsatz. Diese werden, bisweilen als Opfer, gefeiert, derweil die *LeT*-Täter als blutrünstige Unmensen drastisch und genre-spektakulär in exploitativem Stil (dynamische Kamera, fast exzessiver Weitwinkeleinsatz, unheilvolle Musik) inszeniert sind. So etwa, wenn in Großaufnahme direkt in die Kamera hinein einer der Fanatiker mit fanatischem Gesichtsausdruck dem Bootskapitän die Kehle durchschneidet⁴⁷¹, was von seinem Kameraden mit einem grausam-lüsternen Lächeln beobachtet wird, oder wenn in der luxuriösen Lounge des Nobelhotels das Erschießen wehrloser Männer, Frauen und schließlich gar eines kleinen Kindes bildgestalterisch und spannungsdramaturgisch nachgerade ausgekostet wird, um die Bestialität oder Dämonie zu belegen und zu veranschaulichen.⁴⁷² Die Drastik der Darstellung, in anderen Kinematografien angesichts der realen Traumata des Angriffs unvorstellbar, blieb im öffentlichen Diskurs weitgehend unkritisiert, was freilich selbst wiederum einordbar ist als Stimmungssymptom einer erlebten Dauerbedrohung durch den Erzfeind Pakistan und seiner Stellvertreter, gegen deren skrupellose Aggression es sich zu behaupten gilt.

⁴⁷⁰ 25. Minute.

⁴⁷¹ 18. Minute.

⁴⁷² Ab der 33. Minute.

6.4.5 *Standard-Variationen und Genre-Spiele der 2000er-Jahre*

Neben, am Rande oder als reaktive Weiterentwicklungen innerhalb der bisher skizzierten drei Tendenzen der Gewaltthematisierung mit ihren rhetorischen Positionen lassen sich vor allem ab Mitte der 2000er-Jahre Filme im Mainstream-Bollywood ausmachen, die alternative Wege und Ansätze der bekannten Rezepturen des Gut-Böse-Schemas oder tragischer Gewalt- und Familiendramen ausprobieren, ohne mit diesen völlig zu brechen. Mit einigen Beispielen sei hier die Variationsbandbreite hinsichtlich der tragischen und schurkischen Gewaltframings grob skizziert.

Main Hoon Na (IND 2004) von Farah Khan etwa ist eine so schwungvolle wie unverbindliche Masala-Kombination aus Schüler- und Liebeskomödie, Actionthriller und Familiendrama, die bei aller Simplizität und Stereotypie im Ansatz einen Gegenentwurf zu ‚reaktionären‘ Filmen und ihrer konterterroristisch reflektierenden Haltung bietet. Der von Bollywoods Superstar Shah Rukh Khan gespielte Major Ram Sharma wird zum Schutz der Generalstochter Sanjana (Amrita Rao) als Schüler in deren Highschool eingeschleust, lernt dabei seinen Halbbruder (Zayed Khan) kennen und verliebt sich in eine schöne Lehrerin (Sushmita Sen). Die Gefahr für Sanjana geht von dem skrupellosen Raghavan Datta (Sunil Shetty) aus, der schließlich die Schule besetzt. Doch anders als üblich ist der Gegner kein kaschmirischer oder pakistanischer Terrorist, sondern ehemaliger Offizier der indischen Armee, der einst arglose pakistanische Bauern, die sich über die Grenze nach Indien verirrt, exekutiert hat. Daraufhin unehrenhaft entlassen will er nun zum Schutz Indiens die Aussöhnung mit dem Nachbarland sabotieren, auf den Sanjanas Vater, General Bakshi (Kabir Bedi) durch einen feierlichen Gefangenenaustausch hinarbeitet – Verrat und Kapitulation in den Augen Dattas und seiner eingeschworenen Truppe. Allerdings wird Bösewicht Datta auch eine tragische Hintergrundgeschichte eingeräumt, die seine Radikalisierung erklärt und politisch korrekt die Ablehnung der Friedensbemühungen als rückwärtsgewandte tragische Verstockung und Verbitterung markiert: Dattas Sohn ist in Kaschmir ums Leben gekommen, was ihn zum fanatischen Extremisten gegen alles Pakistanische werden ließ. Das hoch angesehene indische Militär (s. 6.5) bleibt dank dieses dramatischen psychologisierenden Zuges unbeschädigt, ein Film wie *Zameen* erscheint in diesem Kontext allerdings wie der wahnhaft verzerrte subjektivierte Mindscreen oder die Selbsterzählung Dattas, der, sich in die Schutz- und Heldenrolle träumend, nicht erkennt, dass er zu dem geworden ist, was er jagt.

Verbleibt *Main Hoon Na* mit seinen tonalen Genre-Wendungen noch ganz im Erfahrungsraum des Hindi-Masala-Kinos, bieten andere Filme als Gesell-

schaftsdramen einen dezidierten und realistischen Blick auf die multiple Zerrüttung des Alltags durch die Politgewalt – und dies auf eine narrativ ambitioniertere Weise, die an *Syriana* (s. 5.5.2) oder *Rendition* erinnert. So präsentieren *Yeh Mera India* (IND 2008) von N. Chandra (alias Chandrashekar Narvekar) und vor allem Nishikanth Kamaths *Mumbai Meri Jaan* (IND 2008) als Ensemblefilme mehrere, sich teils überschneidende Parallelhandlungen als Kaleidoskop der Verunsicherung und des Misstrauens angesichts des Terrorismus. Der zurückgenommene *Mumbai Meri Jaan* erzählt von den Auswirkungen der verheerenden Mumbaier Bombenanschläge am 11. Juli 2006 auf das soziale und mentale Klima der Stadt über die sozialen Klassen, Kasten und Religionsgruppen hinweg, wofür er verschiedene Einzelcharaktere facettengleich herausgreift: Der erfolglose Computerhändler Suresh (Kay Kay Menon), dem der Kredithai schon im Nacken sitzt und der Muslimen gegenüber Ressentiments hegt, verdächtig einen jungen Mann, der mit seinen Freunden regelmäßig in Sureshs Stamm-Tee-stube verkehrt, mit den Attentaten zu tun zu haben und beginnt, ihm nachzuspionieren. Der bessergestellte moderne Angestellte Nihkil (Madhavan), bei den Anschlägen selbst nur knapp dem Tod entronnen und dabei traumatisiert, findet sich im schnell wieder einkehrenden Alltagstrott der Metropole nicht mehr zurecht. Im Pendlerzug erfassen ihn Panikattacken, hinter einem achtlos abgestellten Motorroller vermutet er ein Bomben-Vehikel. So überlegt er, sich ein eigenes Auto zu kaufen – oder gleich ganz auszuwandern. Die Fernsehreporterin Rupali (Soha Ali Khan) hat keine Bedenken, vor der Kamera Terrorismusopfer für gefühlige Beiträge zu interviewen – und wird, als ihr Verlobter unter den Toten des Anschlags ist, selbst Gegenstand der medialen Ausschlachtung. Schließlich: Der arme Teehändler Thomas (Irrfan Khan), der alltäglich seine soziale Minderwertigkeit zu spüren bekommt und mit Frau und Tochter gedemütigt aus einem Einkaufszentrum geworfen wird, erhält Genugtuung und ein bisschen Machtgefühl, indem er per Telefon Bombendrohungen abgibt und die so verursachten Räumungen der für ihn unerreichbaren Konsumtempel beobachtet – bis ein älterer Mann dabei einen Herzanfall erleidet. Zum Ausklang synchronisiert der Film diese und weitere Figuren untereinander und mit den übrigen Einwohnern Mumbais in der Gedenkminute eine Woche nach den Attentaten, in der die Stadt stillsteht.⁴⁷³

Zwei Hindi-Thriller, beide zwei Jahre nach den Attentaten 2006 in den Kinos gestartet, befassen sich hingegen auf symbolisch übersteigerte Weise mit

⁴⁷³ Darin erinnert *Mumbai Meri Jaan* an ebenso episodisch gebaute, panoramahafte Werke wie *Short Cuts* (USA 1993; Robert Altman) oder *Magnolia* (USA 1999; Paul Thomas Anderson), in denen ebenfalls durch ein übergeordnetes Ereignis (ein Erdbeben bzw. ein bizarrer Froschregen) unterschiedliche Figuren parallelisiert und sich der Schicksalhaftigkeit ihres Lebens bewusst werden.

dem Unsicherheitsgefühl in der Großstadt. Vor allem *Aamir* (IND 2008) von Raj Kumar Gupta verdeutlicht dabei einmal mehr die globale Zirkulation von Erzählideen und Genre-Mustern bzw. der Adaptionsleistung der Mumbaier Filmindustrie. So ist *Aamir* (unausgewiesenes) Remake des US-philippinischen No-Budget-Films *Cavite* (R: Neill Dela Llana, Ian Gamazon) von 2005.⁴⁷⁴ Der höher budgetierte Bollywoodfilm handelt vom titelgebenden Muslim, der gezielt und ganz direkt zum terroristischen Instrument wird bzw. werden soll: Aamir (Rajeev Khandelwal), ein junger, in London lebender Mediziner, will in Indien seine Familie besuchen – und wird mittels Handy und seiner entführten Angehörigen schon am Flughafen zu einem undurchsichtigen Spiel gezwungen, das Formen einer Schnitzeljagd annimmt. Das Ziel: Aamir soll sich in einem Stadtbuss, im Tausch für das Leben seiner Angehörigen, in die Luft sprengen. Doch das verweigert er – auch in der (scheinbaren) Gewissheit, dass seine Angehörigen ohnehin (so gut wie) tot sind –, um nicht zu einem „weiteren“ muslimischen Massenmörder zu werden. In einer Baugrube zündet die Bombe mit ihm, ohne sonstige Menschenleben zu fordern. Der Medienöffentlichkeit gilt er als gleichwohl ein (freilich erfolgloser) Selbstmordattentäter mehr.

Neben der Erpressung nicht *des*, sondern *zum* Terroristen (wenn auch auf recht konstruierte Weise) berührt *Aamir* das Thema der modernen *Non-resident Indians* sowie die Frage, inwieweit die junge, gut gebildete Diaspora-Elite mit ihrer Heimat verbunden ist und wie es mit Indien ohne ihre ‚Opferbereitschaft‘ vorangehen soll. Auch Aamir wird auserkoren, weil er als in England lebender Arzt besondere Aufmerksamkeit durch einen Anschlag erzeugen würde. Die Figur des Terroristen bleibt schemenhaft reduziert, könnte theoretisch gar ganz auf die Telefonstimme beschränkt sein wie in Joel Schumachers *Phone Booth* (USA 2002), der mit seiner zeitlichen Reduktion und der fernmündlichen Erpressung der Hauptfigur vieles von *Aamir* vorwegnimmt. Mit dem Motiv des unbescholtenen Alltagsmannes, der unversehens und unverschuldet in einen Albtraum gerät, gemahnt *Aamir* zudem an andere zeitgenössische Thriller wie *Breakdown* (USA 1997) von Jonathan Mostow oder sowie Klassiker im Stil Alfred Hitchcocks (z.B. *Strangers on a Train* [USA 1951]). Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, wie für Aamir nicht nur das gewöhnliche Mumbai gerade in seiner äußeren Normalität alpträumhafte Bedeutung und Dimensionen bekommt, sondern Terrorismus einem unheimlichen bösen Geist gleicht, der in das moderne, urbane Indien quasi eingedrungen ist und es besetzt.

Umgekehrt (und gleichzeitig methodisch nicht unähnlich dem Terroristen in *Aamir*) geht die zentrale Figur in *A Wednesday* (IND 2008; Neeraj Pandey) vor:

⁴⁷⁴ Zu *Cavite* und *Aamir* sowie den markanten Unterschieden zwischen beiden Filmen vgl. Zywiets (2011b).

als eine Art Exorzist gegen die alltägliche Bedrohung des Terrorismus und das daraus resultierende offene, aber auch unterschwellige Gefühl der Dauer Gefahr. Der Film selbst zeigt sich wenig skrupulös in der Idee einer vigilantischen Selbstermächtigung zur ‚Lösung‘ des Problems: Rückblickend vom ehemaligen Police Commissioner Prakash Rathod (Anupam Kher) erzählt, geht es um einen namenlosen Mann (Naseeruddin Shah), der wie ein terroristisches *mastermind* vom Dach eines Mumbaier Rohbaus aus mittels Handy, verschiedener Telefonkarten und über die Stadt verteilter, versteckter Bomben die Polizei erpresst. Vier inhaftierte Terroristen seien freizulassen. Widerstrebend und notgedrungen wird den Forderungen schließlich nachgegeben. Doch statt dass die Militanten am Flugplatz von Komplizen abgeholt und in Sicherheit gebracht werden, zerreißt ein versteckt platzierter Sprengkörper drei der vier Extremisten. Denn dem (laut Rollenbezeichnung im Abspann) „gewöhnlichen Mann“ (*common man*), der bei der Durchführung seines detaillierten Plans Tee aus der Thermosflasche zu sich nimmt wie ein Bürobeamter während der Dienstzeit, geht es nicht um die Freilassung der Gewalttäter, sondern um deren endgültige Beseitigung. Und auch der letzte überlebende Terrorist wird, auf sein Geheiß hin, von einem Polizeibeamten vor laufender Fernsehkamera exekutiert. Die Polizei wie der Film *A Wednesday* lassen den „common man“ (gut) davonkommen: Er – dessen Name der Film bzw. der erzählende Rathod nicht preisgibt, um nicht auf die seine Religion bzw. die ‚Neutralität‘ seines Anliegens schließen zu lassen – offenbart sich der Polizei gegenüber als Beinahe-Opfer der Vorortzuganschläge, ein verzweifelter Jedermann, der die politische Gewalt nicht länger tatenlos erdulden kann und will. Prakaschs Untergebene zeigen sich auf diese Selbsterklärung hin unwillig, den Täter aufzuspüren. So springt der Commissioner selbst ins Auto und erwischt ihn gerade noch, als der sich auf den Heimweg macht – nicht, um ihn zu verhaften, sondern um ihm respektvoll die Hand zu schütteln.

A Wednesday, der in Sri Lanka als *A Common Man* (USA/CL 2013) mit Ben Kingsley als Anti-Terrorist neu verfilmt wurde, bedient unverblümt Größenwahn-, Ordnungs- und Selbstjustizphantasien des „gemeinen Bürgers“. Er gesteht jedoch ihm, der ansonsten in Terrorismusfilmen Bollywoods oft stumm und anonym bleibt, eine eigene verletzt-wütende Stimme zu und einen Bürgerstatus, der unabhängig ist von religiöser Gruppen- oder sozialer Schichtenzugehörigkeit. Ausnahmsweise nicht Teil einer passiven Klientelmenge oder eines irrationalen wütenden Mobs wird die Figur als Individuum von der Polizei wahr- und ernstgenommen statt demonstrativ verachtet. Dies freilich erst, als sie aus der Masse heraustritt, das Gesetz in die eigene Hand (und damit aus der staatlichen Institutionen) nimmt und sich mit Gewalt und unter Ausnutzung der Nachrichtenmedien Gehör verschafft, ganz nach Art von Terroristen. Dass diese

in einer solchen ungebrochenen Erzählung auf ultimative Unholde reduziert werden *müssen*, versteht sich von selbst.

Aamir als generischer gesellschaftsklimatischer Ausdruck und *A Wednesday* als konterterroristische oder aber hilflose kleinbürgerlich-revanchistische Wut- und Angstvision stehen symptomatisch für die soziale und individuelle Destabilisierungserfahrung des urbanen (Zusammen-)Lebens in Mumbai angesichts der Politgewalt, die 2006 jedoch anderer Valenz war, als jene der blutigen Unruhen Anfang der 1990er-Jahre. Besondere Ausdruckskraft erfahren sie und andere Filme dabei nicht nur über ihre pessimistische oder grimmige Story, sondern auch auf der stilistischen bzw. ästhetischen Ebene. Es lässt sich dabei von einem *Mumbai (Neo) Noir* des Terrorismusfilms sprechen, der bedingt an den Neo-Realismus früherer Jahrzehnte wie Chatan Anands *Taxi Driver* (IND 1954), vor allem jedoch an (*Attack of 26/11*-Regisseur) Ram Gopal Varmas wegweisendem Gangsterfilm *Company* (IND 2006) und die von Varma produzierte Fortsetzung *D* (IND 2005; Vishram Sawant) anschließen. *Company* und *D*, die von der D-Company erzählen, weisen nicht zuletzt mit ihrer dunklen oder ausgewaschenen kontrastreichen Bildgestaltung, der Dominanz dumpfer Braun-, kalter Grau-, Grün- und Blautöne Parallelen zu einschlägigen US-amerikanischen Mafiafilmen auf.

Stilistisch und direkt thematisch daran orientiert geht es in Anurag Kashyaps reportagehaftem *Black Friday* (IND 2004) um die Bombayer 1993er-Bombenanschläge eben jener D-Company. Der Film wurde 2004 beim Internationalen Filmfestival von Locarno für den Goldenen Leoparden nominiert, kam jedoch erst 2007 in die indischen Kinos: Der Mumbaier High Court hatte entschieden, dass der Start bis zum Urteil des nach den Anschlägen eigens eingerichteten (Anti-)Terrorgerichts der Unvoreingenommenheit wegen zu verschieben sei (vgl. Bhowmik 2009: 323, Fn. 31). Basierend auf dem gleichnamigen Sachbuch des Polizeireporters S. Hussain Zaidi erzählt *Black Friday* unter Verwendung von Zeitsprüngen, Perspektivwechseln und in drückenden, kaltfarbigen Bildern von den Anschlägen selbst (wobei Originalfernsehaufnahmen verwendet werden), ihren Vorbereitungen samt der RDX-Schmuggellieferung⁴⁷⁵, anschließenden Ermittlungen der Polizei, die über einen nicht explodierten Sprengkörper auf einem Motorroller und einen verlassenen Minibus zu Tiger Memon (Pavan Malhotra) führen, aber auch von den Zwistigkeiten innerhalb der Bande, deren Ausbildung in Pakistan, der verstreuten Flucht und Festnahmen im Zuge der

⁴⁷⁵ RDX steht für Research Department Explosive oder Royal Demolition Explosive. Die deutsche Bezeichnung für den Explosivstoff ist Hexogen. Das Kürzel „RDX“ wird in den Filmen Bollywoods häufig und meist ohne weitere Erklärung verwendet – ein Zeichen dafür, wie geläufig der Begriff (und sein Einsatz) in Indien ist.

Fahndung. Erst im letzten Akt wendet sich *Black Friday* den Gründen für die Bomben zu: den Aufständen und grausamen Übergriffen gegen Muslime nach Ayodhya. Eine Hauptfigur gibt es in diesem verschachtelten Erzählen nicht, auch wenn einzelne „Kapitel“, in die der Film sich gliedert, einige Personen in den Mittelpunkt rückt und – immer wieder – dem polizeilichen Untersuchungsleiter Rakesh Maria (Kay Kay Menon) bei seinen Ermittlungen gefolgt wird. *Black Friday* spinnt stattdessen ein Netz aus Personen und ihren Beziehungen. Das macht es nicht einfach, die Handlung mit ihren Verwicklungen und Zusammenhängen nachzuvollziehen. Sympathieträger werden – nach populären Standards – nicht geboten: Während der terroristischen Leitfigur die Pein, über seine Verwandten von den Ayodhya-Pogrome betroffen zu sein, zuerkannt wird, bleibt Maria vor allem über seine Indifferenz gegenüber der Polizeibrutalität bei den Ermittlungen dem Zuschauer fremd. Als „notwendiges Übel“ von Maria verteidigt, stellt Regisseur Kashyap die Misshandlungen und Folterungen durch die Beamten schonungslos aus. Beim Verhör werden nicht nur Finger gebrochen: Um Aussage oder Geständnis echter oder vermeintlicher Komplizen zu erhalten, sperren die Ordnungshüter selbst deren Angehörige ein, drangsalieren sie. Sogar die Vergewaltigung der Frauen wird als ein (hier nur angedrohtes) Mittel der Ordnungshüter ungeschönt thematisiert.⁴⁷⁶

Im Vergleich zwischen *Black Friday* und *The Attack of 26/11* (s. 6.4.4) mit dessen Dämonisierung der Täter und der ostentativen wehrhaft-patriotischen Moralität der staatlichen Exekutive Indiens wird denn auch überdeutlich, wie sehr die unterschiedlichen Konflikte (innerindisch und contra die nationale Einheits-erzählung vs. Angriff des äußeren Feindes als Narrativ im Einklang mit der Politdoktrin) und ihre terroristische Kulmination hochgradig divergente psychologische und ideologische Verstörungen zur Folge haben, denen jeweils spezifisch filmerzählerisch begegnet wird. Der zeitliche Abstand zwischen dem Schockereignis und seiner Kino-Aufarbeitung (mehr als zehn bzw. rund fünfzehn Jahre bei *Black Friday*, fünf bei *The Attack of 26/11*) ist zusätzlicher Faktor bzw. aufschlussreich.

⁴⁷⁶ Zur Polizeibrutalität in Indien und speziell im Fall der in *Black Friday* beschriebenen Ermittlungen s. 6.5.

6.4.6 Exkurs: Konfliktkino als indisches Arthouse-Drama

Analog dem palästinensischen zeitgenössischen Film zum Nahostkonflikt (s. 5.6) sei hier auf alternative reduzierte Dramen mit einer offenen, beobachtenden Haltung im erzählerischen und ästhetischen Welt- oder Programmkinofomat verwiesen, die auch in Indien zu finden sind, wenngleich sie jenseits von Festivals gegenüber den großen Familien-Masala- oder den eher monogenerischen Unterhaltungsfilmen (mit deren etwas schmaleren Publikumssegmenten) eine filmkünstlerisch gewichtige, in der gesamtgesellschaftlichen Aufmerksamkeit aber eher marginalere Rolle spielen. Werke dieser Art, oft unabhängig produziert, behandeln neben dem Naxalitenkonflikt (s. 6.3) die Hindu-Muslim-Spannungen und -Gewalt – so etwa *Mr. & Mrs. Iyer* (IND 2002; Aparna Sen) – oder stellen eine teils poetische, teils naturalistisch-künstlerische Beschäftigung mit dem Leben in Kaschmir dar, so *Harud* (IND 2012; Aamir Bashir), *Zero Bridge* (IND/USA 2008; Tariq Tapa) oder Santosh Sivans *Tahaan* (IND 2008) über einen Jungen in der ärmlichen Bergregion, der zwischen Militanten (für die er eine Granate verwahrt) und den Sicherheitskräften (die dereinst den Vater verschleppten und nächstens den Hof durchsuchen) vor allem seinen Esel wiederzufinden trachtet und eher an den ‚kleinen‘ ökonomischen Sorgen leidet als an der ‚großen‘ Politik.

Welche erweiterten ästhetischen Aussagequalitäten diese Filme nicht zuletzt auf der Symbolebene entwickeln können, zeigt eindrucksvoll der ruhige, poetisch-melancholische *Anwar* (IND 2007) von Manish Jha, der einen besonderen Kommentar zum indischen, teil überhitzten Erzählen des „Terrorismus“ selbst offeriert: Anwar (Siddarth Koirala), ein junger trauriger Muslim, verlässt den Reisebus, mit dem er unterwegs im ländlichen Rajasthan ist, mitten auf der Strecke. Die Nacht verbringt er in einem heruntergekommenen ausgedienten Tempel. Ein Junge entdeckt ihn dort am nächsten Morgen – und prompt wird die Behelfsunterkunft von der Polizei umstellt: Anwar sei sicherlich ein Terrorist. In der Folge wird der junge Muslim in seinem von den Massen belagerten Versteck immer mehr zur Projektionsfigur und Mittel zum Zweck: für einen Lokalpolitiker (und ehemaligen Schauspieler) zur Profilierung, für die Hindunationalisten und ihre Agitatoren für ihre Hetze, für die nationale Presse und Schaulustigen zur Unterhaltung. Schließlich reist gar ein Filmteam an, um den Ort als Kulisse für eine frivole Song-and-Dance-Nummer zu verwenden.

Anwar folgt in alledem einer Mehrzahl von Figuren, die an einer unglücklichen Liebe leiden, karikiert den provinziellen politischen Zwist, die Terrorismus-Hysterie, notiert aber auch die Resignation etwa des Polizisten Ashok Tiwari (Yashpal Sharma), der sich von einem kleinen Hinduaktivisten herumkomman-

dieren lassen muss und eigentlich nur heim zu seiner kranken Ehefrau und kleinen Tochter möchte. Die tragische Geschichte Anwars selbst wird peu à peu in Rückblenden aufgelöst: In seinem Heimatort Lucknow haben er und sein Freund, der Hindu Udit (Hiten Tejwani), sich in die Muslima Mehru (Nauheed Cyrusi) verliebt. Als Mehru mit Udit heimlich in die USA auswandern will, verrät sie Anwar aus Enttäuschung und Eifersucht. Daraufhin wird Udit von Mehrus Angehörigen der Familienehre wegen getötet; die junge Frau begeht Selbstmord. Anwar selbst wird zuletzt, als er den Tempel verlässt, von der Polizei erschossen.

Bei manch Karikatureskem und Bitter-Ironischem bietet der insgesamt stille Film einen sachlichen, nüchternen Blick auf die Lage eines Landes zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen altem, vergessenem Brauchtum, großen Gesten und leerer Vereinnahmung sowie einer modernen Globalkultur, die u.a. über westliche Musik Bestandteil des Alltags geworden ist – einem Alltag, in dem weggeworfene Flaschen im Hindu-Tempel herumliegen und Liebesherzen und andere übliche Botschaften ins alte Mauerwerk geritzt sind. In einer Szene diskutieren Anwar und Udit, während sie Steine übers Wasser springen lassen, über das Verhältnis der Hindus und Muslime, das Leben in der „Scheiße“⁴⁷⁷ – das Glück und die Zukunft liegt für Udit bereits woanders, im Ausland. Das Indien, das Jha realistisch-bitter und zugleich fast lyrisch skizziert, ist mit seinen weltlichen und religiösen Bedeutungen wie auch in seinen sektiererischen Spannungen eine überkommene, erstarrte Inszenierung geworden. Gerade dies macht den auf die leeren, archaisch anmutenden Regeln der Familienehre und ethnosozialen Schranken bauenden Verrat des orientierungslosen Anwars samt den Folgen so tragisch. Über Traum- und Phantasiesequenzen, in denen der Muslim Anwar als blauer Hindu-Gott Krishna mit Bansuri-Flöte und Pfauenfeder im Haar seiner – ebenfalls muslimischen – Liebe Mehru nachläuft, bietet der Film besondere metaphorische und entsprechend verbundene Bedeutungsebenen, auf denen auch u.a. Nationalsymbole innerhalb der ‚realen‘ diegetischen Filmhandlung wie beiläufig eingeflochten sind und die in ihrem Sinngehalt und in ihrer filmsprachlichen Zeichenpraxis wenig gemein haben mit den unmittelbaren erzpatriotischen Vokabeln üblicher Filmnarrationen Bollywoods. Während etwa der indischen Trikolore im populären Hindi-Mainstreamfilm auf diegetischer Ebene besondere, ausgestellte Ehre zukommt (s. 6.5), verwendet sie Jha in seiner Abschlusszene subtil und umso eindringlicher: Während Anwar vor den Tempel tritt, wird ein Junge mit einem entsprechenden Nationalfarben-T-Shirt als vermisst ausgerufen – eine Metapher für das zwischen den Partikularinteressen und -identitäten verlorengegangene *Hindustan*. Im letzten Bild des Films schiebt sich der Junge im Regen zwischen gaffenden Erwachsenen hindurch, die über Kleidung und Ac-

⁴⁷⁷ 51. Minute.

cessoires verschiedene indische Autoritäten repräsentieren: die ehemals kolonialistische, nun polizeiliche Khaki-Uniform, der Dreizack und die Perlenkette der Shiva-Anhänger, der orangefarbene (hier zu lesen als safrangelbe) Schal des Hindunationalisten. Von diesen Insignien eingerahmt, steht der Junge stumm und aufgewühlt da, den toten Anwar zu betrachten (Abb. 9).



Abbildung 9: *Anwar* (© Shemaroo / Dayal Creations)

6.5 Fazit: Bollywood und das ideologische Projekt *Hindustan*

Die widersprüchliche, wiewohl einträchtige Vielfalt der Terroristenzeichnungen im Hindi-Kino erklärt sich aus der jeweiligen Herausforderung – die der inneren und der externen Provokation, auf die es zu reagieren gilt.

Das narrative Angebot des säkularen Nationalismus Indiens ist zu verstehen als ein sinnbildlicher „place in the national family, and as a principle, none will dominate the function of the state“ (Varshney 2002: 56). „Säkular“ meint dabei nicht die strikte Trennung zwischen Staat und Religion, sondern staatliche Neutralität gegenüber den verschiedenen Glaubensgemeinschaften (vgl. ebd.). Die administrative Logik des britischen Empires brachte eine durch Verwaltung und Recht konkretisierte Idee der Nation, die durch die Sphären der Erziehung, Geschichte, der Medien und eben des Kinos als Imaginationsraum, als wertebestimmende Bedeutungs- und Vorstellungswelt, populär wurde (vgl. Viridi 2003: 205). Dieser aus der Zeit Mahatma Gandhis und Jawaharlal Nehrus stammende

säkularer Nationalismus ist laut Varshney jedoch nur eine von drei *master narratives*⁴⁷⁸, die im Indien des 20. Jahrhunderts miteinander konkurrierten; die anderen beiden sind der religiöse Nationalismus (zu unterscheiden in muslimischen und hinduistischen) sowie die Erzählung der *Einheit der unteren Kasten* (vgl. Varshney 2002: 55 ff.). Letztere

(...) speaks of the deeply hierarchical and unjust nature of *Hindu social order*, an order in which the “upper” castes, always a minority, have traditionally enjoyed ritualistic privileges and superior social rank (...) (ebd.: 57 – Herv. i. O.).

Betrachtet man die populären Filme Indiens vor allem zum Thema Terrorismus, so spielen weniger die Kastenfrage als vielmehr generelle soziale Differenzen im heutigen modernen Indien eine Rolle, sodass vielmehr von einer allgemeinen Ungerechtigkeitsnarrative auszugehen ist, die den beiden „competing national imaginations“ (ebd.: 55) bei- und entgegengestellt ist.

Um gegen die äußeren Feinde sowie die inneren Spaltungs- und Absetzbewegungen (und eben auch den religiösen Nationalismus) konternarrativ anzugehen, werden auf Erzählungen des säkularen Nationalismus und der Solidarität der sozialen Schichten zurückgegriffen. Letztere wurde als Ergänzung wichtig, als das Hindustan-Ideal mit der ökonomischen und politischen Krise ab den 1970er-Jahren einen Niedergang erlebte, Indira Gandhi die Macht übernahm und über Notstandsgesetze regierte⁴⁷⁹ – eine Zeit, in der Amitabh Bachchan als *angry young man* in Rollen des Unterschichtshelden, der gegen Korruption und Verbrechen kämpft, zum Superstar wurde (vgl. Virdi 2003: 15). Das gesellschaftliche Klima wandelte sich jedoch wieder. „By the late 1980s, there was an originizational and ideological vacuum in Indian politics“ (Varshney 2002: 75), in dem sich u.a. der Hindunationalismus ausbreitete.

Vor diesem Hintergrund lässt sich ein nationalistisches Kino ausmachen, das schon in seinen Anfängen nach der Staatsgründung den Bezugsrahmen sowohl für die Produktion und Rezeption der entsprechenden späteren und früheren Terrorismusfilme darstellt, wie auch für die Filmzensur, die Bhowmik (2009) in einem spezifischen postkolonialen Diskursrahmen verortet: Das *Censor Board* wurde als Institution und mit seinen ideologischen Strukturen aus der Kolonialherrschaft weitergeführt (u.a. mit demselben Argwohn gegenüber der Verführ-

⁴⁷⁸ „By ‚master narrative‘ I mean the major organizing devices for mass politics, or the leading political idioms that mobilize large numbers of people. Master narratives tell stories that make the critical issues in politics intelligible to the masses“ (Varshney 2002: 55 – Herv. i. O.).

⁴⁷⁹ „[B]y the 1970s uneven development, overpopulated cities, false electoral promises, and worker-peasant-student unrest resulted in the nefarious nineteen-month ‚Emergency‘. In 1975 Indira Gandhi exploited this constitutional provision to suspend civil rights, snuff out political opposition, and temporarily overruled democratic process“ (Virdi 2003: 14).

barkeit der Masse durch das Medium) und zugleich instrumentell umgewendet: Nachdem das britische *Raj* noch nationalistische Filme verboten hatte, galt es nun, den Fortschritt und die Einheit Indiens zu beschwören. Hier wie da war es freilich das Ziel, das Ansehen der jeweils dominierenden Ordnung – das des Empires oder eben der jungen indischen Nation – zu stärken. Auch die moralische Sittenwacht blieb weitgehend in beiden Systemen ‚viktorianisch‘.

„Hindi cinema’s own agenda – imagining a unified nation (...)“ (Virdi 2003: 1): Der ideologisch-erzieherische Auftrag propagiert das ideale Hindustan mit viel ungebrochenem suggestiven Pathos und in einer Unverblümtheit, die noch in heutigen Filmen kulturnationalistisch einigend über alle Genre-Grenzen und Produktionspreisklassen hinweg unmissverständlich ist. So zeigt die Titelsequenz von *Zameen* die beiden Sänger Shantanu Mukherjee und Kay Kay, die zu eingeschnittenen oder auf Stellwände projizierten Action-Ausschnitte aus dem Film (u.a. mit blutenden, sterbenden indischen Soldaten) wie Popstars auftreten und vom „heiligen“ Mutterland singen, dem sie „salutieren“: „The desire of every Indian / As sacred as the Bible, the Gita and the Koran / It’s our motherland / (...) / To protect our Motherland, we will lay down our lives“⁴⁸⁰ – und, auf English: – „My nation is my pride“ (Text: Sameer). Das mag ein extremes Beispiel sein, das sich vor allem an dem generellen Überschwang des Films relativiert, ist aber, was die ideologische Qualität betrifft, keine Sonderheit. Symbole wie die Nationalflagge werden stellvertretend für die quasi- oder ersatzsakrale Nation verehrt: In *Roja* wirft sich der entführte Rishi auf die von den Separatisten angezündete Fahne, um sie zu schützen, ruft trotzig „Heil India!“ unter der Folter (vgl. Chakravarty 2005 [2000]: 242). Auch die blinde Zooni sieht man in *Fanaa* mitsamt Kindern in adretten Schuluniformen vor der Trikolore salutieren; auf den Festlichkeiten in der Bundeshauptstadt preist sie die Vielfalt des Landes in Rede, Gesang und Tanz (vgl. dazu auch Hirji 2008: 64).

Mehr als im Nordirlandkino, in dem gemäß der politischen Herausforderung und soziokulturellen Lage das Nationaldenken eher mit der Familie zu kontern versucht wird, ist in Indien die Nation im Privaten gespiegelt oder mit dessen Glück metonymisch gleichgesetzt (vgl. Virdi 2003: 42). Doch auch hier findet sich innerhalb der Familienerzählungen oft der Topos der stürmischen Gewalt, die, eigentlich nach außen gerichtet, trotz Appellen an den friedlichen Weg, den Zusammenhalt nach innen oder gleich die Familie zu zerstören droht. Der männlich konnotierte Zorn, die Vergeltung für erlittenes Unrecht, Erniedrigung und Grausamkeit und die Verpflichtung, die Ehre wiederherzustellen, führen vor allem die Söhne, Brüder und Verlobten fort von daheim – wie in *Maachis* oder in *Fiza*. Zurückkehren heißt, zumindest für einen kurzen Moment, Frieden finden

⁴⁸⁰ Gem. den englischen Untertiteln.

(in *Diljale*, wenn Shyam seine Mutter besucht oder in *Fiza*). Wenn wie in *Badal* oder *Theeviravaathi* das Zuhause zerstört wird, bieten Ersatzfamilien wie im „*Troubles*“-Kino befriedende Alternative oder zumindest eine Heimstätte für den Wütenden, soweit er nicht den Radikalen in die Hände fällt.

Mehr noch als im US-Kino ist der Angriff auf die Nation also kombiniert oder gleichgesetzt mit einem direkten Angriff auf die Familienwelt des Helden, sei es, dass Angehörige von den Terroristen unmittelbar bedroht werden (*Hijack*, *Zameen*), sei es, weil staatsfeindliche bzw. unpatriotische Gewalt und Ungerechtigkeit Familienmitglieder zu Opfern machen, was wiederum den heldenhaften oder tragischen „Terroristen“ als Rächer schafft (z.B. in *Badal*, *Mission Kashmir*). Eine besondere starke symbolische Funktion kommt in diesem Zusammenhang der Mutter zu. „The role of the mother is clearly invested with the spiritual qualities of self sacrifice, devotion and religiosity“ (Gokulsing und Disanayake 2004: 44). Dem Vater gebührt Ehre, der Mutter hingegen bedingungslose Liebe und Hingabe – Indien, wie er der erwähnte Titelsong von *Zameen* klarmacht, ist kein Vater-, sondern ein *Mutterland*, und der Terrorist Khan im selben Film droht, deutlich und nicht unüblich sexuell konnotiert, mit seiner Armee in Indien *inzudringen*, es zu *entehren* und damit die Inder zu beschämen.⁴⁸¹ Besonders verquickt ist das Bild der indischen Mutter und des mütterlichen Indiens (*Bharat Mata*) in „Bollywood cinema’s greatest epic melodrama, Mehboob Khan’s foundational film“ (Mishra 2002: 61), dem „probably (...) best-known Indian melodrama“ (Hogan 2008: 119) mit dem sprechenden Titel *Mother India* (IND 1957). Das ikonische Epos erzählt von Radha (Nargis), die gegen alle Widrigkeiten und Unbill, etwa den halsabschneiderischen Geldverleiher oder den Monsun, ihre Familie auf dem Lande durchbringt, dafür sich gar selbst vor den Pflug spannt, schließlich auch das Dorf rettet und in die Moderne führt. Schon hier findet sich das Motiv der Gewalt zur Befreiung von Unterdrückung, aber im Notfall auch gegen die Eigenen, so es denn sein muss: Radhas aufbrausender Sohn Birju (Sunil Dutt) wird zuletzt, aus dem Dorf gejagt, zum Räuber, kehrt mit seiner Bande zurück und tötet den Geldverleiher. Als er mit dessen geraubter Tochter davonreitet, erschießt ihn seine Mutter mit der Flinte, der Ehre des Dorfes wegen, das ‚seine‘ Töchter zu schützen hat. Eine doppelte Gewalt ist so der indischen (Film-)Geschichte immanent: die gebotene gegen die Verursacher der unhaltbaren Zustände, welche es zu überwinden gilt, und die unvermeidbare gegen die eigenen ‚Söhne‘, wenn sie bestimmte Ehrgrenzen überschreiten und sich über oder gegen die Gemeinschaft und ihre Ordnung stellen. Der notwendige Tod auch des tragischen Terrorists liegt hier quasi begründet: Selbst wenn

⁴⁸¹ 138. Minute. Zum generellen Verhältnis von Sexualität, Gender und Nationalismus vgl. u.a. Nagel (1998).

Amaan in *Fiza* von seiner Schwester und Rehan in *Fanaa* von seiner Frau erschossen werden, sind sie in ihrem Ende dahingehend doch letztlich nur Variationen des von seiner Mutter Radha gerichteten und anschließend beweinten Birju.

Angesichts einer derart zentralen Bedeutung der Mutterfigur, sowohl zeichenhaft wie innerhalb des Filmes für die Protagonisten, ist ihr Tod von besonderer melodramatischer Wucht und Symbolkraft: in *Black & White*, in *Fiza* (geistig verwirrt ob der Bluttat ihres frisch zurückgewonnenen Sohnes ertränkt sie sich im Meer) oder in *Mission Kashmir*, wo sie als scheinbar letztes Band zwischen Vater und (Zieh-)Sohn fungiert, damit Kernelement der nationalen Einheit, gar überhaupt „a thinly veiled metaphor for the nation“ (vgl. Hirji 2008: 65). Dem idealen Hindustan als Staatskonzept wie der „indischen Mutter“ als mythopoetischer Allegorie begegnete man in Indien freilich in unterschiedlicher Weise: Während Filme der 1950er-Jahre eher reflexiv die Formierung der indischen Nation kommentieren, gilt dieses Indien in späteren Zeiten als gegebene natürliche politische Einheit (vgl. Virdi 2003: 92), wobei die typischen Filmerzählungen in ihren entwickelten Kategorien und Gegensatzpaaren den ideologischen Wandel problemlos auffangen:

The concept of nation subtexts that imagination of Hindi films, and centers its moral universe. All ethical dilemmas revolve around the nation; good and bad, heroes and villains are divided by their patriotism and antipatriotism (Virdi 2003: 9).

Dies gilt auch für die rein ‚ökonomischen‘ Actionfilme, die den Helden gegen staatsfeindliche Kapitalisten ankämpfen lässt.

Der „innere“ Terrorist als irregeleiteter Sohn Indiens ist als ein solcher nun nicht so einfach zu exkludieren:

Nationalism – the integrity of the nation-state and the imagined belongingness of its citizens – is predicated on its dread Other, namely, the enemy within, the dissident, the terrorist. A nation manages a precarious peace by negotiating between its desires to tolerate and even encourage difference and diversity, and setting its limits beyond which claims of difference become unrecognizable (Chakravarty 2005 [2000]: 245).

Separatismus wie im Punjab oder in Kaschmir bedrohen die Kernidee der Nation (vgl. Virdi 2003: 111), auch unterlaufen „[d]ifferences in caste, class, community, and gender inevitably (...) the ‚official‘ narration“ (ebd.: 11). Doch weil all die einzelnen Völker, Religionen und sonstigen partikularidentitären Gruppen Bestandteil Hindustans sind, können sie narrativ-diskursiv nicht ausgegrenzt oder abgesondert werden – allein schon, weil damit die propagierte Kernidee der toleranten Einigkeit angreifbar würde. Bollywood präsentiert daher die Differenzen als verhandelbar bzw. stellt die gesellschaftliche Diversität und Disparität lediglich als ein Problem in Folge der Instrumentalisierung skrupelloser Individuen

dar. Wie (überdeutlich) in *Rang De Basanti* wird der antikolonialistische narrative Frame der Vergangenheit reaktiviert, dem Terrorismus übergestülpt und dieser damit reintegrierbar: Protest, Widerstand und Freiheitskampf sind konstitutiver Bestandteil der indischen Geschichte und die Befreiung von der britischen Herrschaft ein wertvolles kollektives Erinnerungsgut, das mit Filmen über den Helden Bhagat Singh oder den Aufstand von 1857 gegen die East India Company wie *The Rising: Ballad of Mangal Pandey* (IND 2005; Ketan Metha) populär gepflegt wird.

Der Terrorismus des Inneren ist in diesen Fällen also bewusst nicht als ein genereller Angriff auf Hindustan gedeutet wie jener von Seiten Pakistans, das mit fremden, eingeschleusten oder fanatisierten Militanten einen Stellvertreterkrieg führt, sondern als letzte, verzweifelte Waffe der Gegenwehr in Ermangelung wirksamer indischer Rechtsinstitutionen. Die Filme zeichnen damit realweltliche Probleme, Spannungen und Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit nach, wenn auch letztlich nur, um die nationale Ordnung zu stabilisieren. Der attackierende Einsatz des Stereotyps des reichen, grausamen Gutsherren, des Magnaten oder des bestechlichen Polizisten und Politikers wendet sich nicht gegen die entsprechenden sozialen und politischen Funktionen und Rollen selbst, sondern kritisiert nur, dass diese fehlerhaft ausgeübt werden oder besetzt sind (vgl. Karzmi 1999: 196 ff.): Dem Schuft werden kontrastierend der gütige Landbesitzer und der gerechte Polizist (z.B. in *Indian*) entgegengestellt, die mit demselben zivilgesellschaftlichen Führungsanspruch wie ihre machtversessenen Gegner, jedoch, als Leitfiguren, weniger mit konstitutioneller Exekutivgewalt als mit den richtigen autoritativ-gütigen Charaktereigenschaften ausgestattet sind. Diese innergesellschaftliche *horizontale* Freund-Feind-Unterscheidung Bollywoods („wir hier unten“ versus „die da oben“) – im Gegensatz zur *vertikalen* entlang traditioneller nationaler (mit Pakistan als dominantem Feindbild) oder ethnoreligiöser Grenzen – ist eine homöopathische Selbstkritik analog des Barthes'schen mythischen „Impfserums“. Diese verändert das ideale Hindustan selbst nicht, sondern soll es letztendlich stärken (vgl. Karzmi 1999: 199). Sie gleicht dem formelhaften Zugeständnis einer *Backstorywound* der arabisch-muslimischen Terroristen in neueren US-Actionfilmen oder dem Modell des *Blowbacks* (s. 5.3).⁴⁸²

⁴⁸² Der Grund, weswegen sich das populäre Hindi-Kino mit dem sozialrevolutionären, auch militanten indischen Marxismus – dem Naxalismus – so schwertut, mag in der ‚gerechten‘ Form von dessen Anliegen und der Struktur der Konfrontation liegen, die selbst bereits eine horizontale, sozioökonomische (Klassen-)Kampflinie nachzeichnet. Die Naxalbaris legitimieren sich und ihren Kampf mit jenen narrativen Framings, die Bollywood selbst gerne nutzt, um derartige Oppositionsgruppen ansonsten einzubinden, filmfiktional einzupassen und zu erklären.

Das Austarieren zwischen den obrigkeitsstaatlich-institutionellen Anforderungen, polit-parteilichen, religiösen oder ethnischen Gruppen und ihren Ansprüchen erfolgt in den Filmen allerdings nicht immer aufgrund kluger Einsicht oder basierend auf einem politischen Eigenprogramm, sondern ist vielfach Folge von externen Vorgaben, von (potenziellem) Druck bis hin zur Sorge um die eigene Sicherheit: So durften mit *Mission Kashmir* kaschmirische Terroristen nicht provoziert werden, so Mehta (2008: 507), weil sie sonst womöglich einen Bombenanschlag auf Regisseur Chopras Haus verübt hätten. Zugleich galt aus Rücksicht gegenüber der Zensur:

Die komplizierten politischen Aspekte des Kaschmir-Konflikts, die Entfremdung, die die meisten Menschen in Kaschmir empfinden, die wirtschaftlichen und verwaltungstechnischen Gründe für das langsame Abrutschen in die Rebellion, müssen beim Verfassen des Drehbuchs rigoros ausgeklammert werden (ebd.).

Kurz: „Nur Ausgewogenheit kann die Schere der Zensur aufhalten. Ausgewogenheit kann die Kugel eines Terroristen stoppen“ (ebd.: 523). Schnittaufgaben und andere Änderungsvorgaben schränken die Arbeit ein. In dem Hindu-Muslim-Drama *Zakhm* (IND 1998; Manesh Bhatt) mussten beispielsweise die safrangelben Shiv-Sena-Stirnbänder des wütenden Hindu-Mobs durch schwarze, damit politisch neutrale ersetzt und eine Szene aus dem Film genommen werden, die das mutwillige Erschießen eines Fliehenden durch die Polizei zeigt (vgl. ebd.: 550).

Zensur selbst ist und war jedoch von Faktoren wie der nationalen Sicherheitslage bzw. der je aktuellen Beziehung zu Pakistan oder aber den gerade regierenden Parteien und ihrer Politik nur bedingt abhängig. Dass Mani Ratnams *Bombay* im Gegensatz zu *Zakhm* vom Censor Board trotz der eindringlichen Gewaltszenen unbehelligt blieb, lässt sich zwar mit der damaligen Regierungszeit der gemäßigten Kongresspartei erklären (vgl. Bhowmik 2009: 297 f.), und eine Vielzahl von hurrapatriotischen Filmen

(...) were produced and certified post-Kargil, but even more importantly, during the tenure of the BJP-led NDA (= National Democratic Alliance, B.Z.) government that took office in February-March 1998 and continued till May 2004 (ebd.: 305).

Bemerkenswert ist jedoch, dass in und mit Filmen überhaupt gegen den teils radikalen Hindunationalismus der BJP, der RSS oder der in Mumbai mächtigen Shiv Sena unter Bal Thackarey Stellung bezogen bzw. sie sich mit dem Hindu-Muslim-Konflikt befass(t)en – zumal die nationalistische BJP durchaus Einfluss auf die Filmindustrie nahm und es immer noch tut (vgl. Bose 2009). Dabei ‚rahmt‘ Bollywood den Hinduradikalismus wie den *inneren* Terrorismus als Form der Verblendung (in den Figuren der unteren Ränge) oder aber als Antina-

tionalismus, als Verrat an *Hindustan*, gestützt auf und gekontert mit einem ethnisch und politisch neutralen Graswurzelpatriotismus. Eine emotionale Rechtfertigung wie der reagierende Terrorismus der Unterdrückten und Benachteiligten wird ihm jedoch weitgehend versagt.

Der Intern-Extern-Doppelcharakter des Terrorismus (wie die Ambivalenz der indischen Staats- und Zentralgewalt und der sozialen Zustände allgemein) erklärt auch das einträchtige Nebeneinander u.a. von Anklage und Tolerierung oder gar Verklärung von Polizeigewalt und staatlicher Brutalität im Film. Ohrfeigende Beamte sind Usus, und als der Held Colonel Ranawat (Ajay Devgan) in *Zameen* beim Verhör nicht vorankommt, schneidet er einem Terroristenhelfer kurzerhand die Pulsadern auf, mit der Drohung, ihn verbluten zu lassen, falls er nicht schnell genug „auspacke“.⁴⁸³ Auf der anderen Seite werden in *Dhokha* Polizisten in ihrer Grausamkeit und Willkür gerade als mögliche Verursacher der Feindseligkeiten gegenüber Indien und als Hindernis für ein friedliches Zusammenleben angeprangert. Fast hilflos konstatierend wirkt zwischen diesen Polen der realistische *Black Friday*, in dem basierend auf vorfilmischer Wirklichkeit schonungslos die Grausamkeit der Terroristen derjenigen der Uniformierten gegenübergestellt ist: Weil er mit seinen gebrochenen Fingern das Verhörprotokoll nicht unterzeichnen kann, wird dem schreienden Inhaftierten und mutmaßlichen Unterstützer der Attentäter der blutige Daumen aufs Papier gepresst und so wie bei einem Analphabeten der Abdruck als Ersatz genommen.⁴⁸⁴

Im Gegensatz zur Polizei wird das heroische Bild des indischen Militärs, sei es die Luftwaffe in *Rang De Basanti* oder die Armee in *Zameen*, *Tango Charlie*, *The Hero* und unzähligen anderen populären Terrorismus- und Kriegsfilmern, weitgehend unangetastet gelassen, selbst wenn sich, etwa in *Main Hoon Na* oder *Zameen*, vereinzelt Abtrünnige und Verräter aus deren Reihen finden. Dieser Respekt ist besonders nach den Kargil-Auseinandersetzungen 1999 zu beobachten und reflektiert die damalige vorherrschende Stimmung im Land: Die Kon-

⁴⁸³ 45. Minute.

⁴⁸⁴ 23. Minute. Suketu Mehta berichtet in seinem Buch über den damaligen Ermittlungsleiter – bei Mehta aus Sicherheitsgründen „Ajay Lal“ genannt –, der freimütig über polizeiliche Gewalt und Korruption Auskunft gibt, z.B. Prügel, Stromschläge an den Genitalien oder sexuelle Demütigungen, gar Exekutionen (sogenannte „encounters“) sowie Verstrickungen der Beamten mit den jeweiligen Banden. Mehta selbst wurde nach eigenen Angaben Zeuge von alltäglichen Brutalitäten der Ordnungshüter, wobei er auf das marode Justizsystem verweist, das solches Vorgehen notwendig mache (vgl. Mehta 2008: 201 ff.). Auch den in *Black Sunday* aufgegriffene Fall des Rakesh Khurana (im Film dargestellt von Bobby Parvez) erwähnt Mehta (ebd.: 273 f.): Der Restaurantbesitzer erschoss erst seine Frau und Kinder, dann sich selbst, um mit seiner Familie nicht der Polizei in die Hände zu fallen. Zur Polizei als Handlanger von Politikern und Großkriminellen und als Dulder von Pogromen s. auch Raghavan (2003: 131).

frontation, bei der das indische Militär einsickernde, von Pakistan unterstützte, landnehmende Paramilitärs in der namensgebenden Kaschmir-Region zurückdrängte,

(...) has been a major watershed on attitudes relating to national security in the country. It was also a point of departure on issues pertaining to relations between the government and media as well, since the conflict has been termed the first TV war fought by the Indian armed forces (Joshi 2004: 124).

Das Medienbild führte zu einer beispiellosen öffentlichen Unterstützung der Streitkräfte (vgl. ebd.: 125), und so ist es bezeichnend widersprüchlich, dass in *Fanaa* noch der (kaschmirische) Terrorist Rehan, der sich als falscher Soldat ins indische Militär eingeschlichen hat, dem von ihm vergifteten „Kameraden“ die Augen schließt und ihn als einen im ehrenhaften Kampf Gefallenen würdigt, der ins Paradies kommen werde.⁴⁸⁵

Ein weiterer Grund für das Vorbildhafte der Armee ist, dass sie in sich die unterschiedlichen Religions- und Volksgruppen vereinigt, sie gleichstellt (buchstäblich ‚uniformiert‘) und integriert – wenn auch einzelne Konflikte und ihre Spuren fortbestehen mögen, wie *Mission Kashmir* in einer Szene thematisiert: Ein Hindu- und ein Sikh-Soldat reflektieren im Einsatz ihre je privaten Verluste in den kommunalistischen Ausschreitungen, bis hin, dass der Sikh in Gedenken an den Lynchmord seines Vaters durch Hindus dem Kameraden erregt die Waffe an den Kopf hält. Doch er könne ihn nicht töten, erklärt er; er sei sein Freund, und beide seien sie hier, um zu beschützen: die Menschlichkeit und Kaschmir.⁴⁸⁶ Anders als die lokale und regionale Polizei im Einflussbereich von politischer Einwirkung, Patronage und Bestechlichkeit steht das Militär in Bollywood denn auch eher für die indische Nation selbst und eine alles überspannende Identität. Damit verbunden lässt sich die Verheldung der Streitkräfte auf deren Verteidigung des Mutterlandes nach *außen* hin zurückführen: gegen den traditionellen Antagonisten Pakistan, der durch einfache Abgrenzung einzuordnen und im Weltbild zu situieren ist. Verständlicherweise werden in ‚Schwarz-Weiß‘-Erzählungen mit ihren monolithischen Gegnern auch die inneren Probleme Pakistans ausgeblendet, darunter die prekäre Binnensituation des Landes mit seinen Radikalisierungsbewegungen bzw. Taliban in den staatlich praktisch unkontrollierten Stammesgebieten vor allen in Wasiristan sowie der Brückenstellung im Krieg gegen den

⁴⁸⁵ 86. Minute. Entsprechend finden sich auch Bollywoodkriegsfilme, die die „Operation Vijay“ als Großtat des Militärs und Bewährungsprobe entlang der Demarkationslinie aufgreifen, darunter *LOC: Kargil* (IND 2003; J.P. Dutta), *Lakshya* (IND 2004; Farhan Akhtar), aber auch, in der Rahmenhandlung, der eingangs dieses Kapitels genannte *Tango Charlie*.

⁴⁸⁶ Ab der 119. Minute.

Terror in Afghanistan. Allenfalls zeigt die komplett in Pakistan angesiedelte Komödie *Tere Bin Laden* (IND 2010) sich in puncto Radikalismus und der (vor allem US-geführten) Jagd nach Osama bin Laden ironisch-konzilient (vgl. Zywiets 2010b) – ehe freilich der al-Qaida-Chef 2011 tatsächlich nahe der Hauptstadt in einer US-Kommandoaktion den Tod fand. So bleibt es abzuwarten, ob sich das Verhältnis zwischen Pakistan und Indien so weit bessert, dass in einem Bollywood-Terrorismusfilm Helden aus beiden Nationen gemeinsam gegen feindliche „Dritte“ vorgehen – und dass die Aufführung des Films sowohl in Indien wie in Pakistan erlaubt sein wird.

Bollywood jedenfalls mag oftmals naiv und simpel erscheinen. Wie *widersprechend* jedoch das populäre Hindi-Kino selbst noch im vereinzelt vordergründigen und holzschnittartigen Nachsinnen über das staatliche Durchgreifen als Brandbeschleunigung oder zumindest Schwungkraft des Gewaltkreislaufs sein kann, zeigt sich weniger im Abgleich mit ähnlichen, allerdings anspruchsvolleren Thematisierungen des (nicht nur westlichen) Kinos, sondern im größeren Terrorismusdiskurskontext Indiens selbst. Die ungetrübten Darstellungen der ja ebenfalls vorhandenen Bollywood-Imaginationen vom patriotischen und gerechten nationalen Antiterrorismuskampf sind letztlich keine bloßen Leinwandverklärungen, sondern weitverbreitete, bisweilen offizielle Leitlinie – eine, die den Weg bis hinein in westliche Fachpublikationen findet. So schreibt Behram A. Sahukar (2007) im respektablen dreibändigen Werk *Countering Terrorism and Insurgency in the 21st Century* zu Indiens Reaktion in Jammu & Kashmir pauschal: „India is very mindful of the fact that its counterterrorism policies in Kashmir must not radicalize its Indian Muslims“ (Sahukar 2007: 517), allen Anwürfen und Gegenbelegen zum Trotz: Rund zehn Jahre vor Sahukars Beitrag hatte Amnesty International noch von „Vergewaltigungen als ‚Aufstandsbe-kämpfung‘“ berichtet (Amnesty International 1996). Und 2008 wiederholte das Europäische Parlament in einer Entschließung die Forderung an die indische Regierung und staatliche Stellen, „alle Anschuldigungen über gewaltsam herbeigeführtes Verschwinden von Personen zu untersuchen“ (Europäisches Parlament 2008).

Ein Blick auf das oft belächelte, vermeintlich oberflächliche Bollywoodkino und seine Terrorismusrealität kann denn auch bisweilen ein differenzierteres Bild ergeben als manch sachliche, im Westen dominierende staatstreue Fachsicht (nicht nur) indischer Provenienz.

7 Nationalkinematografien und Einzelkonfliktvergleich – Grenzen und Erkenntnisse

Gegen die Perspektive auf einzelne Konflikte und ‚ihre‘ nationalen Kinematografien, wie sie dieser Teil der Buches geboten hat, lassen sich viele Einwände vorbringen, vor allem was die Heterogenität der Filme innerhalb dieses Rahmens oder den Begriff der Nationalkinematografie selbst anbelangt.⁴⁸⁷ Sehr unterschiedlich sind die krisenhaften Konflikte und ihre spezifischen ideologischen Herausforderungen, außerdem die geschichtlichen, soziokulturellen und politischen Kontexte, in denen die Filme mit ihren je historischen Erzählweisen, Produktionsumständen und Kinokulturen eingebettet sind. Es bedeuten etwa religiös motivierte Selbstmordattentäter andere Herausforderungen an und Affinitäten zu dramaturgischen Konstellationen, Plots, Spannungen und Emotionen als sozial-utopistische Revolutionäre, die sich auf Entführungen und Bombenanschläge verlegen. Filme primär als Produkte einer massenmarktwirtschaftlich ausgerichteten und dabei auf internationalen Absatz abzielenden Industrie wie der Hollywoods und Bollywoods unterliegen wiederum anderen Anforderungen und Ansprüchen als jene, die in einem maßgeblich staatlich subventionierten und (ko-)finanzierten System als Kulturgut entstehen wie in (Nord-)Irland oder (West-)Deutschland mit ihren Fernseh- und Förderungsanstalten. Zuschauerzahlen und Publikumerwartungen können diesbezüglich mit unterschiedlichen Kunst- und Unterhaltungsansprüchen und -erwartungen erheblich divergieren, mithin die ‚Leistungsfähigkeit‘ bzw. ‚-bereitschaft‘ des Films als politisches Medium. Dementsprechend sind gewisse grundsätzliche, historisch gewachsene Strukturen und ‚kulturimperialistische‘ Asymmetrien ebenso zu bedenken wie eigendynamische Wechselbeziehungen.⁴⁸⁸ So haben Filme aus Hollywood auch in deutschen Kinos eine starke Marktposition (vor allem in bestimmten Genres), was nicht zuletzt eine gewachsene Vormachtstellung und narrativ-dramaturgische Internationalisierung bedeutet.⁴⁸⁹ Eine solche lässt sich ähnlich für das

⁴⁸⁷ Zum Begriff des *national cinema*, seiner Theoretisierung und Problematisierung sowie zu Texten zu einzelnen Nationalkinematografien sei auf den Reader von Valentina Vitali und Paul Willemen (2006) verwiesen.

⁴⁸⁸ Eine differenziertere Betrachtung des Verhältnisses von deutschem und US-amerikanischem Kino bietet Elsaesser (2005a, 2005b).

⁴⁸⁹ Laut der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) lag der Marktanteil der erstaufgeführten US-Filme in Deutschland 2009 bei 65,9 %, wohingegen der deutsche Film bei 27,4 % rangierte (vgl. SPIO 2010) – ein relativ hoher Wert, der für die SPIO bereits eine „Erfolgsstory“ darstellte (vgl. SPIO 2007). Laut FFA stammten im Kinojahr 2012 26,9 % der in Deutschland erstaufgeführten

Bollywoodkino und seinen Einfluss in anderen Regionen der Welt veranschlagen. Zugleich besteht eine Abhängigkeit diesen großen Filmindustrien von ihren ‚Kulturkolonien‘ aufgrund der immensen Kosten von Produktion, Vermarktung und Vertrieb von Spielfilmen als Waren, die entsprechend auch in anderen Ländern refinanziert werden und entsprechend für diese geeignet sein müssen.⁴⁹⁰ Das betrifft einzelne Themen und Genres sowie allgemeine kulturelle Unterschiede (der Geschlechterrollen, des Humors etc.). Und schließlich sind Filme kulturelle und künstlerische, bei aller Kollektivität in der Entstehung, *individuelle* Werke – vielleicht Bestandteil einer Produktpalette, einer Studiolinie, eines symbolischen, politischen und ideologischen Systems, aber zugleich getragen von dem Willen nach eigenem Ausdruck, geprägt durch Handschriften und Sichtweisen. Selbst reine Unterhaltungsware ist bestrebt, hinreichend Neues zu bieten und Aufmerksamkeit zu gewinnen und sich ‚verkaufen‘ zu können.

Neben der Korrespondenz, dem Mit- und Nebeneinander von Kommerz-, Welt- oder Programmkino bleibt bei der Suche nach einer originären, authentischen und ‚zuständigen‘ Stimme und der angestammten Perspektive auf einen Konflikt und seinen Terrorismus der Begriff der Nationalkinematografie schließlich nicht nur Behelf, sondern selbst fragiles Konstrukt und Ergebnis diverser Diskurse. Bei aller Globalisierung von Stilismen und Dramaturgien, dem Zirkulieren und Adaptieren von Storyideen und Erzählmustern, wie es etwa im Bollywood-Kapitel angesprochen wurde, tangieren Problemstellungen des Begriffs *Nationalkinematografie* mehr oder minder direkt Fragen, um die sich jene Konflikte ranken, die bisweilen Terrorismus hervorbringen. Das irische *national cinema* ist z.B. dahingehend diffus, als es einerseits eine eigene irische kulturelle Identität gegen fremde hegemoniale Irlandbilder aus England oder den USA setzen will und soll, zugleich aber wegen der geringen irischen Bevölkerungszahl und der relativ kleinen Filmwirtschaft überwiegend ausländisch, vor allem

Filme aus den USA, machten aber 61,1 % aller Kinobesucher hierzulande aus (dt. Film: 39,9 % aller Erstaufführungen bei 16,8 % Marktanteil) (vgl. FFA 2013).

⁴⁹⁰ „Hollywood’s huge budgets have made it so dependent on its exports that for the first time in its history, it can no longer amortize its films on the home market. Yet in its export markets (the largest of which are Great Britain, Italy, France, Germany, along with Japan, Australia and Canada) audiences are apparently very resistant to non-white heroes. Thus, Hollywood has itself been ‚colonized‘ by its ‚European‘ or ‚national‘ audiences, except that Hollywood’s dependency on its exports is a fact not exploited by those audiences to put pressure on Hollywood, since they have in common nothing except that they are Hollywood’s export markets” (Elsaesser 2005b: 40). Das Durchschnittsbudget für einen deutschen Film lag Mitte der 2000er-Jahre bei 3,3 Mio. €, bei zu hundert Prozent national produzierten Filmen allerdings nur bei 1,9 Mio. €. Zum Vergleich: In Frankreich betragen die durchschnittlichen Spielfilmkosten 6,2 Mio. €, in Großbritannien und Nordirland 13,3 Mio. € und in den USA 60,0 Mio. € (gem. SPIO Jahrbuch 2005; zit. n. Film20 [2007]).

britisch, mitfinanziert ist.⁴⁹¹ Dem Imperialismus der USA und der „Komplizenschaft“ der BRD, gegen den sich (nicht nur) Linke im Westdeutschland der 1970er-Jahren wendeten, wurde im Bereich Kunst und Kultur wiederum mit den neuen Entstehungszusammenhängen, (u.a. genre-reflexiven) Ausdrucksformen und Erzählweisen antikommerzialistisch und antikulturkapitalistisch begegnet, was bisweilen RAF und den Neuen Deutschen Film jenseits ihrer Mitteldifferenzen (Filmemachen statt Bomben werfen) vergleichbare Positionen kritischer Dissidenz teilen ließ. Daran schließt die Frage nach Identität oder Zuordnung an. Wer repräsentiert ein echtes „palästinensisches“ Kino? Ein Film wie *Paradise Now* mag näher am Alltagsleben im Gaza-Streifen oder der West Bank erscheinen als ein US-israelisches Militärspektakel der Marke *The Delta Force* oder *Mivtsa Yonatan*. Doch *Paradise-Now*-Regisseur Abu-Assad selbst ist als Person wiederum insofern Auswärtiger und seine Authentizität anzweifelbar, als er 1980 in die Niederlande emigrierte, wo er seine Film- und Fernsehlaufbahn begann. Hinzu kommen fehlende oder zumindest unterentwickelte kulturpolitische und filmökonomische (Infra-)Strukturen, sodass die Ausbildung einer eigenen Kinostimme in den Palästinensergebieten eingeschränkt bleibt und es nur mit Mühe gelingt, ihr Gehör zu verschaffen. Sind etwa doch Propaganda-Texte der Hamas und der PLO angestammtere Texte? Die Analogie zur *unerhörten* Stimme des Protests, die dem Terrorismus inhärent ist, ist bei solchen Fragen zwar nicht unproblematisch, drängt sich gleichwohl auf.

Schließlich überdeckt der Untersuchungsansatz über Konflikte und Nationalkinematografien andere, detailliertere filmwissenschaftliche Ansätze, die enger greifen und damit stellenweise mehr einzeltextbezogene Erklärungskraft besitzen, beispielsweise die Fokussierung künstlerischer Urheber (Autorentheorie – vgl. u.a. Felix 2002) oder der Genrezugehörigkeit, die im folgenden Teil noch eine Rolle spielt. Nur eingeschränkt (weil u.a. das jeweilige Wesen der Filme und ihre Entstehungsbedingungen und Traditionen nicht berücksichtigend) ist folglich der Vergleich etwa des Politologen Simon Peleg erkenntnisreich. Peleg macht bezüglich des politischen Terrorismus im US-amerikanischen und im „europäischen“ Kino eine „atlantische Kluft“ aus („atlantic divide“ – Peleg 2005: 88). Er konstatiert, dass Hollywood Terrorismus eher im Actionfilm und Thriller mit karikaturesken, eindimensionalen Terroristen verhandelt, derweil in Europa politische Dramen überwiegen, in denen die Terroristen weniger durch Hass, Rache und Gier angetrieben werden als durch Verzweiflung und ideologische Überzeugung. Peleg erklärt diese Divergenz mit den unterschiedlichen (geistes-)geschichtlichen Traditionen und Erfahrungen, auf deren Basis sich die US-amerikanische Kollektividentität ideologisch und politisch-philosophisch

⁴⁹¹ Dazu wie zu weiteren Dilemmata eines originär „irischen Kinos“ s. Hill (2007).

antithetisch zur europäischen entwickelte.⁴⁹² Individualismus (auch im Sinne von persönlicher Chancengleichheit) hätte in den individualistisch-egalitären USA einen höheren, die zentrale Regierungsgewalt einen niedrigeren Stellenwert im Vergleich zum eher hierarchisch-egalitären Europa, das geprägt sei durch eine Vielzahl von Kulturen und Glaubensrichtungen sowie Erfahrungen durch und mit Sozialumbrüchen und Machtgefällen.⁴⁹³ Infolgedessen werde *politische* Gewalt in den Vereinigten Staaten prinzipiell als inakzeptabler, unsozialer und *unpolitischer* betrachtet.⁴⁹⁴ In Europa hingegen herrsche ein weitergefasstes Verständnis von Politik; Ideologien stehe man weit weniger skeptisch gegenüber, da sie sich als ein reales und nötiges Mittel im Gestaltungskampf um Herrschaft und Einfluss bis hin zur Etablierung von Demokratien erwiesen hätten.⁴⁹⁵ Terrorismus als extremer Politprotest würde demgemäß in Europa eher als Weg politischen Austarierens aufgefasst werden als in den USA, wo er vor allem als eine Störung und Bedrohung der Stabilität und des Konsens des politisch-geistigem Fundaments der Organisation des Zusammenlebens erscheine. Auf die interpretative Vorstellung von Terrorismus im Kino übertragen bedeutet das:

[T]he American films pursued and persecuted the terrorists in the name of law and orderliness while the European movies afforded them more profundity in the name of validity and fairness. Even though they are punished, their demise is not rejoiced; it is reserved and wistful, as if almost lamenting the waste and worthlessness of human lives, of victims and perpetrators alike (ebd.: 101).

So manches lässt sich gegen Pelegs Thesen anführen. So vernachlässigt er, dass es auch in Europa (v.a. in Großbritannien oder Frankreich) Hollywood-artige Spannungunterhaltung zu finden ist, außerdem die konkreten, unmittelbaren und sich wandelnden Terrorismuserfahrungen, aber auch die Spezifik in der Auswahl seiner untersuchten Filme sowie deren Historizität.⁴⁹⁶ Die herangezogenen Filme repräsentieren an sich bereits unterschiedliche Wirklichkeitsbezugs- und katego-

⁴⁹² Peleg verweist in dem Zusammenhang auf den Puritanismus und John Locke (vgl. Peleg 2005: 96).

⁴⁹³ Vgl. dazu und im Folgenden ebd.: 94 ff.

⁴⁹⁴ „Ideology is not a favorable term in the American political vocabulary, and political terrorism is even more condemned when stimulated by ideologists. Missionary tasks and visions of progress are exalted because they are beneficial and propitious, whereas ideologies are destructive and seditious“ (ebd.: 102).

⁴⁹⁵ Peleg blendet dabei allerdings in puncto Ideologie die europäischen Negativerfahrungen mit dem Faschismus bzw. Nationalsozialismus sowie dem Stalinismus aus. Zum einen reicht jedoch sein historischer Betrachtungsrahmen viel weiter zurück, zum anderen würde eine übersetzende Reformulierung der Begriffe „Ideologie“ und „Vision“ hier Abhilfe schaffen.

⁴⁹⁶ Als Belege zieht Peleg für das US-Kino neben *Arlington Road* auch *Black Sunday* und *Executive Decision* heran, für den europäischen Film nennt er neben von Trottas *Die bleierne Zeit* u.a. *État de siège* (F/BRD 1972) von Costa-Gavras (s. zu letztgenannten Kap. 11).

riale Aussageansprüche, und auch in den USA entstanden innerhalb wie außerhalb des Studiosystems v.a. nach „9/11“, „europäische“ Filme, die es jedoch nicht in Pelegs Auswahl schafften. Jenseits des generischen Zugriffs betrifft der Punkt der konkreten Thematisierungsform freilich auch dieses Buch. Lässt sich also überhaupt von *dem* „Terrorismusfilm“ sprechen? Schließlich sind pauschalisiert innerhalb der Gesamtmenge einzelner Kino-Texte drei Positionen gegenüber Terrorismus als Thema oder Gegenstand ausmachen:

- Kritische, gar aktivistische oder interventionalistische Stellungnahmen – gegen Terrorismus, mehr aber noch wider seine Wahrnehmung oder die Formen und Folgen seiner Bekämpfung,
- Filme, die in Terrorismus, seinen Protagonisten und Hintergründen universelle Dramen und Tragödien suchen und finden oder
- Filme, die politische Gewalt, ihre Täter, ihre Bedrohung, gar Gefahr nur als Aufhänger für generische Unterhaltung gebrauchen, ohne sich mit Wesen, Bedingungen und Mechanismen ernsthaft auseinanderzusetzen.

Es impliziert diese Reihen- als Rangfolge bereits eine in v.a. Filmkritikerkreisen verbreitete Wertung, die den vornehmlichen Auftrag von Filmen als Kunst darin sieht, neue Bilder, Erzählungen und Erzählweisen zu kreieren, neue Sichtweisen zu ermöglichen sowie Welthaltungen zu demonstrieren. Auf diese normative Leistungsbestimmung sei nicht weiter eingegangen, weil – weitgehend urteilsfrei – die kollektiv-„psychologische“ Bewältigung, die kulturelle, symbolische und politische Bedeutungsleistung in diesem Buch im Vordergrund steht. Gewiss sind fiktionale Diskursbeiträge als Kommentare unter einem bestimmten Kritikanalyseansatz zu unterscheiden von (oder gerne auch zu bevorzugen gegenüber) „anspruchloser“ Unterhaltung, sind unterschiedliche Formen von Sprechhandlungen, die die Filme darstellen, auseinanderzuhalten. Und doch operieren alle Terrorismusfilme im gleichen Sprachraum (dem des Kinos und seiner Gesellschaft), adressieren mit vergleichbaren Mitteln (den der filmischen Rhetorik) dieselben Spektren der Kognitionen, Affekte, Emotionen, sodass eine gradueller Unterschied de facto eher modellhaft nützlich ist als ein kategorischer. Hinzukommt, dass die vereinfachte Unterteilung, wie oben geboten, u.a. nicht jene – auch filmkünstlerisch – ambitionierten und goutierten Filme hinreichend erfasst, die wie *The Crying Game* Terrorismus insofern wie triviale Actionwerke nutzen, als *The Crying Game* ebenso ‚nur‘ mit ihm etwas erzählt (und weniger von ihm). Selbst, wenn dies in völlig anderer Weise und Qualität, mit anderem Anspruch und anderer Intention geschieht. Es gilt also hier wie generell: Egal, ob reine Unterhaltungsware, Sozial- und Politikritik oder avancierte Kinokunst – jedes Filmwerk setzt sich zu vorhandenen Terrorismus-Erzählungen und -Frames als

Deutungsraster ins Verhältnis. Sei es ablehnend, sei es affirmativ, sei es, um alternative Denkweisen einzuführen und durchzusetzen, sei es, um das Thema und seine Filme als Ausgangsmaterial für andere Themen zu gebrauchen (was einen gewissen Status und eine bestimmte Valenz voraussetzt, die so entschlüsselbar wird). Diskursive Formate und Formationen können aber auch als gegeben oder ‚natürlich‘ hingenommen werden (was als künstlerisch qualitativ minderwertiger gelten mag als deren Reflexion oder das Ausstellen eben dieser Natürlichkeit). Doch so oder so sind Narrative und narrative Rahmungen – gerade wenn etabliert und verinnerlicht und für reine Unterhaltungsware ‚apolitisch‘ verwendbar und verwertbar – u.a. rituell funktional und entsprechend aufschlussreich. Die angeführten Arten der Thematisierungspraxis der Terrorismusfilme sind folglich zu verstehen als zusammengehörig und interdependent, und ihre ‚Genres‘ werden im folgenden Teil daraufhin genauer betrachtet.

Mentalistische Schlussfolgerungen und Verweise in der Art Pelegs bleiben gleichwohl bei aller Einschränkung relevant und reizvoll. Denn allgemein lassen sich nicht trotz, sondern gerade angesichts der Einzigartigkeit von Filmwerken, der Unterschiede zwischen den Filmkulturen sowie zwischen den Krisenkonflikten und ihren Ländern übergreifende Bewältigungsstrategien, -prozesse und -mechanismen, Storyarten, Figurentypen und Erzählmuster identifizieren, die situationsgebunden auf dieselben Herausforderungen durch (und Wesenszüge des) Terrorismus allgemein (rück)verweisen. Ohne bereits Ausgeführtes zu wiederholen oder dem folgenden Teil dieses Buches allzu sehr vorzugreifen, seien einige davon dargelegt, wie sie sich aus der Zusammenschau in Bezug auf die Ausgangsfrage dieses Buches – der nach Verarbeitungsweisen und -leistungen von Terrorismusspielfilmen – ausmachen lassen.

Neben den Aspekten wie Personalisierung, scheinbarer inhaltlicher De- oder Entpolitisierung (qua Dramatisierung und Psychologisierung) – kurzum: neben den typischen Merkmalen des klassischen oder populären filmfiktionalen Erzählens findet sich als wichtiger Marker die *Distanz*. Unter diesem Generalbegriff lassen sich verschiedene Dimensionen von ‚Nähe‘ und ‚Betroffenheit‘ bzw. ‚Identifikation‘, ‚Tiefe‘, ‚Aktualität‘, ‚Intensität‘ oder ‚Brisanz‘ zusammenfassen, v.a. geografische, kulturelle, zeitliche oder zeitgeschichtliche, kollektivpsychologische, politideologische, kulturelle, ethisch-moralische. Sie sind nicht nur übersetzbar in konkrete Nachrichtenwerte bzw. -faktoren (vgl. Staab 1990, Wilke 1984), sondern führen auf diese insofern zurück als die politische und öffentliche Aufmerksamkeit und die mediale Themenagenda selbst Einfluss auf kritisch-engagierte wie unterhaltungsaffirmative Filmemacher haben. Zu berücksichtigen ist dabei, dass allein schon aufgrund der relativ langen Planungs- und Herstellungszeiten von Spielfilmen von vornherein zwischen dem Kino und der (tages-)aktuellen Berichterstattung, den Kommentaren und Hintergrundbeleuchtungen in

Presse, Rundfunk und Internet unterschiedliche mediale und erzählmodale (künstlerisch-fiktional vs. informationell-faktual) Distanzen bestehen. Sowohl zueinander wie jeweils zum Gegenstand, dem Terrorismus.

Über diese Abstandsdimensionen und ihre Faktoren lassen sich die jeweiligen spezifischen Befassungen mit Terrorismus und seiner Charakteristik bei aller Kontingenz deutend erklären. Der ‚ferne‘ Nahostterrorismus etwa spielte bis in die 1970er-Jahre im populären US-Kino jenseits von markanten Einzelereignissen (Münchener Olympia-Geiselnahme 1972) nur eine geringe Rolle, so wie der westdeutsche RAF-Terrorismus oder gar der indische Naxalismus praktisch keine im US-amerikanischen Film (weil für das US-Publikum zu irrelevant). Terrorismus wurde hernach mit klaren weltanschaulich ‚fremdartigen‘ Terroristen bis zum 11. September 2001 (ähnlich der pakistanischen und dschihadistischen Aggression in Kaschmir im Bollywood-Kino) maßgeblich in generischen Gut-Böse-Mustern aufgelöst, analog der politischen Leitlinie im Weißen Haus wie in den Redaktionen. Ein Minimum an Interesse und Bekanntheit was die ‚Schurken‘ und ihre Stellung im weltpolitischen wie ideologischen Gefüge anbelangt war und ist dabei Voraussetzung, aber auch die Adaptionsfähigkeit oder Eignung der Krise und ihrer Akteure für etablierte Narrativstrukturen. „9/11“ erschütterte die US-amerikanische Nation durch Größe und Taktik (Selbstmordanschlag als ultimativ-überzeugter Akt) in ihrer ‚Seele‘ derart, dass solche simplen Erzähl(ver)Wendungen nicht mehr griffen und auch in Genreproduktionen eine differenziertere Herangehensweise zu wählen war – auch, um nicht ganze Volkssubgruppen (Muslime, „Araber“) in und die Erzählung des sekulär gebundenen Einwanderungslands USA mit seinen Werten und Verheißungen in Schutz zu nehmen.

Diese Situation der potenziell desintegrierenden politideologischen und psychologischen Verunsicherung ähnelt derer in Ländern wie der BRD der 1970er-Jahre, dem Nordirland der „Troubles“ oder einem Indiens angesichts des Hindu-Muslim-Konflikts. Auch dort war und ist (dieser) Terrorismus nichts Externes, sondern vielmehr entsprang bzw. entspringt aus der Mitte der Gesellschaft und fordert(e) die diskursiv-dominante Eigennarrative der Gemeinschaftsordnung heraus. Nicht (weil noch zu ‚heiß‘ oder prekär) oder erst nach einiger ‚Abkühlung‘ (Gewöhnung, Restabilisierung) bzw. in Entspannungsphasen nehmen sich Filme dann unmittelbar der Politgewalt und der Konfliktlage als einer nicht zuletzt grundsätzlich moralischen, vor allem aber *tragischen* Krise an, die mithin allgemein-menschlicher Natur ist.

Mit sich entwickelnder oder von vornherein gegebener, also etwa zeitlicher und/oder politideologischer Distanz geht entsprechend ein Prozess der *Genreifizierung* einher: der Verfestigung von Figuren hin zu Typen und ihren inner- wie intrapersonalen Prioritäten und Antagonismen, deren Storys und Auflösungen.

Dem Terroristen als Ordnungsattackierer von außen (der „Evil Arab“, der pakistanisch militärische Aggressor; alternativ: der faschistoide „Antiterrorist“) wird schnell die Rolle des Schurken zugewiesen, ansonsten widerstreitende Ansprüche und Gesellschaftsdiskurse ausgeglichen bzw. miteinander versöhnt. Ergebnis von letzterem sind etwa ‚entterroristifizierte‘, nicht legitimierte, aber zumindest individuell entschuldigte (z.B. traumatisierte, rächende) Figuren (ggf. mit nachgeordneten Verantwortlichen): der verlorene IRA-Jungmann, *tragic Arab* oder ‚unheimliche‘ (Ex-)Linksterrorist in Deutschland, das Opfer und Produkt interreligiöser oder ethisch-nationaler Gewaltproteste (oder deren rigoroser Niederschlagung) in Indien.

Dasselbe gilt ebenso für die *Historisierung*, die sich als Unter- oder Sonderform einer generischen Kristallisation und Formatierung auffassen lässt. Sie greift konkrete zeitgeschichtliche Ereignisse und Personen auf, musealisiert sie über die Reinszenierung bekannter Bildvorräte, über Farbgebung, Kostüme oder Ausstattung, popularisiert sie im Zeitverlauf und liefert immer klarere, kausalisiertere Storys, Beweggründe und seelische Konstitutionen sowie reduzierte Handlungsverläufe – dies gemäß etablierter Darstellungs- und Deutungsweisen.

Generell treffen wir auf unterschiedliche Phasen mit zwei Entwicklungsschienen je nach Art der „Provokation der Macht“. Die ersten Filme, die nach dem Auftreten von Terrorismus entstehen, stellen dar: die Dämonisierung bei *Feinden von außen* im Einklang mit bereits etablierten Ausgrenzungs- und Stabilisierungsmustern. Sie erlauben es schon relativ früh, boten es geradezu an, etwa nach der Attacke auf Mumbai 2008 (in der fast schon allegorisch die Attentäter über das Meer kamen) oder nach der Teheraner Geiselnahme und der TWA-847-Entführung, ‚Actionthriller‘ wie *The Attack of 26/11* oder eine revanchistische Alternativversion der Ereignisse (inklusive brutalem Sieg) wie *The Delta Force*. Solche Filme sind besonders rituell, führen sie doch die Überwindung des Feindes in einem symbolischen Akt auf, leisten Genugtuung. Sie sind mithin filmische Entsprechungen etwa der englischen *Bonfire Night* (5. November), in der alljährlich Puppen des gescheiterten Attentäters Guy Fawkes (1570–1605; s. 9.3).

Alternativ erheben sich filmische Stimmen einer (diskurs-)kritischen Gegenöffentlichkeit bei ‚inneren‘, ‚nahen‘, eher ambivalenten oder weniger eindeutigen Tätern und ihrer „Sache“. Sie erheben Einspruch gegen deren Dämonisierungen sowie die Verwerfungen und Verfehlungen in der (Über-)Reaktion der angegriffenen Ordnung und Herrschaft(sdeutung). Insofern solche Filme, mit Schlöndorff gesprochen, „in the heat of the moment“ entstehen und daraus ihre Bedeutung und Energie beziehen, erscheinen sie ebenfalls früh, gegenüber den Dämonisierungsfilmen jedoch nur eine verhältnismäßig kurze Zeit lang und/oder vereinzelt. Mit fortschreitender Zeit schließen sie an Spannungsgenres an, wer-

den zu Krimis und Thrillern, wenn auch primär mit staatlichen Konspirateuren statt Terroristen als ‚echten‘ Widersachern. Oder sie gehen über in einen Prozess der Individualisierung und Psychologisierung (der ‚Spurensuche‘ ab den 1980er-RAF-Filmen), der Tragödisierung (schließlich und darüber: der vorsichtigen Humorisierung), der Dramatisierung und Fiktionalisierung (mithin einem Vexierspiel aus Historisierung und Enthistorisierung). Dabei werden konkrete Einzelfälle zu allgemeingültigeren ‚Schicksalen‘ fiktiver Figuren, die sich, unabhängig von der reellen Charaktertiefe im einzelnen Film qua Drehbuch, Inszenierung und Schauspiel, immer mehr bewältigungs- und deutungsprogrammatisch typisieren. In der Genre-Dialektik von Variation und Wiederholung werden diese Dramen-Figuren und Figurationen, ihre Storys und die damit verbundenen Erzählstandards zwar ausgetestet, durchgespielt und ausprobiert in (u.a. geschlechtlichen) Wendungen, Beugungen, gar Brechungen. Doch durch die direkte grundpolitische Brisanz erweisen sie sich in ihrer – wenn erst mal gefundenen, diskursiv austarierten und funktionalen – Kernform als langlebig, dauerhafter noch als Dämonisierungsstereotype. Die Formen der Verteufelung erschöpfen sich wegen ihrer effektiven Simplizität filmgenerisch schneller, werden parodiert und/oder verschwinden (um ggf. aktualisiert wiederzukehren). Beispiele dafür liefern die ‚Evil-Arab‘-Figuren Hollywoods mit ihren Konjunkturen, die zumal an die Entwicklungsverläufe ihres Träger-Genres, dem Actionfilm und Thriller, gekoppelt sind.

Auf die potenziell negative Wirkmacht solcher Stereotype und ihrer Genre-Politiken – wie überhaupt genauer auf die verschiedenen Arten von Film in ihrem systematischen Zusammenhang – wird im nächsten Teil näher eingegangen. Festzuhalten an dieser Stelle ist, dass Terrorismus, sei es in Gut-Böse-Dichotomien, sei es in tragischen-dramatischen Abstufungen, international und ebenfalls im Einklang mit dem populären Kinoerzählen per se keine spezifisch parteipolitischen Sichtweisen entgegengesetzt werden. Vielmehr operieren sie mit (relativ) ahistorischen und, kulturell angepassten, allgemeinverständlichen Normen, Werte und Ideale, dabei besonders jenen der privaten Bindungen bzw. des Familienlebens als mal buchstäbliche, mal metaphorische Gegenentwürfe zu den Utopien und den Ansprüchen der Terroristen (oder ihrer Gegner). Der Spielfilm übersetzt damit das politisch Abstrakte ins erlebnishaft Moralisch-Konkrete, und es erscheinen Terroristen doppelt verwerflich, wenn sie neben dem Staat unmittelbar die Familie des Helden in Gefahr bringen oder die Söhne und Töchter ‚verführen‘, sie stehlen oder töten. Eine eigene Figuren-Typologie lässt sich dahingehend erstellen, auf realweltliche mediale Diskurse und ‚Privatstorys‘ mit und über Terroristen (zurück-)spiegeln und an gängige soziokulturelle, gar mythologische Rollenmodelle und literarische Figuren anschließen: die Terroristin als Rabenmutter, als Heilige Jungfrau, aufopferungsbereite Geliebte, Furie oder

Amazone; der Terrorist als verfeindeter Bruder, verräterischer Freund, rächender oder verlorener Sohn etc. Der Terrorist hat selbst kein Familienleben vorzuweisen oder nur ein gestörtes, verlorenes oder falsches. Er bedroht – so lässt es sich aus den Filmerzählungen heraus interpretieren – vielleicht deshalb, aus Neid oder aufgrund des Verlustes, das Zusammensein der ‚Guten‘ sowie ihres Friedens, der ihm schließlich in der eigenen Landes- oder Gruppenheimat versagt bleibt oder genommen wurde. Der tragische, unbehagliche Rest echter Terroristen und mithin des Gewaltzirkels schlägt sich hier nieder, ergänzt sinnhaft den ansonsten spannungsdramatisch effektiven Zug, im Film das Private des Helden mit in die Haupthandlung einzubringen, damit primäre und sekundäre Storylines zu verweben (oder die sekundäre zur primären zu erheben).

Das symbolische Gleichsetzen oder zumindest Aneinanderkoppeln von Familie und Staat in ihrem Bedrohtsein emotionalisiert folglich nicht nur. Es vereinigt ideologisch die Eigengruppe und schließt ihre Front gegen den Feind, der auch auf diese Weise zu einem exkludierten, äußeren wird. Der Begriff des (Anti-)Familiären ist zudem psychologischer Natur, insofern Terroristen als Schurken oftmals nicht nur selbst als narzisstisch gestört präsentiert (oder interpretiert) werden, sondern als Figuren und Textfunktionen in dieser Lesart etwas von einer narzisstischen Abspaltung haben: Der negative Teil des Ichs wird kollektiv mit dem (oder auf den) Terroristen, damit nach außen projiziert, abgewertet und die eigene (psycho-)soziale Verletzlichkeit überwunden.⁴⁹⁷ Und doch ist die Ideologie der staatlichen Konstitution, ihrer Aufgaben und Anspruchsräume bzw. deren Grenzen und Einschränkungen nicht gänzlich zur Deckung zu bringen mit der allgemeinen kulturellen und ethischen Normpraxis und ihrer Gefühlswelt, mit der verständnisvoll oder aggressiv – ob im Film oder in sonstigen diskursiven Narrationen – Terroristen begegnet wird. Die politische Entpolitisierung in ihrer Mobilisierung des Privaten, Individuellen und Atavistischen wendet sich psychologisch erklärend immer wieder auch gegen die Verteidiger der Ordnung, indem sie vom „Antigone-Mythos“ in den RAF-Filmen bis zum radikalisierenden Verlust der Eigengemeinschaft Terrorismusursachen verständlich macht, die selbst unweigerlich ein Element des Reaktiven mitsich führen. Das zirkuläre Strukturmuster des Terrorismuserzählens ist neben der Dialektik von historisch-politischer Legitimation und Delegitimation je Film in unterschiedlichen Ausschnitten präsent, unterliegt jedoch auch moralisch der Gesamtheit aller Werke und prägt jedes einzelne mit.

Wie sich dies nun in einzelnen Arten von Spielfilmen im Sinen von Genres ausgestaltet, behandelt der nachfolgende Teil dieses Buches.

⁴⁹⁷ Zum Narzissmus des Terroristen siehe u.a. Post (1998: 26 f.); Schmidbauer (2003).

III. Terrorismusfilm-Genres und -Figuren

8 Zur Konzeption des Terrorismusfilm-Genres

Über die Grenzen von Ländern, Konflikten und Konfliktarten hinweg lassen sich spezifische und stabile Erzählmuster des Terrorismusfilms ausmachen. Dementsprechend können unterschiedliche Inhalts-, Formal- und Rezeptionsaspekte gebündelt und adressiert werden.

Das Ziel dieses Buches ist nun keine vollständige Genretheorie des Terrorismusfilms. Ein dahin gehendes Konzept zu skizzieren scheint aber sinnvoll: Nicht nur wird ein nötiges Maß der Vergleichbarkeit geboten, sondern auch das Neben- und Gegeneinanderstellen von Filmen, das lediglich inhaltliche Merkmale berücksichtigt, durch einen systematischen Ansatz ergänzt. Mit ihm sind einzelne Werk geeigneter und umfassender in ihrem pragmatischen und funktionalen Zusammenhang unterscheidbar und analysierbar.

Die Terrorismusfilm-Genres, wie nachfolgend primär deskriptiv, idealtypisch und dementsprechend pauschalisierend vorgestellt, orientieren sich an denen des Kinos (und werden entlang dessen Merkmalen beschrieben). Sie bilden mit diesen auch eine große Schnittmenge (weshalb ich auf etablierte Bezeichnungen zurückgreife), sind aber mit ihnen insofern nicht deckungsgleich, als Ausgangspunkt ihrer Bestimmung das zwar kommunikativ konstruierte, gleichwohl aber vorfilmisch existente Phänomen Terrorismus mit seinen Präliminarien ist. Die Terrorismusfilm-Genrebezeichnung „Thriller“ z.B. meint denn auch einen Thriller im herkömmlichen generischen Sinne, hebt aber stärker auf einen bestimmten Modus und ein Framing ab, in dem Terroristen und ihre Politgewalt verständlich oder zumindest erklärt, damit integriert und verträglich werden.⁴⁹⁸ Was Story und Dramaturgie anbelangt, lassen sich diese Genres u.a. danach unterscheiden und einzelne Filme daraufhin untersuchen, welchen Ausschnitt des Gewalt-Gegengewalt-Kreislaufs sie auf welche Weise und mit welcher Distanzierung (zum Geschehen allgemein, zu den einzelnen Figuren etc.) präsentieren und damit – Kernelement der Terrorismuszumutung – der Ursachen des Gewalt-

⁴⁹⁸ Modus meint hier nicht, wie bei Bordwell, „a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension“ (Bordwell 1985: 150), sondern eher allgemeiner, sprachwissenschaftlich und erzähltheoretisch den „Grad an Mittelbarkeit (...) und Perspektivierung (...) des Geschehens“ (Martinez und Scheffel 2002: 190).

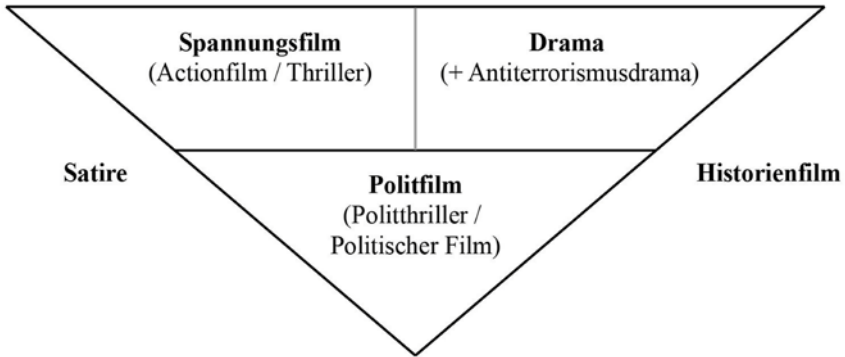
handelns und der (Il-)Legitimität begegnen. Damit gehen wiederum bestimmte Terroristen-Typen als „personifizierte Handlungsmuster“ (Bleicher 2003a: 66, Fn. 3) einher. Sie stellen verschiedene Grade der Ausgestaltung (z.B. hinsichtlich ihrer Psychologie oder Hintergrundgeschichte), der Vielschichtigkeit und, damit verbunden, der interpretatorischen oder analytischen Prioritäten (als fiktionale Person, als Symbol etc.) dar. Ein solches Verständnis von Terrorismusfilm-Genre weicht den etablierten Genrebegriff zwar auf, verwässert ihn jedoch insofern nicht über Gebühr, als soziale Narrative als kollektive Texte ebenso wie Filmerzählungen nach wichtigen „structural features“ wie der Plot oder die Charaktere glieder- und analysierbar bleiben (vgl. Jacobs 2002).⁴⁹⁹ Selbst wenn dahingehend nicht zuletzt aufgrund der Fragestellung und Funktionalität keine absolute Vergleichbarkeit besteht⁵⁰⁰, beschreibt „Genre“ hier wie da „the type of story that is being told“ (ebd.: 241). In die Beschreibung der Genres als Kategorien werden nachfolgend Erklärungsversuche und Deutungsansätze direkt mit eingeflochten.

Drei primäre Terrorismusfilm-Genres lassen sich ausmachen, die sich zusammengenommen heuristische als politisch-narratives Spektrum begreifen lässt. Die beiden populären Genres sind der *Spannungsfilm* und das *Drama*, wobei sich der Spannungsfilm unterteilen lässt in *Actionfilme* und *Thriller*. Das Drama wiederum stellt eine Art Übergangsbereich dar bzw. grenzt, was die Emotionalität und die Haltung gegenüber Terroristen bzw. die Legitimitätsperspektive betrifft, an den *Politfilm* (*Politthriller* und den *Politischen Film*). Die ‚Realpolitik‘ jedes dieser drei Genres korreliert *in etwa* mit den möglichen und grundlegenden Positionierungen – anti-konfrontativ, ausgleichend-verständig und pro-konfrontativ – im Bedeutungskampf Terrorismus und sind grob den drei typischen Rhetoriken des Terrorismus (konterterroristisch-reflektierend, demokratisch, terroristisch – s. 2.2.2) zuordbar. Diese Übertragbarkeit ist u.a. deshalb eingeschränkt, weil Spielfilme (reine Propagandafilme, Erpresservideos etc. bleiben hier schließlich außen vor) gemeinhin selbst im Schutzbereich der Kunst und Unterhaltung sich nur bis zu einem gewissen gesellschaftlich statthaften und rechtlich erlaubten Punkt die Auffassungen und Sichtweise von politischen Gewalttätern, aber auch

⁴⁹⁹ Jacobs bezieht sich auf Frye (1957: 162 ff.), der mythopoetisch orientiert den Begriff des „*mythoi*“ sowie des „*generic plots*“ gebraucht, und definiert vier literaturwissenschaftlich orientierte Genres als Archetypen sozialer Narrative: die Komödie, die Tragödie, die Romanze und die Ironie (angebrachter wäre hier, in Rückgriff auf Frye, die Bezeichnung „*Satire*“, da gattungsbezogener statt rhetorisch-stilistischer). Diese Genres können quasi als übermediale kommunikative modale Framings begriffen und, auf Seiten des Erzählenden, formatierend eingesetzt werden.

⁵⁰⁰ So ist für Lacey nach seinem auf die Praxis des filmfiktionalen Erzählens bezogenen „*basic schema of genre*“ die Narrative nur ein Element des Genres (vgl. Lacey 2000: 136 ff.), während Jacobs analytisch die Narration als dem Genre vor- oder übergeordnet erachtet.

ihren extremen Gegnern zu eigen machen und öffentlich vertreten können, obgleich ein Streit um die Frage, wo genau dieser Grenzpunkt des Erlaubten liegt, bedingt durch die jeweilige politische Position und Sympathie unvermeidlich scheint.⁵⁰¹



Grafik 1: *Terrorismusfilm-Genres*

Neben dem diesem Dreierspektrum werden zwei eminente Subgenres vorgestellt: der *Historienfilm* und die *Satire* (allgemeiner kann hier auch von Komödie gesprochen werden). Beide bedeuten ein je spezifisch-distanziertes Verschieben von Terrorismus in eine psychologisch gesicherte, symbolische Sphäre. Ihre Ansätze – die geschichtliche Rückschau und das eher aktualitätsbezogene Lächerlichmachen oder Parodieren – finden sich auch außerhalb des Kinos (z.B. in Gedenkveranstaltungen bzw. in Stand-up-Comedy-Nummern).⁵⁰² Diese beiden narrativen Modi sind nicht enger und spezifischer als die drei primären Genres, sondern lassen sich auch aus ihnen ableiten.

Die hier skizzierte Genregliederung setzt zugegebenermaßen in ihr System sehr unterschiedliche Sprachebenen ein, und ebenso, wie sich Historienfilme als Spezialfall des Dramas betrachten lassen, nutzen Politfilme mit ihrem Impetus Mittel der Satire, *sind* also bisweilen Satiren oder, umgekehrt, ist eine Satire ein Politfilm. Gerade aber weil hier bestimmte Ableitungsrichtungen unbestimmt bleiben (also die Genese der Terrorismus-Generik nicht interessiert), sind mit

⁵⁰¹ So ließe sich diskutieren, inwieweit z.B. bestimmte Actionfilme aus Hollywood propagandistisch oder „Staatskunst“ sind, so wie es Bürger (2005) notiert und kritisiert.

⁵⁰² Ein Beispiel für Letzteres ist Jeff Dunham mit seiner Bauchrednerfigur „Achmed, the Dead Terrorist“ (vgl. Luscombe 2009).

diesen Genres, ihren jeweiligen rhetorischen Haltungen, den Erzähl- und Figurenmustern bzw. -standards Terrorismusfilme als künstlerisch-synthetische Zeichensätze breiter erfassbar.

Es gibt über die hier vorgestellten hinaus natürlich weitere Spielfilmgenres (und Genrefilme) in denen Terrorismus eine Rolle spielt. Allerdings sind diese keine ‚proprietären‘ erzählpraktischen Terrorismusgenres im hier vorgeschlagenen Sinne, selbst, wenn sie an und für sich in eigener Weise etwas zu oder über Terrorismus ‚zu sagen‘ haben. Der *Kriegsfilm* etwa zeigt Terrorismus als mit Guerillakampf verwandt und als Sonderform der (vor allem Bürger- oder Befreiungs-)Kriegsstrategie konzipierbar, so in *Michael Collins* oder dem wegweisenden *La battaglia di Algeri*.⁵⁰³ Zugleich aber charakterisiert Terrorismus, dass er gerade nicht klassisch militärisch-objektiv ist, sondern aus einer Position verfolgt wird, die eine offene bewaffnete Auseinandersetzung nicht erlaubt, die eine solche ersetzt oder provozieren soll, ohne im (urbanen) Guerilla- oder Widerstandskampf aufzugehen. Terrorismus funktioniert im und als *Kriegsfilm* ebenso wie im *Gangsterfilm* (z.B. *The Long Good Friday* – s. 3.2.1) denn auch vor allem als Kontrastierung, die die zentralen Logiken innerhalb der jeweiligen professionellen Kulturen, Handlungs- und Wertewelten erhellt, indem es sie herausfordert, bestätigt oder unterläuft. Gegenüber Soldaten und Gangstern sind Terroristen in Motiven, Haltung und Verhalten oder die idealistisch-metaphysisch motivierte, semiotische Gewalt generell Test- und Grenzfall für die generische wie diegetische Normativität und Denkweise des kriegerischen oder kriminellen Handwerks – zumindest, wie sie das Kino kennt.

Ein anderes, vielleicht scheinbar prädestiniertes weil über eine verwandte Emotivität definiertes Genre, der *Horrorfilm*, versperrt sich wiederum dem Terrorismus (oder dieser sich dem Horrorfilm) (vgl. Nelson 2003: 84). Dies zumindest, wenn man von der Ebene der symbolisch-metaphorischen Kodierungen (bzw. entsprechenden Interpretation der Filmwerke) sowie von beiläufigen zeitpolitischen Anspielungen absieht, mit denen typische Genre-Leerstellen v.a. augenzwinkernd besetzt werden.⁵⁰⁴ Ein Grund dafür mag sein, dass Horrorfilme selbst gerade schon abstrahierende Gleichnisse für politische Kontroversen und gesellschaftliche Ängste sind, zu denen auch Terrorismus zählt.⁵⁰⁵ Neben den Körperverheerungen in „*torture*-Filmen“ können Vampire, Werwölfe oder – im nichtphantastischen Zweig des Genres – Serienmörder (vgl. Bleicher 2003a: 66,

⁵⁰³ Letzterer wird auch im Filmgenre-Band *Kriegsfilm* des Reclam-Verlags behandelt (s. Kiefer 2006).

⁵⁰⁴ Der ironische Zombiefilm *ZMD: Zombies of Mass Destruction* (USA 2009) z.B. begründet seine Untoten mit einem terroristischen Biowaffenanschlag.

⁵⁰⁵ Auf die Möglichkeit, neuere RAF-Filme vor dem Hintergrund der phantastischen bzw. dunkelromantischen Kinos der Weimarer Zeit zu interpretieren, wurde bereits in 4.6 verwiesen.

Fn. 3) demnach selbst bereits als Chiffren für Terroristen betrachtet werden, vor allem, wenn es um die Figur des „Schläfers“ geht, der die allgemeine Furcht vor den Abgründen hinter der Normalität befeuert. Da die Encodierungsleistung genreinhärent und -konstitutionell ist, eignet sich Terrorismus mit seinen ideologisch-politisch begründeten, damit selbst bereits transformierten und *erklärten* Schrecken womöglich trotz Anwartschaft auf den Status des Abjekten zu wenig fürs Horrorkino, als dass dieses eine nennenswerte Rolle als Passform spielen würde. Möglich gar, dass sich die unterschiedlichen Arten von Furcht und Schrecken (die politische reale Gewalt und das Unheimliche, die Körper- bzw. Urangst) in Kombination nicht ergänzen, sondern innerhalb desselben Erzählrahmens zu sehr konkurrieren oder auseinanderstreben, um sich in gewinnbringendem Sinne (ideologisch neutralisierend oder im affektiv-kognitiven Filmgenuss addierend) gegenseitig aufzuheben. Obwohl gerade eine solche Konstellation gewiss Potenzial für originelle reflexive ironische Genrebrechungen böte, was eine grundlegende Widersprüchlichkeit als kreative Spannung und mithin als Ausgangspunkt allerdings voraussetzt.

9 Actionfilm und Thriller

Actionfilme, vermutlich Hollywoods Hauptexportprodukt (vgl. Vanhala 2005: 83 ff. m. Verw. auf Maltby 1995 u. Welsh 2000), sind durch physisches Handeln und Reagieren in extremen Konfrontationssituationen gekennzeichnet. Sie bieten Faust- und Schwertkämpfe, Schießereien und Verfolgungsjagden. „Some might go so far as to claim that this is the only criterion“ (Lichtenfeld 2004: XVIII). Tatsächlich lässt sich der Actionfilm wohl deutlicher als *Genrehybrid* beschreiben, als Kombination von Elementen des Westerns, des *Film noir* und des Polizeifilms, gelegentlich auch des Katastrophen- und Comicfilms (vgl. ebd., XV ff.): Diese Verwandtschaftsverweise gelten denn auch für den Terrorismus-Actionfilm. Maßgeblich hierbei ist: Actionfilme kreisen um (überwiegend männliche) Helden, die gegen klar bestimmte Gegner als Aggressoren mit Waffen- und körperlicher Gewalt vorgehen. Sie sind oft Polizisten, so in *Zameen* oder in *Nighthawks* (USA 1981; Bruce Malmuth) – der an Polizeifilme wie *Dirty Harry* (USA 1971; Don Siegel) oder *The French Connection* (USA 1971; William Friedkin) anknüpft –, Soldaten (*The Delta Force*), Geheimagenten (*True Lies*) oder sonstige Repräsentanten der Staatsgewalt und seiner regulativen Institutionen. Der Terrorplot hat mitunter Katastrophendimensionen und lässt sich auf das entsprechende Genre rückführen, z.B. die Flugzeugentführung in *Executive Decision* auf Filme wie *Airport* (USA 1970; George Seaton, Henry Hathaway) und die Hochhausverwüstung in *Die Hard* auf *The TOWERING Inferno*.⁵⁰⁶

Dem Actionfilm sei hier der „Thriller“ beigefügt.

The concept of “thriller” falls somewhere between a genre proper and a descriptive quality that is attached to other, more clearly defined genres – such as spy thriller, detective thriller, horror thriller (Rubin 1999: 4).

Der Thriller lässt sich als Meta-Genre verstehen, das verschiedene Filmgenres umfasst (vgl. ebd.), sowie als „a band in the spectrum that colors each of those particular genres“ (ebd.). Kennzeichnend für den Thriller ist u.a. ein übergrei-

⁵⁰⁶ Das Framing terroristischer Gewalttaten als (v.a. humane) Katastrophe ist allerdings eher ein Merkmal des Dramas (s. Kap. 10).

fender Spannungsbogen und die enge Anbindung des Zuschauers an die Perspektive des in bedrohliche Vorgänge verstrickten Protagonisten (vgl. Wulff 2007: 705). Beispiele für einen Terrorisrismusthriller in klassischer Manier sind *Arlington Road* oder *Amir* mit ihren unschuldigen, alltäglichen Protagonisten und einem Komplott, in das sie hineingeraten.

Zwischen diesen Arten von Spannungsfilmen genau abzugrenzen ist schwierig (beispielsweise nur graduell nach der Dominanz der jeweiligen Art der induzierten Zuschauererregung oder der Dramaturgie) und auch in der Kategorisierung von kompletten Terrorismusfilmen prekär.⁵⁰⁷ Während Action – so lässt sich ad hoc postulieren – spektakulär-affektiv ist, charakterisiert die Thriller-Spannung eher ein situatives, mit Bedrohung und Furcht assoziiertes Gefühl. Actionfilme sind besonders Bewegungs- und Körperkino, Thriller stärker Stimmungskino. Dabei kann sich je nach zeitgeschichtlicher ‚Unbeschwertheit‘ im Umgang mit dem Thema Terrorismus die Gewichtung unterscheiden: So erscheinen Thriller einer *ernsten* terroristischen Bedrohungslage angemessener als ein übermütiger Actionfilm, weil die Reduktion und Indienstnahme realer Bedrohungslagen für viszerale kinetische Schauwerte oftmals oder kurz nach entsprechenden Ereignissen unangebracht scheint. Thriller dagegen sind anschlussfähiger an das Drama mit dessen noch adäquateren emotionalen Tonalität.

Insofern Actionfilme und die Zwischenform Actionthriller als eine Art übersteigerte oder reinere Version von Thrillern – zumindest hinsichtlich hier zentral interessierender Kriterien – aufgefasst werden können, konzentriere ich mich im Folgenden besonders auf diese Variante des Spannungsfilms.

9.1 Zur Politik des Terrorismus-Actionfilms

Was die wahrgenommene Dominanz seiner Behandlung im Unterhaltungskino betrifft, dient Terrorismus, so die weitverbreitete Ansicht, nur als Aufhänger, um ein Actionfeuerwerk zu zünden (vgl. z.B. Hißnauer 2002: 250). Im Gegensatz zum engagierten Politthriller und sonstigen politischen Filmen, die die Grenzen

⁵⁰⁷ Vanhala (2005) nimmt *The Siege* in ihrer Untersuchung von Action-Adventures mit auf, bemerkt aber selbst: „It actually steps away from the successful action-adventure film format. None of its characters is involved in heroic physical one-to-one confrontation as the movie largely relies on creating the mood and fear of terrorism“ (Vanhala 2005: 344). Der Fokus des Films liege weniger auf den terroristischen Angriffen als auf ihren Nachwirkungen bzw. den sozialen Folgen (vgl. ebd.). Was die Zusammenfassung von Actionfilmen und Thriller zu Spannungsfilmen anbelangt, sei auf Oliver und Bartsch verwiesen, die in Folge ihrer Publikumsuntersuchung die Genres „action-adventure“ und „thriller“ zu einer Kategorie kombinieren „(...) because participants frequently indicated both genres as representing the film chosen“ (Oliver und Bartsch 2010: 64).

zwischen der Fiktionalität im Erzählen und einem artikulatorischen Kritik- und Handlungsanspruch öffnen (s. Kap. 11), wird eine Reflexion über die Bedingungen und damit über das Wesen der Gewalt im Actionfilm weitgehend vermieden, um unverbindliches Entertainment zu offerieren. Es fällt auch nicht schwer, Spannungsfilme in erster Linie vielleicht nicht als aktive, gegen Terroristen gerichtete, sie ausdeutende Gegennarrative, jedoch ihre ‚Sprache‘ in puncto Tonalität, Dramaturgie und Figurenzeichnung zumindest als Äquivalent oder Ergänzung einer reflektierenden *counter-terrorism*-Rhetorik zu begreifen oder als Ausdruck konservativer bipolarer Konflikt(lösungs)auffassungen. In der vehementen Verteidigung der dominierenden ideologischen Position finden sich allerdings auch (teils beigefügt) ‚liberalisierende‘ Abstufungen, wie sie in öffentlichen Diskursen auszumachen sind (zu denen Spielfilme schließlich gezählt werden können). Im Actionfilm herrscht gleichwohl das Primat des reaktiven unmittelbaren Handelns – eben das der Action/Aktion.⁵⁰⁸ Eine Politik des Verhandeln und die Auseinandersetzung mit den politischen Vorwürfen und Ansprüchen von Terroristen erscheinen angesichts der Gefahrenlage weltfremd und Figuren, die für eine gemäßigte Linie oder politische Lösungen eintreten und entspannende Strategien verfolgen, als naiv oder – so sie administrativ-hierarchisch höher stehen – ignorant, rückgratlos und hinderlich, opportunistisch, gar verräterisch und als gefährlich für die Sicherheit der Nation oder konkreter Menschenleben. Beispiele finden sich vor allen in den hypermaskulinen Werken der 1980er-Jahre in den USA und in Indien nach dem Kargil-Konflikt 1999.

Als Manifestation dieser Haltung kann die oft anzutreffende Figur des *Loners* gelten, des einsamen Helden, wie ihn der Western kennt. Ihn kennzeichnet ein hohes Maß an Insubordination gegenüber dem Establishment und eine Verachtung von dessen weichherziger Leitlinie und den Bedingungen diplomatischen Alltagshandelns. Es ist der Terrorismus-Actionfilm durchwirkt von dem „cult of ‚possessive individualism““ (McLoone 2009: 17) im Wertesystem des Hollywoodkinos und seiner „American ‚narrative““ (ebd.) – wenn auch dieser Held oftmals Angehöriger einer Kommandoeinheit oder eines sonstigen Experten- und Eliteteams ist. Die soldatische Tapferkeit erscheint in Bollywood noch ungebrochener und tradiert als in den USA und die konfrontative Haltung als Staatsdoktrin (zumindest im Sinne einer Provokationsantwort). So wird der Polizist Jai (Abhishek Bachchan) in *Zameen* von der geradezu traumatischen Schmach getrieben, als Soldat gezaudert, nicht sofort geschossen und damit versagt zu haben, weshalb er aus der Gemeinschaft der Hüter der Nation ausgeschlossen wurde. Der blutige Sieg über die Terroristen am Schluss des Films

⁵⁰⁸ In diesem Zusammenhang ist die von Grodal konstatierte enge Verbindung „between perceptions, emotions and acts“ (Grodal 1994: 14) im Actionfilm bezeichnend.

bedeutet für ihn Vergebung und Re-Initiation. Terrorismus als mannhafte Herausforderung ist hier für die ihn unmittelbar Bekämpfenden ebenso identitätsstiftend wie für die Terroristen.

Die abgrenzende Konturierung solch militärischer oder polizeilichen Profis (etwa in *The Delta Force*, *Zameen* oder *The Kingdom*) weist ihnen eine exklusive Vor- und Frontkämpferposition zu und beschreibt oft einen unbedingten Korpsgeist. Auch diese Sichtweise auf die Helden ähnelt der Selbstvorstellung von Terroristen, die sich als (gemäß dem militärischen Wortsinn) *Avantgarde* erachten. Beide Seiten verlegen sich auf ansonsten (und für andere) verbotene Mittel, die aber in ihrer Grenzsituation angemessen und geboten erscheinen: In *The Peacemaker* z.B. vergreift sich der kaltschnäuzige Oberstleutnant Devoe zum Entsetzen der besonnenen Dr. Kelly an einem Transportunternehmer, bricht ihm die Nase und bedroht ihn mit der Waffe, um an Informationen zu kommen (was durch den Darsteller George Clooney und seinen Charme relativiert wird).⁵⁰⁹ Besondere Aufmerksamkeit und Kritik – u.a. seitens des amerikanischen Militärs – erfuhr die Fernsehserie *24 – Twenty Four*, weil in ihr immer wieder zu Folter (einmal sogar direkt angeordnet durch den sympathisch-besonnenen US-Präsidenten Palmer [Dennis Haysbert]⁵¹⁰) als einem unschönen, jedoch unabweisbaren Notmittel gegriffen wird. Im indischen Actionkino ist ebenfalls der eher rüde Aktionismus gefragt und die Misshandlung von Gefangenen Usus. Zugleich sind hier die Helden fester bzw. national-patriotischer in organisatorische Strukturen und autoritäre Hierarchien eingebunden, die sich selbst schon durch eine harte Hand gegen Terroristen auszeichnen.

Dass die hier genannten Beispiele von Spannungsfilmen nur aus den USA und Indien stammen, liegt nicht nur an dem industriellen Produktionsumfeld des in der Produktion relativ teuren Genres. Der *tragische* Nordirlandkonflikt oder der primär ideopolitische sozialrevolutionäre Aktivismus und Terrorismus in der BRD sind als Folie relativ ungeeignet, und ein Film wie der *Baader Meinhof Komplex* wird als „Actionfilm“ eher geschmäht als ernsthaft rubriziert. Der britische *Cleanskin* oder der französische *From Paris with Love* (s. 5.5.1) zeigen aber, dass auch in Europa die internationalen Actionthriller-Regeln gelten und zur Anwendung kommen. Weshalb ‚europäische‘ Terrorismus-Konflikte nicht auf dieselbe Weise verhandelt werden, lässt sich nicht nur durch die soziokulturelle Nähe der Täter, die politische Brisanz ihrer Taten und Anliegen oder mit Verweis auf die Kultur- und Ideengeschichte im Sinne Pelegs (s. Kap. 7) erklären, sondern schlicht durch die Art des vorherrschenden konsensuellen Terrorismusframings: Das Actionkino mit seinem klaren Helden nutzt bzw. er-

⁵⁰⁹ 40. Minute.

⁵¹⁰ Staffel 2, Folge 11.

zählt weniger *von* den als *gegen* die Terroristen, die des inneren Friedens willens ideologisch ausgegrenzt werden.

Die hier vorgestellten basalen Strukturmuster eines Actionfilms lassen sich jedoch sogar in Zeiten besonderer krisenhafter psychosozialer und ideologischer Verunsicherung ausmachen wie nach dem 11. September und im „Krieg gegen den Terrorismus“, wenn einfache Gut-Böse-Erklärungen und Gewaltlösungen zu simpel und gestrig wirken und daher justiert werden (in Richtung des Thrillers und des Dramas). Statt den Action-Hardlinern finden sich dann (etwa in *Rendition*, *Body of Lies*, *Traitor*, aber auch im allzu menschlichen Amateurkillerkommando in *Munich* – s. 12.1.2) „demokratisch“-gemäßigte, weniger konfrontative Einzelgänger als verständige Islam-Experten, selbstkritische Undercover-Agenten oder reflektierende Ermittlungsbeamte. Diese handeln, wenn es sein muss, auch auf eigene Faust, jedoch gegen die gefährliche weil weiter radikalisierende Ignoranz von Übergeordneten (oder eine gesamte geheim- und regierungspolitische bellizistische Linie) und orientieren sich stattdessen an ihrem eigenen Gewissen, Fach- und Menschenverstand mit Blick auf das große Ganze, die Moral und die Nachhaltigkeit ihres Tuns (so u.a. in *The Siege*).

Inwiefern ist jedoch der Terrorismus-Actionfilm an sich substanzieller Ausdruck aggressiv-konfrontativer Gesinnung, vielleicht gar reaktionär und revan-chistisch, dabei ein Vexierspiegel jener Geisteshaltung, die Terroristen umtreibt? Nach Eder (1999: 33 ff.) sind populäre Filmhandlungen Geschichten des Konflikt- oder Problemlösens (bzw. -bewältigungs), Konflikte allerdings zu unterscheiden von Problemen, denn ein Problem setzt, „(...) anders als ein Konflikt, Ziele nur auf einer Seite voraus (...)“ (ebd.: 34). Anders und weiter gefasst: Probleme zeigen – wie es das Drama tut – Konflikte selbst als Symptom, als Kennzeichen eines Gesamtwiderspruchs von Zielen, die vielleicht nicht gleichberechtigt und moralisch gleichwertig, zumindest aber kategorisch gleichrangig sind. In Actionfilmen (wie zur Begründung des Waffengangs in Afghanistan 2001) mag hingegen – siehe *The Kingdom* – Vergeltung ein Motiv sein. Doch anders als im Politthriller ist diese Vergeltung (was direkt auf die Wesensbeschreibung des Terrorismus quasi abfärbt) eine instrumentelle taktische Ziel- und weniger eine allgemein-strategische Protestgewalt, die langfristig angelegt vom Einzelfall absieht bzw. eine abstraktere, pauschale und kollektive Schuld postuliert.

Was die Handlungs- und Spannungsführung anbelangt, ist das iterative Moment wichtig: Im Verlauf von v.a. Actionfilmen müssen immer noch ein weiterer Anschlag, die weitere Tötung einer Geisel oder sonstige, sukzessive Missetaten der Terroristen verhindert werden – ein dramaturgisches Modell, das die TV-Serie *24 – Twenty Four* mit ihren gestaffelten Dauerkrisen bis zum Exzess aktualisiert (und *Unthinkable* konterkariert – s. 5.5.3). An diesem Punkt

wird auch das ideologische Problem zusammen mit der affektiven und emotionalen Attraktivität des Genres offensichtlich: der kleine Ausschnitt des Konfliktkreislaufs und die Blickverengung auf die unterschiedlichen, hoch dramatischen Phasen der unmittelbaren Gefahr und ihrer Eskalation. Es ist der klare Notstand, der extremes Vorgehen rechtfertigt, gar nach ihm verlangt, was bedeutet: Nicht um das Lösen des (allgemeinen, historisch-politischen oder gesellschaftlichen) Gesamtproblems geht es im Actionfilm. Gesellschaftskritische und in diesem Punkt reflexive prononcierte Nicht-Actionfilme und -Thriller (*Messer im Kopf*, *The War Within*) oder an einem (etwa erzählperspektivisch) anderen, nämlich figurenpsychologischen Spannungsverhältnis ausgerichtete Werke (*Civic Duty* als *Paranoia*-Drama – s. 11.1) sind dagegen bisweilen bewusste Genre-Spiele und -Reflexionen und setzen sich mit der Frage auseinander, wann man guten Gewissens jemanden als Terroristen beargwöhnen oder gar als einen solchen Gefährder behandeln kann, kurz: wie viel Realität der Action- und Thriller-Welt-sicht zuzugestehen ist.

Es lassen sich drei grundlegende Varianten von Actionfilmen und Thrillern aufgrund ihrer prototypische Story-Arten oder Szenarien als Bedrohungs- und Gefährdungslage unterscheiden:

- a. jene, in denen in einem *ticking-time-bomb*-Szenario ein großer drohender Anschlag zu verhindern ist (was am Ende gelingt) (so in *Black Sunday* oder *Mission Kashmir*),
- b. jene, in der die Helden eingreifen müssen, um eine bereits laufende terroristische Aktion (oftmals eine Geiselnahme oder Entführung) als offene Krise zu bewältigen (z.B. *The Delta Force*, *Hijack*, als Spezialfall: *The Siege*) sowie
- c. Filme, in denen es um die (mitunter relativ anlasslose) Suche und Verfolgung von Terroristen in einem breiteren Zeitraum geht – entweder als allgemeine (Vergeltungs-)Reaktion auf eine spezifische Aktion hin (*Munich*) oder eher kontinuierlich, als Alltagsarbeit von Geheimdiensten und ähnlichen Stellen, wie in *Body of Lies*. Wobei auch in diesen Szenarien oft ein spektakulärer Gewaltakt als dramaturgischer, das Publikum ‚packender‘ Einstieg in den Film steht, und ein oder mehrere zentrale Schurken – etwa in *The Little Drummer Girl* – auszuschalten sind.

Eine interessante Verzerrung lässt sich dabei ausmachen, spiegelt man diese drei Story-Arten auf die Berichterstattung oder sonstige Formen der faktualen Thematisierung konkret-realer Ereignisse: Während sich Filme des Typs B und C als mehr oder minder fiktionale Äquivalente zu News und Nachrichtenreportagen

auffassen lassen (parallel zur aktuellen Situation oder als nachfolgende Rekonstruktion von Einzelheiten etwa eines Sonderkommandoeinsatzes bzw. als Erlebnisberichte geretteter Geiseln), sind in der Regel für Filme vom Typ A (*ticking-bomb*) unmittelbar keine gleichrangigen medial präsenten Vorlagen als Anschlussmöglichkeit für den Zuschauer zu finden. Sicherlich gibt es durchkreuzte Pläne und verhinderte Operationen von Radikalen, wird über diese berichtet, und die betreffenden Spielfilme lassen sich (analog denen der Kategorie B und C) als diesbezügliche, den Unterhaltungsansprüchen gemäß übertriebene oder zugespitzte ‚Adaptionen‘ begreifen.⁵¹¹ Doch erfahren solche vereitelten (nicht zu verwechseln mit missglückten) Aktionen keine vergleichbare mediale Aufmerksamkeit und Aufbereitung, schon gar nicht in puncto Dramatik. Neben sicherheitstechnischen und -strategischen Plan- und Gedankenspielen können Spielfilme des Typs A folglich als eminente Quelle für die Vorstellung (und Suggestionskraft) derartiger Szenarien betrachtet werden. Das hat Konsequenzen: Die Standardsituation der „tickenden Zeitbombe“ ist beispielsweise – vergleichbar der „Rettung in letzter Minute“ (*last minute rescue*) (vgl. Koebner 2007c: 157) – in erster Linie bloßes, vom Inhalt abstrahierbares narratives Moment, dessen Zweck es im Spielfilm ist, beim Publikum ein möglichst hohes Maß an Spannungserregung hervorzurufen. Wenn nun aber in politischen, juristischen und rechtsethischen Debatten darauf zurückgegriffen und populärkulturelle filmfiktionale Erinnerungsbilder und ihre Plot-Momente als Referenz herangezogen werden, um Folter rechtfertigen und gar legalisieren zu wollen (vgl. u.a. Luban 2005), erfährt dieser Erzählgriff politische und ethische Relevanz.⁵¹²

Das typische engwinkelige Framing des Action-Genres mit seinem oft kleinen Zeitfenster – gemeint ist insbesondere die erzählte Zeit – tendiert dazu, Terrorismus von vornherein als ein alternativloses Nullsummenspiel in Sachen Menschenleben und zu einer ultimativen Zwangslage zu beschreiben. Auch Opfer geraten in der „täterorientierte[n] Darstellungsform“ (vgl. Grimm 1997: 132) des Action-Genres zu „Kollateralschäden“, werden darüber hinaus jedoch weitgehend ignoriert (außer im Flugzeugentführungsthiller, in dem Passagiere Opfer

⁵¹¹ Als prominentes deutsches Beispiel wären die Anschlagsvorbereitungen der 2007 verhafteten „Sauerland-Gruppe“ zu nennen, eine Zelle der *Islamistischen Jihad-Union*. Eine Verfilmung dazu gibt es aber (noch) nicht.

⁵¹² Unbenommen bleibt, dass die Narrative der tickenden Bombe auch in anderen Medien und Erscheinungsformen wie in Romanen oder akademischen Gedankenentwürfen zur Betrachtung eines moralischen Dilemmas zu finden sind und gar daraus entstammen mögen (vgl. dazu Werber 2008). Spielfilmen und Fernsehserien (v.a. *24 – Twenty Four*) als audiovisuelle Erzählungen dürften dank ihrer Suggestionskraft gleichwohl eine erhebliche, wenn nicht gar überragende Geltung zusprechen sein, wenn es darum geht, hochemotionales Anschauungsmaterial zur Verfügung zu stellen bzw. im Gedächtnis der Zuschauer zu hinterlegen. Dieses wird ggf. bei realen Vorkommnissen entsprechend abgerufen.

und zugleich Bedrohte sind) oder gar, zumindest erzählaktisch, ein Stück weit so eingesetzt, wie es Terroristen tun, die reale Menschenleben zum Zwecke der Emotionalisierung ge- oder missbrauchen und auf Symbolrollen reduzieren: Die zivilen Toten dienen im Film vor allem dazu, die Brutalität der Schurken zu belegen und in der festen suggestiven Abfolge der Bilder, Szenen und Sequenzen die Emotionen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu dirigieren. Ansonsten kommt es ihnen zu, als Zeichen der Attacke auf mythische, theologische oder historische Konzepte und Theoreme der Selbstbeschreibung und -verpflichtung zu fungieren: Demokratie, Freiheit etc.

Wie allerdings sind die Terroristen als boshafte Täter in diesem Zusammenhang genauer verfasst?

9.2 Der Terroristen-Schurke

Typischerweise ist der Terrorist des Actionfilms nicht nur unzweifelhaft und unbedingt ein ebensolcher, sondern darüber hinaus Inbegriff oder Träger des Terrorismus, auf dass er – einem Häretiker vergleichbar – für seine Abkehr von den prinzipiellen fundamentalen Regulationen und Reglements des Gewalthandelns bestraft oder, als Idee, wie ein Dämon einer Gemeinschaft oder Gesellschaft ausgetrieben werde. Die Filme setzen die Gewissheit voraus und benötigen sie für ihre Form der Unterhaltung ebenso, wie Fürsprecher einer verschärften Antiterrorismus-Gesetzgebung bzw. Repräsentanten der staatsschützenden „Präventionseuphorie“ (Prantl 2008: 122) illustrativ-argumentativ eindeutige Feindbilder und Gefährdungssituationen für ihre politischen Forderungen. Man mag einwenden, dass allzu reine Schurken zu eindimensional, dadurch unrealistisch und langweilig würden. Das ist nicht falsch, doch Facettenreichtum und Charaktertiefe der einzelnen Figur ist nicht gleichbedeutend oder gleichzusetzen mit Unmissverständlichkeit oder Unbedingtheit als (böser) Terrorist. Das Verhältnis von Absolutheit der Terroristenfigur und ihrer Vielschichtigkeit mag durchaus eine Grenze haben (jenen Punkt, an dem der Terrorist nichts anderes mehr ist, also reines Handeln und bloße Erzählfunktion). Diese setzt jedoch voraus, dass Terrorismus per se eine inakzeptable illegitime Gewalt bezeichnet, derweil jeder fiktionale Charakter dazu geeignet ist, mit zunehmender Annäherung qua Erzählperspektive (des *alignments*) vielleicht nicht sympathischer, zumindest aber nachvollziehbarer (etwa weil menschlich-widersprüchlich) zu werden, was wiederum die (vermeintliche) ‚Gefahr‘ birgt, Terrorismushandeln zu sehr zu entschuldigen oder zu relativieren. Anzunehmen ist für den idealen negativen Terroristen daher eine Art Äquilibrium von Faszination und Abscheu sowie eine Position zwischen Charakter und Stereotyp. Nicht weil sich beides im

gegenseitigen Bezug aufhebt, sondern weil beides aneinander vorbeiwirkt und unterschiedliche narrative und psychologische Aufgaben erfüllt. Detailspezifischen und Zwischentöne (etwa über Accessoires oder im Spiel) finden sich in der Figurenausgestaltung dort, wo sie für das Terroristische keine oder nur eine bedingte Rolle spielen. Andererseits dienen die ‚kleinen‘ skrupellosen Brutalitäten und Grausamkeiten der Terroristen im Actionfilm auf dem Weg zum großen Spannungsfilm-Klimax nicht bloß dramaturgisch-affektiven Zwecken, indem sukzessive Erregungsstöße die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wieder erneuern: Sie kreieren eine rigorose zeichenhafte Absolutheit der Figur und damit jene Selbstverständlichkeit, mit der Terroristen idealtypisch in der Gegenwart (unzweifelhaft verwerfliche Missetaten, Zielsetzung und -handlung) delegitimiert werden und ihnen folglich auch für die Zukunft keine Rehabilitierung zugestehen ist: Nur durch seinen Tod kann der Terrorist sühnen bzw. die künftige Gefahr, die zweifelsohne von ihm ausginge, gebannt werden. Der Krieg im Kleinen gegen solche Widersacher ist stets ein gerechter⁵¹³, besonders aber ein reaktiver, nicht also präemptiver oder präventiver. Nicht mal ein so höhnischer und genre-parodistischer Film wie *Team America: World Police* (s. 12.2) leistet es sich, seine allzu typischen selbstgewissen Helden auf Unschuldige losgehen zu lassen, und damit die Konstitution jener Stereotypen und (latenten) rassistischen Vorurteile anzuprangern, mit denen der Film durchaus seine Späße treibt, die er aber dafür notgedrungen – Schattenseite der Satire – ein Stück weit akzeptieren, wenn nicht gar mittragen muss.

Dem klassischen Schurken-Terroristen weitgehend eine motivatorisch legitimierende Begründung zu versagen heißt jedoch auch, seine Vergangenheit und damit mögliche entschuldigende Faktoren, die ihn Opfer oder ambivalentes Erziehungsprodukt sein ließen, weitgehend auszublenden und damit den erzählerischen Gewaltkreislauf zu beschneiden. So fehlt dem Zuschauer Anlass oder Gelegenheit, sich in ihn einzufühlen. Dies geschieht vor allem, weil bzw. wenn Filme solch eine Figur eher kompositorisch einsetzen, statt sie mit oder in ihrem Bedeutungsgehalt zu thematisieren. Es steigert überdies die Bedrohlichkeit des Terroristen, enthält man ihm eine *Backstorywound*, eine tragische Vorgeschichte, vor (vgl. Krützen 2004: 25 ff.). Sein Innenleben bleibt Leerstelle, desintegriert und erscheint unkalkulierbar, selbst wenn das Politische seines Gewalthandelns stets eine Art residualen tragischen Rest als erstarrte Zuschreibung darstellt, die auf idealistische Ziele und Anliegen oder Notlagen rückverweist. Dieses Verweigern oder Erschweren der Einfühlung dürfte generell die häufigste Methode der ‚Verschurkung‘ des Terroristen sein. Spannungsfilme, wie praktisch alle in dieser Hinsicht operierende Erzählungen, nutzen, repräsentieren oder nehmen in

⁵¹³ Zum „Gerechten Krieg“ (*bellum iustum*) im Kontext Terrorismus siehe u.a. Meßelken (2012).

Kauf, was als „Attributionsfehler“ bekannt ist: die menschliche Neigung, das Verhalten und Auftreten anderer nicht durch temporäre situative Umstände und Einflüsse zu erklären, sondern auf die individuelle, relativ konstante und andauernde Disposition, auf Wesen und stabilen Charakter der Person zurückzuführen (vgl. u.a. Gilbert und Malone 1995).

Kritik an diesen Verfahren der Pathologisierung (oder Verunheimlichung) der Terroristen-Schurken findet sich – quasi meta-stereotypisch – häufig, etwa bei Vanhala (2005: 412) oder Shaheen (2009). Ironischerweise wird mit diesen Einwänden die fehlende erzählerische Ausgestaltung *fiktionaler* Innenleben angeprangert, und das nicht obwohl, sondern gerade weil der für die Diagnose (der Terrorist als ‚bloßer Wahnsinniger‘) ansonsten als unerlässlich erachtete, hinreichende Einblick in Hirn und Seele der Figur (als fiktive Person und ihre Persönlichkeit) verwehrt bleibt. Der Vorwurf unter diesen Bedingungen richtet sich denn auch gegen das fiktionale Erzählen auf der Stufe der Repräsentanz (wo Terroristenfiguren primär *existieren*) und die dahinter veranschlagte unterkomplexe bzw. tendenziöse Natur der Narrative.

Diese Sorge um die etwaige Verstärkerwirkung was Ressentiments und gar Rassismus betrifft (Sozialstereotypie des „Evil Arabs“ oder des ‚natürlich‘-brutalen IRA-Iren) markiert die Kollision verschiedener Vorstellungen von normativen Repräsentations- und Leistungsaufgaben des Kinos (angemessene, ausgewogene Darstellung vs. genrestrukturelle Effizienz). Die Ansprüche an den Spielfilm als Kunst und den Spielfilm als politisches, ideologisches Medium geraten hier schnell in Widerstreit – ebenso wie es, unter umgekehrten Vorzeichen, beim Drama der Fall sein kann (Mehrdimensionalität und Interesse an der fiktionalen Figur als Charakter wird verstanden als allzu positive Darstellung von Terroristen – siehe das Beispiel *Paradise Now*).

Zudem manifestiert sich in der Stereotypisierungs- als Dämonisierungskritik die politische Herausforderung durch den Terrorismus, insofern eine reale und (figuren-)relevante *grievance* zumindest dem zugrunde liegenden Konflikt implizit vorausgesetzt und anerkannt wird. Ein undurchschaubarer (ebenso wie unterkomplexer) Terrorist auch außerhalb des Actiongenres als Vorstellung und Konstrukt ist jedoch nicht einfach bloß als falsche oder verzerrte Darstellung aufgrund von Ignoranz oder künstlerischer Einfallslosigkeit zu werten. Spielfilme wie überhaupt jede Erzählung können nicht die gesamte Wirklichkeit in all ihren Facetten abbilden. Ein gewisses Kontextwissen mag vorausgesetzt und einkalkuliert sein. Mehr aber noch ist der Verzicht auf Hintergründe selbst ein Deutungsansatz von vielen (v.a. bezüglich der Bedingung und Psychologie des Terroristen – s. 1.6) und gegebenenfalls aufzufassen als dezidierte moralische (dabei nur mittelbar politische) Haltung. Das – freilich ohnehin opferzentrierte – Drama *Rachida* (DZ/F 2002) etwa versagt sich bewusst ein relativierendes Ver-

ständnis für die Täter, und auch wenn hier keine nachgerade ‚actionfilmpolitische Vereinfachung und individuelle Pathologisierung der Terroristen erfolgt, geraten die Unholde nicht weniger definitiv. Der Film um die titelgebende Lehrerin (Ibtissem Djouadi), die im Algier der 1990er-Jahre von jungen Radikalen niedergeschossen wird, als sie sich weigert, eine Bombe in ihre Schule zu tragen, und nach der Flucht aufs Land dort mitsamt dem Dorf von banditenartigen Islamisten terrorisiert wird, widmet sich aufreizend wenig den Beweggründen und Kontexten der Gewalt, die durchaus auf drängende soziale, ökonomische und politische Nöte in Algerien zurückführbar wären. Regisseurin Yamina Bachir-Chouikh bezog jedoch klar Stellung dazu:

Ich kann sie [die Barbarei der Gewalt] nicht verstehen und ich *will* sie auch nicht verstehen! Denn wenn ich versuchte, sie zu verstehen, versuchte ich damit auch schon, sie zu rechtfertigen. Aber es gibt keine Rechtfertigung dafür, einem anderen Menschen das Leben zu nehmen. Es gibt keine Umstände, die zu beachten sind, wenn sich jemand entschließt, einen Menschen zu töten (Bachir-Chouikh zit. n. Wolpert 2004 – Herv. B.Z.).

Zwischen der tragischen Psychologisierung der Schurkenterroristen oder ihrer Verortung in sozialen Problemumständen und der kompletten unheimlichen Opazität gibt es natürlich Abstufungen, auch und gerade im filmischen Erzählen, auf der Eben der Inszenierung der Figur wie in der Darstellung der Geschehnisse. In *Main Hoon Na* wird der Terrorist Datta als Bösewicht noch verachtungswürdiger in seinem Hass, wenn eine Rückblende zeigt, wie er unschuldige pakistanische Bauern – darunter auch einen Jungen – erschießt.⁵¹⁴ Der Grund für seinen Hass, der Tod seines Sohnes durch die Hand kaschmirischer Separatisten, findet jedoch lediglich kurz im Dialog während des dramatischen Höhepunkts Erwähnung⁵¹⁵, wird also tatsächlich nur verbalisiert und nicht visualisiert (wie hingegen das traumatische Leid Gavrićs in *The Peacemaker* – s. 5.2). Der Verlust und der Schmerz des Vaters bleiben in *Main Hoon Na* dem Zuschauer also fern(er).

Allerdings finden sich auch für die Kreation ambivalenter Figuren erprobte Simplifizierungs- und Delegitimationsstrategien, die die Terroristen entpolitisieren (was sie als Figur noch anfälliger v.a. für Stereotypisierungsvorwürfe machen), etwa indem sie in ihrer Motivation entrationalisiert werden (was nicht gleichbedeutend ist mit irrationalisiert). Es wird ihre Zurechnungsfähigkeit in puncto Ziele in Abrede gestellt, indem man ihnen Fadenscheinigkeit und Egoismus zuschreibt oder ansonsten verständliche Gründe, Haltungen und Merkmale, Wünsche, Bedürfnisse und Absichten bis ins Inakzeptable, Unverhältnismäßige

⁵¹⁴ Ab der 57. Minute.

⁵¹⁵ 153 Minute.

übersteigert: Glaube wird zu Fanatismus, Überzeugung zu indoktrinärem Wahn, Ausgleichsforderung zu blindem pauschalisierendem Hass etc. Verneint man ihre Aufrichtigkeit bei der Verfolgung unbequemer politischer Anliegen, wird der Terrorist auf der Ebene der Planer und Ideologen zum Heuchler, Profiteur und Manipulator, auf der Führungsebene zum Sadisten und Egomane, als Fußsoldat oder Handlanger zum Schläger, Söldner und Kriminellen ohne politisches Bewusstsein und Interesse für die (oder irgendeine) „Sache“.

Der sozial abnorme Filmterrorist ist auch äußerlich oft als solcher kenntlich. Während die Helden Hollywoods überwiegend weiß (in Bollywood hellhäutig) sind, somit als Identifikationsfiguren dem Schönheitsideal entsprechen und eine heterosexuelle Virilität ausstellen (vgl. Vanhala 2005: 390 ff.), kennzeichnet die terroristischen Widersacher ein bohrender Blick oder kalte, leblose Augen, gepaart mit einer eher ungepflegten Erscheinung. Dies ist nicht nur Gegenentwurf zum sauberen Helden und eine soziale oder rassistische Stilisierung: es beschreibt den Terroristen auch als jemanden, der weniger äußerlich un- als innerlich überdiszipliniert und weltabgewandt nur für seine Mission lebt und darüber seine Erscheinung vernachlässigt. Ein alternativer, noch beunruhigenderer Typus ist der des infiltrierenden „Schläfers“ oder „Maulwurfs“, der im Auftreten überangepasst, gesucht langweilig oder auffallend edel gekleidet keinen Argwohn erwecken will (Nathir und Fareed in *Traitor*, der „Professor“ in *Zameen*).

Diese strikte Trennung zwischen Held und Schurkenterrorist spiegelt sich in der Besetzung: Arnold Schwarzenegger oder Chuck Norris weisen als Genre-Stars bereits eine stabile Persona auf, aber auch nuanciertere Darsteller wie Harrison Ford, der von dem Streifenpolizisten in *The Devil's Own* über die Jack-Ryan-Figur (hier v.a. in *Patriot Games*) bis zum US-Präsidenten in *Air Force One* (USA 1997; Wolfgang Petersen) den besonnenen väterlichen Helden verkörpert, in dessen Heim Radikale eindringen, ist schwerlich in der Rolle des terroristischen Bösewichts (welcher Nationalität auch immer) vorstellbar. Charakterdarsteller, oft aus dem Ausland, übernehmen diesen Part und versehen die formelhafte Figur zumindest in ihrer Leinwandpräsenz mit besonderen Eigenarten. In Bollywood mit seinen Stars wie Abhishek Bachchan sind die Kinorollengrenzen durchlässiger, nicht nur bedingt durch die anderen Produktionsbedingungen und ein Starsystem, in dem auch große Namen mehrere Filme pro Jahr projektieren: Die rollengeschichtliche Bandbreite von Aamir Khan etwa umfasst u.a. den Helden in *Sarfarosh* (IND 1999; John Mathew Matthan) und *Mela*, den historischen Rebell Mangal Pandey (*The Rising: Ballad of Mangal Pandey*), einen Studenten und Polit-Aktivisten in der Tradition von Bhagat Singh und seiner Gruppe (*Rang De Basanti*) oder den schicksalsgeplagten Super-Terroristen in *Fanaa*.

Dieser Bandbreitenunterschied zwischen Hollywood und Bollywood liegt zudem im eher melodramatischen Typus des *tragischen* Terroristen (s. 10.1) begründet. Er ist im populären Hindi-Kino durch andere kulturelle Traditionen und generische Vorlieben ausgeprägter und verbreiteter als im populären (v.a. Prä-,9/11“-)Kino der USA. Hollywood importiert eine solche Figur bzw. ‚deren‘ Terrorisismustoffe aus anderen Ländern wie Irland oder besetzt populäre Leinwandidole in Rollen von heldenhaften Rebellen als nächstmögliche („Quasi“-) Terroristen z.B. in historischen Settings oder Science-Fiction-Welten (s. 9.3). Doch auch in Nebenrollen finden sich in Bollywood insofern grenzübergreifend wiederkehrende Darsteller wie Anupam Kher oder Naseeruddin Shah, die dem Zuschauer neben ihren vielen anderen populären und (z.B. komödiantischen) Kinopartituren (bei Kher mehr als dreihundert) als Gangster, Terroristen oder korrupte Geschäftsmänner⁵¹⁶, brave Polizisten und Terrorismus- und Antiterrorismus-Opfer⁵¹⁷ bekannt sind. Die einzelnen Genre-Konstanten und darin gerade die Schurkenrollen bleiben von solchen Sprüngen zwar unberührt, die Genres selbst erscheinen damit jedoch in ihrer Formelhaftigkeit indirekt aufgelockert und das Erzählen weniger kategorisch als im Actionkino Hollywoods.

9.3 Gegenbild: *Nichtterroristischer* und „Terroristen“-Held

Wie sehr Spannungsfilme mit politischen und sozialen antiterroristisch-reflektierenden Erzählungen im Einklang stehen, aber auch, wie ambivalent Terrorismus prinzipiell ist, zeigt der Umstand, dass das Kino ebenso wie andere Erzählmedien problemlos Revolutionäre, Rebellen und Freiheitskämpfer ebenso zu Helden deklarieren kann wie zu Schurken. „Beide“ sind also nicht nur epistemologisch, sondern wesenshaft „von Geburt an Phänomene narrativer Vermittlung“ (Weinelt 2015: 16). Da Terrorismus aber per Definition illegitim ist und als Vorbild und Sympathieträger keine Protagonisten in solch radikaler Unrechtsposition taugen, müssen die Konfliktumstände, die Figur des widerständigen Heroen als (ohnehin qua Heldentums) „moralisch regulierte[m] Abweichler“ (Bröckling 2015: 9), seine Beweggründe und Handlungen gewisse ethische Mindeststandards erfüllen. Für diesen (potenziellen) Terroristen verfügt das Kino über aufwertende, legitimierende, eventuell ‚entterroristifizierende‘ Strategien.

⁵¹⁶ Kher in *Rang De Basanti*, Shah in *Sarfarosh* und *Asambavh* (IND 2004).

⁵¹⁷ Kher als Großvater in *Dhokha*, als Polizist in *A Wednesday*, in dem Shah den Normalbürger, der von der Gewalt betroffen, selbst zum Selbstjustiz-Bombenleger wird. Shah gibt den muslimischen Scotland-Yard-Beamten in *Shoot on Sight* und in *Main Hoon Na* den friedliebenden indischen General.

Zwei verschiedene *paraterroristische* Figuren lassen sich ausgehend von diesen Mitteln und Verfahren einer solchen normativen Einhegung ausmachen, auch, wenn die sie nur bedingt trennscharf zu unterscheiden sind: *nichtterroristische* Helden und „Terroristen“-Helden.

Nichtterroristische Helden kennzeichnet, dass sie – im weiteren Sinne – wie Terroristen durchaus allgemein-relevante, systemverändernde oder umstürzlerische Ziele verfolgen (oder aber daraus abgeleitete Gegner ins Fadenkreuz nehmen), nicht jedoch pauschal „Unschuldige“ im direkten wie im übertragenen Sinn zu Angriffszielen, Propaganda- und Druckmitteln instrumentalisieren. Andersherum kann man anhand dieser Heldenfigur das Verwerfliche von realen Terroristen nicht nur an deren unfairem, unmenschlichem Tun festmachen, sondern auch an ihrer Abwendung vom kulturell-narrativ so fest installierten und durch alle Zeiten hindurch überlieferten Idealmodell des gerechten Rebells und Rächers, der zwischen den Schuldigen (Gewalt- und Willkürherrscher, ihre Erfüllungsgehilfen, kurz: Repräsentanten der unerträglichen Un-Ordnung) und Zwangsinvolvierten (den Leidtragenden, Schutz- und Wehrlosen, also Vertretern der *Unterordnung*) in Denken und Handeln trennt. Das konstruiert eine dichotome Unterscheidbarkeit zwischen den Lagern, setzt sie gar voraus.

Diese Leitdifferenzierung, wie imaginär auch immer, begründet vermutlich die größte Attraktivität dieses Modells der Heldenerzählung und, im Gegenzug, ein gutes Maß der Abscheulichkeit unethischer Terroristen.⁵¹⁸ Entsprechend positive *nichtterroristische* Auf- und Widerstandsfiguren finden sich in allen Kulturen – in Historiografien, volkstümlichen Mythen, Balladen, Bühnenstücken oder Romanen. Beispiele sind der schottische Freiheitskämpfer William Wallace alias „Braveheart“⁵¹⁹ und sein ebenso geächteter Landsmann Robert Roy MacGregor, der Schweizer Nationalheld Wilhelm Tell, ambivalenter schon und mit antiheroischen Zügen Heinrich Kleists Michael Kohlhaas – oder der legendäre

⁵¹⁸ Die hierbei zum Tragen kommenden, menscheitsgeschichtlich relativ jungen Vorstellungen von einer Schuld und Verantwortung unabhängig von Geburt, Gruppenzugehörigkeit o.Ä., sowie einer darauf aufbauenden Gerechtigkeitsidee sind mit ein Grund dafür, weshalb es weitgehend nur Sinn macht, überhaupt von *modernem* Terrorismus, also jenem ab Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts, als von (ethischen und politisch provokantem) „Terrorismus“ zu sprechen, und nicht oder nur stark eingegrenzt vom rein taktischen „Terrorismus“, z.B. der antiken Sikarier (wie D’Alessio und Stolzenberg 1990).

⁵¹⁹ International bekannt geworden ist Wallace durch Mel Gibsons fünffach „Oscar“-prämierten Film *Braveheart* (USA 1995), in dem er auch die Hauptrolle spielte. „Aus Wallace“ Biografie wird also das Epos eines Helden, die filmische Erzählung orientiert sich an der Grundstruktur des narrativen Heldenmusters“ (...) (Meyer 2007: 73) – inklusive des Märtyrertods. Meyers (2007) Analyse der Figur des Film-Wallace im Vergleich zur historisch überlieferten zeigt sehr gut am konkreten Beispiel Arten und Methoden mythisierender, nationalistischer Aneignung und Umformatierung auf.

Robin Hood.⁵²⁰ Dass sich das Kino ihrer bemächtigt und sie sich – wie andere Erzählkünste – zurechtdichtet und romantisiert, ist kaum verwunderlich.⁵²¹

Sozusagen ein Verwandter des *nichtterroristischen* Helden ist der „Terroristen“-Held, wobei die Apostrophierung auf eine innerdiegetische Festlegung der Figur im Film hinweist. Dieser Held verfolgt keine weltanschauliche, religiöse oder politische Agenda, sondern ist durch biografische und private (Unrechts-)Erfahrung motiviert; der unabweisbare Konflikt, der ihm als dramaturgische Herausforderung und Bewährungsprobe zugeordnet ist, orientiert sich an universellen Werten und moralischen Empfindungen. Der „Terroristen“-Held wird zwar innerdiegetisch als Umstürzler gesehen, gar als Terrorist verleumdet und als ein solcher verfolgt, tatsächlich geht es ihm aber primär um individuelle Vergeltung v.a. an Machtfiguren, die ihm und anderen Unrecht getan haben. In diesem Punkt fallen nichtterroristische Helden und „Terroristen“-Helden meist zusammen, insofern auch systemstürzenden *nichtterroristischen* Helden zusätzlich persönliche Motive beigelegt sind (so treibt den Heroen in *Braveheart* die Rache für die Hinrichtung seiner Frau an), um über das Private und Emotionale den Zuschauer stärker an den Protagonisten zu binden und auf seine Position zu verpflichten. Und auch *nichtterroristische* Helden handeln mit ihrer Gewalt dezidiert nicht strategisch und kommunikativ-symbolisch, in dem Sinne, dass ihrem Tun die ungeschönte Brutalität, die schockierende öffentliche semiotische Wirkmacht und vor allem eine entsprechend deklaratorische Absicht fehlen. Ein Balanceakt zwischen Notwendigkeit, Affekt und Kontrolle zeichnet den Helden aus und unterscheidet ihn vom ambivalenteren *tragischen* Terroristen, dem in seinem Zorn kein negativer Gegenpart (als abgespaltenes negatives Ich) gegenübergestellt ist (s. 10.1). Die Rechtmäßigkeit, aber auch ‚Gesundheit‘ im Tun solcher *paraterroristischer* Helden – insbesondere durch die Kontrastierung zum Gegenspieler – stellt die Filmerzählung innerhalb ihres Wertekosmos und dem der Zuschauer jedenfalls kaum, und wenn, dann nur vordergründig infrage.

Der *nichtterroristische* Held als Aufständischer bezeugt die Verführungs- und Faszinationskraft der Freiheitsnarrative, nicht nur in Erzählungen von der Vergangenheit, sondern auch in denen von einer alternativen Realität oder phantastischen Zukunft. Luke Skywalker in den älteren *Star-Wars*-Filmen (USA 1977,

⁵²⁰ Zum Gangster und Banditen als Volksheld siehe allgemein auch Seeblen (1977: 18 ff.).

⁵²¹ Bezeichnenderweise spielte Liam Neeson den Rob Roy in Michael Caton-Jones‘ gleichnamigem Film (USA/UK 1995), ehe er in Neil Jordans Film *Michael Collins* auf der Leinwand verkörperte. Zuvor hatte bereits Sir Walter Scott den schottischen räuberischen Volkshelden Robert Roy MacGregor (1667-1734) in seinem Roman *Rob Roy* (1817) aufgegriffen oder ‚adaptiert‘.

1980, 1983)⁵²², der gegen das galaktische Imperium antritt, ist solch ein Fall. Noch näher an Terrorisemusdiskursen und ihren Charakteristika sind Filme wie John Carpenters *They Live* (USA 1988) oder die erfolgreiche *Matrix*-Trilogie (USA 1999, 2003)⁵²³ von Andrew und Lana (ehem.: Laurence) Wachowski, insofern sie als exaltierte konzeptuelle Metaphorisierung (vgl. Till 2008) links-extremistischen sozialrevolutionären Gedankenguts gelesen werden können, deren Ratio und Legitimationslogik sie recht weit folgen. In *They Live*, der als satirischer Sci-Fi-Paranoithriller zum Neoliberalismus der Reagan-Ära zu lesen ist⁵²⁴, kommt ein Bauarbeiter und Tagelöhner (Roddy Piper) im ärmlichen Teil von Los Angeles durch Zufall einer weltumspannenden Verschwörung auf die Spur: Getarnt lebende Außerirdische haben die menschliche Gesellschaft infiltriert und kontrollieren sie mittels allgegenwärtiger subliminaler Botschaften, die zu Konformismus aufrufen und zum Konsum animieren. Zuletzt zerstört der Held den Tarnsender der Aliens und opfert dabei sein Leben. Auch *The Matrix* siedelt mit seiner Gesellschaftsvision in der Science-Fiction an und kleidet die Idee von der Verblendung der Massen in ein futuristisches Setting: Der Büroangestellte Anderson (Keanu Reeves) hat es in seinem geheimen Zweitleben als Hacker „Neo“ zu subversivem Ruhm gebracht. Nachdem er von der merkwürdigen Fremden Trinity (Carrie-Anne Moss) kontaktiert und von skrupellosen Agenten gejagt worden ist, erfährt er: Die Realität, in der er lebt, ist eine Simulation, erschaffen für den Traumschlaf einer versklavten Menschheit, deren Körper die Energie für das sich verselbstständigte, weltbeherrschende Computersystem mit seinen Robotern liefern. Neo, nun aus dem „Verblendungszustand“ erwacht, ist der Erlöser, der die Menschen in die Freiheit führen und die täuschende, einullende Matrix zerstören soll. Sein Mentor Morpheus (Laurence Fishburne) erklärt ihm: „The Matrix is a system. That system is our enemy.“⁵²⁵ Der eschatologische Auftrag mit seiner strikten Einteilung von (und in) Gut und Böse gemahnt – ob verbalisiert oder in der Inszenierung und Dramaturgie – u.a.

⁵²² *Star Wars / Star Wars: Episode IV - A New Hope* (USA 1977; George Lucas); *Star Wars II - The Empire Strikes Back / Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back* (USA 1980; Irvin Kershner); *Star Wars III - Return of the Jedi / Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* (USA 1980; Richard Marquand).

⁵²³ *The Matrix* (USA/AUS 1999), *The Matrix Reloaded* (USA/AUS 2003), *The Matrix Revolutions* (USA/AUS 2003).

⁵²⁴ Carpenter zu seinem Film: „Im Prinzip ist dies mein Blick auf die Reagan-Revolution in den USA. Ich glaube, daß Reagans Wertevorstellungen mein Land zerstörten. Ich sah mein Land sterben; und es war schockierend, denn ich bemerkte es anfangs gar nicht, niemand bemerkte es. Dann kam Reagan – und wir sahen: schon wieder angepöft. So: bin ich ein Faschist, bin ich ein Rechter, bin ich ein Linker ...“ (Möller 1992).

⁵²⁵ 55. Minute.

an die Argumentationswelt marxistisch orientierter Extremisten⁵²⁶: Es gilt, die Massen aus ihrem „Koma“ zu erwecken, aus der Ausbeutung und Versklavung zu führen, derweil es auf Seiten des unmenschlichen – hier eben: des maschinellen – Systems Agenten und Kollaborateure gibt, jene, denen es noch am nötigen Bewusstsein fehlt („not ready to be plugged“) oder die dem System opportunistisch zu Diensten sind, sodass es legitim ist, sie auszuschalten. Die Gefahr lauert entsprechend überall, und Morpheus‘ „If you are not one of us you are one of them“⁵²⁷ entspricht dem „Entweder für uns oder gegen uns“, das allerdings nicht nur ein dichotomisches Konfliktschema von Terroristen oder die antiterroristische Weltansicht z.B. eines George W. Bush⁵²⁸ umreißt, sondern sich ebenso in der Bibel⁵²⁹ finden lässt. Jenseits des bloßen Aufrufs, Stellung zu beziehen und zur Tat zu schreiten, statt müßig zu debattieren, präsentiert *The Matrix* als Gegner „Neos“ und Sinnbild der paranoiden ‚Kriegssituation‘ den sarkastischen, unbarmherzigen Agenten Smith (Hugo Weaving) und seine Kollegen in FBI-Aufzügen (Sonnenbrille und dunkler Anzug) als Emanationen der Säuberungsprogrammroutine der Matrix. Als solche können sie sich ad hoc buchstäblich in die Körperpräsenz jedes Menschen – z.B. eines Obdachlosen im U-Bahn-Schacht – einloggen und ihn übernehmen.⁵³⁰ Eine politische Lösung bzw. Verhandlungen mit der Herrschaftsinstanz suchen zu wollen, scheint aberwitzig. Entsprechend gerechtfertigt ist es in der Logik des Films (neben der Freude am visuellen Spektakel), dass Neo und Trinity auf dem Weg zur Befreiung Morpheus‘ mittels Zeitlupe, in Ausstattung und Kostümen, Musik und Schnittrhythmik unter Rückgriff u.a. auf die *Martial-Arts*-Akrobatik des Hongkong-Kinos überästhetisiert und -stilisiert identitätslose Sicherheitsbeamte zusammenschießen oder sonst wie töten.⁵³¹ Die vom Film präsentierte Metaphorik oder Rhetorik der technomystizistischen Helden erinnert allerdings trotz oder gerade (im Sinne eines modernisierenden Updates) mit in der Cyberpunk-Virtualität an die Sicht- und Formulie-

⁵²⁶ Ergänzt und aktualisiert erscheint diese Position durch die technologiefeindliche Haltung des als „Unabomber“ bekannten, über Jahrzehnte terroristisch aktiven Theodore „Ted“ Kaczynski, dessen Manifest *Industrial Society and its Future* 1995 die *New York Times* und *The Washington Post* auf seine Forderung hin veröffentlichte und der 1996 festgenommen wurde – zwei Jahre bevor die Dreharbeiten zu *The Matrix* begannen. Dazu wie zu anderen möglichen Anspielungen und Anschlussmöglichkeiten der Filmidee siehe u.a. Merrin (2003).

⁵²⁷ 56. Minute.

⁵²⁸ „Every nation in every region now has a decision to make: Either you are with us or you are with the terrorists“ – Rede vor dem Kongress, 20. November 2001, unter: <http://archives.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> (letzter Zugriff: 22.05.2015).

⁵²⁹ Matthäus, 12,30: „Wer nicht für mich ist, der ist gegen mich; wer nicht mit mir sammelt, der zerstreut.“

⁵³⁰ 109. Minute.

⁵³¹ Ab der 98. Minute.

rungsweise der Baader-Meinhof-Gruppe. So findet sich in *The Matrix* sinnbildlich ausgestaltet was *Über den bewaffneten Kampf in Westeuropa* (Mai 1971) formuliert:

Der revolutionäre Terror richtet sich ausschließlich gegen *Exponenten des Ausbeutungssystems* und gegen Funktionäre des Unterdrückungsapparates, gegen die zivilen und militärischen Führer und Hauptleute der *Konterrevolution*. (...) *Dieses System verleibt sich die Menschen ein, macht diese zu seinen Organen, wie diese sich auch persönlich mit ihrer Funktion im Unterdrückungsapparat identifizieren und so zu Feinden werden.* Das System wirkt und handelt durch diese Feinde des Proletariats (RAF 1997 [1971]: 83 – Herv. B.Z.).

Ein weiteres Beispiel für positiven, popkulturellen und in mehrfacher Hinsicht erfolgreichen *Nichtterrorismus* ist *V for Vendetta* (USA/UK/D 2005) von James McTeigue, dem *Assistant Director* der *Matrix*-Filme.⁵³² Die Adaption von Alan Moores *Graphic Novel* spielt in einem England, das nach einem fingierten Terroranschlag als faschistoider Polizeistaat von dem Kanzler Sutler (John Hurt) geführt wird. Dieses Regime bekämpft der mysteriöse „V“ (gespielt von Hugo Weaving, der in *The Matrix* den Agent Smith gab) als Widerständler und Provokateur – auch mit blutiger Gewalt. Der Film passt die Vorlage seiner Zeit an: Während im Comic-Roman, der Anfang der 1980er-Jahre entstand, die (u.a. meteorologischen) Folgen eines internationalen Atomkriegs dem Neofaschismus den Weg bereitet haben, ist es in der Kinoadaptation von 2005 zeitgemäßer der Terrorismus und seine verschwörungstheoretische (oder -rhetorische) staatliche Handhabung.

In der stilisierten Maske des katholischen Attentäters Guy Fawkes, der nach einem versuchten Sprengstoffanschlag 1605 auf das britische Parlament und König Jakob I. hingerichtet wurde, bleibt der ansonsten namen- und gesichtslose „V“ ein mysteriöser Superheld mit Hang zur Selbstinszenierung. Er ist das Produkt einer Reihe geheimer Menschenexperimente an politischen Gefangenen der Regierung. Aus einem luxuriösen Untergrundgewölbe voller verbotener Kunst- und Kulturschätze heraus agiert er als Mischung aus Dissident und Aktionskünstler, Batman und Phantom der Oper. Der Zuschauer bleibt auf Distanz zu ihm: Weitgehend angebunden an eine (Reflektor-)Figur, die junge Evey (Natalie Portman), die wegen ihrer Zufallsbegegnung mit „V“ in die Mühlen des Repressionsapparats zu geraten droht, erleben wir „V“ als düsteren Retter und Charmeur, aber auch als subversive Nachtgestalt, die ihr Zeichen verbreitet und einen Fernsehsender überfällt, um ein den Kanzler verunglimpfendes Comedy-Programm auszustrahlen und dem Volk seine Botschaft zu verkünden. Schließlich,

⁵³² Die Wachowski-Brüder bzw. -Geschwister produzierten den Film und verfassten auch das Drehbuch.

nachdem er Sutler getötet hat und die Bevölkerung per Versand unzähliger Fawkes-Masken zum stillen Protestmarsch bewegt hat, jagt der tödlich verwundete „V“ mit einem sprengstoffbeladenen U-Bahn-Zug sich und das Londoner Parlamentsgebäude in Erfüllung des historischen Fawkes'schen Auftrags zu den finalen Klängen von Tschairowskis „Ouvertüre 1812“ in die Luft.

Produktionsdesign und Kostüme von *V for Vendetta*, aber auch – auf einer anderen Stufe des formalen Rückverweisens – das Schwarz-Weiß-Intro des Warner-Brothers-Produktionsstudiospieler spielen auf Filme der 1930er- und 1940er-Jahre an. Die öffentlichen Politinszenierungen der regierenden *Norsefire*-Partei, das Gefangenenlager Larkhill mit seinen kahl geschorenen Inhaftierten und die Leichengruben (Abb. 10c) gemahnen an Nazideutschland und Konzentrationslager, Menschenversuche und Massenvernichtung. Was als schockierendes und politisierendes Bildmaterial in *Die bleierne Zeit* noch intradiegetisch behandelt oder in *Die innere Sicherheit* darüber hinaus mehrfach kodiert und kontextualisiert ist (als – ‚realer‘ – Film im Film, der wiederum auf die Realität anspielt – s. 4.5.3), ist in *V for Vendetta* nur mehr kalkuliertes Entsetzensklichee, das, bildpraktisch entleert, sich der Anmutung visueller Zeugnisse eines unbeschreiblichen Völkermordes bedient, um damit die Filmschurken und ihr Regime spekulativ, direkt und effektiv als unmenschlich zu brandmarken, entsprechend simpel den maskierten Rächer zu rechtfertigen und ihn in seiner Notwendigkeit des Handelns zu bestätigen. Es sind allerdings auch die Konzessionen von *V for Vendetta* an die Genre-Unterhaltungsbasis, die dem Film in Sachen Terrorismus gewisse Grenzen auferlegen. Zwei Einzelfiguren präsentieren die beiden polaren Seiten: Sutler ist als Architekt und zentrale Schurkenfigur Stellvertreter des totalitären Polizeistaates, „V“ als Ein-Mann-Resistance die Untergrundopposition. Verbunden sind sie auf persönlicher Ebene durch Schuld, Feme und Feindschaft: Sutlers Tod ist nicht nur das (recht einfache) Ende des Regimes, sondern krönender Abschluss von „V“s Rache an den obersten Funktionären für eigenes und fremdes Leid – eben eine relativ apolitische Vendetta. Wie Sutler aber genau an die Macht gekommen ist oder wer (oder was) ihm nach seinem und „V“s Tod folgen wird, sind keine Fragen, derer sich der Film *V for Vendetta* zuwendet oder die er sich anzunehmen eignet. Erstaunlich wenig braucht es schließlich, um die Bevölkerung (noch weit gleichgeschalteter als zuvor im Alltag der Diktatur) in „V“-Maskerade sich öffentlich versammeln und stumm und geschlossen auf den Kordon der Soldaten zumarschieren zu lassen, die sich prompt dem gewaltlosen Bürgerprotest beugen. Allerdings ist dieser Moment symbolisch-irreal aufgeladen und bebildert metaphorisch, was in *V for Vendetta* ansonsten unterschwellig mitschwingt: Unter den Masken der Protestler und im Flammenschein des brennenden Regierungsgebäudes kommen auch die

bereits toten Opfer des Systems zum Vorschein; die Befreiung ist auch eine der Toten.⁵³³



Abbildung 10: *V for Vendetta* (© Warner Home Video)

Über weite Strecken wirkt *V for Vendetta*, als werde hier aus der wahnhaft-unzuverlässigen, rigorosen Selbst- und Weltwahrnehmungsperspektive eines sich selbst inszenierenden egomanischen Terroristen erzählt.⁵³⁴ Um den Zuschauer

⁵³³ 124 / 125. Minute.

⁵³⁴ Es ist daher müßig, die politische oder philosophische Anschauung „V“s oder seine entsprechend symbolische Bedeutung als Figur konkretisieren zu wollen: „Most commentators refer to Moore’s V as an ‘anarchist.’ Nevertheless, while he is clearly determined to ‘smash the state’, he seems more like a Nietzschean individualist entranced with Rabelais’s [sic!] quasiaristocratic Abbey of Thélème

nicht zu verprellen (oder, um in der Lesart des unaufgelösten unzuverlässigen Erzählens zu bleiben), terrorisiert „V“ nicht, d.h., er opfert oder schüchtert keine Zivilisten („Unschuldige“) ein. Sein Feuerwerk, das er zum Anfang des Films zündet, oder die subversive Rundfunksendung erfüllen neben seinen Wandzeichen und den sonstigen ‚Streichen‘ oder ‚Happenings‘ zwar eine symbolisch-rhetorische Funktion. Sie sind aber nicht schrecklich, lassen das breite Publikum gar lachen (über ihren „Führer“) und machen sie so zu „V“s Gesinnungskomplizen. Hierin wie auch sonst hat das Handeln des nichtterroristischen oder „Terroristen“-Helden (gegenüber, wenn man so will, „Helden“-Terroristen des Historien- und Politfilms bzw. -thrillers – s. 11.2) weitgehend nur unmittelbaren militärisch-funktionalen Zweckcharakter wie das Zerstören des Senders in *They Live*. Auch die Explosion von Old Bailey in *V for Vendetta* ist Fanal und nicht – wie noch in Alan Moores Comic-Reihe, wo diese Verwüstung bezeichnenderweise den Auftakt der Geschichte bildet – provozierender Schlag gegen die Tyrannei und ihre falschen Ordnungsversicherungen. Allerdings geht „V“ in *V for Vendetta* weiter als die meisten nichtterroristischen Heldenfiguren: Evey wird gefangen, verhört, gefoltert, von – dank Schatten und Gegenlicht – gesichtslos gehaltenen Männern. Doch nicht die Staatspolizei steckt dahinter: Statt des sprichwörtlichen terroristischen Theaters bietet *V for Vendetta* eine Folter- und Terror-Simulation, um Evey an ihre seelischen Grenzen zu führen, von seiner Sache zu überzeugen und sie gerade „ohne Furcht leben“ zu lassen.⁵³⁵ So wie Terrorismus und das System personalisiert und privatisiert sind, wird in diesem Fall das Volk, auf die Figur der Evey reduziert und ‚belehrt‘. Selten wurde im populären Kino die strukturelle *mesalliance* von Terror und Terrorismus derart eingängig veranschaulicht. Und so zynisch und manipulativ kann der Held, dessen Gesicht man nie zu sehen bekommt, allerdings nur sein, weil er, mysteriös, gebrochen und stets dem Publikum fremd, weit in den Figurenbereich des tragischen Terroristen hineindriftet.

Was nun den typischen „Terroristen“-Helden betrifft, reflektiert vor allem Bollywood angesichts der indischen Erfahrungen mit Exzessen im Kampf gegen die Politgewalt und der Instrumentalisierung des taktischen Etiketts „Terrorismus“ das gespaltene Verhältnis nicht nur zum Begriff, sondern zur Problematik

(...) than a bona fide anarcho-syndicalist or anarcho-communist” (Porton 2006: 52). Der interpretatorischen wie adaptiven Offenheit der „V“-Figur als Inspirationsquelle und Maskottchen tut das keinen Abbruch, im Gegenteil: Sowohl das Hacker-Kollektiv *Anonymous* hat die „V“-Maske (Abb. 10a) zu ihrem Symbol und als Verkleidung gewählt, Demonstranten der Occupy-Bewegung tragen sie, und auch der Aktivist Wael Ghonim, bekannter Protagonist der Revolution in Ägypten 2011, fühlte sich nach eigenen Angaben von dem mysteriösen maskierten Rächer aus dem Film angespornt (vgl. Ghonim 2012: 102).

⁵³⁵ Ab der 82. Minute.

des Begriffs und seines Missbrauchs. Fast sinnbildlich ist eine Szene des Films *Badal* (s. 6.4.3), in dem der Titelheld es auf den Polizisten abgesehen, der seine Familie auf dem Gewissen hat. *Love interest* Rani, die nichts von Badals Doppelleben als gesuchter Verbrecher weiß, lädt ihn ein, sie zu begleiten: Sie wolle sich den just von ihrem Vater gefangenen Mantavir, einen Outlaw (der sich Badal an Vaters statt angenommen hat), anschauen. Schließlich habe sie, so Rani, noch nie einen Terroristen gesehen. Ob er wirklich einen großen Schnauzbart habe, lange Haare, rote Augen und schlechte Zähne? Ob er wie ein Dämon aussehe? Badal gerät daraufhin in Rage: Kein Mensch sei als Terrorist geboren, bescheidet er ihr erzürnt: Man werde zu einem gemacht, mit Hass vergiftet. Seine flammenden Worte rühren die junge Frau prompt zu Tränen.⁵³⁶

Wie *nichtterroristische* Helden sind „Terroristen“-Hauptfiguren ideopolitisch ungefährlich und bereits als Rächer-Figuren – ähnlich des um sein Erbe gebrachten Prinzen – in den Volkserzählungstraditionen vorweggenommen und vorgefasst; ein integrativer, stabilisierender Typen-Frame steht also parat. Ihre vergeltenden Beweggründe entsprechen unserem, wenn auch nicht offiziell im Ausleben gestatteten, Gerechtigkeitsinn. Aus ihrem extremen Einzelfall lässt sich zugleich kein generalisierendes Handlungsprinzip für das Verhalten in überindividuellen politischen Konflikten ableiten. Zugleich haben diese aufgrund ihrer stellvertretenden Transgression so attraktiven Figuren – vor allem in Indien – besonderen Appeal, denn sie üben nicht nur Blutrache an klaren Schuldigen: „Terroristen“-Helden erzählen von dem Traum von der Ermächtigung des Einzelnen in labilen rechtsstaatlichen Umständen. Im Gegensatz zu Filmen wie *La battaglia di Algeri*, *État de siège* oder *Operación Ogro* (I/ESP 1979; Gillo Pontecorvo), in denen Revolutionäre und Freiheitskämpfer als tragische Terroristen einen eher historischen kooperativen Auftrag erfüllen bzw. in einem solchen Kontext verortet sind (s. 12.1.2), operieren die „terroristischen“ und *nichtterroristischen* Heroen maßgeblich außerhalb einer Gruppe. Selbst wenn sie Gleichgesinnte finden, haben sie innerhalb dieser Gemeinschaft einen herausragenden Status wie in *Matrix Neo* als der prophezeite Erlöser oder Shyam in *Diljale* als Ziehsohn des Räuberhauptmanns. Das erfüllt internationale Standards des populären Erzählens, das auf Individualhelden setzt – Helden, die hier aus entschuldbaren Gründen und für gerechte Ziele (also auf Zeit) zu Outlaws werden und werden dürfen.

Wie wirksam und allgemeingültig der Erzählgriff dieser emotionalen (und emotionalisierenden) Figurenlegitimation, bzw., wie verführerisch die „Personalisierungsfälle“ mitsamt ihren ideologisch-definitorischen Implikationen für das Terrorismus-Erzählen ist, zeigen unwahrscheinliche Ähnlichkeiten: In *Diljale*

⁵³⁶ Ab der 113 Minute.

werden Sohn und Vater zu Terroristen und Verrätern erklärt, der Sohn darauf zum Rebell, während in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* in der letzten Szene, dem Nachspiel – eigentlich ein *Possenspiel* – die ‚Terroristifizierung‘ rückwirkend erfolgt: Der Mord am Journalisten wird zur Attacke auf die Pressefreiheit erklärt und der Tote zu deren Repräsentanten erhoben (oder darauf reduziert). Wenn es bei Schlöndorff und von Trotta auch um etwas thematisch ganz anderes geht (die Kritik an der Beschwörung von Terroristen durch sensationsgierige Medien, eilfertige Sicherheitskräfte und die Staatsanwaltschaft) und das Politdrama des Neuen Deutschen Films eine völlig andere kommunikationsgenerische Intention und Rezeptionssituation mit sich bringt als der bunte Masala-Film *Diljale*, so verwenden beide doch dieselben Konfigurationen und einen empörenden Missbrauch des (Begriffs) Terrorismus als Fiktion innerhalb der Fiktion.⁵³⁷

Was den „terroristischen“ Helden von dem tragischen Terroristen unterscheidet, ist, dass es ersterem erspart bleibt, einer der letzteren zu werden: zu einem Helden ohne Auftrag, einem, der sich überlebt hat und dessen Sinn, das Bezwingen und Stürzen der alten Ordnung, nicht nur nicht mehr nötig ist. Der tragische Terrorist steht dem Neuanfang im Wege, ähnlich einem Westerner, der von Erschließung, Besiedlung und Zivilisierung eingeholt und an den Rand der *frontier* gedrängt wird. „Terroristen“-Helden lassen sich hingegen in den Wieder- oder Neuaufbau integrieren, verkehren sich nicht vom Vorkämpfer zum Rückwärtsgewandten, werden nicht zu dem, was sie zuvor noch selbst zu beseitigen suchten. Die *nichtterroristischen* Helden finden beizeiten ihren Frieden oder aber einen Opfer- oder gar Erlösertod im Zuge des Kampfes und als Teil des Sieges. So etwa, neben dem Protagonisten in *They Live*, Neo in *The Matrix Revolutions*, der sein Leben für die einmütige Koexistenz von Mensch und Maschine in der Vernichtung des außer Kontrolle geratenen (wie die Hauptfigur Terry in *Civic Duty* oder Harry in *The Boxer* ‚autoimmun-aggressiven‘) Agenten Smith hingibt. Mit ausgebreiteten Armen in Kreuzigungspose wird Neos Leichnam von Maschinen fast ehrfürchtig abtransportiert. Die uneinsichtigen, gewaltverhafteten und intradiegetisch überkommenen, damit tragisch-bösen bzw. verbitterten Terroristen trifft man insbesondere als Neben- und Kontrastfigur, z.B. in *Shake Hands with the Devil* oder *The Boxer*. Sie haben sind gegenüber dem positiv-contrastivem Personal und ihrer Lebenswelt ein Stückweit aus der Zeit gefallen, wirken mithin wie lebende Tote, die dem „Krieg“ nicht abzuschwören vermögen. Näher mit dieser (Neben-)Figur, ihren Variationen und ihrem quasi angestammten Genre befasst sich das folgenden Unterkapitel.

⁵³⁷ Näheres zum Antiterrorismus-Drama in 10.3.

10 Drama

„Drama“ meint literaturwissenschaftlich eine Gattungsform der Dichtung neben Epik und Lyrik und hebt auf die mimetische Repräsentation ab, wobei der Begriff sowohl die Aufführung wie den aufgeführten Text bezeichnen kann. Unabhängig davon beschreibt das Adjektiv „dramatisch“ in jeder literarischen Gattung ein spannungsbezogenes Wesen, das heute vor allem auf die Aufführbarkeit zielt (vgl. Best 1994: 130; Gfrereis 1999: 42 f.). Diese traditionellen Einteilungen und Eigenschaften gelten jedoch nicht für Filmgenres, taugen aber für die Beschreibung eines Stils (vgl. Koebner 2007a).⁵³⁸ Die beiden klassisch-antiken Formen des Dramas sind die Tragödie, die im aristotelischen Verständnis über „Schau-der“ (*phobos*) und „Jammer“ (*eleos*) zur kathartischen Reinigung der Gefühle führen soll (vgl. Best 1994: 563), sowie die Komödie, die Lachen erregen bzw. erheitern will (vgl. ebd.: 288 f.). Als quasi übersteigerte Form des tragödischen Dramas ist im Kino das Melodram ein „Spielfilmgenre, das auf triviale Handlung setzt, die Schicksalhaftigkeit des Lebens betont und den Zuschauer bis zur Gefühlsmanipulation emotional bewegt“ (Vossen 2007b: 434). Peter Wuss wiederum benennt Tragödie, Drama und Komödie als die drei klassischen Genres, die der Film mit der Bühne teile (vgl. Wuss 1999: 339 f.). In diesem Begriffsdurch- und -ebeneinander, angesichts u.a. der unterschiedlichen Kunstformen und einander ausschließenden Ordnungssystematiken (mal ist das Drama der Tragödie klassifikatorisch übergeordnet, mal ist beides gleichrangig) sowie mit Blick auf die Alltagsverwendung des Begriffs (in Fernsehzeitschriften oder in der Internet Movie Database – IMDb) sowie dem Unterschied zwischen dem deutschen „Drama“ und dem englischen „*drama*“ sei im Folgenden „Drama“ und das Adjektiv „tragisch“⁵³⁹ dem affektiven, inhaltlichen (schließlich auch weltan-

⁵³⁸ „Dramatisch“ verbindet Koebner (2007a) entsprechend mit knappem Erzählen, hohem Erzähltempo und Spannung (vgl. ebd.). Er trennt auf diese Weise und von vornherein nicht „Drama“ und „dramatisch“, kommt aber letztlich doch zu dieser Unterscheidung. Dass die literaturwissenschaftliche Gattungstrias (im Sinne der Repräsentationsform) für den Film nicht gilt, liegt an in dessen spezifischer Medialität (d.h. in der Art der „Imitation“ im Sinne Aristoteles) und weniger in der Auffächerung in die verschiedenen Genres begründet.

⁵³⁹ Auf die genauere Bezeichnung „Tragödie“ wird in dieser Arbeit in diesem Kontext weitgehend verzichtet, weil der Begriff zu genau oder einengend auf die klassische (griechische) Form des Dra-

schaulichen) Actionfilm wie folgt bei- und gegenübergestellt: Entgegen Actionfilmen und Thrillern (streng genommen ebenfalls Dramen im Sinne moderner Versionen von Heldenabenteuern) bietet das Terrorismus-Drama weniger Geschichten des Überwindungshandelns, als solche Storys, in denen das Mitleiden mit den Protagonisten angesichts ihrer seelischen oder sozialen Sorgen und Nöte (und weniger ihrer physischen Herausforderungen) überwiegt. Dies spiegelt sich in einer größeren Passivität der Hauptfiguren und einer stärkeren Opferzentriertheit wieder. Dramen konzentrieren sich also auf die Figuren und ihr Innenleben sowie auf deren interpersonale Probleme, die gerade oder zumindest nicht (durchaus im Sinne der Genre-Konventionen) derart selbstverständlich oder *natürlich* mit physischer Gewalt lösbar sind, wie im Actionfilm, wo z.B. weit weniger bei leidvollen Folgen physischer und psychischer Auseinandersetzung verhartet wird. Gewalt und mithin Terrorismus wird im Drama eher als persönliches Schicksalserlebnis, als unkontrolliert oder gesellschaftliches Phänomen problematisiert und steht damit als solches selbst reflektierter im Mittelpunkt bzw. wird selbst zum Thema der Erzählung.⁵⁴⁰ Vereinfacht und verallgemeinert kann eine heuristische Prozesshaftigkeit hinsichtlich des Terrorismus-Framings postuliert werden: Je mehr der ethische oder empathische Unterschied zwischen „Gut“ und „Böse“ aufgelöst wird, Held und (möglicher) Schurken sich einander moralisch und in der (a-)politischen wie sympathischen Gewichtung annähern sowie in der Figurenanbindung an den Zuschauer einander angleichen, desto mehr wird der jeweilige Film zum Drama. Dramen und Actionfilme bezeichnen also divergierende Perspektiven und stehen für unterschiedliche Unterhaltungsnutzungen bzw. -gratifikationen. Im Gegensatz zum Actionfilm verweigern sich Dramen einem unmittelbaren, sozial- und politierzählerischen rigoros antiterroristischen Kontern und akzeptieren die volle *tit-for-tat*-Logik des Terrorismus und seines Gewaltkreislaufs. Folglich werden in diesem Genre insgesamt pluralis-

mas als Trauerspiel verweist und z.B. mit dem schicksalhaften Scheitern des Helden assoziiert ist (das gleiche gilt für den eher filmtheoretischen Begriff des Melodrams und seine Charakteristik des „tear-jerker“ bzw. als „Frauengenre“ – Vossen 2007b: 437). Als Adjektiv wird wiederum zur Beschreibung des Inhalts und, in bestimmter Hinsicht, der emotionalen Valenz, der ‚Färbung‘ und eben der Nähe (z.B. im Fall des „tragischen Terroristen“ – s. 10.1) „tragisch“ dem Wort „dramatisch“ vorgezogen, weil „dramatisch“, wie erwähnt, traditionell eher die Darbietungs- bzw. Aufführungsform meint oder landläufig auf die erzählerische Intensität oder dramaturgische Spannung abhebt.

⁵⁴⁰ „Weil es hier immer um Wertorientierungen geht, auf die sich die Hoffnungen und Wünsche, aber auch die Ängste der Akteure richten und in deren Bezugsfeld das Alltagsleben erfahrbar wird, sind die meisten Dramen nicht individuellen Charakteren, sondern sozialen Aggregationen wie Familien, Nachbarschaften, Dorfgemeinschaften, religiösen Gemeinschaften und ähnlichem gewidmet“ (Schlichter 2012). Was das Terrorismusfilm-Drama anbelangt, ist das Verhältnis von Individualität (oder Individualisierung) und sozialer Aggregationen bzw. die filmerzählerische Fokussierung dahingehend etwas zu korrigieren und zu spezifizieren; dazu in den folgenden Unterkapiteln mehr.

tisch bzw. demokratisch-rhetorisch sowohl Opfer als auch Täter-Opfer, kurz: die menschlichen ‚Kollateralschäden‘ einer weitgehend verselbstständigten Konfliktdynamik beklagt. Während Actionfilme und Thriller mit ihren Terroristen-Schurken und *nicht*terroristischen Helden sich analog zu realen Terroristen- und Antiterroristen-Narrativen mit gutem Grund (d.h. für eine eindeutige Argumentation oder zur Unterhaltung) nur jeweils eine Hälfte oder Seite des Täter-Opfer-Kreises (oder -Kreislaufs) beschreiben, bietet das Drama, etwa als Erzählungen „Dritter“, mehrere Möglichkeiten, sich mit dem zirkulären Erzählmuster auseinanderzusetzen: Es betrachten den Gewaltzirkel breiterperspektivisch als einen solchen oder in seiner Facettenvielfalt; es konzentriert sich auf den Terroristen als einen tragischen oder es widmet sich den Ausläufern oder quasi fraktalen Wucherungen der zentralen Eskalationsspirale. Alle drei Optionen verstehen den Terroristen zuvorderst als Folge, Ergebnis und Leidtragenden der Umstände, im Extremfall „des Terrorismus“ (analog: „der Gewalt“ oder „des Konflikts“), wodurch Terrorismus reifiziert oder verdinglicht zu etwas Eigenständigem und Gegebenem wird, von dem sich der Täter absondern lässt.⁵⁴¹ Ein Beispiel für eine solcherart begründende distanzierte Perspektive liefert *Syriana*: Der Film bettet die Radikalisierung des jungen, arbeitslosen Pakistaners Wazim in ein globales Zusammenspiel von Ursachen und Wirkungen ein. *Rendition* und *Syriana*, Max Färberböcks *September* aber auch indische Produktionen wie *Mumbai Meri Jaan*, in denen ein Terroranschlag das Leben unterschiedlicher Menschen beeinflusst, bieten „plurale Figurenkonstellationen“ (Tröhler 2007). Diese Filme weben einzelne kaleidoskopische Episoden, damit diverse Blickwinkel und Erfahrungen und gestalten so im Kino ein Ähnlichkeitsverhältnis zur komplexen Alltagsvorstellung (vgl. ebd.: 544). Die Genre-Bereiche fließen hierbei jedoch ineinander, und auch Actionfilme bedienen sich oftmals zur Tragödisierung für einzelne Momente, Episoden oder Nebenhandlungsstränge den Komponenten des Drama-Erzählens (und wenn es nur zur stereotypen Herleitung des Terroristen und seiner *Blowback*-Motivation als formale Wirklichkeitsreferenz ist).

10.1 Der tragische Terrorist

Die multipersonale Perspektive ist für das Drama zwar signifikant. Wesentlicher aber noch ist die Figur des vereinzelt tragischen Terroristen und mit ihr der Seitenaspekt und die weiteren Formen von ‚Kollateralschäden‘ des Terrorismus. Allerdings ist auch bei diesem Typus ein paralleler Blick, ein Modus der verglei-

⁵⁴¹ Vgl. zum Begriff der „Verdinglichung“ Berger und Luckmann (2004 [1977]: 94 ff.).

chenden Außen- oder Kontrastperspektive nötig, um das Traurige, Schicksalhafte als solches herauszustellen: Die Erzählung des Terrorismus-Dramas – wie generell des (Melo-)Dramas – ist gegenüber den Spannungsfilmen „(...) closer to an omniscient survey, so that the film can engender pity, irony, and other ‚dissociated‘ emotions“ (Bordwell 1985: 70).

Verhältnismäßig selten weil zu dicht an (dem möglichen Eindruck) der Überhöhung oder gar Glorifizierung ist der *rebellische* tragische Held, der zu meist an seiner Hybris zugrunde geht wie (in) Roths *Baader* (s. 4.5.4). Auch hier findet sich das Element der ‚Entterroristifizierung‘ durch Entpolitisierung, durch die Konzentration auf die Faszinationskraft des radikal-individualistischen Charakters und seines Potenzials als Projektionsfläche. Weil diese Figurationen meist auf (zeit-)geschichtlichen Vorbildern beruhen, ist das Publikum doppelt herausgefordert: Den einen fehlt die angemessene Berücksichtigung des Kontextes (z.B. der Verweis auf die prinzipielle Legitimität der jeweiligen politischen Bewegung, auf die der Terrorist aufsattelt), den anderen strahlt die Figur in ihrer Fiktionalisierung trotz oder gerade wegen eines ggf. mangelnden ernsthaften politischen Movens zu viel Charisma und *radical chic* aus, bietet mithin ein diffamierendes, verharmlosendes oder verklärendes Bild.

Weitaus häufiger anzutreffen ist denn auch der ‚einfache‘, fiktional unreferenzierte tragische Terrorist zwischen generischem Typ und Sozialstereotyp. Er ist als Hauptfigur ein gebrochener (Anti-)Held. Neben realistischen Filmen (wie *Fremder Freund*), die das Phänomen Radikalisierung in seiner Komplexiertheit zu beschreiben und zu erklären suchen und die primär an der Komplexität des Sozial- und Innenlebens des Täters interessiert sind, findet man ihn in eher unambitionierteren Unterhaltungsfilmen. In diesen treiben ihn nicht jugendlicher Übermut, allgemeiner Freiheitsdrang und narzisstischer Furor an, selbst wenn Impulsivität eine große Rolle spielt. Eher aber wird die Figur als ein zunächst Unschuldiger durch großes Unrecht, durch Verlust, Demütigung oder Gewalterfahrung traumatisiert, seelisch zerrüttet; er radikalisiert sich, ist indoktriniert oder fremdgesteuert. Sein Tun ist auf überwältigende Trauer, Schmerz und Wut, aber bisweilen auch auf Phlegma (so in *Cal*) zurückzuführen. Recht soll geschehen, Wunden heilen, Ordnung und Ehre wieder hergestellt (was die formal zuständigen Institutionen nicht leisten) oder nur irgendwie angesichts der unerträglichen (sozialen oder seelischen) Lage reagiert werden. Terrorismus – so er dann tatsächlich als ein solcher vorgeführt und nicht auf relativ moralisch entschärfte Konfrontationen mit Polizisten und Militärs reduziert bzw. aus dem Konflikt ausgeblendet wird – ist damit primär ein Ausagieren negativer Empfindungen und des Erlebens. Die Stimmung des Films und die Tonalität der Inszenierung (z.B. in der klagenden Filmmusik) ist entsprechend mitleidvoll, sodass der Zuschauer den inneren wie äußeren Handlungszwang der Figur, damit ihre

Oppositionshaltung und ihre Situation empathisch-distanziert nachvollziehen kann, selbst wenn ihr Tun dem allgemeingültigen Verhaltenskodex sozialen Zusammenlebens – der in ihrem Milieu freilich nicht in der Form gilt – zuwiderläuft. Kurz: Nicht die übergreifende Gewalt selbst, jedoch die seelische Verfassung der Figuren wird begründet und ihr Handeln zwar nicht gutgeheißen, sie selbst aber als deren ‚Ergebnis‘ entschuldigt und bedauert.

Ein solches versöhnendes Verständnis lässt strukturelle (z.B. politisch-historische, mehr noch soziale oder wirtschaftliche) Missstände leicht zu kurz kommen, weil die Übersetzung ins populäre Individualisierte primär auf die personalen und interpersonalen Symptome ausgerichtet ist. Größere oder abstraktere Entwicklungslinien, Gesamtsituationen und Zusammenhänge sind im Kino ohnehin nur umständlich erzählbar und weisen keine so eingängige und zwangsläufige (damit: universell verständliche) Evidenz auf wie menschliche Tragödien und unmittelbare Lebens- und Leiderfahrungen, denen man auf der Leinwand ansichtig wird, z.B. die israelischen Grenzkontrollschikanen in den Palästina-Konflikt-Dramen, stärker noch der miterlebte Mord an Angehörigen, die Verheerungen und Vergewaltigung durch Soldaten in *Dil Se* (das der Film aus der inneren Sicht des Opfers in memorierender Zeitlupe wiedergibt), das Erschießen des Vaters vor den Augen des jungen „Frankie“ McGuire (*The Devil's Own*). Das Erzählen lässt den Zuschauer an der Traumatisierung des tragischen Terroristen teilhaben: *The Devil's Own* eröffnet mit der entsprechenden Szene, die Kamera zeigt ausführlich in Großaufnahme das entsetzte Gesicht des Jungen, als er Zeuge der Ermordung am heimischen Esstisch wird, und sobald wir ihn als Erwachsenen in der nächsten Szene in Belfast sehen, ist die Figur und ihre Rolle als IRA-Mitglied für uns über diesen Moment des privaten, persönlichen Schocks definiert und determiniert. Von derlei einführenden, festlegenden Erklärungen des Terroristen sind die im Filmverlauf nachgereichten, analytischen bzw. enthüllenden wie in *Dhokha* oder *Dil Se* zu unterscheiden: In beiden Filmen hält die Handlung quasi inne, der Film springt in der Zeit zurück und veranschaulicht in traurig-tragischen oder grausam-drastischen Szenen die radikalisierten Erlebnisse des jetzigen Täters.

Im Gegensatz zum *nicht-* oder „Terroristen“-Helden hat der tragische Terrorist jedoch keinen konkreten spiegelbildlichen Einzelgegner. Das Feindbild, das er sich gebildet hat, ist ein kollektives, entspringt einer geschlossenen schematischen Weltansicht und reproduziert sie. Die Vatermörder in *The Devil's Own* bleiben in ihren Sturmhauben unpersönliche Emanationen des Nordirlandkonflikts. Denkbar wäre ein Rachedrama wie *Badal*, in dem Frankie sie zu identifizieren und zu bestrafen suchte. So aber, als Opfer des Terrorismus schlechthin, fehlt ihm wie anderen tragischen Terroristen das konkrete, persönliche Endziel, das den individuellen Gewaltkreislauf abschließend könnte. Auch dem Zuschauer ist

eine gesamt dramaturgisch ausgleichende Gerechtigkeit von vornherein verwehrt und kein emotional entlastender Ausgleich anzubieten. Eine Erlösung zumindest in einer melodramatisch extremen Variante finden die tragischen Terroristen im Tod, der entsprechend lange und ergreifend inszeniert und ausgespielt wird (u.a. in *Fanaa*, *Fiza*, *The Devil's Own*, *Dil Se*).

Weniger drastisch konstruiert können tragische Terroristen auch ‚nur‘ in ein Gewaltmilieu und damit in die Verpflichtung zum Kampf hineingeboren werden, sodass sie unter dem Einfluss und Druck der Familie, von Freunden oder dem Umfeld samt Sonderwerten und Normen der Gemeinschaft stehen (*Cal*, *Paradise Now*, als Motiv der Versuchung in *In the Name of the Father*). Die Herkunft ist hier maßgeblich; statt der Makroebene steht die Meso- und Mikroebene für die Terroristenerklärung (oder Terrorismus-Ätiologie) im Vordergrund. Repräsentativ sind Hierarchie-Figuren (der manipulative agitierende Skeffington in *Cal*) und die Szenografie und Bildgestaltung der Orte und Räume (die Belfast-Enge und Tristesse in *The Boxer*, die unwirtliche Kaschmirregion) und werden kontrastiert von Ersatz(vater)figuren, alternativen positiven Gemeinschaften und Lokalitäten (das metropole heterogene London, Mumbai, Berlin oder Tel Aviv). Terrorismus-Dramen sind denn auch meist Geschichten der Kollision unterschiedlicher Lebenswelten, -kulturen und -stile. Sie haben viel gemein mit anderen Erzählungen des Aus- und Aufbruchs, der Selbstbefreiung, -findung und -behauptung in schwierigen, vor allem durch Kriminalität geprägten Umgebungen. Eine weiterführende Variante ist denn auch die Geschichte des vom Gewissen geplagten, ausgebrannten Extremisten, der aussteigen will, der aber seinen ehemaligen Gefährten, den Verfolgern oder schlicht: seiner Vergangenheit wie einem Fluch nicht entkommen kann (*The Crying Game*, *A Prayer for the Dying*, *Schattenwelt*, *Es kommt der Tag*).

Das Drama wirft so einen Blick von außen auf jene Störungsdynamik, die dem Spannungsfilm ganz selbstverständlich immanent ist. Der Sieg der ‚Sache‘ spielt daher im Drama jenseits daraus abgeleiteter Individualkonflikte (etwa zwischen Friedfertigen und Hardlinern) eine weit geringere Rolle. Doch auch wenn es keinen distinkten Gegner gibt, relativieren *real bad guys* und Ersatzschuldige den zumeist populär-generischen tragischen Terroristen in seiner sozialen und politischen Abseitsposition. Diese (Ersatz-)Schurken sind Gangster, machtkorrupte Politiker oder Extremisten aus dem eigenen Lager, ehemalige ruchlose Weg- und Kampfgefährten oder verbohrte Ideologen, z.B. in *The Crying Game*, *The Boxer*, in *Mission Kashmir*, *Paradise Now*, *Fiza* oder *Fanaa* (vgl. auch Einwächter 2008: 62 ff.). Sie missbrauchen den beschädigten Terroristen für ihre Zwecke oder verfolgen ihn als Verräter, wenn er sich von ihnen abgewandt hat. Anders als beim ‚Terroristen‘-Helden kreieren sie ihn jedoch nicht

erst, sondern finden ihn quasi für ihre Zwecke fertig oder zumindest mit den nötigen Dispositionen versehen vor (wie in *Maachis*).

10.2 Erzählansätze, Perspektiven und Politik des Terrorismus-Dramas

Neben dem Ursprung des Terroristen konzentrieren sich Dramen oft vor allem auf das, was zumindest nach radikal-dogmatischem und militärischem Kalkül schiefläuft, auf die ‚Kollateralschäden‘, die eigenen Gewaltkreise und -verhältnisse als Auswüchse der großen, gesamtpolitischen, oder auf die konkurrierenden privaten Verpflichtungen und Identitäten, wegen denen der Terrorist kein perfekter ist, sondern mit seinen Wünschen, Gefühlen, widersprüchlichen Zielen und Handlungsoptionen in einen inneren wie äußeren Zwiespalt gerät.

Gerade in letzterem Fall wird die Moralität des Untergrundkampfes durch allgemeingültige menschliche Beziehungswerte in Frage gestellt, wofür praktisch das gesamte Repertoire an Liebes-, Freundschafts- und Familien-Topoi zur Verfügung steht: Der oder die Terrorist/in, die dabei nicht im Mittelpunkt der Handlung stehen muss, wird zur/zum tragischen, indem er/sie zugleich auch (Ersatz- oder Zieh-)Sohn ist (in *Some Mother's Son*; *The Devil's Own*; *Mission Kashmir*), Schwester (*Die bleierne Zeit*), Bruder (*Fiza*; *The Gentle Gunman*), Freund (*New York*; *Fremder Freund*), Ehefrau oder -mann (*Dhokha*; *Fanaa*), Geliebte(r) (*Dil Se*; *The Crying Game*), Vater und Mutter (*Die innere Sicherheit*; *Es kommt der Tag*), aber auch Mörder des Vaters (*Schattenwelt*). Es steht somit eine große Anzahl von klassischen literarischen Motiven, ihre Standardsituationen und Konstellationen bereit (die verfeindeten Brüder, die verboten Liebe, der verlorene Sohn), die sich mit dem Thema Terrorismus ausformen lassen oder aber mit denen Terrorismus in bekannte und vorgefasste Erzählmuster eingepasst werden kann.

Drei grundsätzliche Arten der Figurenanbindung sind dabei zu beobachten, sie können sich in einem Film freilich abwechseln und vermischen: Die erste koppelt den Zuschauer an das Wissen und Erleben des Terroristen, so wie wir Fergus in *The Crying Game* folgen – und mit ihm von Dils Männlichkeit überrascht werden. In dieser Art der Anbindung und ihrer Perspektivierung finden wir oft eine besondere Form der Spannung, die wie eine umgewendete *Suspense* des Thriller („als Geschichte eines möglichen Opfers“ – Wulff 2007a: 706) mit ihrem Wissensvorsprung des Zuschauers gegenüber dem gefährdeten Helden (vgl. Wulff 2007b: 658) wirkt. Diese typische Spannungssituation betrifft etwa die illegalen, gar mörderischen Absichten, die der Terrorist hegt, und denen eine sympathische Neben- oder eine weitere Hauptfigur auf die Schliche zu kommen

droht. Nicht nur die Furcht um diese arglose Nebenfigur (wie Zooni in *Fanaa*, dem Ersatzvater Tom in *The Devil's Own*, die geliebte Witwe in *Cal*), die durch die Entdeckung gar in Lebensgefahr geraten könnte, lässt uns den Atem anhalten, sondern mehr noch die mitleidende Besorgnis, der Terrorist als ohnehin beschädigte Seele werde als Lügner, Täuscher und Mörder erkannt, abgewiesen und so innerlich wie äußerlich (noch mehr) isoliert. Dies ist brisant, weil wir mit dem Extremisten mitfiebern und (allerdings sehr speziell und nicht politisch oder ideologisch) sympathisieren.⁵⁴² In und mit solchen Momenten spiegelt das Drama jene Szenen im Thriller und Actionfilm, in denen sich Terroristen anschicken, das Flugzeug in ihre Gewalt zu bringen oder eine Bombe zu platzieren, aber auch die Situation des Undercover-Agenten und Informanten, der die Radikalengruppe, in der man ihm – gar brüderlich – vertraut, ausspioniert. Und wie der Terrorist im Drama nicht anders kann als Empfindungen für die, bei denen er unterkommt (und seien sie potenzielle „Feinde“), zu entwickeln, muss sich auch der verdeckte Antiterrorist doch zumindest ein wenig (und zwangsläufig) mit jenen Radikalen, die er ausforscht, jenseits aller Weltsicht verbunden fühlen. Beispiele sind *Fifty Dead Men Walking*, *Traitor*, die TV-Serie *Sleeper Cell* oder *El Lobo* (ESP 2004; Miguel Courtois) über einen Spitzel in den Reihen der ETA. Wie standardisiert und gelernt dieses Motiv des Terroristen-Doppellebens mit seinem dramaturgisch-affektiven Gebrauchs als Manipulation des Mitempfindens ist, führt der Bruch damit in der Satire *Four Lions* (UK/F 2010; Christopher Morris) (s. 12.2) vor Augen: Hauptfigur Omar verheimlicht seine Dschihad-Ambitionen und Selbstmordpläne entgegen den Regeln des Kinos vor der modernen Ehefrau nicht, sondern bespricht sie bereitwillig mit ihr am Küchentisch und bekommt von ihr Lob und Aufmunterung, als ginge es darum, ihn in einem exotischen Selbstverwirklichungshobby zu unterstützen.

Die zweite typische Erzählperspektive ist jene, die die Nebenfolgen des Terrorismus und ihre Opfer fokussiert. Sie nimmt sowohl den Terroristen als auch mit ihm verbundene Figuren oder Dritte in den Blick und behandelt sie mit vergleichbarer, gleichwertiger Aufmerksamkeit, mit demselben Mitgefühl und Verständnis. Panorama- oder Ensemblefilme wie *Mumbai Meri Jaan*, *Syriana* oder, im kleineren Rahmen, *Es kommt der Tag* oder *Schattenwelt* mit ihren jeweils zwei gegeneinander gesetzten Hauptfiguren sind dafür Beispiele. Vermit-

⁵⁴² Solche *Suspense*-Momente, wie sie sich so und ähnlich in vielen Filmen finden, sind oft in Konvergenzmontagen aufgelöst. Ein idealtypisches Beispiel: Während (A) der Terrorist im Keller gerade an seiner Bombenkonstruktion arbeitet, befindet sich (B) der arglose Freund auf dem Weg dorthin, und wir fragen uns angespannt ob (bzw. hoffen dringlich, dass) der Terrorist seine Utensilien noch rechtzeitig verstecken kann. Die moralische Bewertung von Figur und Tun insgesamt wird in diesem Einzelmoment durch die kognitiv-emotionale Involvierung ausgeschaltet oder zumindest stark überlagert.

tels dieser Äquidistanz rückt das Verhältnis zwischen den Charakteren, den Konfliktparteien und ihren Gruppen in den Mittelpunkt. Die moralische Bemessung und Entscheidung über die Personen obliegt zumindest gestisch weitgehend und ostentativ dem Publikum.

Schließlich besteht – drittens – die Möglichkeit, komplett oder zentral Dritten zu folgen. Die zerrüttete oder sich auflösende Welt kann durch die unschuldigen Augen von Kindern (in *Tahaan* oder *Mickeybo and Me*) erschlossen oder sonst wie zuverlässig-unzuverlässig, gar pikaresk sein wie in *Breakfast on Pluto*. Im klassisch tragischen Modus sind es jedoch vorwiegend die Geliebten, die Freunde und Angehörigen der Terroristen mit ihren Sichtweisen, Gefühlswelten und inneren Konflikte, die im Mittelpunkt stehen. Mit ihnen tendiert das Drama besonders stark zur formalen Depolitisierung, weil die ‚privaten‘ Rolle des Terroristen gegen die ‚dunkle‘ (radikale) Seite und ihre Identitätsbestimmung ausgespielt wird. Das humanistisch-parteiische Angehörigen-Drama mit einem Kampf um quasi Besitz und Besitzrecht (oder: die *Seele*) des Terroristen im entsprechenden Widerspruch zwischen Verpflichtung und Verlangen, zwischen Politik und Privatem, bedeutet kein Ausblenden des ideologischen Wesens von Politikkonflikten, den Figuren (als Symbol) und ihren Taten: Während es im Actionfilm den negativen Terroristen zu exorzieren gilt, ist dem tragischen Rebell im Drama der *Terrorismus* als Kombination aus Gedankengut, Erinnerung, Weltsichtverkürzung und Gruppenzugehörigkeit (zu falschen Freunden und Vätern) auszu-treiben. Exemplarisch zeigt *Some Mother's Son* (s. 3.2.3.1) die „version of the theme ‚relationships ripped apart‘“ (McLoone 2005 [2000]: 222): Während ihr Sohn Gerard im Hungerstreik zu sterben droht, ist Kathleen zwischen seinem Wunsch und Recht auf Selbstbestimmung, der politischen Bedeutung der Aktion, ihrem eigenen Protest-Engagement und ihren Gefühlen als Mutter hin- und hergerissen. Als der intrigante britische Hardliner Farnsworth bewusst den Kompromiss scheitern lässt und ein neues Angebot macht, streiten sich darüber im Gefängnis der Priester Daly (Gerard McSorley) mit dem Sinn-Féin-Politiker Boyle (Ciarán Hinds) und einem Häftlingsvertreter um eine – je nach Standpunkt – Nichtigkeit oder aber ein symbolpolitisch weitreichendes Detail im Regierungsvorschlag (das Wort „Privileg“). Kathleen beobachtet sie dabei fassungslos; ihre innere Entfremdung und Distanzierung wird ausgedrückt durch Verlangsamung der Wahrnehmung (Zeitlupe). Kathleen weicht zurück, ihr Blick wandert durch den Besucherraum, fällt auf trauernde oder sich sorgende Angehörige. Wie in Trance geht sie hinaus – und setzt dem für sie so fernen, albraumhaft-irreal

gewordenen Treiben mit einer Unterschrift, die für ihren hungerkomatösen Sohn die künstliche Ernährung verfügt, ein Ende.⁵⁴³

In diesen wie in anderen Fällen ist das Abwenden von der Politik und ihren Akteuren selbst politischer Standpunkt, weil Fürsprache für einen ideologiefreien Raum und das Recht auf eine apolitische Teilpersönlichkeit oder ein alternatives konkurrierende Identitätsmodell. Ob dieser Selbstverfügungsraum hergestellt (oder ‚gewährt‘) werden kann, ist selbst bereits Grundsatzfrage in Terrorismuskonflikten. Der Appell, sinngemäß vor der leidenschaftlichen Hingabe an den rebellischen oder revolutionären Auftrag doch zuerst an die Freundes- und Familienpflichten und -bindungen zu denken, zielt auf eine im Spielfilm leicht zu beschreibende und nachzuvollziehende primordiale Zwischenmenschlichkeit ab und setzt rhetorisch auf das *Senti-Mentale*, das Zusammenwirken von Verstand und Empfindung, Affektion und Reflexion (vgl. Bauer 2006: 137 f.). Zwecks Ausgleich wendet sich auch *Some Mother's Son* gegen den Radikalismus (und weniger gegen „die Radikalen“ wie der Spannungsfilm), nicht aber gegen den Protest per se.

So emotional vernünftig die Kontrastierung von politischer Sphäre mit der privaten bzw. familiären erscheint, so wenig ist sie aber selbstverständlich oder zwangsläufig, wie jene vor allem historisch-politischen Terrorismusfilme zeigen, die eher die Motivationen und Anliegen der Aktivisten stützen: Sie präsentieren die Gruppe als überzeugten, quasi nicht nur vernünftigen, sondern auch heimischen Zweckverband, als (Ersatz-)Familie aus Freunden, Verlobten und Ehepartnern als Mitstreitern (wie in *Operación Ogro*, *La battaglia di Algeri* – s. 11.2 – und *Maachis*) oder indem den Terroristen schlicht kein Privatleben außerhalb des Untergrundaktivismus mitgegeben wird (*État de siège*). In deutschen Politfilmen zum ‚intellektuellen‘ Linksterrorismus wird eine solche Ersatzfamilie freilich auch zur *amour fou* (*Die Stille nach dem Schuss*) oder zur Karikatur (*Die Queresteigerinnen*), vielleicht, weil hier die traditionellen Familienbande ganz ‚anti-intellektuell‘ als bürgerlicher Gegenentwurf zum kalten theoretisch-revolutionären Kalkül, das schließlich auch derlei tradierte Familienmodelle mit ihren Rollen zur Disposition stellte, prädominant eingesetzt wird (so in *Die bleierne Zeit*, *Die innere Sicherheit*, *Es kommt der Tag*). Eine derartige soziokulturelle Spannung und Stoßrichtung weisen die großen nationalistischen Befreiungsbewegungen mit ihrem Wertekonservatismus weniger auf.

⁵⁴³ Ab der 108. Minute. Zu den weiteren Anwesenden im Raum in dieser Szene bemerkt Regisseur Terry George: „What people might not have got was that I put a couple of ‘ghosts’ in that scene – the widow of the assassinated prison officer, who clearly couldn’t be in that room, and in another corner I put the girlfriend of a hunger striker who had died. It was to suggest what was in Kathleen’s mind and if people get it, well and good, and if they didn’t, no matter“ (zit. n. Crowds und O’Mara 1997: 26). Dieser unrealisierende Erzählgriff erinnert an die Triumph-Szene in *V for Vendetta* (s. 9.3).

Die prinzipielle Unterscheidung zwischen familiärer oder eigenrechtlicher moralischer Glaubens- und Gewissenssache und der staatlichen Verpflichtung und Unterordnung unter das Recht einer menschengemachten, historischen Ordnung ist Kern des Antigone-Mythos, der laut Elsaesser (2007) das Durch Erzählen der RAF von *Deutschland im Herbst* bis *Todesspiel* maßgeblich grundstrukturiert (s. 4.2) und auch in neueren Familiendramen wie *Die bleierne Zeit*, *Die innere Sicherheit* oder *Es kommt der Tag* erkennbar wird. Dieser Mythos rührt an der Vorstellung vom Menschen als einem reinen *zoon politikon*: Weil der Mensch von Natur aus mehr noch als ein familiäres ein staatliches Wesen sei, so Aristoteles im ersten Buch der *Politik* (vgl. 1995: 4 f.), sei derjenige, der sich außerhalb dieser Gesamtordnung stelle, entweder besser oder schlechter als ein Mensch: ein Gott oder ein Tier. Denkt man nun den „Gott“ zum Halbgott und diesen zum Heros, zum Helden weiter, ist damit wieder die Zuschreibungs- bzw. Bedeutungs- und Legitimationsproblematik skizziert, die den Terrorismus als Ultima Ratio kennzeichnet: Verlassen die Terroristen die Gemeinschaft, und zwar in deren Namen oder (vorgeblich) zu deren Wohle, so besteht der erzählerische Zwang, sie wieder – und sei es nur narrativ-symbolisch – zurückzuholen und zu vermenschlichen: entweder, indem man sie, die sie als Bestien erscheinen, erhöht und ihnen je nach Bedarf und Standpunkt naturgerechte rationale Ambitionen oder wenigstens emotionale Beweggründe, Regungen und Gefühle zumisst. Oder – wenn sie zu sehr beispielhafte Heroen zu werden drohen – indem man ihnen relativierende subhumane Eigenschaften und unedle Beweggründe, zumindest aber Schwächen (z.B. Traumata) andichtet, was sie wieder aufs rechte Menschenmaß herabstuft.

Ob die Filme etwa des Nordirlandkonflikts – die hier paradigmatisch für das Terrorismus-Drama stehen können – also generell als apolitisch (vgl. McLoone 2005 [2000]: 230) zu bezeichnen sind, ist zwar fraglich, weil eben selbst dieser Ansatz ideologisch und politisch ist. Dass durch die Dramatisierung und Tragödisierung allerdings das Potenzial für avancierte Analysen verschenkt wird, wird immer wieder und nicht unschlüssig kritisiert (vgl. ebd.). Insbesondere diese inhärente Naturalisierung und damit implizierte Unvermeidbarkeit der Gewalt hat, so der Vorwurf (vgl. Hill 2006: 216), ein stereotyp-rassistisches Moment, da sie das abwertende kolonialistische Bild des von Natur aus gewalttätigen, primitiven oder gar „äffischen“ Iren (vgl. McLoone 2005 [2000]) bedient – ein Einwand, der sich auch gegen Filme zur Lage im Nahen und Mittleren Osten oder in Indien vorbringen lässt.

Das Interpretationsmuster der schicksalhaften Gewaltspirale und ihre Erzählungen im Terrorismus-Drama haben allerdings auch konflikttheoretisch und moralisch-ethisch eine eigene Wahrheit: Denn der *tit-for-tat*-Zirkel ist in der Realität oftmals und gerade in Terrorismuskonflikten nicht zwangsläufig Aus-

druck und deterministische Folge einer automatischen Eskalationsfolge. Terroristen können ihre unterlegene Position zu verbessern und Unterstützung einzuwerben suchen, indem sie gezielt Überreaktionen provozieren und das politische Klima weiter anheizen. Das Terrorismus-Drama propagiert zwar nicht die Gewalt/Gegengewalt-Logik, stellt sie jedoch als solche aus, beklagt sie und bestätigt sie damit, insofern sie den Kern der auch emotionalen Valenz, der Mechanik und Rhetorik des Genres ausmacht. Zwangsläufig ausgeblendet wird dabei außerdem eine andere, unbequeme, aber nicht minder reale Funktion und Praxis von *tit-for-tat*-Strategien: Die Vorstellung (oder Gefahr) der eskalierenden Gewaltspirale kann zur Einhegung des Konflikts oder sogar zu seiner Befriedung dienen, als Strafe oder Drohkulisse oder aber um Druck für die Demilitarisierung aufzubauen, wobei das rechte Maß zwischen zu schwacher (also wirkungsloser) und zu starker (radikalisierender) Reaktion zu suchen bzw. zu finden ist (vgl. Bartos und Wehr 2002: 179).⁵⁴⁴ Das Drama in seiner narrativen Gesinnung (die ‚Gut‘ und ‚Böse‘ bei aller Figurentragik denn auch immer noch kennt und in seiner dramaturgischen Statik braucht) blendet jedoch die Nützlichkeit der Hardliner und Extremisten aus und vertritt weitgehend eine klare pazifistische oder neutrale Haltung. Harry in *The Boxer*, der Gegenspieler des Helden Danny und des moderaten Hamill, wird ein Stück weit entschuldigt, weil ihm – ähnlich Datta in *Main Hoon Na* – der junge Sohn ums Leben gekommen ist (was wiederum insofern relativiert wird, als Harry ihn offenkundig in den Untergrundkampf mit hineingezogen hat). Ausführlicher als Datta wird diese Verwundung unter anderem mit einer eigenen Szene zwischen Harry und seiner ebenfalls politisch und emotional verhärmten Frau Patsy (Eleanor Methven) Gewicht gegeben und auch schauspielerisch, durch Gerald McSorley mit seinem fahlem Gesicht und den erloschenen Augen ausgedrückt.⁵⁴⁵ Die moralisch unbequeme Frage jedoch, inwiefern eine harte konfrontative Linie tatsächlich erfolgreich und konfliktlösend sein könnte, wird damit von vornherein umgangen: Sie passt einfach nicht ins Profil (nicht nur) des Genres, ist gefährlich, politisch und moralisch inkorrekt. Die Friedensbereitschaft der ‚Taube‘ Hamill und seine Politik der deeskalierenden kleinen Schritte verankert *The Boxer* entsprechend nicht auf vergleichbare Weise in der Figurenbiografie: Hamills Einstellung erscheint per se vernünftig und in seinem Gewaltverzicht ganz selbstverständlich einsichtig bzw. vernünftig – ein Argument zwar nicht gegen den Erbfurch des Konflikts, aber

⁵⁴⁴ In diesem Sinne kamen auch der dominanten PIRA in ihren Gesprächen mit der britischen Regierung die radikaleren Splittergruppen, die Real IRA und die Continuity IRA, durchaus zupass (vgl. Dingley 2009: 69). Das Ergebnis, der Friedensschluss in Nordirland, wurde so möglich und macht es schwer, ein einfaches Urteil zu fällen.

⁵⁴⁵ 29. Min – „As a role, it could have veered into the IRA-man-as-psychopath archetype (...) but McSorley’s performance anchors it on the side of the tragic“ (Barton 2002: 111).

gegen die kritisierte filmfiktionale Dauerprojektion des gewalttätigen (stereo-)typisch irischen Naturells.

Der Streit darum, ob demgemäß ‚die‘ Terroristen zu gut ‚wegkämen‘ oder immerzu dämonisiert würden, wird zwischen anonymer Gruppe und individualisierter Figur, die als solche schon nicht mehr aufgelöster Bestandteil eines Ganzen sein kann, gegenstandslos. Wie zu den „Evil-Arab“-Stereotypenvorwürfen oder dem Pochen auf eine *representational correctness* lässt sich ebenso Kritik an der Kritik üben: Unpolitische Dramen sind nicht per se falsch oder unangemessen, weil sie sich auf persönliche und psychologische Faktoren konzentrieren. Indem sie nämlich das individuelle Seelen- und Gefühlsleben in den Mittelpunkt setzen, folgen sie natürlich weitgehend etablierten Erzählmustern und dramatischen Ansprüchen. Sie bieten aber auch einen anderen, einen eingängigen psychologischen Erklärungsansatz, der vielleicht weniger in Konkurrenz zu historischen, politischen, sozialen und ökonomischen (Makro-)Analysen steht, sondern diese idealiter ergänzt. Dramen verfolgen hierbei überdies ein anderes Ziel als etwa Politthriller. Sie offerieren eine mitfühlende und zugleich distanzierte, teils auktoriale Perspektive, die den Reiz des Genres ausmacht – eine andere, emotionalere Art des Zuschauereinbezugs. Welche Medienwirkung die Art des Involvements hat oder welche Interpretation sich daraus letztlich und im Einzelnen ergeben und ableiten lässt (geschweige denn zu einem Deutungsrahmen für die Realität verfestigt), ist spekulativ, da beispielsweise die meisten Zuschauer das Wissen zu den jeweiligen zeitaktuellen Kontexten des Terrorismus-Dramas *und* um die Grundregeln und Absichten seines Genres (wie des Kinos überhaupt) mit- und einbringen dürften, die einzelne empirische Kombinations- und Nutzungspraxis dieses Wissens aber kaum zu generalisieren ist.

Das Unpolitische ist zudem kein reiner Wesenszug des Spielfilms: In der Gesamtheit der Dramen wie in den einzelnen Filmen ist vieles von dem ‚Entpolitisieren‘ und den *Privat*konflikten der tragischen Terroristen nicht nur den Normen filmfiktionalen Erzählens, sondern auch den realen Konflikten, ihrer Propaganda und internen Diskursen geschuldet, von der es sich auf gleicher Ebene ab- oder auseinandersetzen gilt – eine Propaganda übrigens, die vor allem für Extremistengruppen, ihre Bewegung und Zielgruppe von großer Bedeutung ist. So fand Bowman-Grieve (2010: 29) bei der Analyse von *statements of justification* irischer Republikaner oder ihrer Sympathisanten im Internet heraus, dass Äußerungen in Foren sich auf zwei verbundene Themen konzentrieren: neben der Diskussion um den Nutzen der Gewalt als politische Strategie die persönlichen Gründe und Rechtfertigungen für die Unterstützung, wobei auch ‚Martyrer‘ und mythologisierte Helden der republikanischen Geschichte eine herausragende Rolle spielen. Gerade alltägliche tragische filmfiktionale Terroristenfiguren und ihre Storys könnten also möglicherweise alternative Frames in-

nerhalb dieser Gemeinschaften etablieren helfen und sich zwischen Sympathisanten bzw. Unterstützer und die offiziellen mythischen (und damit ebenfalls nicht sonderlich politisch-argumentativen, sondern eher emotional appellativen) Erzählungen, die Heroen- und Opfer-Narrative schieben und Leerstellen besetzen. Leerstellen, die generell auch Dritte außerhalb des unmittelbaren diskursiven Wettstreits für sich zu füllen suchen.

Wie sehr schließlich die Gut-Böse-Grenze im Framing der Tragik anschaulich wird, zeigt die Rollenheterogenität der Darsteller besonders im „Troubles“-Drama, freilich nicht zuletzt bedingt durch die kleine (nord-)irische Filmindustrie. Der hagere, verletzlich oder linkisch wirkende John Lynch mag noch scheinbar auf die Rollen des (mal mehr, mal weniger friedlichen) Katholiken abonniert sein: in bzw. als *Cal*, als Gerrys Freund in *In The Name of the Father*, in dem romantischen *Love-across-the-divide*-Drama *This is the Sea* (IRL 1997; Mary McGuckian), als Witwer in *Nothing Personal*, der durch die nächtlichen Straßen des falschen Viertels irrt und von protestantischen Gangstern malträtiert wird, als Bobby Sands in *Some Mother's Son* oder als Sinn-Féin-Frontmann Gerry Adams in dem TV-Biopic über die Nordirlandbeauftragte Marjorie „Mo“ Mowlam (*Mo* – UK 2010; Philip Martin). Der Nordire Gerard McSorley repräsentiert hingegen filmübergreifend die „Troubles“ als tragischen Zwist zwischen Gleichen, indem er nicht nur den gefährlichen Protestanten in *Angel* gibt und den polizeilichen ‚Geständnisbeschaffer‘ in *In The Name of the Father*, sondern auch den besonnenen Chief Superintendent der RUC in *Bloody Sunday*, den historischen IRA-Stabschef und Sinn-Féin-Politiker Cahel Brugha in *Michael Collins*, den fanatischen Republikaner in *The Boxer* und den unterkühlten IRA-Paten in *Nothing Personal*. Zudem verkörpert er neutrale und vermittelnde Figuren wie den katholischen Priester, der Gewaltverzicht predigt (*Some Mother's Son*), und den trauernden Opfer-Vater in *Omagh*⁵⁴⁶, der ebenso die Polizei wie die RIRA-Terroristen anklagt.

Durch diese abwechslungsreichen Rollengeschichten der wiederkehrenden Darsteller ist dem Nordirlanddrama intertextuell eine Heterogenität und Ambivalenz eingeschrieben, die das Eingefahrene und die Tradition der Gewalt spiegelt, über deren narrativer Betonung soziale, ökonomische, historische und politische Ursprünge zurücktreten oder durch Menschen kaum zu verändernde Strukturen und Bedingungen markiert werden.

⁵⁴⁶ McSorley wuchs in dem titelgebenden Ort auf.

10.3 Sonderfall: Das Antiterrorismus-Drama

Als Verästelung oder eigene Form der Gewaltspirale lässt sich im Dramenkomplex das Motiv des persönlichen *Blowbacks* oder gar eines *Meta-Blowbacks* ausmachen: eine Gegenreaktion auf eine Gegenreaktion (den Terrorismus) hin, die im Kontext des übersteigerten *counter-terrorism* die Form einer selbsterfüllenden Prophezeiung annehmen kann. Diesen (Anti-)Antiterrorismusfilm kann man durchaus als eine eigene Unterkategorie des Terrorismus-Dramas veranschlagen, wobei die Grenzen einmal mehr fließend sind, vor allem zwischen dem Drama-Genre und dem benachbarten anklagenden Politthriller: Das Antiterrorismus-Drama fokussiert nicht den bewaffneten Konflikt zwischen Staat und Terroristen, sondern das Verhältnis zwischen arglosen Bürgern und dem System, das in gewisser Weise mit den Terroristen die Rolle getauscht hat oder Terrorismus in seiner Reaktion durch *Terror* ersetzt. Während das Drama überwiegend das Phänomen im weiteren Sinne privatisiert (entweder als Drama von Terroristen-Opfern oder Terroristen-Angehörigen und ähnlichen Figuren), veröffentlicht und politisiert das Antiterrorismus-Drama, was es automatisch und mit dessen Ausgемodalität in die Sphäre des Politfilms rückt.

Das hierbei der Topos der selbsterfüllenden Prophezeiung beschreibt die Radikalisierung von Unschuldigen und ‚Harmlosen‘ hin zum Terroristen gerade aufgrund der Beschuldigung und peinigenden Behandlung (oder Misshandlung) als Terrorismusverdächtige. Filme dazu sind u.a. *New York, The War Within*, eingeschränkt *Dhokha* – aber auch *Rendition*, *Messer im Kopf* oder, als besonders spannender Fall, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*: Während in *In The Name of the Father* die Polizei- und Justizwillkür noch mit einer echten terroristischen Heimsuchung Englands zumindest ansatzweise kontrastiert wird und Gerry in der Haft symbolisch hoch aufgeladen zwischen dem friedlichen Weg seines Vaters und dem konfrontativen, unerbittlichen des Terroristen zu wählen hat, kann aufgrund des direkten Zeitkontextes *Katharina Blum* von Terrorismushysterie und deren rufmordenden Sympathisantenhutz durch die Boulevardpresse erzählen, ohne den damaligen Terrorismus selbst direkt zu behandeln. Freilich wird auch innerhalb des Film der Kleindieb und Bundeswehrdeserteur Ludwig von den Medien, der Polizei und der Staatsanwaltschaft zum Terroristen erklärt, also auf besondere Weise *gemacht*, und Katharina als skrupel- und zügellosen „Terroristenbraut“ gebrandmarkt. Wie die Jungfrau, die mythisch-märchenhaft dem Drachen geopfert wird, und als Umkehrung des Schuldzwangs des antagonistischen Terrorismus-Schurken im Actionfilm muss im Antiterrorismus-Drama der Protagonist tatsächlich weitgehend unschuldig sein (zumindest was ein initiales politisches Gesinnungsdelikt anbelangt), damit das Publikum

über die Ungerechtigkeiten und Entwürdigungen, die der oder die Protagonist(in) erduldet, sich bestmöglich empören oder vor der kafkaesken Ohnmacht gegenüber einem Staatsapparat ängstigen kann.

Gerade das Motiv der Radikalisierung aufgrund der Bekämpfung von Extremisten, von Diffamierung, sozialem und politische Ausschluss bis hin zur Internierung und Folter, führt zur Frage nach einer möglichen systemischen Paradoxie des Terroristen: Dieser ist Rächer und zugleich Vorstreiter, der seine Gewalttat als legitimiert ansieht, weil sie sich – notwendig und in bester Absicht – gegen eine Herrschaft (Staat, Gruppe, Regierung etc.) zwar wendet, sie als solche aber damit (zumindest als faktisch gegeben) akzeptiert sowie von dieser zugleich erwartet, gar hervorgerufen ist, sodass Terroristen selbst zum affirmativen und integralen Bestandteil des Apparats geraten.⁵⁴⁷ Jean Baudrillard (1978) postuliert zwar angesichts der Mogadischu-Krise und der Toten von Stammheim 1977 – immerhin zwei Jahre nach dem Start von *Katharina Blum* –, dem Terroristen (oder eher: „dem Terrorismus“) ginge es darum, der „Macht“ eine Art Nullsummenspiel (tote Geiseln oder tote Terroristen) aufzuzwingen, das der Staat nur verlieren könne. Die Extremisten konterten darüber hinaus nicht mit einer Gegen-Erzählung, sondern mit einem „Un-Sinn“ die einordnende „Sinn-Wut“ (in unserem Sinne hier: die attackierte integrative Narrative der Gegner), verabschiedeten sich somit aus der Gewaltspirale, folgten keiner oder einer extremen Anti-Logik – kurz: forderten mit einer nicht weiter zu reduzierenden Radikalität des Spektakels und der blanken Brutalität des „Scenarios“ heraus (bzw. zerstört das Erzählen selbst).⁵⁴⁸ Bei allem gedankenspielerischem Reiz dieses poststrukturalistischen Vorstellung verkennt sie neben den realen Forderungen (gerade der RAF), dass im Sinne Paul Watzlawicks auch Terroristen „nicht nicht kommunizieren“ können (und sei es ‚nur‘ durch interpretative Sinn- und Bedeutungszuschreibung der Attackierten oder von Seiten „Dritter“) bzw. das (wie

⁵⁴⁷ In dieser Weise wird Neo am Ende von *Matrix Reloaded* kurz als integraler Teil des Computerregimes, das er bekämpft, dargestellt. Auf den manipulativen Gebrauch der Terroristen in *Die dritte Generation* wurde bereits hingewiesen (s. 4.3); ähnliche Storys oder zumindest verwandte Motive finden sich auch in *Nada* (F 1974; Claude Chabrol) oder der Graham-Greene-Adaption *The Quiet American* (D/USA/US/AUS/F 2002; Phillip Noyce), wo staatliche Stellen Terroristen nutzen oder gar selbst Bomben legen, um mit *false-flag*-Operationen einen Staat zu destabilisieren.

⁵⁴⁸ „[M]an muss hier nochmals in aller Entschiedenheit wiederholen, daß es nicht darum geht, die Macht auf ihrem eigenen Terrain zu bekämpfen, sondern darum, der politischen Ordnung der Stärke eine andere Ordnung entgegenzusetzen, die symbolische Ordnung der Herausforderung – man erfährt von den Terroristen nichts, wenn man nicht sieht, daß es sich nicht um einen Akt wirklicher Gewalt handelt, und auch nicht darum, einer Gewalt eine andere entgegenzusetzen (das wäre aufgrund der Disproportionalität absurd, und außerdem ist jede wirkliche Gewalt, als reale Ordnung im allgemeinen, stets auf Seiten der Macht), sondern darum, der vollen Gewalt, der vollen Ordnung ein durch Leere an Vernichtungskraft und Virulenz überlegenes Modell entgegenzustellen“ (Baudrillard 1978: 14 – Herv. i. O.).

in 2.2 ausgeführt) „Terrorismus“ selbst bereits eine sinnhafte Erzählung ist – selbst im Sinne Baudrillards, dem Hauffs *Stammheim* freilich zumindest ein Stückweit entgegenkommt (s. 4.4). Es ist daher logisch, dass Antiterrorismus-Dramen bevorzugt stumme oder sprachlose (sprich: unpolitische) System-Opfer in den Mittelpunkt stellen, wobei auch hier *Unthinkable* (s. 5.5.3) mit seinem Terroristen, der sich bewusst als Folteropfer und ethische Provokation den Sicherheitskräften überantwortet, eine interessante experimentelle Ausnahme darstellt, insofern der Film die eigentlich konträren Genres des Terrorismus-Thrillers mit dem des Antiterrorismus-Dramas kreuzt.

11 Politthriller und Politischer Film

Nur teilweise (oder oftmals: nicht wirklich – vgl. Wulff 2007a: 706) eine Unterart des Thrillers, ist der Politthriller auch im engeren, hier verwendeten Verständnis ein amorphes Genre. „Thematisch stehen stets politische Zusammenhänge (Konflikte und Intrigen) im Mittelpunkt“ (Grob und Kiefer 2007: 520). Dabei setzt der Politthriller die Hauptfigur(en) Bedrohungen aus, die von staatlichen Stellen wie Geheimdiensten, der Polizei oder der Armee, aber auch von mächtigen Gruppierungen und Institutionen (bis hin zu den Medien und Regierungskreisen selbst) in deren politischen, ökonomischen oder militärischen Ränkespielen ausgehen (vgl. ebd.). Zumindest aufgrund der Spannungsdramaturgie und -inszenierung, falls als solche vorhanden, kann daher der Politthriller als ein Thriller-Subgenre – neben u.a. dem Psychothriller – gelten (vgl. ebd.).

Hauptgrund für die Uneindeutigkeit ist, dass Politthriller aus einer „parteilich-engagierten Position heraus authentische oder der Realität nahe kommende politische Ereignisse, Prozesse und Wirkungsmechanismen darstellen bzw. rekonstruieren (...)“ (Schäfer und Schwarzer 1991: 15). Die Stil- und Erzählmittel zielen über die Spannung hinaus auf Empörung bzw. Anteilnahme oder verwandte Reaktionen bei einem Massenpublikum ab (vgl. ebd.). Der Politthriller will nicht nur unterhalten, sondern verfolgt bei weitgehend realistischer Erzählart einen investigativen Anspruch mit aufklärerischem Gestus.⁵⁸⁸ Dies kann – wie in Filmen von Costa-Gavras oder Francesco Rosi (z.B. *Le mani sulla città* [I/F 1963]) – weit von den Spannungsmustern, wie sie *Paranoia-Filme* (s. 11.1) – z.B. *Three Days of the Condor* (USA 1975; Sidney Pollack) oder *The Parallax View* (USA 1974; Alan J. Pakula) – auszeichnen, wegführen: Gerade weil sie das unheimliche, undurchschaubare Komplott durchsichtig machen und hinter die entsprechenden Kulissen blicken, um Einsicht in Funktionsweisen der Machtausübung und des Machtmissbrauchs zu geben, stellt sich die Frage, inwiefern noch von „Thrillern“ im üblichen Sinne zu sprechen ist. Die Entwicklung dieser kritischen (oder aber parteiischen), bisweilen reportagehaften Variante des Politthrillers ab den 1960er-Jahren ist im Kontext der Politisierung des (auch

⁵⁸⁸ Siehe auch Derry (1988: 173) zur Nutzung des Genres des „Political Thrillers“ als „revolutionary tool“ (ebd.)

Mainstream-)Kinos in Europa und Asien in den 1960er- und 1970er-Jahren zu betrachten (vgl. Thompson und Bordwell 1994: 656).

In Abgrenzung zum Politthriller werden, gängigen Genre-Einteilungen widersprechend bzw. diese brechend, in diesem Buch als *Politische Filme* allgemein jene ‚dissidenten‘ *art-cinema*-Produktionen bezeichnet, die primär einen engagierten Beitrag zu politischen Diskussionen bedeuten, eine entsprechende Wahrnehmung intendieren und dafür eine ästhetische oder dramaturgische Herausforderung, gar den denaturalisierenden Bruch mit den Standards und Automatismen des populären Kinos bzw. seines Erzählens (auch über den Thriller hinaus) in Kauf nehmen, wenn nicht gar gezielt suchen. Aufgrund ihres kritischen Aussageanspruchs und dem (durchaus politisch gemeinten und von den Handlungsfiguren distanzierenden) Unterlaufen von Populärkonventionen narrativer Fiktionalität und Repräsentation rücken solche Werke also u.a. Illusionsbrüche, Anspielungen, Allegorien und diskursive Selbstreflexionen in den Mittelpunkt. Während der Politthriller also eher inhaltlich eine Gegenposition zu den populären (und öffentlichen, vorherrschenden oder konsensuellen) Narrationen einnimmt und dabei eine herkömmliche Filmsprache verwendet, wenden sich derlei ambitionierte, bisweilen avantgardistische Filme – nicht im Sinne einer Propaganda der Tat, jedoch der einer Ästhetik – stärker gegen das mimetische, psychologisierende Erzählen an sich. Ein solcher Film ist z.B. Jean-Luc Godards *La chinoise* (F 1967), ein Vorwerk zu den Arbeiten der Dziga-Vertov-Gruppe, dem Film-Kollektiv, in dem sich der *Nouvelle-Vague*-Regisseur „anonymisierte“ (vgl. Kiefer 2008: 284). Godards Filme dieser Zeit trieben „(...) die Auflösung des Filmischen so weit, daß sie faktisch kein Publikum mehr fanden“ (ebd.).⁵⁸⁹ *La chinoise* greift so die Stimmung vor den Mai-Unruhen 1968 in Paris und Nanterre auf und wartet mit einem rudimentären Plot um maoistische Studenten auf, die (so lässt es sich deuten) unterschiedliche soziale Klassen repräsentieren und ihre theoretisierenden Argumente, Analysen und Visionen zum Besten geben (vgl. Roud 1968: 132 f.). Das diegetische Erzählen wird hierbei jedoch selbst aufgespalten, defamiliisiert und bewusst gemacht, gar ironisiert: Den Film erscheint als Bebilderung, audiovisuelle Begleitung und Kommentierung (z.B. mit Texttafeln oder Film-im-Film-Szenen) marxistisch-maoistischer Dispute, Dialoge und Thesen (oder ihre Brechung), die auf politische Gewalt – ein Attentat, das *off screen* stattfindet – hinauslaufen.

⁵⁸⁹ Vgl. McBean (1972) zu Godard, Jean-Pierre Gorin und der Politik des Kollektivs der Dziga-Vertov-Gruppe, deren Filmvorbereitungsarbeiten auch längere Diskussionen mit „militanten Gruppen“ einschlossen; diese Gruppen waren nach Gorins Auskunft auch beim Dreh und Schnitt involviert (vgl. ebd.: 34).

Although the subject-matter is violence and revolution, the manner of the film is quasi-eighteenth century, rational argued, methodical: *La Philosophie dans le Boudoir*, minus sex. Or almost (ebd.: 133).

Weniger künstlerisch radikale Politische Filme sind Fassbinders *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* oder *Die dritte Generation* (s. 4.3). Sie wie andere weisen mal mehr, mal weniger Distanzierungsverfahren der eher kommentierenden als sich direkt zu Wort meldenden Satire auf.

Zwei wichtige Exemplare des Politthrillers (auch im Sinne eines politischen Dramas) seien im Folgenden näher betrachtet: Costa-Gavras *État de siège* (F/I/BRD 1972) und Gillo Pontecorvos *Operación Ogro* (ESP/F/I 1979).

État de siège handelt von der Entführung des US-Entwicklungsdienstbeamten Santore (Yves Montand) durch eine Untergrundgruppe in einem lateinamerikanischen Land. Während die Polizei unter Aufklärungsdruck gerät und die repressive, korrupte Verfassung des Regimes über verschiedene Blickwinkel offenbart wird, konfrontieren die Kidnapper Santore in seinem Volksgefängnis mit Vorwürfen und Beweisen zu den wahren Gründen seiner Anwesenheit im Land sowie seiner geheimen Karriere als CIA-Sicherheitsberater im Zeichen des Antikommunismus: die geheimdienstliche und polizeiliche Unterstützung durch die USA in Sachen Folter von politischen Gefangenen und die Verbindungen zu Todesschwadronen, die linke Dissidenten ermorden. Nach einer Abstimmung in der Bewegung wird Santore zum Tod verurteilt, umgebracht, daraufhin vom Staat als Held geehrt – und bald schon von einem Nachfolger ersetzt.

État de siège bezieht sich auf die Machenschaften der uruguayischen Junta und der Entführung und Exekution des Daniel A. Mitrone, einem ehemaligen FBI-Agenten und offiziellen Abgesandten der *U.S. Agency for International Development*. Terrorismus ist im Film desperates Zweckmittel im Kampf gegen eine brutale Militärregierung. Vermittelt wird diese oppositionelle Perspektive der gut organisierten Kidnapper über die zentralen, im Grunde ans Publikum gerichteten Verhöre des verschleppten Santore. In diesem Rahmen ist Santores persönliche (Mit-)Schuld und die Grausamkeit des von den USA „beratenden“ Staats über die explizite Bebilderung z.B. des Santore zur Last gelegten (und von ihm abgestrittenen) Folterpraxisunterrichts belegt, bei dem ungerührten Polizisten an einem nackten, gefesselten Inhaftierten vorgeführt wird, wo und wie Stromschläge möglichst effizient zu verabreichen sind. Diese wie andere ‚Schilderungen‘ der un-, gar antidemokratischen Zustände im titelgebenden Ausnahmezustand (kommentiert u.a. durch den von O. E. Hasse gespielten Reporter Ducas) lassen das Vorgehen der Tupamaros bzw. des *Movimiento de Liberación Nacional* (MLN) als eine Art Notwehr verständlich werden. Die Kidnapper stehen in der Sache auf der moralisch richtigen Seite, sie gehen sogar den Umstän-

den entsprechend sorgsam mit ihrer Geisel um: Santore wird mit einigem Aufwand wegen einer unbeabsichtigt zugefügten Schussverletzung zum Röntgen in ein Krankenhaus geschmuggelt. Auch inszenatorisch sitzen Santore und der ihn verhörende Tupamaro buchstäblich auf Augenhöhe, in einem Raum, der wie ein Büro relativ groß und mit einem Schreibtisch ausgestattet ist. Santore erhebt sich sogar, geht vor dem ‚Vernehmungsbeamten‘ und dem Bewacher auf und ab, wobei diese zu ihm aufschauen⁵⁹⁰ – kurzum: Der Zuschauer wird Zeuge einer weniger herabwürdigenden Gefangenschaft als sie andere Filme darstellen, gar andere Politthriller zu realen Entführungsfällen (etwa Aldo Moros⁵⁹¹ oder Hanns Martin Schleyers), in denen die Verschleppten jeweils (und den Tatsachen folgend) in einem engen Verschlag auf dem Boden sitzend verhört werden. Doch selbst wenn die Tupamaros Santore erst nach einer konspirativen, umständlichen Abstimmung töten und sein Sterben nicht gezeigt wird, lässt sich angesichts der sich ablösenden Entführer und Befrager, der Besetzung Santores mit dem populären Schauspieler Yves Montand und der resignativen Stimmung des Films schwerlich von einer Verheldung der Terroristen auf der Figurenebene sprechen.⁵⁹² Wie bei Pontecorvos algerischen Freiheitskämpfern in *La battaglia de Algeri* ist das Publikum bei Costa-Gavras weniger an die individuellen Figuren und ihre emotionale Sicht gebunden, doch der Zuschauer läuft mit ihnen idealiter über die rationale Einschätzung der Situation parallel, die Terrorismus zu einer politischen und moralischen Notwendigkeit macht und Kollektiv-Protagonisten samt einer „collective allegiance“ (Smith 2005 [1997]) etablieren. Allein, dass der Gruppenname „Tupamaros“ oder MLN öffentlich verboten ist, verweist auf die Nervosität der Herrschenden, die – so stellt sie der Film über den Reporter Ducas vor, während sie ins Parlament einlaufen – sich als Bankiers und Firmenbesitzer am Land gütlich tun. Auch die brutale Polizei hat vor den Aktivisten Respekt: Wenn die Gruppe der Kidnapper um Hugo (Jacques Weber) festgenommen und dabei geschlagen wird, reichen als implizite Drohung einige Anspielungen und Hinweise darauf, dass man die Identität der Beamten und ihre private Wohnad-

⁵⁹⁰ 58. Minute.

⁵⁹¹ Moro, Führer der Christdemokratischen Partei und Verfechter des „Historischen Kompromisses“, der eine Kooperation mit der Kommunistischen Partei in Italien anstrebte, wurde im März 1978 von der linksradikalen *Brigate Rosse* (BR) entführt. Als die Forderungen nach Freilassung inhaftierter Rotbrigadisten nicht erfüllt wurden, fand man Moro nach fünfundfünfzig Tagen tot im Kofferraum eines Autos in Rom. Verschwörungstheorien gehen davon aus, dass die BR von rechtsgerichteten antikommunistischen italienischen und ausländischen Kräften gelenkt wurde oder zumindest mit deren Wissen und Duldung agierte.

⁵⁹² Der linksengagierte Montand spielte in Costa-Gavras *Z* (F/ALG 1969) den namenlosen demokratischen Politiker, der Opfer eines politischen Mordes wird. Der Film gilt als Klassiker, wenn nicht gar Wegbereiter des engagierten Politthrillers und handelt, wenn auch ebenfalls nicht explizit, von der Ermordung des Grigoris Lambrakis unter der griechischen Militärdiktatur (1967–1974).

resse kennt und über ein gesundheitliches Detail des leitenden Polizisten Lopez (Renato Salvatori) Bescheid weiß, um eine anständige Behandlung durchzusetzen. Zum ersten Mal erlebt der Zuschauer den rohen Lopez im Film in seine Schranken gewiesen.⁵⁹³

Das ganze Ausmaß der Bedeutung von *État de siège* zeigt allerdings erst der Blick auf die Entstehung des Films und seines zeitgeschichtlichen Kontextes. Costa-Gavras und Drehbuchautor Franco Solinas recherchierten ausgiebig in Uruguay, erschlossen und sammelten Hintergrundinformationen, die das damals geheime Foltersystem und Mitriones Beteiligung als CIA-Instrukteur belegten, trafen sich auch mit Mitgliedern der Tupamaros.⁵⁹⁴ Die Figur Santore bzw. dessen Geschichte widerspricht klar dem offiziellen, weitverbreiteten Bild jenes Daniel Mitrión, der in Uruguay und in den USA als unbescholtenes Opfer und Held der Demokratie geehrt wurde – einer, für dessen Familie nach seinem Tod das berühmte Schauspieler- und Entertainer-Duo Dean Martin und Jerry Lewis eine Benefizveranstaltung gaben.⁵⁹⁵ Mit der Ermordung Mitriónes 1970 brachten sich die Tupamaros in ihrem Land um viele Sympathien (vgl. Huthöfer 2008: 358), sodass Costa-Gavras Film, der zwei Jahre später in die Kinos kam, als Rechtfertigung oder zumindest Revision erscheint. Brisant war *État de siège* als Film darüber hinaus, weil die Tupamaros in jener Zeit als Stadtguerilla Vorbild diverser linksrevolutionärer Gruppen waren, darunter auch der RAF in Deutschland (vgl. ebd.: 345).

Stärker über die Figuren der Terroristen dagegen erzählt der italienische Regisseur Gillo Pontecorvo in dem Politdrama *Operación Ogro*. Eine Gruppe baskischer Attentäter plant aufwendig einen Anschlag auf Luis Carrero Blanco (1903-1973), Admiral und Premierminister Spaniens in der Franco-Diktatur. Der Film befasst sich jedoch weniger mit Blancos Rolle in dem System, sondern folgt dem ETA-Kommando, gibt die emotionale Distanz auf und lässt den Zuschauer wie bei einem *Heist*-Film mit ihnen in ihren klandestinen Vorbereitungen und v.a. den Momenten, in denen ihr Plan enthüllt zu werden droht, mitfiebern. Ähnlich *État de siège* in grundlegender politischer Haltung zeigt sich *Operación Ogro* mit den Separatisten in ihrem Streben solidarisch. Txabi (Eusebio Poncela), dessen Schicksal als Rahmenhandlung Pontecorvos Film einfasst, erscheint am Schluss des Films allerdings als der klassische uneinsichtige Verlierer eines überkommenen bewaffneten Kampfes: Von seiner ebenfalls im ‚Wider-

⁵⁹³ 79. Minute.

⁵⁹⁴ Die Präsentation der Recherche-Ergebnisse (teilweise im Begleitbuch neben dem Filmskript veröffentlicht – vgl. Solinas und Gosta-Gavras 1973) in einem fiktionalen Gewand machen *État de siège* zu so etwas wie einer „fiktionalen Dokumentation“ (vgl. Burns 1976: 259).

⁵⁹⁵ Dazu wie zu weiteren Hintergründen und der Entstehung des Films vgl. Michalczuk (1984: 143 ff.).

stand‘ engagierten Frau (Ángela Molina) und dem früheren Anführer Izarra (Gian Maria Volonté), der mittlerweile den institutionell-demokratischen Weg eingeschlagen hat, hat sich Txabi abgewandt, um nach dem erfolgreichen Attentat weiter mittels Waffengewalt, jedoch auf verlorenem Posten zu kämpfen. Von der Polizei angeschossen, stirbt Txabi im Krankenhaus im Kreis der ehemaligen Terrorgefährten als eine Art Mahnung für das rechte Maß des Politengagements.

Besonders in diesem Finale werden die politischen und zeithistorischen Spannungen spürbar, die Pontecorvos Einstellung zu seinem Stoff beeinflusste (und den er in der Folge ‚tragödisierte‘): Der ETA-Terrorismus des Films wies deutliche Merkmale der antikolonialistischen Terroriswelle⁵⁹⁶ auf und trug antifaschistische Züge.⁵⁹⁷ Die Unterdrückung der baskischen Kultur und Sprache, die die späteren ETA-Aktivisten im Film als Kinder bereits in der Schule erfahren, steht für die weitreichende Unterjochung eines Volkes in der rechten Diktatur. Pontecorvo drehte *Operación Ogro* jedoch in der Zeit der Aldo-Moro-Entführung und -Ermordung (als also der Terrorismus der linksrevolutionären Welle die öffentliche Politgewaltvorstellung in Europa dominierte).⁵⁹⁸ Der Regisseur erklärte entsprechend, ein gewisses Schuldbewusstsein gegenüber der Darstellung des „bewaffneten Kampfes“ zu haben, die angesichts des (damals) neuen Terrorismus unangemessen schien. Der erwähnte Epilog des Films – Txabi Unerbittlichkeit und sein Tod – steht denn auch für die Herausforderung, die Idee des traditionellen antifaschistischen Widerstands mit dem Umschwung der politischen Kompassnadel weg von der Gewalt in Zeiten des Linksradikalismus und hin zum friedlichen, politisch-institutionellen Weg in Einklang zu bringen (vgl. Celli 2004: 51 f.).

⁵⁹⁶ Vgl. zu den unterschiedlichen Terrorismus-Wellen Rapoport (2004).

⁵⁹⁷ Dass spätestens seit den 1960er-Jahren öffentlicher Konsens darüber herrscht, dass und wie (negativ) Faschismus und Kolonialismus zu bewerten sind, dürfte als ausgemacht gelten. Die entsprechenden „linken“ – sozialistischen oder (neo-)marxistischen und antifaschistischen – Einstellungen und Positionen von Regisseuren wie Costa-Gavras, Godard, Ken Loach oder eben Pontecorvo sind neben ihren Filmen vielfach dokumentiert, im Falle Pontecorvos z.B. in seinem Interview mit Joan Mellen in *Film Quarterly* (Mellen 1972) oder in der Monographie von Celli (2005).

⁵⁹⁸ Mit bezeichnender Zufälligkeit spielt Gian Maria Volonté in *Operación Ogro* den Anführer der Terroristen, während er drei Jahre davor in *Todo Modo* (IF 1976; Elio Petri), leicht kaschiert, als Aldo Moro auftrat – eine Rolle, die er in *Il Caso Moro* (I 1986; Giuseppe Ferrara) um die Entführung und Gefangenschaft des Vorsitzenden der italienischen Christsozialen noch einmal übernahm und für die er mit dem Silbernen Bären bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin 1987 ausgezeichnet wurde.

11.1 Paranoia-Komplex und Problematik des Politthrillers

Mit Paranoia-Filmen wird eine genreübergreifende Schnittmenge von Filmen bezeichnet. Die Bandbreite reicht von Science-Fiction bis zu reflexiven Politthrillern. Der Paranoia-Film spiegelt oder aber greift gesellschaftliche Ängste und ihre Bedingungen auf, die Ergebnis außerfiktionaler Bedrohungen oder zumindest Bedrohungsgefühle waren und sind. Die ideologische und nukleare Gegenmacht der Sowjetunion im Kalten Krieg beschwor die Angst vor der „roten“ Unterwanderung und vor einem Atomkrieg, die sich im Kino fortschrieb bzw. abstrahierte. Ab den 1960ern, und vor allem ab den 1970ern entsprangen Furcht und Misstrauen nicht nur den möglichen Feindseligkeiten fremder Staaten und ausländischer Akteure: Vor allem im Zuge der Watergate-Affäre, die 1972 publik wurde und 1974 zum Rücktritt von Präsident Richard Nixon führte, gingen die Gefahren vermehrt in der Phantasie und im Kino von der eigenen Regierung und ihren Organen, vor allen den skrupellosen Geheimdiensten, von Politikern, Militärs und Industriellen aus. Ängste und Zweifel, in den 1950ern beispielsweise häufig noch in Science-Fiction-Erzählungen metaphorisch ausgedrückt, wurden nun offener und uncodierter, realistischer und pessimistischer verhandelt.⁵⁹⁹

Davon ausgehend sind der *Paranoia-Thriller* und das reflexive *Paranoia-Drama* unterscheidbar. Ein Spannungsfilm wie *Arlington Road* oder Kino- und Fernsehfiktionen zu islamistischen „Schläferzellen“ wie *Traitor* oder *24 – Twenty Four* erinnern in der Art der Szenarien und des Story-Ansatzes an die Unterwanderungsimaginationen des Zweiten Weltkriegs und des Kalten Krieges mit Filmen wie *Saboteur* (USA 1942; Alfred Hitchcock), *The Red Menace* (USA 1949; R.G. Springsteen) oder, auf die Folie der Science-Fiction projiziert, *Invaders from Mars* (USA 1953; William C. Menzies) und *Invasion of the Body Snatchers* (USA 1956; Don Siegel): Die Gefährder und Ränkeschmiede, dabei *Fremde* (Außerirdische) und aggressive (ideologische) *Andere* (Nazis, Kommunisten) tarnen sich als brave Bürger oder übernehmen deren Identität oder gar ihre Körper. Militär oder Polizei hingen schützen die Bevölkerung.

Politische Paranoia-Dramen hingegen hinterfragen diese Ängste vor exogenen Gefahren oder widmen sich den negativen, individuellen wie kollektiven Folgen: der individualpathologischen (*Civic Duty*) und institutionellen Produktion (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*) des Terroristen oder aber – eher

⁵⁹⁹ Vgl. dazu wie allgemein zum Paranoia-Film Naziri (2003). Zu den Parallelen zwischen der Science-Fiction-Paranoia der 1950er und dem Kino nach dem 11. September siehe Matthews, Jr. (2007) u. Cettle (2009: 4).

im Thrillerformat der 1970er – dessen Instrumentalisierung durch endogene Machthaber (unkontrollierte Geheimdienste und Regierende), die gezielt Gefahren und Feindbilder provozieren, beschwören oder gar selbst kreieren, um daraus Kapital zu schlagen.

In der Folge, auch ermöglicht durch demokratisierte Medientechnologien und Distributionswege (Digitalisierung in Produktion, Bearbeitung und Vertrieb von audiovisuellen Medien), besteht aktuell ein Nebeneinander dreier Arten von Paranoia-Erzählungen auf unterschiedlichen Reflexionsstufen: Das Spiel mit der Gefahr durch „Schläfer“ in den USA oder in Europa (die dem Thriller und seiner Stellung im Polidiskurs zuzuordnen ist), die Thematisierung eben jenes Bedrohungsgefühls und seiner sozialen Erscheinungsformen und Auswirkungen (mit dem Dramen-Motiv des zu Unrecht verdächtigten Arabers und Muslim) und – drittens – kleine unabhängige Low- und No-Budget-Filme wie *The Reflecting Pool* (s. Zywiets 2010d) oder die Direct-to-DVD-Produktion *Severe Visibility* (USA 2007; Paul Cross), die als Gegenentwurf hinter den Anschlägen des 11. September 2001 und anderen terroristischen Aktionen innerstaatliche Verschwörungen und Vertuschungen vermuten.

Die kritische Aufklärung über die *Wahrheit* der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse sieht sich nach dem 11. September 2001 allerdings einer maßgeblichen Asymmetrie gegenüber: Bei allen auch politischen und sozialrevolutionären Zielen, die sich al-Qaida oder aktuell der „Islamische Staat“ auf die Fahnen schreiben, verbleibt für den säkularen, religionsskeptischen westlichen Blick stets eine Art speziell irrationaler, antiaufklärerischer Rest durch den Verweis von Radikalisierung auf einen göttlichen Willen und die entsprechende Einteilung in Gläubige und Ungläubige. Die Ideen des Satisfaktionsdrangs des Islamisten, sein ‚Missverstehen‘ des Korans, anti(post)kolonialistischer Fanatismus oder zynischer Eigennutz als zugeschriebenes Motiv helfen, ihn in und über die Filme quasi zu erden und ihn von einer ansonsten nicht hinterfragbaren göttlichen Legitimation abzulösen (s. 5.7). Eine Möglichkeit, diese metaphysisch-motivierten Gotteskrieger in ihrer Wirkmacht weitgehend auszublenden oder zu relativieren, ist, sie als Schreckgespenster einer rechtskonservativen Regierung abzutun und „Schläferzellen“ und ihre Bedrohung vor allem als Propaganda zu brandmarken, mit der machiavellistische Politik durchgesetzt werden soll. Die reale Gefahr (egal wie risikostatistisch signifikant), vor allem aber die kollektiv traumatisierende Verwundung durch „9/11“, führte vor diesem Hintergrund allerdings zu einem Dilemma: Das prototypische Bild des terroristischen „Evil Arabs“, der den Westen attackiert, schien am 11. September aus den unterkomplexen Polit- und Filmfiktionen vorangegangener Jahre herausgetreten zu sein – eine Klischeefigur, wie aus einer rechtskonservativen Vorstellungswelt entsprungen und zu furchtpolitischen Zwecken ausgedacht, wurde wirklich.

Dieses Feindbild als ein solches zu kritisieren ist der klassische kritisch-aufklärische Politthriller eher aufgestellt, denn sie als evidente Bedrohung zu akzeptieren und ihr diskursiv-narrativ zu begegnen. Die Dekonstruktion dieser hollywoodesken Bedrohungsvision wurde jedoch ebenso verlangt wie zugleich die Anerkennung ihrer Faktizität, und sei es als patriotische, vielleicht undifferenzierte, aber traumaverarbeitende Projektion. Angesichts dieser Ambiguität, der Dichotomien und Antinomien nimmt es nicht wunder, dass der Politthriller, der „mal aus einer ideologisch-parteilichen, mal aus einer kritischen Position heraus (...) politische Ereignisse, Prozesse und Systeme darstellt“ (Grob und Kiefer 2007: 523), wie im verzweifelten Ausbruch aus seiner Ich-Störung weitgehend mit dem Drama zusammenläuft, um Terroristen aktuell gegen-analysieren zu können (oder darin einen Ausweg aus der Misere zu finden, in die ihn die politische und moralische Herausforderung des „Neuen“ Terroristen bringt).

Anlass und Ausmaß dafür mögen nach „9/11“ neu sein, das Phänomen dieser verkürzenden *Dramatisierung* ist es nicht. Hill kritisiert etwa an Ken Loachs *Hidden Agenda* die personalisierenden Tendenzen des populären Filmerzählens, gemäß denen politische Schurkerei mit persönlicher Widerwärtigkeit der Emotionalisierung wegen gepaart werde (vgl. Hill 1991: 38). Zugleich scheint Terrorismus (zumindest sozialrevolutionärer und religiöser Couleur), neben den ohnehin gegebenen Erzähl- und Darstellungsproblemen stets eine Herausforderung für Politfilme zu sein, weil Terrorismus mit seinem gleichzeitigen symbolischen und protestpolitischen Zuviel (an Bedeutung) und Zuwenig (an Verstehbarkeit) für das populäre Erzählen zu den illusionistischen, kausalattribuierenden, psychologisierenden und emotionalisierenden (damit: schnöde auf Empörung abzielenden) Standards des Dramas verführt (vgl. Derry 1988: 173 f.). Alternativ ziehen sich Filmkünstler daher in den Bereich des Abstrakten, mitunter Experimentellen eines Gegen-Kinos zurück, in dem Terrorismus schnell symptomatisch und Terroristen zu z.B. antibourgeoisem Phänomen oder Schreckgespenstern erklärt werden. Solche abstrakt-analytischen Filme dekonstruieren die politische Gewalt, zeigen sie als Tauschgeschäft und Täuschung, als Inszenierung in verschiedener Hinsicht, entleeren sie damit aber auch konkret-inhaltlich, insofern sie in dieser Lesart oft auf eine Art Funktion reduziert werden (wie in *Die dritte Generation*) – bisweilen vergleichbar dem Ausdrucksmittel der populären Kinospache an sich, der man in diesen Filmen ebenfalls skeptisch gegenübertritt.⁶⁰⁰

Hill erkennt freilich zwei Hauptschwächen von derlei Kritik am Politthriller und seiner analytisch-künstlerischen Möglichkeiten: zum einen das vereinfachte

⁶⁰⁰ Als ein Beispiel dafür lässt sich Godards *Week-End* (F/I 1967) anführen, in dem Revolutionäre teils nur eine weitere Verfallsform des bürgerlichen Zivilisationsuntergangs sind, teils lediglich Anlass für die Präsentation linkspolitischer Erklärungen und Parolen.

dichotome Gegenüberstellen der Erzählweisen und -verfahren („*either* the political thriller or the revolutionary avant-garde, *either* Costa-Gavras or Godard“ [Hill 1991: 41; Herv. i. O.]⁶⁰¹, zum anderen die simplifizierende Annahme, künstlerische (v. a. Brecht'sche Verfremdungs-)Strategien würden politischen Radikalismus im Werk gewährleisten (vgl. ebd.: 41).⁶⁰² Ein weiterer Punkt wider die gängigen Einwände, damit auch jene Hills, wäre der inhärente Wert bzw. die Bedeutung von Emotionen (auch jene der Empörung). Dazu mehr im nächsten Unterkapitel.

Hill hat nun zum einen insofern recht, als sich etwa auch über das *Setting* weitere Differenzierungsmöglichkeiten, zumindest für das Terrorismuskino, anbieten: In der internationalen zwielichtigen Zwischen- und Subgenre-Welt der Geheimdienste bzw. des Agenten- und Spionagefilms, die z.B. *Little Drummer Girl* oder *Body of Lies* zeigt, lassen sich andere Storys, Distanzierungen (der Schattenkrieg der Anderen, der immer auf die eigene Gesellschaft zurückführt und zurückfällt) finden und nutzen. Hinzukommen Brechungsmöglichkeiten wie ans Populäre anschlussfähige Genre-Zitationen und -Verweise (Eddie Constantine in *Die dritte Generation*; Samuel Jackson in *Unthinkable*) – eine Alternative zu jenen ernsten Staatsverschwörungsthiller, in denen erst mit investigativen Stellvertreterfiguren (wie dem Reporter) Hintergründe und Intrigen erzählt werden. Überdies ist es die Kombination von Stoff und ästhetischem Emplotment, die ausschlaggebend dafür sein kann, wie weit der ggf. oppositionelle Artikulationscharakter des Films (der nicht zu verwechseln ist mit seinem medialen *telling*) gegen eine stumm-fiktionale (*spielfilmische*, als platonisch-ideenfeindlich verpönte) Mimesis aufzurechnen ist. Filme zur Entführung und Ermordung Aldo Moros etwa demonstrieren, welche große Bandbreite an Politthriller-Ansätzen (bis hin zu den Genre-Grenzen) auch formalästhetisch zwischen oder gar jenseits von Godard und Costa-Gavras möglich ist. Neben dem trockenen dokumentarischen Stil von Giuseppe Ferraras *Il caso Moro* (I 1986) belegt insbesondere *Buongiorno, Notte* von Marco Bellocchio (I 2003), dass und wie Dramatisieren – im Sinne von Personalisierung und Einfühlung(sofferten) – selbst innerhalb ideologischer Kommunikationszusammenhänge nicht zwangsläufig eine

⁶⁰¹ Eben diese Unterscheidung, die an sich und auch nicht im Kontext dieser Arbeit schlüssig erscheint, soll mit der Unterteilung in Politthriller und Politischer Film vermieden werden: Eine revolutionäre Ästhetik übt nicht nur Kritik *auf* eine andere Art, sondern auch *an* etwas Anderem (weniger an dem Problem als am erzählerischen *Denken* des Problems). Der Begriff des Politthrillers droht zudem bis zur Beliebigkeit überdehnt zu werden, wenn man sich darüber gänzlich von jedweden Thriller-Modalitäten (die eben z.B. keine der Satire sind) entfernt und lediglich die politische Thematik und Gesinnung in den Mittelpunkt stellt.

⁶⁰² Hill begrüßt daher die flexibleren Ideen zum lateinamerikanischen „Dritten Kino“ als Alternative zu Hollywood und dem europäischen *art cinema* (vgl. Hill 1991: 41).

Entpolitisierung des Gegenstandes bedeutet: Mit subtilen, gerade dramaturgischen und ästhetischen Irritationen von Handlungselementen und des Illusionismus innerhalb des Rahmens klassischen Kinoerzählens werden verdeckte symbolische Inhalte subtil herausgearbeitet und sinnfällig sowie realweltliche ideologische Verhältnisse, ihre Verhandlungen und Wechselwirkungen programmatisch hinterfragt (vgl. dazu Rebhandl und Rothöler 2010; Zywietz 2010a). Ironischerweise haben es *Il Caso Moro* und *Buongiorno, Notte* gar nicht nötig, quasi investigativ die Indizien der Staatsverschwörung und der internationalen geheimdienstlichen Lenkung der *Brigate Rosse* (zwecks Verhinderung einer kommunistischen Regierungsbeteiligung in Italien) zu thematisieren, wie es der konventionellere *Piazza delle cinque lune* (I/UK 2003) tut.⁶⁰³

Wie nun aber argumentieren Politthriller und wie gehen sie emotional-strategisch vor?

11.2 Politik, emotionale Legitimation und Rationalität des Politfilms

Jenseits einer Debatte um die Leistungsmöglichkeiten und Abgrenzungen von Politthrillern und Politischen Filmen sowie den Kapazitäten des Paranoia-Kinos stellen Politfilme qua hier vertretener Definition eine Gegenposition zum Actionkino mit dessen inhärenter reaktionär-antiterroristischer Perspektive dar. Sie geben sich gerade nicht mit dessen Pseudokritik oder Zugeständnisversatzstücken in puncto alternative Sichtweisen auf Herrschaft und Ideologie zufrieden. Stattdessen intendieren sie im Idealfall aufgeraute und komplexere, zumeist widersprechende Frames (bzw. die Unterwanderungen herrschender Framings). Während der Actionfilm und der ihm dahingehend beizuordnende Thriller typischerweise eine Schließung der Story vornehmen und das Drama auf Trauer und Mitleid(en) setzt, bietet der Politthriller gegenhegemoniale *counter narratives* auf Basis des Demokratie-Diskurses, ‚unverblendeter‘ Analyse oder ‚idealistischer‘ polit-ethischer Standards. Ob sie nun einen Gegenblick auf die Terroristen und ihre Berechtigung werfen oder, die Provokationsgewalt ganz außen vor lassend und sich rein auf die (Re-)Aktionen des Staates, seine geheimen Mächenschaften und Verflechtungen konzentrieren: Politthriller mögen nicht pro-terroristisch sein, wirken aber vielfach über Themenwahl, Relativierungen und Per-

⁶⁰³ In *Piazza delle cinque lune* spielt Donald Sutherland einen Richter kurz vor der Pensionierung, der durch die ihm heimlich zugespielten Unterlagen eines ehemaligen Rotbrigadisten auf die (mitunter belegten) Unstimmigkeiten und Verstrickungen und schließlich die schmutzigen Hintergründe des Falles Moro kommt, ohne sie aber publik machen zu können.

spektivierungen derartig, werden zu feindlicher Agitprop erklärt oder erscheinen zumindest auf ‚nestbeschmutzende‘ Weise anklagend, kritisch – und erstaunlich selten konstruktiv:

(...) [T]he obvious limitation of its negative inflection of the thriller format is not only the characteristic paranoia of political thrillers which it projects but also the sense of powerlessness which it engenders about the possibilities of social and political change (Hill 1999: 39).

Hill führt dabei den Politthriller selbst – mit dem Beispiel *Hidden Agenda* – relativ eng auf das traditionelle Thriller-Genre zurück, das selbst nicht sonderlich auf das Erzählen von strukturellen gesellschaftlichen Zuständen oder Veränderungen ausgerichtet bzw. dafür aufgestellt und ausgerüstet ist, sodass die polit-moralische Spannung unaufgelöst in Pessimismus ausläuft. Ob nun jedoch „unpatriotische“ Kritik, Paranoia oder prinzipieller Defätismus: Politfilme zielen überwiegend auf emanzipatorische Entrüstung und häufig auf eine alternative, *rationale* Legitimierung der Terroristen, wie das Beispiel *État de siège* zeigt.

Diese Erklärungsstrategie versetzt die Terroristen narrativ in eine instrumentalisierte oder widerständige (und entsprechend auch hier reaktive) Position, in der das Tun vernünftig oder wenigstens nach einer plausiblen Zweck-Mittel-Abwägung sinnvoll erscheint (selbst wenn die terroristische Gewalt ansich Leerstelle bleibt wie im Neuen Deutschen Film). Die Revolutions- (Umsturz der Verhältnisse) oder Befreiungsnarrative (Überwindung der fremden Unterdrücker) werden ernst genommen oder aber die Gewalt, insofern direkt und als solche verhandelt, als eine umso schrecklichere, da sie von einem perfiden Herrschaftsapparat erzwungen oder selbst manipulativ im Zuge einer Konspiration veranlasst ist. Es existiert keine friedliche – vor allem keine demokratische – Lösungsmöglichkeit, da das politisch überlegene System (oder aber vielmehr noch die dieses System tragenden Machthaber) sie verweigern. Entsprechend spielt die moralische Relativierung (vgl. Lüdeker 2010: 50 ff.) eine eminente Rolle: Angesichts der negativen (skrupellosen, egoistischen oder irrational emotionalen) Handlungsweisen der staatlichen Gegenspieler wirken die Gewalttaten der Terroristen weniger schwer oder zumindest verzweifelt. So gesehen ähneln die Tupamaros in *État de siège* insoweit rächenden proto- oder *nicht*terroristischen Helden, als sie nicht persönlich durch Santore geschädigt wurden, mit ihm aber einen Schuldigen auserkoren haben, der nicht bloß Repräsentant ist, sondern der mit seinen Folterschulungen sich ganz persönlich die Hände schmutzig gemacht hat.

Eine solche Rationalitätsaufwertung der Terroristen ist in Filmerzählungen allerdings mehrdimensional und letzten Endes ebenfalls, wenn nicht gar zwangsläufig, eine Frage der Emotionalität selbst. Ebenso, wie der Zuschauer die Gefühle von Leinwandfiguren z.B. als unangemessen empfinden, als überhöhte

Pathosstimmung ablehnen oder gar für sich ins Gegenteil verkehren mag, besteht die Möglichkeit, durch fehlende Emotionalität (oder deren Berücksichtigung durch das Erzählen) von den Figuren entfremdet zu werden, weil ihr Handeln durch zu viel Selbstbeherrschtheit oder aufgrund fehlenden idealistischen Ingrimms nicht nachvollziehbar wird. Auf ähnliche Art kann die Gesamthaltung eines Spielfilms zu akademisch, schematisch-tendenziös, zynisch oder gar irrational wirken, wenn Terrorismus, seine Folgen und Akteure zu teilnahmslos und abstrakt verhandelt und präsentiert werden.

Emotionen, die in diesen Fällen für eine geläufige Bewertung von Handeln und Taten signifikant sind, können als *moralische Emotionen* beschrieben werden, z.B. Verachtung oder Entrüstung. Auf der rationalen Ebene der Einschätzung und Rechtfertigung wird allerdings weniger auf die Gefühlsverfassung der Figur selbst abgehoben: Die filmerzählerische Argumentation folgt vielmehr der terroristischen Rhetorik in ihrer sachlichen Beurteilungslogik (oder unterzieht die Terroristen als ahnungslose Marionetten des Staates einer solchen, oft zynischen Betrachtung). Um dies tun zu können, muss beim Publikum Mitleid mit den konkreten Opfern der Terroristen eingeschränkt werden – wie eben spiegelverkehrt bzw. antiterroristisch-reflektiv zu viel Sympathie mit dem Terroristen-Schurken (oder der Glaube an ihre fehlende Verantwortlichkeit, da „Produkt der Verhältnisse“ oder fremdgesteuert) Genuss und Akzeptanz rabiaten Action-Filmlösungen und ihr reduziertes Konfliktverständnis untergräbt.

Welche Schwierigkeiten die Grenzziehung zwischen je angemessener moralischer und dramatischer (Ent-)Emotionalisierung bereiten kann, demonstriert *La battaglia di Algeri*. Um die positive Anbindung an die algerischen Freiheitskämpfer zu festigen, zeigt Pontecorvo eine Hochzeit, die im sozialen Ritus die Gleichartigkeit der Araber mit dem westlichen Publikum betont. Andererseits verweigert der Film eine affektive Intimität mit französischen Opfern – generell bleiben die Franzosen eine eher unbestimmte, anonyme Menge (vgl. Smith 2005 [1997]) oder unsympathische Repräsentanten des Kolonialismus und Militarismus. Eine andere Sequenz ist, was die verständniswerbende Strategie anbelangt, ebenso augenfällig: die der Bombenanschläge der FLN auf ein französisches Café und ein Air-France-Büro (eine Vergeltungsaktion für den nächtlichen Anschlag französischer Polizisten im arabischen Teil der Stadt). Als Französinen ‚verkleidete‘ Araberinnen deponieren die Sprengsätze; um sie herum zeigt der Film sorglose und angesichts der Ernsthaftigkeit der Lebensumstände der arabischen Algerier und dem Ernst der Lage in der Stadt ignorante und dekadent wirkende Kolonialisten.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Ab der 43. Minute.

On the whole, most of the faces seem to have been chosen to suggest the picture of a parasitic and careless French society. After the first bomb goes off in the first café, the young people in the other one hear the explosion and soon resume dancing (Caviglia 2005: 15).

Pontecorvo schneidet jedoch die Aufnahmen eines etwa vierjährigen Kindes beim Eis-Essen als baldiges Opfer der Explosion in die Szene ein (Abb. 11a).⁶⁰⁵ Die koproduzierenden Algerier drängten ihn, diese Einstellung zu entfernen. „But Pontecorvo was adamant that the child had to stay: otherwise, as he points out today, the scene would have lost its *truth* and *tragedy*“ (ebd.: 8 – Herv. i. O.). Schwerer noch als das Kind selbst (oder die Inszenierung der Franzosen) wiegt in dieser Szene allerdings die (fehlende) Reaktion der Attentäterin. Gefasst, gar gefühllos beobachtet sie die Anwesenden. Selbst das mit einer Nahaufnahme herausgehobene bzw. qua Filmmontage in das Sich-Umsehen der Bombenlegerin eingefügte Kind berührt diese nicht: Ihr ruhiger, abschätzender Blick wandert einfach weiter durch den Raum (Abb. 11b).



Abbildung 11: *La battaglia di Algeri* (© Casbah Films, Inc.)

⁶⁰⁵ 51. Minute.

Wie politisch empirisch oder historisch korrekt diese emotionalisierende Kinderaufnahme sein mag, sie zeigt Terrorismus wohl in einer seiner eindeutigsten Formen und generiert damit nicht nur eine andere Art von Wahrheit, sondern auch von eigenem *Wissen*. Die Bombenopfer sind in *La battaglia di Algeri* arglose Zivilisten, gar ein unschuldiges Kind – keine Offiziellen, keine Soldaten oder Polizisten, und weder eine politische noch eine militärtaktische Rechtfertigung, nicht der Deckmantel des Etiketts „Krieg“ oder Spitzfindigkeiten über die Abgrenzung zu Guerilla-Operationen können über den blanken *terror* als Wesenskern und die entsprechende Absicht der Aktion hinwegtäuschen. Bei aller sachlich-abstrakten Ideenlehre, bei aller Wut und Notlage der Täter: Terrorismus kann in diesem Sinne und in diesen Momenten gar nicht anders, als zumindest über die Opfer und, je nach Standpunkt, deren Unschuld oder Unvermeidbarkeit tragisch zu sein (oder wenigstens die emotive Spannbreite der Tragik aufzugreifen). Mehr noch: Weil Terroristen *als solche* politisch-zweckhaft zu affizieren und auf Einstellungen abzielen oder aber ein gewisses emotionales Element überhaupt erst in die Politik einzubringen trachten, können Politfilme – als Spielfilme, und weil sie politisch sein wollen – gar nicht anders, als dazu Stellung zu beziehen und diese Emotivität mit zu verhandeln.

So unterkühlt gerade der Aspekt der Viktimisierung in *La battaglia di Algeri* oder die extra kurz gehaltenen Einstellungen der demonstrativen Folterungen in *État de siège* auch sind, sie können natürlich durchaus zur bloßen Schock- und Spannungserzeugung oder Tragödisierung ohne direkten Bedeutungsmehrwert geraten. Überhaupt legen unterschiedliche Taktiken des Terrorismus eigene Situationen und Storyideen nahe wie die dysfunktionale Bombe, die nicht zünden will und einen Selbstmordattentäter unerwartete Zeit einräumt – z.B. in *Paradise Now* und *Sof Shavua B'Tel Aviv*, für einzelne Akte, Sequenzen und Szenen in *The War Within*, *Theeviravaathi* oder *Day Night Day Night* (USA/D/F 2006; Julia Loktev). Der Anfang von *A Prayer for the Dying*, der den Thriller mit zum Terrorismus-Drama macht, greift wiederum das Motiv der ‚indifferenten‘ Bombe auf (deren Opfer in der zeitlichen und räumlichen Distanz für den Terroristen anonymer sind als z.B. Geiseln an Bord eines entführten Flugzeugs) und setzt eine auktoriale Visualisierung manipulativ und parteiisch ähnlich wie und doch gegenläufig zu *La battaglia di Algeri* ein: IRA-Mann Fallon muss von einer Anhöhe aus zusehen, wie ein kleiner Schulbus den Militärkonvoi überholt und auf die Sprengfalle zurollt, die für die Wagen der britischen Armee ausgelegt ist. Statt aber bei Fallon und seinem Kameraden bzw. ihrem visuellen Standpunkt zu verbleiben, von dem aus der Bus lediglich ein kleines weißes Gefährt in der Ferne ist, springt der filmische Erzählerblick in dessen Inneres und zeigt die fröhlichen, ahnungslosen Mädchen in ihren Schuluniformen.



Abbildung 12: *A Prayer for the Dying* (© MGM)

Man kann dies vielleicht noch als ein inneres Bild Fallons interpretieren. Doch auch in *Mickybo & Me*, in *In the Name of the Father* und zahlreichen anderen Filmen ist die ambivalente Notwendigkeit zu entdecken, über das Herausgreifen von Figuren als noch unbeschwerte Individuen, den Schrecken und die spezifische Grausamkeit der unerwarteten terroristischen Bombe zu konkretisieren, zu individualisieren und Terrorismus damit zu verdammen, zugleich aber auch die Personen einzig zu diesem Zweck und für diesen Moment (wie das Eis-essende Kind) als Figuren erst einzuführen. So sehr gerade Politthriller gelegentlich Gefahr laufen, die Opfer zu unterschlagen, instrumentalisieren Dramen oder Span-

nungsfilme sie oftmals, und zwar in einer Weise, die der Logik von Terroristen nicht ganz unähnlich ist, selbst wenn es einer anderen Absicht dient.

Die verheerenden Folgen von Terrorismus als dessen wesenhafte Komponente mögen also nicht per se tiefere Einsichten oder Wahrhaftigkeiten garantieren, vor allem nicht auf der dem Film eigenen repräsentativ-szenischen Ebene. Sie sind mitunter aber gebotenes Korrektiv. In diesem Sinne notierte Neil Jordan im Rahmen seiner Arbeit an *Michael Collins* und der damit verbundenen Auseinandersetzung mit dem Klassiker *La battaglia di Algeri*:

[W]hat strikes me is that to show, as in the movie, the unstoppable movement of a people towards a concept like “freedom” or “nationhood” is to show a lie. Or to show what we have come to realise in retrospect is an untruth. Given the state of Algeria today, the complexity of the country Camus wrote about, the sense of moral certainty the film exudes seems naive and disingenuous. This is not to say that it is dishonest. But that its righteousness seems, from perspectives of twenty years⁶⁰⁶, misplaced. The point being that political certainty excludes the tragic (Jordan 1996: 30).

Wie Jordan allerdings selbst mit der alternativen moralischen Ungewissheit seines Historiendramas zwangsläufig gegebene politische Selbstverständnisse provozierte, zeigt das nächste Kapitel.

⁶⁰⁶ Jordan meint hier angesichts der Zeitspanne zwischen dem Start von Pontecorvos Film und seinem Tagebucheintrag eher „dreißig Jahre“.

12 Sonstige Genre-Formate und -Formationen

Nach den drei primären Terrorismusfilm-Genres als Begegnungs- und Behandlungsformen befasst sich dieses Kapitel mit dem Historienfilm sowie der Satire als Unter-Genres im Sinne sich ableitender, spezieller Formationen.

12.1 Historienfilm

In ihrer Beschreibung des „Erinnerungsfilms“ konstatieren Erll und Wodianka:

Kulturelle Erinnerung stellt zurzeit offensichtlich ein Leitthema des Films dar; und zugleich ist der Film unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert (Erll und Wodianka 2008: 1).

Erinnerungsfilme werden als solche nicht (nur) durch ihre Machart – auch Western oder Science-Fiction können Erinnerungsfilme sein, „wenn sie in einer Gemeinschaft als Repräsentation von Herkunft, Identität und spezifischen Werten verstanden werden“ (ebd.: 9) –, sondern vor allem in einem kulturellen, plurimedialen Prozess ausgehandelt und entfalten ihre Wirkung in diesem medialen Zusammenhang (vgl. ebd.: 7). Terrorismus-Historienfilme können als solche Erinnerungsfilme betrachtet werden; ihnen sind aber auch andere, etwa analytische, agitatorische oder argumentativ-legitimierende Funktionen jenseits des Gedenkens beizumessen.

12.1.1 *Zum Wirklichkeitsbezug des Terrorismus-Historienfilms*

Der Terrorismus-Historienfilm – der als Spezialfall des Dramas oder zwischen Drama und Politthriller einordbar ist bzw. sich aus diesem Bereich des Spektrums ableiten lässt – hat was seine Anschauungsdisposition betrifft als Erinnerungsfilm eine herausragende Bedeutung. Er bezieht sich dezidiert auf vergangene Ereignisse und öffnet damit, durch Settings und Sujets sowie durch ein Set

von (u.a. paratextuellen) Sprechakten, seine fiktionale Welt hin zu einer vorfilmischen Realität. Historienfilm als Genre-Bezeichnung ist ein

(...) Sammelbegriff für Spielfilme, deren Handlung in der Vergangenheit angesiedelt ist, die sie – häufig orientiert an der jeweiligen zeitgenössischen Malerei und Literatur – visuell rekonstruieren (Vossen 2007a: 299).

Generell kennzeichnet das Historische eine besondere Art von Repräsentanzverständnis: „In history, to represent means to stand for and the notion of standing for distinguishes history from all other modes of representation“ (Guynn 2006: 134). Dem steht das präsentische (Nach-)Inszenieren des Spielfilms bzw. die ‚falsche‘ Überzeugungs- und Beweiskraft des Filmbildes (vgl. ebd.: 12) prinzipiell gegenüber. Figuren der Historienfilme sind nicht derart bedeutungsautark wie jene reinerer Fiktionen (trotz ihres Realitätsbezugs bleiben Historienfilme Fiktionen), denn „(...) the historical character is constrained by the traces of his existence“ (ebd.: 103). Bei aller Fiktionalisierung und metaphorischen Umdeutung, dem Hinzuerfinden oder Zusammenfassen von Figuren und anderer Anwandlungsverfahren beanspruchen Historienfilme, zumindest wenn sie mehr sein sollen als reine Kostümdramen, eine tiefere geschichtliche Erklärungs- und Aussagekraft. Daher sind sie neben dem ‚ausbeuterischen‘ Actionfilm und in verwandtschaftlicher Verwobenheit mit dem Politthriller sicherlich die umstrittenste Art von Terrorismuserzählungen des Kinos. Dahingestellt sei dabei, mit welcher zeitlichen Distanz und mit welcher Intention, Haltung und Ausdrucksweise, Perspektive und Rezeption ein Film zu einem Historienfilm oder wann und wie überhaupt aus Politik *Geschicht*s politik und schlussendlich Historie wird. Politfilme und Historienfilme teilen sich den gleichen Problemkreis: Im Spannungsfeld zwischen geschichtlicher Beschreibung und Verpflichtung sowie künstlerischer Freiheit wird, je nachdem, ein Zuviel oder Zuwenig an Fakten- und Detailtreue oder narrativer oder formal-stilistischer Eigeninterpretation kritisiert, während andererseits stets zur Debatte steht, wie historische Prozesse, Dynamiken und Bedingungen, die per se ohnehin interpretativ destilliert sind, überhaupt filmisch einzufassen, darzustellen und zu erzählen sind.

Historienfilme stellen als Filmbiografien bzw. *Biopics* (vgl. Taylor 2002) einzelne Personen (*Michael Collins*, *Carlos*) heraus oder versuchen sich, mal mehr, mal weniger breit ausgreifend, an stofflichen Ausschnitten (*H3*), Ereignissen mit ihrer Vor- und Nachgeschichte und deren Verkettung (*Black Friday*) oder an einem Zeitpanorama und Stimmungsbild wie *Der Baader Meinhof Komplex* mit seiner „Fetzendramaturgie“. Wie für das Drama und den Politthriller gilt, dass der vereinzelnde Blick auf Individuen und ihre Psychologie, Konflikte, Absichten und Ziele eine eigene Wahrheit und eine eigene Wissensdimension impliziert und zugleich eröffnet.

Interest in the social system, which is nothing other than a system of human relationships governed by law, creates the possibility of conceiving the kinds of tensions, conflicts, struggles, and their various kinds of resolutions that we are accustomed to find in any representation of reality presenting itself to us as a history (White 1980: 17).

Von Roberto Rossellini bis Romuald Karmakar, Christian Petzold und Andres Veiel (vgl. Guynn 2006: 82; Hauser und Schroth 2002) warnen Filmemacher selbst kritisch vor der (Verführungs-)Macht und dem Missbrauch von Bildern bzw. vor vorhandenen, allzu fest verankerten Bildervorräten, die nicht hinterfragt, sondern nur genutzt werden, um die ggf. autoritäre oder oberflächliche Historizität der Filmerzählung zu untermauern. Der simple Konsum von Geschichte (nicht zuletzt als Spektakel) trete an die Stelle ihrer Analyse, alternativer Lesarten und selbst der Fakten- und Bedeutungsvermittlung. Viele Rezensionen von *Der Baader Meinhof Komplex* bieten Beispiele für eine solche kritische Einstellung (s. 4.5.4), aber auch ein Schlagabtausch in Sachen repräsentativer Angemessenheit, Wahrheit und Wahrhaftigkeit, wie er in der Talkshow *Anne Will*⁶⁰⁷ kurz vor dem Kinostart dieses RAF-Films stattfand: In der Sendung tritt der ehemalige Justizminister Hans-Jochen Vogel mit Buchautor und Journalist Stefan Aust über die Darstellung u.a. des Stammheimprozesses oder des ermordeten Generalbundesanwalts Siegfried Buback (gespielt von Alexander Held) in *Der Baader Meinhof Komplex*, wobei Aust gegenüber Vogels Vorwurf der Verzerrung mehrmals darauf pochte, der Film sei authentisch und faktentreu. Es war schließlich Andreas-Baader-Darsteller Moritz Bleibtreu, der einwarf, ein Film dürfe auch „nur“ Unterhaltung sein, und daran erinnerte, dass es so etwas gebe wie eine eigenständige cineastische Geschichtsschreibung.

Insofern Filme wie *Der Baader Meinhof Komplex* allerdings explizit auf wahre Begebenheiten und Personen Bezug nehmen und gerade damit Relevanz behaupten und für Aufmerksamkeit werben, ist von keiner völlig losgelösten Parallelwirklichkeit auszugehen. Die solcherart abhängige Fiktion als Unterhaltung weist ein bestimmtes Maß an Freiheit und eigenen Zielen (etwa die visuelle Attraktion) auf, schafft darüber hinaus nicht nur eine erinnerte Wirklichkeit, sondern eine eigene Art von Wirklichkeitserinnerung. Diese ist ebenso funktional wie jede Erinnerung, sei es die private Reminiszenz oder das öffentliche kollektive Gedenken. Was eigentlich selbstverständlich sein sollte – die notwendige wie zweckhafte Verdichtung und Verkürzung des Kinos von geschichtlicher (wie sozialer) Realität – ruft allerdings Widerspruch und Verachtung hervor, insofern eine didaktische Verantwortung derlei Filmen zugesprochen und dem

⁶⁰⁷ Sendung vom 02.09.2008, ab 21.45 Uhr, Das Erste (ARD)

Zuschauer einfache Verführbarkeit unterstellt wird: Eichingers, Edels und Austs nicht zuletzt werbewirksames Beharren auf einer repräsentischen schauwertigen Fakten- und (naiven) Realitätstreue mögen für Streitgespräche Anlass gegeben haben. Diese zeigen aber oftmals, welcher Aussagegehalt oder aber welche (angenommene) Wirkung der Illusionskraft eines Historien-Spielfilms (wie eben auch von stereotypisierenden Actionfilmen) gemeinhin zubemessen wird, etwa auch im Falle von *Baader* (s. 4.5.4). Ganz unbegründet ist diese Wirkungsannahme insofern nicht, als das imaginative Re-Kreieren von Situationen und Erfahrungen sogar von Historikern zur „historischen Imagination“ genutzt wird, um etwa Beispiele zu extrahieren oder ein Modell bzw. einen Gedanken zu veranschaulichen (vgl. Burns 1976: 260; Rosenstone 1988: 1174). Aus der dependenten wird eine interdependente Fiktion. Allerdings sind auch verlässliche Geschichtszugriffe selbst immer schon erzählt, mithin konstruiert. Mehr aber noch besteht keine zwangläufige Verbindung oder Verbindlichkeit zwischen künstlerischer und gesellschaftspolitischer Kritik (z.B. an einer verordneten Harmonisierung und Vereinfachung der Vergangenheitsvorstellungsbilder), zwischen der Provokation von ästhetischen Konventionen und von Deutungshegemonien. Dies insbesondere wenn die emanzipatorische Indienstnahme von Kunst zwar gängige ideelle Auffassung im aktiven wie passiven Umgang mit ihr ist, sie aber nur mehr bedingt Gültigkeit in einem Alltag hat, in dem ihr, von Sendeleitungen bis hin zu Orten wie Museen oder Programmkinos, fixe Wahrnehmungsräume als schallisolierte Echokammern zugewiesen sind. Zwischen der künstlerischen Konfrontation mit der RAF(-Vorstellung) wie Gerhard Richters Gemälde-Zyklus *18. Oktober 1977* und der gattungs- und genre-gerahmten Vergangenheitsverwertung wie *Todesspiel* oder *Der Baader Meinhof Komplex* bleibt zu erinnern, dass der Linksterrorismus der 1970er-Jahre, selbst wenn nur eingeschränkt, auf Alternativ- und Protestbewegungen zurückführbar ist, deren Ansinnen es nicht zuletzt war, die bürgerlichen Nischen der Kunst und die gesellschaftlichen Grenzen ihrer Produktion und Rezeption aufzusprengen. Terrorismus ist nicht Kunst, aber er greift mitunter auf deren (oder dasselbe) Strategie- und Technikinventar (z.B. was Inszenierung und Performanz anbelangt) zu, um die Wahrnehmung zu beeinflussen und zu stören, um Aufmerksamkeit zu lenken – nur eben: um dadurch *Geschichte zu machen*. Ob und inwiefern einzelne Terrorismusfilme als Historienfilme zu etikettieren sind, welche Bedeutung ein solches Label vor solch einem Hintergrund beanspruchen kann und welche Erwartungen mit ihm verknüpfbar sind, ist eine andere, gleichwohl nicht ganz davon abzusondernde Frage.

12.1.2 Tragisch-historische Terroristen: Zwischen Drama und Geschichtspropaganda

Das Kritik- und gar Erregungspotenzial von Terrorismus-Historienfilmen geht über das des generellen Geschichtskinos und seiner Angemessenheits- und Authentizitätsfrage hinaus. Schließlich geht es bei Terrorismus um illegale Akte der (versuchten) gewalttätigen Geschichts(ein)schreibung. Terroristen zu historischen Figuren zu erklären, ist selbst also provokant, läuft dies doch Gefahr, sie – je nach Standpunkt – in Positiv- wie Negativzeichnungen zu überhöhen oder ihre Rolle als Agenten historischer Gesamtprozesse zu übertreiben oder zu vernachlässigen. Es lässt sich daher trefflich streiten, ob a) es sich bei *Michael Collins* um einen Terroristen handelte und b) ob die entsprechende Figur in Neil Jordans gleichnamigen Film als ein solcher (nicht) gezeichnet ist bzw. ab wann sie es (nicht) wäre. Wie Hungerstreikfilme, z.B. *H3* oder *Hunger*, aber auch der dramatisierte Bericht über den „Blutsonntag“ in Londonderry, *Bloody Sunday* (s. 3.2.3.1), laufen solche Film Erzählungen Gefahr, politische *corporate narratives* und mythische oder eben zeithistorische Geschichten (gedeutet und ‚missbraucht‘) zu festigen und zu verbreiten (oder zu ‚verfälschen‘). *Michael Collins* oder *Some Mother's Son* etwa „(...) re-imagine central myths of the Irish nationalist struggle, from the Easter Rising and the War of Independence to the hunger strikes of the early eighties“ (Neve 1997: 4).⁶⁰⁸ In diesem Sinn können Filme auch in die Ruch geraten, als Geschichtslektionen die falschen Lehren zu verbreiten. Beispielhaft ist *Zero Dark Thirty*, dem vorgeworfen wurde, das Aufspüren Osama bin Ladens auf die durch Folterungen gewonnenen Erkenntnisse zurückzuführen und damit den Einsatz „verschärfter Verhörmaßnahmen“ der CIA zu rechtfertigen (vgl. u.a. Greenwald 2012).

Den Vorwurf der Propaganda bzw. des Rhetorischen ist bei einer dramatischen Behandlung solcher Stoffe also nachgerade zwangsläufig, sei es, weil sie einen mühselig errungenen Konsens infrage stellt oder einen bestehenden affirmativ zementiert (mithin Diskurshegemonien stützt), sei es weil sie Relevanz und Aktualität für eine diskursiv umkämpfte Gegenwart hat, z.B. für das noch laufende Gerichtsverfahren im Falle von *Black Friday* (s. 6.4.5) – oder aber, wie angesichts des Aufkündigens des Waffenstillstands durch die IRA vor dem Start von *Michael Collins* 1996, zum besonders aktuellen Politikum gerät: Im Belfast-er Politmagazin *Fortnight* wurde Neil Jordan vorgeworfen, er spiele den Re-

⁶⁰⁸ Gleichwohl ist *Some Mother's Son* nur sehr begrenzt als – zumindest auktorialer – Historienfilm aufzufassen: „We see the events in part through the eyes of the two mothers, and this not only draws us into the emotional consequences, but also distances us from the hunger strikers themselves“ (Neve 1997: 5).

publikanern in die Hände und „schlucke“ Sinn Féins Geschichtsversion (vgl. Morgan 1996: 23), doch: „Nothing in Irish history justifies the IRA of today. That is a statement of historical assessment containing a moral/political evaluation“ (ebd.: 24). In der *Daily Mail* beklagte die Historikerin, Romanautorin und Journalistin Ruth Dudley Edwards: „Gratuitously for the sake of heightening dramatic tension, Jordan plays up British brutality at every turn“ (Dudley Edwards 1996). Sie beschuldigte den Regisseur der Glorifizierung der Gewalt sowie der Geschichtsklitterung: Jordan erwähne nicht, dass in Irland bereits zur Zeit des Osteraufstands durchaus eine demokratische Machtbeteiligung möglich und eine irische Selbstverwaltung nach dem Ende des Ersten Weltkriegs von London in Aussicht gestellt worden war (vgl. ebd.).

Jordan verwehrte sich gegen derlei Anwürfe, gestand allerdings ein: „In this context, there are no innocent metaphors“.⁶⁰⁹ Andere Stimmen ergriffen für ihn Partei, bestätigten aufgrund ihrer politischen Ausrichtung die Kritik allerdings damit eher noch: Die republikanische Partei Sinn Féin lobte den Film (vgl. Pramaggiore 2008: 64), und Clifford Brendan veröffentlichte mit *War, Insurrection & Election In Ireland, 1914–21* im Jahr 1997 eine Kritik der Kritik als *A comment on the denunciation of the film, Michael Collins, by Professor Bew and others* (so der Untertitel).⁶¹⁰ Veröffentlicht wurde die Schrift vom Untergrundverlag Anthol Books, der u.a. historische antibritische und nationalistische Pamphlete (z.B. der United Irishmen) verlegte und vertrieb.

Dass und wie sich die Grenzen zwischen (Zeit-)Historienfilm und Politthriller auflösen können, zeigen *État de siège* oder *La battaglia di Algeri*, selbst oder gerade wenn man unter Historienfilmen eher die Beschäftigung mit der fernerer Vergangenheit versteht. Zu *État de siège* merkt Burns an: „When both the fictional documentary and history claim responsibility to observable data, they share a fundamental characteristic which in the long run accents their similarity“ (Burns 1976: 261). Costa-Gavras und Pontecorvos Filme sind in all ihrer Faktentreue oder angesichts der in ihnen verarbeiteten Aussagen von Beteiligten selbst als Zeitdokumente und historische Artefakte zu betrachten und wurden so rezipiert. *La battaglia di Algeri* ist dabei besonders geschichtsschöpfend, weil

⁶⁰⁹ Zit. nach Coe (1996: 39), der selbst den Vorwurf einer Unterstützung der „Provos“ in ihrer Welt-sicht für weithergeholt und ein Parallelsieren von damaliger alter und der aktuellen IRA im Film nicht gegeben sah (vgl. ebd.: 41). Neil Jordan selbst erkannte Analogien zwischen der Situation um 1920 und dem Friedensprozess Mitte der 1990er-Jahre (vgl. McSwiney 1997: 23). Eine bedeutsame geschichtliche erzählerische Freiheit in dem Zusammenhang ist die Autobombe im Dubliner Castle, die auf den Nordirlandkonflikt insofern verweist, als solche im Unabhängigkeitskrieg (noch) nicht eingesetzt wurden (vgl. u.a. Pramaggiore 2008: 64).

⁶¹⁰ „Prof. Bew“ meint Prof. Paul Bew, nordirischer Historiker und Professor für irische Politik an der Queen’s University in Belfast seit 1992. Als historischer Berater war er an den Bloody-Sunday-Untersuchungen (1998–2010) beteiligt.

das Nachstellen und Re-Inszenieren als Film über sprichwörtliche „Sieger, die die Geschichte schreiben“ (und die sich mitunter im Film selbst spielen) von eben diesen beauftragt und finanziert wurde.⁶¹¹ Der Film gilt heute als ein Lehrfilm in Sachen Befreiungs- und Widerstandskampf inklusive Zellenstruktur, terroristischer Praktiken und Methoden: *La battaglia di Algeri* diente (angeblich) als Anschauungsmaterial für die Black Panther, die RAF, „Carlos dem Schakal“ (FLN-Mann und Koproduzent Saadi Yacef gibt an, mit dem Terroristenöldner den Film gesehen zu haben), die tamilische LTTE und das US-Militär in Vorbereitung auf die Irak-Invasion 2003 (vgl. Riegler 2008: 55 ff.). Darüber hinaus kommt ihm eine nationalmythologische Dimension zu. Angesprochen auf den Film als einen nach wie vor aktuellen Klassiker bemerkte Yacef im Jahr 2004:

It makes me very happy because it helped Algeria enter into history. A film can have this kind of impact. When you say *Battleship Potemkin*, for example, it represents an entire nation (in: Crowds 2004: 37).

Bei allen Einwänden gegen diese Propaganda- und Vorbildfunktion⁶¹² übt Pontecorvos Film aber auch mit den ihm verfügbaren Mitteln Kritik an der Gewalt oder relativiert sie zumindest. Wie in *État de siège* sind auch in *La battaglia di Algeri* die Figuren einem großen historischen Konzept untergeordnet; immer wieder ‚schweift‘ der Film von Widerstandskämpfer Ali La Pointe (Brahim Hadjadj) ab, wechselt zum französischen Colonel Mathieu (Jean Martin), rafft die Zeit und interessiert sich wenig für das Private der Figuren (etabliert damit auch keinen Konflikt Familie/Untergrundkampf wie etwa IRA-Dramen). Pontecorvo macht stattdessen ein ganzes Volk zum Protagonisten: Statt individueller Geschichten (wie in *Mumbai Meri Jaan* oder *Syriana*) bilden die funktionalen Figuren einen Kollektivcharakter mit so begrenzten *alignment* des Zuschauers und mithin eingeschränktem Sympathiepotenzial.

Anders als der engagierte Politthriller und der ästhetisch distanzierte Politische Film ist der Gegenstand dem Historienfilm allerdings meist so weit ent-

⁶¹¹ Insbesondere zur Rolle von FLN-Militärchef Saadi Yacef, seinen Erfahrungen als Vorlage für das Drehbuch und seiner Rolle bei der Entstehung des Films siehe u.a. Crowds, der ein Interview mit Yacef führte, in dem dieser sein 1962 erschienenes Buch als Vorlage für den Film nennt. Dieses hätten Solinas und Pontecorvo in eine „cinematic language“ zu übersetzen vermocht (vgl. Crowds 2004: 32). Laut Pontecorvo habe u.a. Yacef als Koproduzent Einwände gehabt, weil der Film zu glimpflich mit den Franzosen umgehe (vgl. Mellen 1972: 5).

⁶¹² So schreiben Isaksson und Fuhrhammer (1974: 291 f.): „(...) *Battaglia di Algeri* (...), der so authentisch geprägt ist, hüllt den Freiheitskampf in celeste Hintergründtöne, um ihm metaphysischen Wert zu verleihen; die Opfer der Algerier sind geheiligt, und es ist eine gute Sache, fast im religiösen Sinne.“

rückt, dass selbst wenn das Dargestellte bedeutsam und gültig für die Gegenwart ist, eher allgemeine Wahrheit und Wahrhaftigkeit ins Zentrum rücken, etwa die tragische wie essenzielle *conditio humana* im großen Strom der geschichtlichen Entwicklungen. Bei aller Gefahr, den apolitischen Mitteln und Techniken des klassischen Erzähl Dramas zu erliegen, stehen verschiedene ästhetische Mittel und Entscheidungen, z.B. in puncto Farb- oder Bildgestaltung, zur Verfügung, um sich mit dem Autoritätsgestus und der Authentizität des eigenen Mediums auseinanderzusetzen und Mehrdeutigkeiten anzulegen. Mögliche Untersuchungsfragen sind z.B.: Suggestieren Bildausschnitte und Kamerabewegungen intime Beobachtung oder bieten sie große ‚malerische‘ Tableaus? Was ist Referenzsystem, mit dem Realismus und Geschichtlichkeit behauptet und konstruiert oder aber gebrochen wird? Sofia Coppola etwa versah ihren Film *Marie Antoinette* (USA/F/J 2006) mit moderner Synthie-Pop-Musik der Gruppe *Air* oder Basketballschuhen im königlichen Kleiderschrank als anachronistische ‚Irritationen‘.

Das Diktum, Historienfilme gäben mehr Auskunft über ihre Entstehungszeit als über die, die sie behandeln, gilt aber ebenso für die Aufnahme und Interpretation von Terrorismus-Historienfilmen – quasi eine Art Rohrschachtest. Auch die Produktion des Films zu einem je spezifischen Zeitpunkt kommt einem symbolischen Äußerungsakt gleich (der Umstand also, dass der Film gedreht wurde, und dies ausgerechnet ‚jetzt‘). Markante Beispiele liefern US-Filme mit retrospektiver Historizität nach dem 11. September: Mike Nichols‘ *Charlie Wilson’s War* (USA 2007) nach dem Buches von George Crile über den texanischen Kongressabgeordneten Charles „Charlie“ Wilson zeigt diesen als einen Frauen und Alkohol sehr zugeneigten Lebemann, der sich Anfang der 1980er-Jahre für den Widerstandskampf der Mudschaheddin gegen die sowjetische Besatzung Afghanistans zu interessieren beginnt. Durch seine Position in zwei Ausschüssen, geschicktes Taktieren, mit Unterstützung eines gewieften CIA-Beamten (Philip Seymour Hoffman) und einer rechtsgerichteten, antikommunistischen Millionärin (Julia Roberts) bewirkt er die Aufrüstung der Freiheitskämpfer u.a. mit Boden-Luft-Raketen. Wilson kann für sein Projekt gar traditionelle Feinde zusammenbringen: Zuletzt kooperieren Ägypter, Saudi-Araber und Pakistaner mit Israelis bei der heimlichen Finanzierung und Waffenlieferung. Nachdem die Sowjets geschlagen sind, interessiert sich allerdings niemand mehr für das befreite Land am Hindukusch – nicht mal mehr eine Million Dollar für ein afghanisches Schulprojekt kann Wilson in Washington durchsetzen. Seine Klage, die USA würden stets nur Länder ‚befreien‘, um sie hinterher quasi im Stich zu lassen, verhallt ungehört – und ist bei der Entstehung des Films mit Blick auf das für die USA nun selbst zum Kampfschauplatz gewordene Afghanistan sowie die Irak-Politik nach dem US-Einmarsch 2003 eine deutliche Mahnung. Ein alternativer Schluss, der direkt die „9/11“-Anschläge (speziell jenen auf das Pentagon)

aufgreift, wurde gedreht, aber nicht im fertigen Film verwendet – sei es, weil für Drehbuchautor Aaron Sorkin die Dramatisierung des 11. September immer noch „radioaktiv“ war, sei es, weil er zu simpel für den ansonsten komplexen Film gewesen wäre.⁶¹³

Ein anderes Beispiel ist *Munich* (USA/CAN/F 2005) von Steven Spielberg, der auf dem Buch *Vengeance: The True Story of an Israeli Counter-Terrorism Team* (1984) von George Jonas basiert. Der Film handelt von der Jagd auf die Hintermänner der Münchner Olympia-Geiselnahme 1972: Der Mossad-Agent Avner (Eric Bana) wird von der israelischen Premierministerin Golda Meir (Lynn Cohen) beauftragt, mit einem Team von Geheimdienst-Laien Rache an der PFLP bzw. dem Schwarzen September zu üben. Auf sich gestellt, beginnt die Gruppe, Mordanschläge in Europa zu verüben, was sie nicht nur seelisch fordert, sondern auch selbst ins Fadenkreuz von Killern geraten lässt. Walter Reich, Psychologe, Politologe und ehemaliger Direktor des United States Holocaust Memorial Museum, schrieb zu *Munich* in der *Washington Post*:

Palestinian terrorists murder Israeli athletes to put their cause before the world. Israeli counterterrorists assassinate Palestinian terrorists involved with those murders. Palestinian terrorists carry out more murders of innocents, presumably because of the assassinations. At the end of the film, the camera lingers on the pre-9/11 Manhattan skyline, dominated by the twin towers of the World Trade Center. The film is crafted to demonstrate that violence breeds violence in the long run as well as in the short run (Reich 2006).

In Fortführung dieses Kreislaufs der Gewalt bis zum 11. September verbindet *Munich* mit seinen finalen zwei computergenerierten bzw. digital nachgebauten WTC-Türmen auf kritisierbare, weil historisch verkürzende bis gar verfälschend wirkende Weise den nationalistischen palästinensischen Terrorismus mit dem religiösen dschihadistischen von al-Qaida, reduziert so Terrorismus in seinen unterschiedlichen Formen, Zielen und Hintergründen auf eine „Evil-Arab“-Pauschalbedrohung. Auch das detaillierte Reenactment der ausschlaggebenden Olympia-Geiselnahme in diesem mit großer Detailliebe ausgestatteten Film fügt sich merkwürdig ein: Episodisch wird von dem Überfall auf die Athleten bis zum Fiasko auf dem Flughafen von Fürstenfeldbruck das Geschehen nachinszeniert, erscheint aber nach dem Auftakt im Verlauf immer wieder als Traum Avners, der daraus schweißgebadet erwacht. Der Agent wird in diesem Sinne von Ereignissen heimgesucht, deren direkter Zeuge er nicht war. Spielberg und seine Drehbuchautoren Tony Kushner und Eric Roth mögen diesen Griff gewählt ha-

⁶¹³ Laut Aaron Sorkin in der Audioaufzeichnung *Charlie Wilson's War Q&A* des *Creative Screenwriting Magazin* (Gespräch mit Jeff Goldsmith; 03.01.2008) – ab der 26. Minute. Als Podcast unter: <http://ip.podcast-directory.co.uk/episodes/aaron-sorkin-charlie-wilson-s-war-q-a-5424249.html> (letzter Zugriff: 12.05.2015).

ben, um die Terroraktion über die Länge von *Munich* zu strecken und so Anlass, Motivation und Identität (samt dem psychischen Verfall) Avners zu veranschaulichen. Zugleich aber bieten sie damit eine mehrdimensionale Illustration der (Schein-)Wirkung kollektiver Erinnerungen und ihrer mythisierenden Erzählungen samt daraus sich abgeleiteten Verpflichtungen, die sogar unmittelbar medial in die Vorstellungs- bzw. Traumwelt des Einzelnen einsickern und dort ebenso zur (Re-)Konstruktionswahrheit werden wie für die anfangs noch objektive Kamera des fiktionalen Films *Munich*. Interessant ist, dass sich Avners nächtliche Visionen auch im Laufe des Films auf das bloße Reenactment der Geiselnahme beschränken, selbst als die Welt um Avner herum immer mehr ihre ideologische Eindeutigkeit verliert: In einer Sequenz etwa kommen Avner und sein Team in Zypern in einem Haus unter, in dem auch palästinensische Terroristen einquartiert sind, woraufhin sich die Israelis ad hoc als westliche Untergrundkämpfer der IRA, der ETA und der RAF ausgeben. Nachts kommt Avner dann mit einem jungen Fatah-Mitglied ins Gespräch. Dieser legt seinen Standpunkt dar: den Wert seiner palästinensischen Heimat, das Unrecht der Israelis.⁶¹⁴ Ohne diesen Austausch, so Spielberg „(...) I would have been making a Charles Bronson movie – good guys vs. bad guys and Jews killing Arabs without any context. And I was never going to make that picture“ (zitiert n. Schickel 2005).

Allerdings erhält bei allem Zugeständnis an menschliche Gefühle, an Ängste und den Zorn der Palästinenser ihr grundlegendes Anliegen in der Dialogszene eine formale, standardisierte Würdigung – und am Anfang der Gewalt steht, zumindest in diesem Film, die Aktion von München, die ebenso gut als Reaktion hätte erzählt werden können (so, wie es nicht nur die Geiselnahmer taten). Spielberg ist vielleicht weniger eine Dämonisierung der Palästinenser vorzuhalten, sondern vielmehr die spezielle Verheldung des demonstrativ mit moralisch angemessenen Skrupeln ausgestatteten Killerkommandos (vgl. Zywiets 2006). Der Filmkritiker Rüdiger Suchsland beanstandet an *Munich* hingegen vor allem die ‚Amerikanisierung‘ der Palästinenser, die ebenfalls auf eine Simplifizierung und Tragödisierung hinauslaufe:

Man kann Spielberg wohl kaum ernsthaft vorwerfen, dass es in seinem Nahen Osten keine Hamas, keinen Islamismus und keinen Dschihad gibt. Das gab es 1972 noch kaum. Aber es gab leidenschaftlichen Antisemitismus, Holocaustleugnung. Spielbergs PLO sagt „We want to be a nation“. Das wird jeder Amerikaner verstehen. (...) Die Sehnsucht, „nach Hause“ zu gehen... da versteht der Amerikaner Spielberg auch die palästinensischen Terroristen. Man versteht, warum US-Autoren von „Terror light“ sprechen (Suchsland 2006).

⁶¹⁴ 92. Minute. Zum markanten Thema Heimat in *Munich* vgl. Sklar (2006: 55 f.).

Für Barbara Schweizerhof macht die gewollt wirkende Ausgewogenheit des Films dessen Schwäche aus:

Den einen war er [der Film – B.Z.] nicht pro-israelisch genug, den anderen nicht ausreichend pro-palästinensisch. Das zweifache Ungenügen schien immerhin anzuzeigen, dass *München* genügend „politisch korrekt“ sei. Doch seltsamerweise enttäuscht der Versuch, beiden Seiten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, auch den vermeintlich „Objektiven“, und erzeugt das unbestimmte Gefühl, die Schärfe des Konflikts nicht wirklich angemessen wiederzugeben. Aber schließlich ist *München* ja auch nur ein Film (Schweizerhof 2006).

Dieser Gedanke ist insofern bemerkenswert, wird doch mit ihm eine zumindest naive demokratisch-rhetorische Position per se als ungenügend verworfen. „Echter“ Terrorismus (oder Terrorismus an sich), so impliziert Schweizerhofs Einwand, sperrt sich gegen einen umfassenden, auch historischen Bewertungskonsens. Die quasi nachträgliche Antizipation des 11. September der in diesem Abschnitt genannten Post-„9/11“-Filme (welche ohne die Anschläge vielleicht auch nie realisiert worden wären), blieben aber nicht auf das Kino beschränkt: In der Ausstellung *September 11* des MoMA P.S.1 in New York zeigte Kurator Peter Eleey Kunstwerke (wie Alex Katz' Ölgemälde *10:00 AM*), die vor „9/11“ entstanden waren, und die nun, durch ihre Motive oder ihre Kontextualisierung (freilich eben nicht zuletzt die der Ausstellung) eine neue Bedeutung und Wirkung erfahren.⁶¹⁵ Ob die Vorhersehbarkeit des 11. September als ein „Schwarzer Schwan“⁶¹⁶ nun konstatiert oder rekapituliert oder (künstlerisch-spielerisch bewusst machend oder sozial- und kulturkritisch) *ausgestellt* wurde: „9/11“ als Zäsur und monströsem Ereignis kam in der politischen Geschichtsschreibung wie in der individuellen mentalen Begegnung im Nachhinein (und schließlich: im Kino) eine deterministische Zwangsläufigkeit zu – als eine unweigerliche, logische und fast religiöse Apokalypse als Höhe- und Endpunkt einer multidimensionalen Entwicklung.

Der Anspruch auf eine eigene historische oder politische Richtigkeit ist bisweilen einem Film nun durch kleine, auf den ersten Blick gebräuchliche und harmlose Mittel eingeschrieben, die ihn gerade als Fiktion ausweisen und die seine Darstellung verallgemeinern. Wenn beispielsweise Terry George *Some Mother's Son* mit einem TV-Interview-Ausschnitt von Margaret Thatcher eröffnet, in dem die Premierministerin staatstragende (und wohlfeile) Worte über die Rolle Groß-

⁶¹⁵ Die Ausstellung fand statt vom 11. September 2011 bis zum 9. Januar 2012 statt. Katz' Bild stammt aus dem Jahr 1994. Ich danke Sebastian Baden für den Hinweis.

⁶¹⁶ Taleb (2008) bezeichnet als „Schwarze Schwäne“ extrem seltene und (scheinbar) unwahrscheinliche, unvorhergesehene Extremereignisse (statistische Ausreißer), die enorme Folgen nach sich ziehen, im Nachhinein aber einfach und logisch zu erklären sind bzw. erklärt werden.

britanniens als Einheitsstifter inklusive eines Zitats von Franz von Assisi in die Mikrofone spricht, ist dies fast höhnisch angesichts der darauffolgenden Film-story. Der kontrastierende Sprung von Thatcher vor den Reportern hin zu einem Fischkutter, der durch die graue Irische See pflügt, verstärkt diesen Eindruck und setzt inszenierte öffentliche, zentralstaatliche Politik gegen authentisches, naturverbundenes peripheres Dasein, das allein schon bildgestalterisch aufgeräumter, klarer und ‚ehrlicher‘ wirkt. Dass gerade dieses Bild fiktional ist – also Teil der Diegese –, die Thatcher-Aufnahmen aber ‚dokumentarisch‘, ist da kein Widerspruch, im Gegenteil: Was *Some Mother's Son* in seinem Verlauf erzählt, wird erst durch das Ausstellen des vorfilmischen TV-Materials als Zitat und ‚Vorrede‘ zu der ‚wahren‘ Geschichte hinter den Medienbildern, die die Fiktion liefert.

Although George has argued that his film is "not history as such," there is no doubt that his "cinematic history" of the hunger strike will put into circulation a set of meaning for the present (Hill 1997: 45).

Die Storys, die sich im Film gegen andere als gültig durchsetzen, tun dies allerdings nicht nur aufgrund ihrer politischen und ideologischen Funktionalität. Konstante narrative Frames bieten sich als Schablonen für bestimmtes Wirklichkeitsmaterial an. Der Historienfilm steht so ein vervielfachter, sich selbst reflektierender Fundus gegenüber; nicht nur bildgeschichtlicher Art, sondern in Form bestehender, kursierender, variierender und konkurrierender Narrative und ihrer Dramaturgien, sodass Terrorismus auch *geschichtlich* stets präfiguriert ist. Das lässt eine weitere übertragende Nutzung von inhaltlich-erzählerischen und bildlichen Frames in Fiktionen nicht nur mit Genre-Standards möglicherweise in Konflikt geraten, sondern es forciert vielmehr sogar das Erzählen der (vergangenen wie aktuellen) Wirklichkeit als ein generisches: Storys vom ‚Aufstieg und Fall‘ des schillernden Terroristen wie (in) *Carlos* oder *Baader* ähneln beispielsweise motivisch und dramatisch Gangster-Filmen wie denen der Warner Brothers der 1930er- und 1940er-Jahre, z.B. *The Public Enemy* (USA 1931; William A. Wellman) oder *White Heat* (USA 1949; Raoul Walsh). Sie folgen – etwa im (freilich ironischen) kontrafaktischen Schluss von *Baader* – bereitwillig denselben Moral- und Plot-Vorgaben. Ebenso verhält es sich mit *Michael Collins* als Erzählung von der schicksalhaften Dialektik der Revolution, die schließlich ihre ‚Kinder‘ frisst, oder *La battaglia di Algeri* als klassische „David-gegen-Goliath“-Story, die als solche nur erzählt wurde, weil „David“ in Algerien tatsächlich zuletzt über den französischen „Goliath“ triumphierte.

Geschichte, nicht zuletzt die des Terrorismus, ist also nicht nur *emplotment*, sondern generisches Framing, ausgerichtet an der Angebotsstruktur des historischen Storymaterials und dessen Affinität für bestimmte Erzählweisen des Kinos.

12.2 Satire und ihr Humor

Satire ist nach Frye „militante Ironie“ (vgl. Frye 1957: 223), „its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd is measured“ (ebd.). Besonders nach den islamistischen Anschlägen auf die Redaktion der Satire-Zeitung *Charlie Hebdo* am 7. Januar 2015 wird Satire nicht nur der hohen Rang der Meinungs- und Kunstfreiheit insofern eingeräumt, als mit kritisch-konfrontativem Lächerlichmachen, mit Übertreibung, Überspitzung und dem Verstoß auch mal gegen den guten Geschmack soziale und politische Normwerte hinterfragt und gegen Deutungsmacht, ihrer Ernsthaftigkeit und Diskursbeschneidungen opponiert wird. Satire gilt nachgerade als Waffe gegen vor allem religiösen Fundamentalismus und politisch-ideologischem Extremismus samt absolutistischem Geltungs- und Regelungsanspruch, nicht zuletzt, weil Satire potenziell ‚nichts heilig‘ ist.

Durch Spott, Ironie oder Übertreibung will die Satire (von lat. *Satura lanx* „Fruchtschüssel“) aktuelle Zustände und Anschauungen kritisieren oder verächtlich machen. Nach Lukács ist es die Form, in der die objektiven gesellschaftlichen Widersprüche ohne Vermittlung aufeinander stoßen (Keppler 2002: 65, Fn. 254 – m. Verw. auf Lukács [1932]).

Jedoch ist das Verlachen durchaus auch ein Mittel von Extremisten und Terroristen, die mitnichten nur immerzu pathetisch auftreten.⁶¹⁷ Beispiele sind neben den gefühligten und heroischen Balladen der irischen Republikaner *rebel songs* wie „My Old Man’s a Provo“, in dem der Untergrundkampf zum Räuber-und-Gendarm-Spiel verniedlicht wird und kulturnationalistische Stereotype wie der gewitzte irische Halunke gepflegt werden oder – weit abstoßender – das selbstgestaltete Hassvideo des neonazistischen „Nationalsozialistischen Untergrunds“ (NSU): In diesem wird die populäre Zeichentrickfigur „Paulchen Panther“ mit seinen Cartoons dazu genutzt, die Opfer der rechtsradikalen Mörder auf menschenverachtende Weise zu verhöhnen. Auch wenn die angewandten Verfahren der Verächtlichmachung sich strukturell ähneln, lässt sich hier schwerlich von „Satire“ sprechen.

Was die Komödie als erheiterndes Drama mit positivem Ausgang nach der traditionellen Gattungslehre, mehr aber noch als hier relevantes Super-Genre des Kinos anbelangt, sind sowohl Terroristen (meist als Typen) in Filmkomödien zu finden (der bombenwerfende Anarchist in Keatons *Cops* oder der islamistische

⁶¹⁷ Zum Lachen generell als Ausdruck und Dunkelseite der Tötungslust von Völkermördern, Terrormilizionären oder des christlich-rechtsextremen, islamfeindlichen Einzelterroristen Anders Breivik s. Theweleit (2015).

Selbstmordattentäter in *Aagey Se Right* [IND 2009; Indrajit Nattooji], der durch die Liebe bekehrt wird), als auch Komödiantisches in ernsteren Terrorisemus-filmen wie *Paradise Now* (die Szene des Märtyrervideos – s. 5.6). Komödien entwickeln die Konflikte primär entlang denen des Terroristendramas mit seinem tragischen Terroristen und deren Story, lösen sie aber positiv und mit einer unbeschwertten Note auf, wenden sie um oder nutzen zumindest das Heitere, um innerhalb des Plots Gegenakzente zu setzen wie in *Titanic Town* die bisweilen übertriebene Gleichmütigkeit der Figuren gegenüber ihrer Gewaltumwelt. Terrorismus direkt wird wegen der Brisanz des Themas oder, genauer, aus Sorge um die von Friedrich Schiller konstatierte „moralische Indifferenz“ der „Comödie“⁶¹⁸, vor allem aber weil (bzw. wenn es eben) um Terrorismus als solchen geht, im Modus des Satirischen angegangen, der sich der Provokation bewusster zeigt und nicht nur legitimer, sondern so auf angestammte Weise mit dem Entsetzen Scherz treibt, dabei aufklären und Kritik üben kann. Gerade in diesem verweisenden Zusammenhang, der die Satire in der betrachtenden Distanz dem Politthriller oder Politischen Film verwandt sein lässt (während, wie erwähnt, die Komödie primär als Spiegelung des Dramas gelten kann), zeigen sich die entsprechenden Filme auffallend oft oder wenigstens zu einem großen Teil als Verständigungs-, Wahrnehmungs-, Repräsentations- oder eben *Medialitätssatiren*, sodass das intrinsische Merkmal des Terrorismus zentral gesetzt wird: das der Kommunikation und Symbolhaftigkeit.

Satire ist dabei per se, im Sinne der unvermittelten Widersprüche, nicht demokratisch-versöhnlich, politisch aber potenziell neutral (sprich: nach allen Seiten ‚austeilend‘), weil über die politische Bilder-, Zeichen- und Bedeutungsökonomie, in der Gewalt und Entsetzen quasi die Währungen sind, Terroristen und ihre adressierten Gegner wie Handelspartner und narrative Konkurrenten zugleich verbunden werden, gemeinsam ins Geschäft kommen und kommen müssen – sonst wäre nicht von Terrorismus zu sprechen. Da sie die Erzählung „Terrorismus“ oder, eine Stufe darunter, Erzählungen der Terroristen und die Konter-Narrative (die beide wiederum sich und den anderen erfassen) aufgreifen und in – etwa: ironische – Anführungszeichen setzen, ist die Satire meta-narrativ und, was denn auch den Niederschlag im Film betrifft, meta-generisch (selbst in der lediglich komödiantischen Form, da Terrorismusgewalt nicht erheiternd ist). Satire behauptet damit aber nicht automatisch einen übergeordneten, moralisch überlegenen Standpunkt, da sie ebenfalls taktisch eingesetzt werden kann, denn

⁶¹⁸ Friedrich Schiller (1792/3): *Tragödie und Comödie*, nach: Profitlich (1998, hier: 79).

(...) the deployment of ridicule, satire, and/or other forms of humor may serve rhetorical ends by disrupting the existing narrative terrain and thereby organizing resistance to extremist stories and actions (Goodall, Jr. et al. 2012: 75 f.).⁶¹⁹

Auf gleiche Art kann sich Satire allerdings auch gegen Storys *wider* die Extremisten wenden, selbst wenn diese bloß zur Bewältigung und Neutralisierung von Terrorismus als kollektivpsychologischem Belastungsstress dienen.

Grob lassen sich folgende Arten von Terrorismus-Satiren unterscheiden, je nach dominantem Ansatzpunkt hinsichtlich des Spott-Ziels:

Zunächst finden sich Filme, die Terroristen, ihre großen politischen Gesten, ihren ‚heiligen Ernst‘ und die pathetische Entschlossenheit oft über ihr Dilettantentum, ihre geistige Unbedarftheit, ideologische Inkonsistenz oder die blanke Tücke des Objekts (das Hadern mit Bomben z.B.) ins Lächerliche ziehen. Aus einer Gegenposition zum Spannungsfilm, diesem aber jedoch nicht unähnlich, werden Fundamentalisten, Rebellen oder Revolutionäre statt dämonisch und ultimativ gefährlich tölpelhaft oder allzu menschlich gezeichnet. Beispiel hierfür ist Christopher Morris‘ *Four Lions* (UK/F 2010): Der Film folgt einer Gruppe englisch-pakistanischer Mochtégern-Dschihadis und -selbstmordattentätern in Sheffield, karikiert dabei die einschlägigen Radikalisierungskarrieren und -stationen von im Westen aufgewachsenen Militanten, den sogenannten *home-grown terrorists*, wobei sich Morris zuvor bei Muslimen und Fachleuten informierte. Das Drehbuch wie auch der fertige Film wurden von dem ehemaligen Guantanamo-Häftling Moazzam Begg, der selbst eine Ausbildung in einem afghanischen al-Qaida-Camp absolvierte, quasi als unbedenklich, d.h. für Muslime nicht beleidigend eingeschätzt (vgl. Akbar 2010). Bemerkenswert ist, wie Morris neben den sarkastischen bis albernen Einlagen um den ‚typischen‘ Amateur-Radikalismus und die Verweltlichung und Verwestlichung ihres extremistischen Glaubenskrieges durchaus ernst zu nehmende, weitverbreitete sozial- und sicherheitspolitische Schwierigkeiten und etablierte (Selbst-)Vorstellungen von Radikalisierung aufgreift und vorherrschende Standardantworten hinterfragt bzw. als ungenügend verwirft. Dies reicht bis hin zu diskriminierenden islamophoben Stereotypen und *Meta*-Stereotypen – also der Selbstübernahme von Zuschreibungen wie auch deren Instrumentalisierung, so wenn einer der Dschihadisten in einer kommunalen Diskussionsrunde jede Kritik reflexhaft als „islamfeindlich“ abwehrt. Hauptfigur Omar (Riz Ahmed) mit seiner – in seine Pläne eingeweihten

⁶¹⁹ Dieses Verspotten als probates Instrument der Gegenpropaganda wird aktuell mit Blick auf die ‚PR‘ des „Islamischen Staates“ diskutiert. Konkretes, nicht unumstrittenes Beispiel liefert der sarkastische Clip „Run, Do Not Walk to ISIS Land“ der vom US State Department beauftragten Social-Media-Kampagne *Think Again, Turn Away* (vgl. Katz 2014), der u.a. mit demselben blutrünstigen Bildmaterial operiert, das der IS verbreitet.

und ihn dahingehend anspornenden – Kernfamilie wirkt wiederum gerade aufgrund seines modernen Lebenswandels und seiner undogmatischen Haltung gefährlicher (weil nicht oder nicht allein mit der reinen Glaubenspraxis und theologischen Anstrengung zufrieden), gleichwohl für die innerdiegetischen Sicherheitsbehörden unverdächtiger wie für das Publikum sympathischer als sein arg- und freudloser orthodoxer (folglich *sichtbarer*) Bruder, der ins Profilraster der Geheimdienste passt und prompt in deren Fadenkreuz gerät, derweil Omar mit seinen Co-Selbstmordattentätern in albernen Kostümen zum finalen Anschlag auf den London Marathon schreitet.⁶²⁰

Four Lions verunglimpft seine Figuren insofern nicht, als sie vergleichbar Grönings *Terroristen!* (s. 4.5.1) als Geschöpfe einer Waren- und Konsumwelt entworfen werden, in der sogar der Widerstand samt passender Weltanschauung ein massengegenkulturelles vorgefertigtes Lifestyle-, Identitäts- und Sinngengungs-,Produkt‘ ist und sie zu bemitleidenswerten Verirrten in einer postmodernen Gesellschaft geraten. Hierin unterlaufen derartige Satiren nicht nur die (mitunter taktischen und strategischen) Schreckszenarien und ihre bedrohlichen Gestalten, die die konterterroristische Rhetorik zeichnen, sondern schließen an Politfilme bzw. Politthriller an, die Terroristen nicht nur als Produkte der westlichen Gesellschaft, sondern gar zu Marionetten und Buhmännern handfester Interessen von Polizei- und Geheimdiensten oder der Industrie erklären.⁶²¹ Ein markantes Beispiel dazu ist Fassbinders *Die dritte Generation* (s. 4.5.1).

Dies führt über die Vorstellung von Terrorismus als immer schon etwas (wenn nicht fremddirigiertes, so doch fremddefiniertes) Gemachtes zu Filmen über die Rolle der Nachrichtenmedien, die auf breiter Linie mit ihren (z.B. Framing- u. Filter-)Mechanismen, ihrer Logik und ihren institutionellen Strukturen als sensationsgieriger, manipulativer bzw. komplizierter wie zugleich selbst leicht zu manipulierender Katalysator vorgeführt werden. Auch hier wird aus Inkongruenz von hehrem Anspruch und Wirklichkeit bissig-humorig Kapital geschlagen, etwa in *Wrong is Right*, *Network* oder *Wag the Dog* in denen Terrorismus bloßes politisches Show-Konstrukt ist, auf die das Fernsehen hereinfällt. Die Selbstbezüglichkeit der Medien wiederum und das reale Schicksal von Kriegsberichterstatern wie dem in Pakistan entführten und getöteten Daniel Pearl, der als Journalist selbst zu Figuren des Medieninteresses wurde, greift *Envoyés très spéciaux* (F 2009; Frédéric Auburtin) auf: Zwei Journalisten (Gérard Lanvin, Gérard Jugnot), denen das Geld für die Reise in den Irak

⁶²⁰ Zu diesem Film s. Zywiets (2010c).

⁶²¹ Ein aktuelles, trauriges realweltliches Äquivalent bildet der Fall Sami Osmakac, der von FBI-Agenten und einem V-Mann in Florida zum Terroristen samt Anschlagsplan erst aufgebaut wurde (vgl. u.a. Aaronson 2015).

abhandengekommen ist, verstecken sich in der Wohnung des einen, liefern ausgedachte Beiträge und werden, als die Technik versagt, zu vermeintlichen Kidnapping-Opfern von Aufständischen, was die Nation in Aufruhr versetzt. Prompt müssen die beiden tatsächlich ins Krisengebiet reisen, um ihre Inszenierung wahr werden zu lassen. Unbekümmert treibt auch der indische Film *Tere Bin Laden* (IND 2010) Scherz mit dem Krieg gegen den Terrorismus, vor allem dem Kampf mit, über und um Bilder(n) als Simulakra: Der junge pakistanische Fernsehreporter Ali (Ali Zafar) versucht, mittels eines gefälschten Videos von Osama bin Laden – als Double dient ein (zunächst) ahnungsloser Hühnerfarmer (Pradhuman Singh) – seinen Traum vom Leben in den USA wahr zu machen. Leider erweist sich das als kontraproduktiv: Aufgrund der erhöhten US-Sicherheitsstufe muss sogar das örtliche Reise- und Terroristenrekrutierungsbüro („Lashkar-e-Amreeka“, mit dem Business-Slogan „Invading USA since 2002“) schließen (vgl. Zywiets 2010b). Wie sehr mittlerweile der Medien-*Hoax*⁶²² als Folgestufe der terroristischen „Pseudoevents“ populärer Topos geworden ist, belegt der *Marvel*-Superhelden-Film *Iron Man 3* (USA 2013): Der Schurke Mandarin (Ben Kingsley) entpuppt sich, anders als in den Comics, als fideler Schmierenkommödiant und Kleingauner, der vor dem Studio-Greenscreen den östlichen Terrorpaten für einen am erhöhten Rüstungsabsatz interessierten Konzernbesitzer nur mimt.

Schließlich sind da Filme, in denen sich das Kino selbst auf die Schippe nimmt, so etwa *Team America: World Police*. Terroristen werden darin als trivialisierter Genre-Rohstoff bzw. Terrorismus als Unterhaltungsware für den Actionfilm mit seiner ideologisch-rhetorischen Weltsicht inklusive reaktionärem Pathos, Stereotypen, Standard-Dramaturgien, -Situationen und -ikonografien ausgestellt und dekonstruiert. Das Werk der Macher der respektlosen Animationsfernsehserie *South Park* (seit 1997) Trey Parker und Matt Stone verhöhnt dabei sowohl den Kampf gegen den Terrorismus wie seine Repräsentation *avant la lettre* des (Reagan-)Actionkinos, indem die von Marionetten ‚gespielten‘ Helden des titelgebenden Einsatzteams – ergänzt durch einen Broadway-Schauspieler als Hauptfigur – in Glitzeranzügen durch US-amerikanisches Überlegenheitsdenken glänzen, im Kampf gegen Dschihadisten Paris verwüsten statt zu beschützen und vom terroristischen *Mastermind*, dem nordkoreanischen Diktator Kim Jong-il (der sich wiederum als außerirdisches Insekt entpuppt), in die Falle gelockt werden. Genreerzählerische Floskeln und Verfahren werden übermäßig ausgestellt und veralbert – so das zeitraffende Storykondensieren per Montagesequenz, konkret das Vorbereitungstraining des Helden, durch einen entsprechenden kommentierenden Song.⁶²³ Zugleich kann der Film zwangsläufig nicht

⁶²² Zum Begriff des „Hoax“ vgl. Doll (2012).

⁶²³ 108. Min

anders, als Terroristen mit (und damit als) vorgefundene(n) Figurenklischees zu (re-)präsentieren, wenn auch freilich in übersteigerter Weise: Finster und zottelig blicken die sinisteren Muslime mit buschigen Augenbrauen drein, tragen Turban und lange Gewänder, Bärte und Kalaschnikows – und auch schon mal eine Atombombe im Koffer. Das grimmige, gleichwohl sinnfreie Kauderwelsch der Araber („Baka laka aka!“) ist durchsetzt mit islamischen Wörtern wie „Allah“, „Mohammed“ und „Dschihad“, was deren Degradierung zu populären „Terrorismus“-Vokabeln nicht nur im Kino ironisiert. Der universelle islamistischen Klischee-Terrorist paktiert mit ebenso holzschnittartigen fellbemützten Militanten aus dem fiktiven „Derkaderkastan“ – ein Seitenhieb auf die Tendenz Hollywoods, sich im Zweifelsfall ein dubioses, politisch unverfängliches, aber diffus referenziertes Feindesland zu erfinden, wie auch auf die gerne unterstellte Bildungsignoranz und Egozentrik von US-Bürgern, was die Kenntnisse von fremden Ländern und die globale Geografie allgemein angeht. *Team America: World Police* zieht jedoch ebenso kritische Liberale und ihre Exponenten durch den Kakao: Dokumentarist Michael Moore sprengt sich im Hauptquartier der Helden mittels Sprengstoffgürtel in die Luft, und politisch engagierte Schauspieler wie Sean Penn und Tim Robbins (bzw. ihre Puppenpendants) schicken sich naiv an, die Welt zu befrieden, spielen damit aber nur dem Schurken in die Hände. Eine konkrete Position jenseits der bloßen Demontage lässt der Film so zwar nicht erkennen, führt jedoch die popkulturellen Ersatz- und Anschlussbilder ebenso wie die symbolischen Formen des politischen Aktionismus, die zu bedeutungsleeren, gar simulativen Zeichen und Zeichensystemen der Entertainmentwelt verkommen sind, sinnfällig vor. Ganz nebenbei verweist er auf eine spezifische Mangelerfahrung. Den Puppenhelden ist explizit (über die augenzwinkernd pathetische Reflexion in den Dialogen) wie implizit (über ihre Kostüme oder dem Umstand, dass es sich bei ihnen um Marionetten handelt) eine bemerkenswerte Nostalgie eingeschrieben⁶²⁴: die Sehnsucht nach einer naiven Zeit und Welt, in der zumindest filmerzählerisch einfache, da dichotome Übersichtlichkeit herrschte und simple militärische Lösungen oder die Drohung damit rund um den Erdball eine gewisse Stabilität verhiessen.

Generell lässt sich in Sachen Terrorismus-Komödie und -Satire festhalten: Der Humor im Umgang und in Begegnung mit Terrorismus „ergibt sich (...) gerade aus dem Durchbrechen gesellschaftlicher Normen und Tabus“ (Schubert 2014: 8), hebt Inkongruentes in Kongruenz auf, vor allem das Überhöhte und Schreck-

⁶²⁴ So ist der Rückgriff auf Gliederpuppen und vor allem die Anspielung auf den Animationsstils der „Supermarionation“ eine Referenz auf die entsprechenden britischen TV-Sci-Fi- und -Spionageserien der 1960er-Jahre wie *Thunderbirds* (1965-1966), die auch im US-Fernsehen zu sehen waren.

liche im Banalen und Lächerlichen. Zweifelsohne lassen sich viele Gedanken und Schlüsse zum Verhältnis von Humor und Horror (vgl. z.B. Carroll 2003) auch auf das Verhältnis Satire und Terror(-ismus) übertragen.⁶²⁵ Eine tiefere Analyse des humoristischen Kapitals würde jedoch wieder jene Maßgeblichkeit der hier schon mehrfach angesprochenen Störkomponenten des Phänomens Terrorismus herausstellen: die Frage der Motivationslegitimität bzw. *grievance*, der symbolischen Gewalt-Instrumentalisierung eigenen und fremden Lebens, wie beides narrativ konstruiert ist und sich dabei stets widerspricht. In dieser Hinsicht kennt und akzeptiert letztendlich auch die Satire ein narratives Grundmodell des Zirkulären, ohne aber an dem Faktor Kausalität sonderlich Interesse zu haben, wie der Film *Die Terroristen!* zeigt, der weniger der einen oder anderen Seite ‚Recht‘ gibt, als kurzerhand die Positionen solange umwendet, bis sich die Kidnapper quasi selbst entführen und ausstellen:

[Fassbinders – B.Z.] „Die dritte Generation“ hat die „Opfer“ (die Geisel) als Täter identifiziert; „die Terroristen“ [Grönings – B.Z.] der „vierten Generation“ drehen den Spieß wieder um, setzen sich selbst vor die Kamera und geben Absichtserklärungen in der Haltung der Opfer ab (Voester 1993).

Eine zentrale satirische Verarbeitungsstrategie ist denn auch, Terrorismus als *selbstzirkulär* zu beschreiben und die Idee eines Simulakrums zu entwerfen: Terrorismus kreist um sich selbst, ist ein Rollenspiel und in letzter Instanz referenzloses Anliegen, mit dem sich nicht mehr wirklich auseinandergesetzt werden muss. Das Spannungskino betont die Handlungsabsicht und die Tat, das Drama das Leid, den Missstand und das Schicksal, doch was sie beide oftmals unterschlagen, den Aspekt der kommunikativen Symbolik, treibt die Satire so sehr auf die Spitze, dass – so die tröstende Botschaft – in und mit Terrorismus nur noch, hochformalisiert und blutig, schlicht nichts mehr gesagt wird und zu sagen bleibt. Der Terrorismus der stets egalitären Satire wird dadurch entpolitisiert. Zugleich, durch den Terroristen als Erzählmittel, zeigt sich die Satire höchst skeptisch gegenüber der *Idee* „Politik“, der individuellen Selbstpositionierung sowie jedwedem forcierten Handlungsprimat zwischen Idealismus und Realismus.

Die politische Haltung der Terrorismusfilm-Satire, zumindest ihre inhärente Tendenz, ist dabei – selbst wenn sie, wie erwähnt, in alle Parteirichtungen ausschlägt – eine liberale, die sich in erster Linie gegen die antiterroristisch-spiegelnde Rhetorik und die damit verbundene Weltsicht wendet. Denn selbst und gerade wenn Satiren Terroristen ausschließlich zu reinen Witzfiguren macht,

⁶²⁵ Für eine umgekehrte kritisch-theoretische Analyse von Terrorismus als „Horror“ s. Cavarero (2008).

unterminiert sie die Dämonisierung der Hartliner. In diesem Sinne mag Satire potenziell Terrorismusgefahr und die Täter verharmlosen, religiöse Empfindungen verletzen sowie pietätlos auf Kosten von direkten und indirekten Opfern gehen. Allerdings wirkt sie auch wider eine u.a. medial beförderte Hysterisierung und politischen Alarmismus. Umgekehrt ist eine ernstzunehmende Mahnung, gar Beschwörung vor Terrorismus durch Humor, Sarkasmus und Ironie dementsprechend schwerlich zu bewerkstelligen.

13 Zur Emotionalität und Angemessenheit von Terrorismusfilm-Genres

Die Terrorismusfilm-Genres der vorangegangenen Kapitel wurden in einem Kontinuum des Themenkomplexes Terrorismus entwickelt und vorgestellt. Metaphorisch und heuristisch war von Ableitungen, Übergängen und Überschneidungen die Rede. Bei der Konzentration auf die Narrative, spezifischen Dramaturgien und Figuren ist jedoch zu berücksichtigen, dass diese Genres aus bestehenden Filmarten mit ihren jeweiligen generischen Frames entwickelt wurden, und wie in 2.3.5 ausgeführt, zeichnen sich Kinogenres maßgeblich durch eine jeweilige emotionale Tonalität aus, die eine relativ distinkte Nutzung der Filme durch das Publikum nahelegt. Das bedeutet, dass ein Actionfilm auf eine andere, ganz eigene Weise erzählt, rezipiert und verstanden bzw. eingeordnet wird als beispielsweise ein Drama, wobei nicht von einem Mehr oder Weniger an Unterhaltung die Rede sein kann. Generell untermauern dies Oliver und Bartsch (2010) in einer empirischen Studie, mit der sie die Multidimensionalität von Unterhaltungsgratifikationen untersuchen. Ihre Ergebnisse verweisen über die alte Trennung zwischen ernster und unterhaltender Kunst hinaus. Das Konzept des Filmvergnügens oder -genusses (*enjoyment*) von Entertainmentfilmen ist nicht einfach gleichzusetzen mit *fun*- und *thrill*-Erlebnissen, sondern muss ergänzt und erweitert werden um die eigenständigen Qualitätsdimensionen einer „moving/thought-provoking experience“ – dem Wertschätzen von bewegenden Inhalten und Erfahrungen, die zum Nachdenken anregen. Diese werden typischerweise assoziiert mit ‚ernsten‘ Genres wie dem Drama oder der Dokumentation (vgl. Oliver und Bartsch 2010: 75). Selbst beim leichten Filmvergnügen, wie es gemeinhin verstanden wird, sind Spaß (*fun*) und andere Emotionen mit gesuchter positiver Valenz (wie sie Komödien oder Liebesfilme anbieten) jedoch deutlich abgrenzbar von

(...) thrilling and suspenseful experiences that are typically associated with action-oriented genres such as action, thriller, and horror and that is characterized by emotional arousal and negative valence (ebd.).

Lässt man nun das Phänomen der Genvermischung außer Acht sowie den Umstand, dass in einzelnen Filmen – z.B. vermittels komischer Entspannung (*comic*

reliefs) oder Suspense-Momenten im Drama – diese affektiven und emotionalen Dominanten nicht absolut sind, ergeben sich recht stabile und konstante Konsumptionsangebote, die für die Terrorismusbe- und -verhandlung im Spielfilm bedeutsam sind.

Thriller- und Actionfilme konzentrieren sich in der Darstellung und dramaturgischen Konzeption auf die physischen und mentalen Fähigkeiten (oder Herausforderungen) des Helden. Es ist ein Körper- und Bewegungskino, das mit viszeralen Reizen arbeitet und entsprechend Terrorismus eher als Oberflächenphänomen gebraucht, dessen Akteure trotz möglicher karikaturesker Überzeichnung ein hohes Maß an distanzierender Bedrohlichkeit – zumindest als Kompositionsprinzip – innewohnen muss. Wie fürchterlich Terroristen dabei tatsächlich wirken, hängt freilich nicht zuletzt von allgemeiner Film- und Genrekompetenz ab (so können Kinder oder anderweitig unerfahrene Zuschauer eventuell die Schurken in *True Lies* missverstehen und zu ‚ernst nehmen‘).

Bewegende oder zum Nachdenken anregende Dramen setzen maßgeblich auf das Mitfühlen, konzentrieren sich auf die personale bzw. figurenbezogene innerliche Ebene und (re-)produzieren ein tragisches Stimmungsklima, selbst wenn sie stilistisch antipathetisch-reduziert gestaltet sind. Dramen fokussieren maßgeblich die Folgen des Terrorismus und leiten den Schock, die Furcht und Verstörung auf die (zwischen-)menschliche und seelische Erfahrung oder verteilen die Gesamttragik auf ein Ensemble an Figuren und ihre aktiven und passiven Rollen in einem nicht eindeutig und verlustfrei lösbaren, langlaufenden Konflikt (Problem). Dies lässt sich erachten als Blick unter die Oberfläche oder auf die Nebenschauplätze des Terrorismus. Das emotionale Raster des Dramas baut dabei auf dem Konzept einer negativ bewerteten Gewalt auf. Diese (bzw. die von ihr „Infizierten“) sind, so die Haltung, nicht einfach aus der Gesellschaft und ihrer Ordnung auszuschließen.

Politfilme, also politische ‚Kunst‘-Filme und vor allem klassische Politthriller setzen weniger auf eine figurenverhaftete emotionale Adressierung, zumindest, wenn es um die Folgen des Terrorismus geht. Sie operieren eher auf einer abstrakten, intellektuellen oder sozial- und politstruktur-interessierten Ebene, reflektieren oftmals die eigene filmische Form oder sind sich ihrer zumindest bewusst (so in der auch inszenatorischen Sachlichkeit eines Costa-Gavras). Sie bieten sich so als eigene Sinnfläche an, wobei in einer Art Bildfolie die Figuren selbst nachgerade aufgehen, mit dem Hintergrund verschmelzen: Wie in der Entgegensetzung von abstrakter und gegenständlicher Malerei führen die Figuren tendenziell weniger ein konventionelles Eigenleben, sondern stellen symbolische Rollen und Faktoren in größeren gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Zusammenhängen dar. Der Politthriller orientiert sich weniger an der Fallkonstruktion im eigenweltlichen Fiktionsrahmen als an der Rekonstruktion und

der Valenz, die über die Diegese hinausweist. Ganz ‚gefühllos‘ sind Politische Filme aber nicht. Ihre moralische Emotivität setzt besonders dort an, wo Terroristen mit ihren Taten bei aller Rationalität ‚Stimmung machen‘, schockieren und verunsichern wollen – oder wo mit der Schreckfigur Terrorist derlei getan wird.

Actionfilm, Drama und Politfilm sind die primäre Trias des Terrorismusfilms. Sie liefern Bewertungs- und Erklärungsrahmen, Perspektiven und diskursive Sprachmodi, aus denen sich wiederum andere Genres ableiten lassen, und derer Mittel und Konventionen sich z.B. der Historienfilm bedient. Dieser stellt (wie das Drama) den einzelnen Menschen, seine Gefühle und Schwächen in den Mittelpunkt und interpretiert ihn als dem (dem Politfilm ‚entliehenen‘) Wirken und Walten größerer geschichtlicher und politischer Mächte, Prozesse und Zusammenhänge ausgesetzt (bzw. erklärt ihn als dessen Subjekt oder Objekt). Die Satire wiederum greift auf die unterschiedlichen vorgegebenen, etwa die actionfilm-dichotomen, tragischen oder politisch-aufklärerischen Haltungen und Herangehensweisen, Darstellungs- und Erzählmuster zu, deutet sie als Folie und transponiert sie: Die Tonalität verschiebt sich ins Groteske, Bitter- oder Schwarzhumorige. Weniger Terrorismus selbst als die etablierten Formen des Umgangs mit ihm (sei es die Welt von Actionthrillern oder, jenseits des Kinos, die Wirklichkeit der berichtserstattenden Medien) geraten in der Satire ins Fadenkreuz. Die ideologischen Unterschiede der übrigen Terrorismusfilmgenres hebt die Satire allerdings ein Stück weit dabei auf.

Welches ist nun das politisch und soziokulturell adäquate Emotionsklima bzw. das entsprechende Genre für eine bewältigende Thematisierung von Terrorismus? Selbst wenn man ideologische und politprogrammatische Aspekte ausblendet, bleibt festzuhalten, dass die Gründe für die Wahl für oder gegen ein Genre im Sinne eines Framings nicht nur ebenso divergieren wie Genres selbst, sondern dass mindestens zwei Maßstäbe bei der Beurteilung der Angemessenheit konkurrieren: der der künstlerischen Qualität (mit Kriterien wie dem der Originalität oder der sozial-kommunikativen Realitätsäquivalenz) und jener der allgemeinen Wirkung. Unter letzteres lässt sich etwa die Aussagesymbolik fassen, aber auch die Intention bzw. das Ziel des Films, die ideale Rezeption wie der dahingehende gedankliche Vollzug durch den Zuschauer.

Die wenig befriedigende, dafür aufrichtige Antwort muss lauten, dass jedes einzelne der hier vorgestellten Genres spezifische Mängel, ‚blinde Flecken‘ und abweichende (Eigen-)Interessen aufweist, die eine jeweilige politische Voreingenommenheit begründen oder markieren und zugleich unterschiedliche *Coping*-Strategien darstellen.

Actionfilme und Thriller sind weitgehend konkret-apolitisch, sodass sie zumindest für Fans und Affine, die die Mehrheit ihrer Rezipienten stellen dürf-

ten, mit Terroristen vor allem generische Leerstellen besetzen, für die oftmals und bis zu einem gewissen Punkt auch andere Konfliktformen und Bedrohungsfiguren in Frage kämen. Diesem Ungenügen gegenüber steht allerdings eine bemerkenswerte Ehrlichkeit und Deutlichkeit in der Funktionalität, die auf den klaren Anforderungen und Rahmungen der Genrehaftigkeit beruht. Terrorismus selbst in Unterhaltung umzumünzen stellt eine erhebliche, gesellschaftliche Leistung dar, unbenommen der möglichen Einwände etwa gegen eine reaktionäre oder konservativ-affirmative Genre-Ideologie. Ihre generischen Typen mögen mit jenen korrelieren, die ein Teil der Gesellschaft im Sinne von sozialen Stereotypen oder Meta-Stereotypen hegen, die Menschen ablehnen, die sich vor Überfremdung fürchten oder die sich selbst durch Vorurteile oder Rassismus bedrängt sehen. Das ist aber maßgeblich kein Problem einzelner Filme, sondern vielmehr eines der gesamten spezifischen Art der Unterhaltung, der Reize, Stimmungen, Perspektivierungen, die Actionfilme bieten und bieten wollen. Das Spannungsfilmgenre mag so (zwangsläufig) und zumindest tendenziell xenophob erscheinen (zumindest, wenn es um Fragen der Konfliktlösungsart geht, und auch wenn sich natürlich erhebliche Unterschiede im Genrebereich Spannungsfilm dahingehend auftun). Das ist aber selbst nicht per se und in jedem Fall unmoralisch oder unpolitisch, da auch eine rigorose Ablehnung von Terrorismus und ähnlicher Gewaltanwendung (bei allen Umständen und Bedingungen) eine legitime politische Haltung darstellt, die – das sei nicht zu vergessen – auch in anderen sozio-kulturellen Bereichen gegenüber anderen Delikten herrscht und akzeptiert ist. In diesem Zusammenhang ist die Stereotypenkritik (besonders markant bei Shaheen hinsichtlich des „Evil Arab“-Terroristenklischees im Sinne eines größeren historischen *Orientalisms*) zu relativieren. Denn zwar ist die Negativrhetorik, die die Vorstellung von religiösen, kulturellen und ethischen Minderheiten beeinflusst und zum Ausdruck bringt, bedenklich, insofern sie Vorurteile verstärken mag (u.a. weil sie affektives fiktionales Anschauungsmaterial dazu liefert). Selbst die einzelnen Filme sind hier nicht aus der Verantwortung gegenüber der werkübergreifenden Kino-Repräsentanz-Situationen und -Tradition zu entlassen. Es ist jedoch die Genrehaftigkeit des jeweiligen Films a) was ihn und seine Unterhaltungskategorie sowie b) die vielleicht dominierende Haltung und Wahrnehmung, die gleichwohl nur eine unter mehreren ist, in Rechnung zu stellen. Beide Aspekte sind nur bedingt verwoben, da eigengesetzlich. So ist für Shaheen die wertende Unterscheidung zwischen sozialen und generischen Stereotypen hinfällig, weil er die ausschließliche Darstellung (und damit den Stereotypengebrauch) von Muslimen und Arabern als negative Typen in ihrem ontologischen und nicht etwa epistemologischen Status kritisiert. Neben prinzipiellen strukturellen Kri-

tikpunkten⁶²⁶ ist auf die mangelnde Auseinandersetzung mit der Funktionalität und der erzählerisch-kommunikativen Praxis hinzuweisen. Wilkins (2009) etwa untersuchte die Ausprägungen des Orientalismus in *action-adventures* und deren Wahrnehmung anhand offener Gespräche mit über sechzig Probanden arabischer und nicht-arabischer Herkunft, wobei die arabischstämmigen Testpersonen, kaum überraschend, weniger Gefallen an diesen „Evil-Arab“-Filmen finden, sie weniger rezipieren und als – allerdings nur vage definiert – „unrealistischer“ empfinden. Ähnlich Vanhala (2005) konstatiert Wilkins eine systematische institutionalisierte ideologische Verzerrung, verweist zwar auf „the potential long-term consequences of these stereotypically defined heroic and villainous characters, Arab communities, and foreign landscapes“ (Wilkins 2009: 6). Sie merkt freilich auch an, dass Action-Genre-Narrationen mit ihren Gut-Böse-Mustern nicht zuletzt aufgrund von Zuschauererwartungen „(...) to be more ensconced in dominant American ideology than able to permit resistant and alternative perspectives“ (ebd.: 82 f.), sodass andere Genres und Formate flexibler und geeigneter seien, alternative und gegenläufige – und damit unproblematischere – Erzählungen und Vorstellungen zu befördern (vgl. ebd.: 83). In diesem Sinne stellt auch Shaheen das Drama *Paradise Now* (der selbst wiederum von pro-israelischer Seite heftig kritisiert wurde – s. 5.6) Produktionen wie *True Lies* entgegen (vgl. Shaheen 2008: 146) und fordert mehr Ausgewogenheit. Diese jedoch würde womöglich jenseits des symbolpolitischen Gestus wenig erzieherische Wirkung zeitigen, weil – etwas, das Wilkins in ihrer Studie nicht erfasst – die Konsumenten von stereotypisierenden Actionfilmen sich derlei positiven Filmen nicht zuwenden oder mehr noch: weil sie mit der ganz eigenen genreimmanenten generische *Verisimilitude* (also den charakteristischen Regimen der Glaubhaftigkeit und Motivationen, Gesetzmäßigkeiten und Regeln, die ganz eigene Maßstäbe der Angemessenheit und des Realismus begründen – vgl. Neale 2007 [1990]: 161) vertrauter sind, mit ihnen versierter und unbekümmerter umgehen und sie mithin eben distanzierter einschätzen. Statt also einzelne Filme und (v.a. Figuren-)Stereotype zu kritisieren, empfiehlt sich eine weiter ausgreifende Genre-Kritik, die das Gesamtspektrum von Filmsorten und deren innerer Gewichtung betrachtet – inklusive der Einschränkungen auch der übrigen Genres.

⁶²⁶ Diese Arbeit bietet nicht genügend Raum, um sich mit Shaheen u.a. samt ihren Argumenten zur Schädlichkeit von arabischen bzw. muslimischen Darstellungen in Spielfilmen hinreichend zu befassen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang generell auf Schiappas (2008) Auseinandersetzung mit der Problematik einer (eingeforderten) „representational correctness“ und seine Kritik an u.a. ungeprüften Bedeutungs- und Wirkungsbehauptungen von Filmen für eine wie auch immer gearteten Wahrhaftigkeit in der Darstellung von Ethnien und anderen Gruppen.

Das Drama widmet sich in diesem Sinne Terrorismus als einer tragischen problematischen Situation, die erst (anders als im Spannungsfilm) einen Terroristen hervorbringt, statt dass Terrorismus also von einem Terroristen hervorgebracht würde. Terrorismus ist hier vor allem ein Symptom oder eine Art Fatum. Auch im Drama besteht bis zu einem gewissen Grad die Möglichkeit der Austauschbarkeit, so wenn Terrorismus auch Krieg oder eine Katastrophe sein könnte. Täter sind oftmals persönlich und als Individuen Opfer, und ihre Erlösung (oder zumindest: die Wiedereingliederung in die Gemeinschaft oder das Ende der Gewaltspirale) wird vor allem auf der privaten und individuellen Ebene gesucht. Dramen sind aufgrund ihrer Mittel der Tragödisierung, Personalisierung und Psychologisierung dem Vorwurf, unpolitisch und rein emotional zu sein, ausgesetzt, doch gerade ihre Haltung spricht auch für sie: Biografie, seelische Verfasstheit und Emotionen sind relevante Faktoren für die Erklärung von Terrorismus. Terroristen sind zudem immer auch Menschen mit privaten Zielen und Sehnsüchten, die mit ihrem missionarischen Auftrag, Rollenidentitäten oder ihrem politischen Zorn konkurrieren können, und auch in der Realität bietet das persönliche Umfeld sowohl Ersatz für wie Schutz vor Radikalisierung und dem Einfluss entsprechender Gruppierungen. Nicht zuletzt erscheinen derartige Mikro- und Meso-Ansätze befriedigender und vor allem allgemein nachvollziehbarer in ihrer Erklärungsreichweite als abstrakte, überindividuelle Modelle und Konzepte. Dramen füllen dementsprechend eine emotionale wie psychologische Leerstelle für das Publikum: etwa die der Frage, was einen Menschen dazu treibt, zur Waffe aufgrund politischer Anliegen zu greifen. Wie man die Deutungsarten und Lösungswege des Dramas beurteilen mag (z.B. als stagnativ), ist eine andere Sache.

Politthriller und sonstige engagierte Filmen mögen wiederum eine höhere politische wie künstlerische Ambition aufweisen, und Godards *La Chinoise* bietet sich sicherlich mehr für eine ergiebige, spannende und nachhaltige Analyse an als *True Lies*. Politfilme operieren – wie die ihnen so nah verwandte Satire – stets aber immer nur auf dem Level zwangsverständiger Erzählungen, setzen einen immer schon affinen und grundkundigen Zuschauer voraus, der die nötige Wahrnehmungs- Verständnis- und Interpretationsarbeit leisten will und kann. Das bedeutet in großem Maße, jene speziellen Haltungen und Einstellungen zu bedienen, die ohnehin bereits vorhanden sind (in diesem Punkt unterscheidet sich ein Film wie *True Lies* von *La Chinoise* dann doch relativ wenig). Das anti- oder eigenemotionale Ein- und Umfärben von Terrorismus im Politfilm bedeutet, ihn in einem gewissen Maße zu abstrahieren und zu distanzieren. Die realen kommunikativen Zusammenhänge, die stets auf der direkten Erfahrungen von (wenn auch vermitteltem) Schock, von Abscheu, Trauer, der Befriedigung angesichts von Vergeltung etc. als handlungsleitende Impulse gründen, lassen sich dabei

ebenso schwerlich – wenn nicht gar noch weniger – erfassen als mit Spannungsfilmen, die zumindest nicht oder nur sehr begrenzt mit einem entsprechenden kritisch-bewussten Impetus in Erscheinung treten. Ebenso wie von einer Entpolitisierung und Trivialisierung kann, was Terrorismus betrifft, vorwurfsvoll von Überintellektualisierung und Vertheoretisierung gesprochen werden, sowohl ethisch-emotional, als auch künstlerisch-analytisch, zumal wenn es um das ästhetische Medium Spielfilm geht.

Letztlich scheitert also die Bestimmung der optimalen Erfassung von Terrorismus (im Sinne der Bewältigung wie der Erklärung seiner Genese oder einer politisch objektiven Äquidistanz) nicht nur an den Möglichkeiten der Kunst und der Unterhaltung bzw. des konkreten Werks und seines Charakters, sondern auch an der Heterogenität und Diversität der Rezipienten, der einzelnen generischen Vorlieben und Nutzungserwartungen, der gesuchten Affekt- und Gemütslagen sowie der Vielfalt der politischen Blickwinkel. Es ist daher kein neutraler oder idealer Standpunkt zur Bewertung von Terrorismuserzählungen im Kino zu konstruieren. In der Realität der einzelnen kulturellen und politischen widersprüchlichen Positionen, der individuellen Rezeptionspraxen, Bezugsrahmen und Geschmäcker bleibt vielleicht lediglich (und oftmals idiosynkratische) Filmgenrekritik, die jedoch stets das gültige Gesamtensemble der Filmsorten und deren innere Gewichtung zu berücksichtigen hat. Jedem der Genres ist dabei eine eigene Berechtigung zuzugestehen, da sie unterschiedliche Bedürfnisse im Umgang mit Terrorismus befriedigen helfen sowie divergente Modellierungen repräsentieren und anbieten.

Zusammenfassung und Schluss

Ziel dieser Arbeit war es, herauszuarbeiten, wie Terrorismus und Terroristen in Spielfilmen (re-)präsentiert werden, wobei Spielfilmen – von kritischen (Gegen-) Stimmen bis zu bloßen Unterhaltungswerken – eine bewältigende, verarbeitende Leistung in ihrem Erzählen, in ihren Dramaturgien, Storys, Figurenzeichnungen und emotionalen Tonalitäten zugesprochen wurde. Sie wurden verstanden und untersucht als sowohl Ergebnis wie spezifischer Prozesses der kollektiven psychologischen und politsymbolischen Sinn- und Bedeutungssuche, der (Re-)Integration sowie Wiederherstellung einer durch Terrorismus gestörten weltanschaulich-diskursiven Ordnung angesichts der ethischen, ideologischen und emotionalen Herausforderungen und Zumutungen dieser speziellen politischen Gewalt.

Terrorismus wurde dabei in Kapitel 1 definiert als Gewaltstrategie, die negativ bewertet, ideologisch-politisch motiviert und primär symbolisch und kommunikativ ist. Eine besondere Dissonanz macht Terrorismus dabei überaus provokant und verstörend: Die intolerable Unmenschlichkeit der Gewalt trifft Unschuldige („Zivilisten“) und instrumentalisiert sie, um damit politische Entscheider zu erpressen, abzustrafen oder das gegnerische Volk (Gemeinschaft_G) einzuschüchtern – dies jedoch im Namen moralisch höherer Werte, aus einer Unterlegenheitsposition, (vorgeblichen) Zwangs- und Notlage heraus. Ein Kern- und Streitpunkt ist demnach die Frage nach der Legitimität des terroristischen Handelns. So bedeutet Terrorismus die Kulmination eines Widerstreits von Narrativen, ein Kampf um die Deutungshoheit historischer Situationen und politischer Lagen. Terroristen stützen sich auf allgemeingültige Normen, attackieren damit die identitären, integrativen Erzählungen der Gegenseite, insofern sie mit mythischen bzw. großen geschichtlichen, sozialen, Gruppen- oder Individual- bzw. Märtyrer-Narrativen das kollektive Leiden (*grievance*) ihrer Klientelgemeinschaft (Gemeinschaft_T) anklagen und die (historische, religiöse) „Sache“ (den *cause*) verfolgen. In diesem diskursiven Streit kommen entsprechend der politischen Positionen verschiedene Rhetoriken (terroristische, reflektierende-antiterroristische sowie die um Ausgleich bemühte demokratische oder „liberale“) mitsamt Frames als Passformen des *emplotments* zum Einsatz. Terroristen nutzen dabei bevorzugt das „David-gegen-Goliath“-Framing, das sie in eine ehrenvolle Schwächeposition gegenüber einem überlegenen Aggressor interpretiert, über

den sie dank Geschick und Mut moralisch triumphieren werden. Ihre Narrative und konkreten Erzählungen adressieren darüber hinaus weitere Publika mit unterschiedlichen Intentionen wie der der Sympathisierung, Erregung von Aufmerksamkeit, Demonstration der Stärke. In der Wahrnehmung oder Darstellung der Gegner und ihrer Opferseite ist Terrorismus eine intolerables, unmoralisches und ungerechtfertigtes Mittel, das mit notwendigen Gegenmaßnahmen beantwortet wird, welche – als „Kollateralschaden“ – auch die nicht-militanten Teile der Gemeinschaft_T treffen und zur weiteren Radikalisierung beitragen können. Nicht- oder nur teilinvolvierte Dritte, Öffentlichkeiten, (affirmative oder oppositionell-kritische) Medien etc. bilden teils eigene, teils deckungsgleiche Lesarten zur Auseinandersetzung und den verschiedenen Akteuren und Betroffenen aus. Hier wie in Spielfilmen finden sich also verschiedene narrative Ansätze zur diskursiven ‚Terrorismus-Abwehr‘ samt Einordnungen wie die Beschreibung von Terroristen als Bedrohung der Gemeinschaft durch Fremde oder als tragische Verlierer sozialer, politischer oder ökonomischer Umstände und Prozesse.

Das sich aus der Legitimitätsfrage, der Asymmetrie, der Not- und Reaktionsbehauptung speisende narrative Strukturmodell des Terrorismus, auf dem die Erzählungen folglich aufbauen und das sie reproduzieren oder zu dem sie sich zentral ins Verhältnis setzen, ist das des Gewaltkreislaufs des jeweiligen Konflikts mit seiner kausalen *tit-for-tat*- oder „Auge-um-Auge“-Logik⁶²⁷:

⁶²⁷ Diese Multidimensionalität des Erzählens der Terroristen ist in der Abbildung ausgespart.

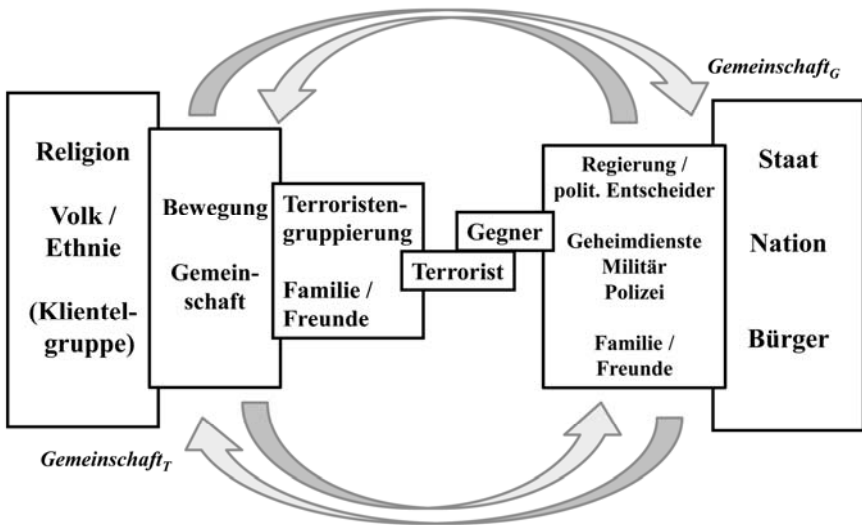


Abbildung 14: Gewaltkreislauf

Kollektiv-soziales und filmfiktionales Erzählen überschneiden sich. Beides speist sich aus denselben Bilder- und Mythenvorräten, bedient sich derselben Motive und Stoffe, zielt ähnlich auf moralische Bewertungen und Emotionen und ist durchsetzt mit denselben Archetypen und Stereotypen – schließlich ist das Erzählen eine menschliche Universalie, die bis zu einem gewissen Grade unabhängig ist vom Medium oder dem ontologischen Status (fiktional, hypothetisch, faktual) des Erzählten. Erzählen befriedigt grundlegende Bedürfnisse v.a. hinsichtlich Welt- und Wertorientierung oder Identitätsbildung. Spielfilme greifen dabei direkt oder indirekt, offensichtlich oder unterschwellig auf kursierende Narrative und Framings von Gewalt als Terrorismus zurück, drücken diese aus, kritisieren sie, bieten ergänzende Aspekte und Perspektiven oder alternative Sichtweisen. Offizielle oder inoffizielle, d.h. institutionelle Zensur oder soziale (Selbst-)Regulation, das Diktat der dominierenden Meinung und vorherrschenden Mentalität bestimmen zu erheblichen Teilen, was auf welche Weise bzw. in welchem Rahmen (auch finanziell, über Einspielergebnisse) erzählbar ist – oder aber, was und wie ausgeblendet, verdrängt, verschoben wird. Doch auch bestimmte gesellschaftliche und psychologische Anforderungen des jeweiligen Terrorismuskonflikts drängen sich auf. Spielfilme sind jedoch nicht bloßer Ausfluss oder Ausdruck politischer und sozialer realweltlicher Zustände, dienen nicht nur der Stabilisierung und Durchsetzung der dominanten Ideologie, der

Dogmen oder staatlicher Politlinien, sondern können selbst, mit dem Kino als Ort des Aushandelns, als Moderations- und Vermittlungsinstanzen divergenter Weltansichten und Standpunkte erachtet werden. Sie weisen – neben dem Stil und der (auch ästhetischen) Weltansicht der beteiligten Künstler in ihrer Kooperation (z.B. von Drehbuchautor, Regisseur, Kameramann) – eigene inhaltliche und ‚sprachliche‘ Regeln, Invarianten, Traditionslinien und Übereinkünfte des Kinotellens und seiner Genres auf, die eine Prädisponierung auch gegenüber dem Thema Terrorismus bedeuten. Das vorherrschende populäre (und quasi *natürliche*) Spielfilmerzählen – gegenüber dem der ‚art-cinema narration‘ als Form u.a. der Denaturalisierung – setzt weitgehend auf klare, kausale, affekt- bzw. emotionsorientierte und -optimierte Handlungsfolgen, die um einen am Ende gelösten Konflikt zentriert sind (Dramaturgie). Es ist ausgerichtet auf psychologisch verständliche, in ihrem Tun nachvollziehbare Einzelfiguren (Personalisierung) in einer konsistenten eigenständigen und dahingehend relativ unreflektierten und ‚störungsfrei‘ synthetisierten fiktionalen Realität (z.B. mittels unsichtbarer Schnitte oder dem Verzicht auf direkte Zuschaueradressierung aus dem diegetischen Bild heraus). Gerade die Personalisierung – zwischen mehrdimensionaler ‚runder‘ Charakterisierung und sozialer oder generischer (Stereo-)Typisierung – ist auch in der außer- oder vorfilmischen Erzählpraxis in der Auseinandersetzung mit Terrorismus und den eminenten Fragen nach der Rechtfertigung bzw. einer möglichen Verstehbarkeit und (auch apolitischen) Entschuldigung, der Einflussgrößen und Konstitutionen der Gewaltakteure von besonderer Bedeutung:

In diesem Moment, wo die Macht des Bösen einen Körper bekommt und einen Namen erhält, tritt es aus der Unsichtbarkeit heraus. Es ist via Foto und Archivmaterial visuell repräsentierbar, wird medial fassbar. Gleichzeitig erhalten die Ereignisse eine kausale Plotstruktur. Das Geschehen erscheint als eine logische Abfolge aus persönlichen Handlungsmotivationen und ihrer Durchführung (Bleicher 2003a: 66).

Im Gegenzug sind Spielfilme relativ ungeeignet dafür, abstrakte Zusammenhänge, historische Entwicklungen und politische Verhältnisse im größeren Rahmen darzulegen, geschweige denn sinnlich und sinnhaft zu vermitteln oder zu analysieren. Terrorismus wird im Spielfilm daher in erster Linie als Phänomen der Meso- und vor allem der Mikroebene behandelt.

Teil II befasste sich vor diesem Hintergrund mit verschiedenen Terrorismuskonflikten diverser Länder und deren Behandlung in den einzelnen Kinematografien: die filmische Repräsentation des militanten Republikanismus bzw. der IRA vor, während und nach dem Nordirlandkonflikt; der RAF-Linksterrorismus in Westdeutschland, der Palästinenserkonflikt und der Radikalislamismus im populären US-amerikanischen Film, politische Gewalt Indiens im v.a. populären Hindi-

Kino mit Schwerpunkt auf Hindu-Muslim-Spannungen bzw. die (auch von Pakistan geschürten) Unruhen in Kaschmir. Bewusst wurden damit kulturraumübergreifend unterschiedliche Arten von Terrorismuskonflikten (separatistisch, nationalistisch, sozialrevolutionär, religiös-motiviert; Bedrohungen von ‚außen‘ oder eher aus der Eigenbevölkerung heraus) sowie von Filmproduktionssystemen (staatlich subventioniert und kofinanziert in Deutschland, der Republik Irland oder Ulster; unterhaltungsindustrieller in den USA und Indien) in den Blick genommen. Die Untersuchung berücksichtigte entsprechend neben der spezifischen Film- (bzw. Genre-) und Zeitgeschichte in ihrer Dynamik allgemeine Kontexte wie das Mediensystem (bzw. die Stellung des Kinos darin), Regulationsbedingungen (TV-Produktion; Aufführung) oder das allgemeine politische Klima. Teils unter Einberechnung dieser Einflussgrößen, teils unabhängig von ihnen lassen sich grenzüberschreitende Erzählmuster in den Filmen, ihren Gruppierungen und (teils zyklischen) Phasen ausmachen, die sich über den Generalbegriff der (u.a. zeitlichen, ideologischen oder kulturellen) „Distanz“ beschreiben und ein Stückweit – v.a. entlang der politischen Realitäten und Diskurse – begründen lassen.

‚Ferne‘ Terroristen sind als Bedrohung von ‚außen‘ (geographisch, feindlich in der Zugehörigkeit, fremdartig etwa im Sinne der Weltordnung, der Ideologie oder der kulturellen Herkunft) relativ einfach – bei aller Widersprüchlichkeit der Formulierung – diskursiv durch Exklusion politisch und psychologisch einzuhegen. Hingegen sind jene Täter, die ideologisch und gemeinschaftlich allzu ‚nahe‘ ansiedeln oder nicht ohne weiteres ausschließbarer Teil der Eigengemeinschaft sind, sowie jene Gewalttaten im Namen von Ansprüchen und Anklagen, die eher am inneren Gleichgewicht und Zusammenhalt rühren (sprich: den Fundamenten der herrschenden integrativen Ordnung mit ihren konsensuellen Selbst-Werten und Eigenvorstellungen) tendenziell zu kontrovers und komplex für schlichte Gut-Böse-Zeichnungen. Ihnen widmen sich zunächst politisch-ambitionierte Produktionen als liberal-demokratische Gegenmeinungen zur Staatsräson, wobei diese überwiegend die Überreaktionen des staatlichen Handelns oder das überzogene, demokratiefeindliche Stimmungsklima kritisieren, damit Mäßigung und ausgewogeneres, differenzierteres Tun und Denken anmahnen. Im Zuge einer (vermeintlichen) Entpolitisierung aufgrund des Gewöhnung oder des ‚Ausköhlens‘ des Konflikts und seiner gesamtgesellschaftlichen Relevanz bzw. mit zeitlichen Abstand setzen – ausgehend von der allgemeinverständlichen Positionen eines (v.a. individualisierten Sozial- oder Milieu-) Dramas – Prozesse der Historisierung und der Genrefizierung als Einpassungen in oder Übertragungen von Muster(n) des Krimis, des (u.a. Paranoia-)Thrillers, der Tragödie etc. ein. Dies geht einher mit dem Ausbilden von Figuren- und Konfliktstereotypen, Standardsituationen u.Ä. Dabei durchlaufen sie die Zyklen

der Genre-Dynamik oder gar -Dialektik von Innovation, Variation und Tradition, der Vermischens, von Erfolg und Erschöpfung. Sie bilden je nach Gegenstand und gesellschaftlicher und politischer Situation eigene Entwicklungen, Neuerungen, Beugungen und Brechungen parallel oder leicht versetzt zur öffentlichen Agenda, ihren Angst- wie Befriedigungsszenarien sowie dem Konfliktverlauf aus. Die dabei zu beobachtende Stereotypisierung als Prozess ist nicht nur zu verstehen als mangelnde Kreativität oder Ausdruck feindbildnerischer, affirmativer oder herablassender Positionen bzw. scheinselbstkritischer rhetorischer Zugeständnisse, sondern auch als Ausdruck der Bewältigungs-, Sinn- und Konsensarbeit hin zu einem ‚sprachregelnden‘ Ausgleichs- und Vermittlungsangebot, mit dem Terrorismus und Terroristen nicht zuletzt über ihre Entstehungsgeschichte diskursiv handhabbar und einordbar werden. Konkret zeigt sich das wie folgt an/in den einzelnen Konflikten und ihrem Kino:

IRA / Irland:

In den frühen Behandlungen der IRA bzw. des Republikanismus als Form der nationalistischen Selbstbehauptung wurden die Unabhängigkeitsbestrebungen (v.a. von irischstämmigen Filmemachern) entlang der Muster traditioneller, v.a. folkloristischer Kunstformen wie dem Volkstheater, qua Verlagerung in ein historisch distantes Setting entschärft und romantisiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg und mit dem Bedeutungsverlust der IRA fanden sich in den vorherrschenden britischen und US-amerikanischen Filmen paternalistische Zugeständnisse an die Berechtigung und Nobilität der aktuellen und einstigen Rebellen; das Mittel der terroristischen Gewalt wurde zugleich als tragisch-verfehlt, die entsprechenden Militanten als irregeleitet verurteilt. Die nordirischen „Troubles“ und die (teils harschen und die Spannungen verschärfenden) Reaktionen darauf (u.a. Internierung) waren als Gegenstand so umstritten, zudem angesichts von Zensurmaßnahmen in irischen und britischen Medien so heikel, dass zunächst nur eingeschränkt und v.a. aus den Fernsehredaktionen heraus mit investigativem Gestus dokufiktional Ereignisse und Themen angegangen wurden oder im Einklang mit der Kriminalisierungspolitik die IRA als unpolitische Verbrecher dargestellt wurden, ehe sich immer mehr – konfessionell bzw. parteipolitisch relativ unbedenklich – ein konsensueller Erzählmodus mit entsprechenden Frames herausbildete: In Dramen gerann die IRA-Gewalt, ihre Akteure und ihr Umfeld zu schicksalhaften Auswüchsen und Produkten eines bestehenden desolaten Konfliktmilieus, die Volunteers zu überwiegend orientierungslosen, verlorenen Jungmännern, die durch Gewalterfahrungen geprägt und ohne mangelnde Zukunftsaussichten sind. Mit und über sie wurden allgemeine oder milieuspezifische soziale und kulturelle (auch geschlechtliche) Identitätsrollen verhandelt (statt politische und historische Ansprüche) und ihre Verfestigung hin zum attraktiven

stock character in melodramatischen Thrillern (v.a. US-amerikanischer Produktion) der 1990er-Jahre deutlich. Den Einzelgängern, meist mit einem Trauma als Movens, wurden dabei gute (zivilgesellschaftliche) sowie verderbende konflikttradierende Vaterfiguren als symbolische Positionspole und Handlungsoptionen beigelegt. Mit wachsender Entfernung (zeitlicher Abstand, Bedeutungsverlust für die tagesaktuelle *Krisenagenda*) wurden in Zeiten der Entspannung, des Friedensschlusses und seiner Realisierung bis dahin auch allzu brisante symbolische und politische Ereignisse (Justizskandale, Hungerstreik, „Bloody Sunday“) handhabbar: als kritische Anklage, sachliche Aufarbeitung, tragische Populärunterhaltung oder entpolitisierte Ästhetisierung. Die „Troubles“ wie ihre terroristische Gewalt gerannen zum historischen Setting, das gar Kulisse für Komödien bieten konnte. Das dabei eingesetzte, mehrfach kritisierte stereotype-düstere Belfast-Bild als quasi verfluchte Stadt sowie das implizierte (nicht *natürliche* sondern:) *geschichtlich*-bedingte irische Gewaltnaturell, die reale politische und soziale Missstände und Verwerfungen überdecken, sind bis heute weniger Ausgangspunkt als vielmehr Folge des Austarierens gegenläufiger Ansprüche und Narrative zwischen Heroisierung, „anti-imperialistischem“ Geschichtsauftrag, Pathologisierung und Dämonisierung.

RAF / BRD:

Galt es, die IRA-Individuen narrativ aus der Tradition des nationalistischen Widerstands herauszulösen, wandte sich die *Rote Armee Fraktion* selbst gegen das System der Vätergeneration mit ihrer (fortgesetzten) NS-Vergangenheit und den sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Verhältnissen, gegen die die „68er“ aufbegehrten. Die Umwälzungen und Neubesinnungen jener Zeit schlugen sich auch im medialen und künstlerischen Bereich, mithin in neuen Ausdrucksweisen des Films nieder. Nach oder neben gesellschaftsklimatischen Werken widmeten sich junge linksorientierte Filmemacher mit Unterstützung des Fernsehens zunächst den (v.a. staatlichen) Überreaktionen auf die Politgewalt, aber auch auf das Selbstbild der jungen Bundesrepublik herausfordernde, durch Schmähungen oder Verbote bekämpfte „Sympathisantentum“. Die Konfliktfrontlinien verliefen mithin quer durch das Land. Terrorismus direkt selbst spielte dabei praktisch keine explizite Rolle im Kino. Nach dem Deutschen Herbst (1977) als Eskalationshöhepunkt ersetzten fikionalisierende und personalisierende Spurensuchen im Kino als Form des aufarbeitenden Verständlichmachens die aktivistischen filmfiktionalen bis essayistischen Debattenbeiträge. Im wiedervereinigten Deutschland, in der Zeit der Globalisierung und des proklamierten Endes der Geschichte (mithin des Ideologischen) war der deutsche Terrorismus (wenn auch nicht jener der RAF, sondern quasi ihre fiktionalen Nachfolger oder Imitatoren) Material für Satiren und Komödien, in denen die

Täter v.a. als Unbedarfte, Traumtänzer oder Naiv-Gestrige charakterisiert sind. In späteren Krimis und Thrillern wurden verbreitete Verschwörungstheorien (die Verstrickungen von Geheimdiensten und Polizei) genretauglich und populär aufbereitet und der Terrorismus von einst zum Phänomen einer ‚dunklen‘, undurchsichtigen Vergangenheit. Ähnlich etablierte sich im Drama, das die RAF-Vergangenheit in der Gegenwart behandelte, als eine Standardfigur der sich und anderen unheimliche, unerklärte bzw. unerklärliche Ex-Terrorist heraus, der sich nun seinerseits Fragen und Vorwürfen der neuen Kindergeneration ausgesetzt sieht. Statt die Frage nach Beweg- und Hintergründen zu beantworten, stellen diese Filme die Suche nach Antworten selbst motivisch aus. Für Werke der Historisierung gilt dies ebenso, insofern sie nicht nur typische Bilder-Repertoires und ‚offizielle‘ Erzählungen (der Deutsche Herbst als Belagerungszustand), strukturelle Deutungsnarrative („Antigone“-Mythos) und Personenmythen ‚legendärer‘ RAF-Figuren (die moralisch-rigoreuse Gundrun Ensslin, der unbändige Egomane und Rebell Andreas Baader) aktualisieren, reproduzieren und bestätigen (bis hin zu deren Einpassung in internationale Genre-Standards): Diese Filme bilden Suchbewegungen und Selbstbefragungen nach, die Geschichtsbildung als Prozess teils auch individueller oder massenmedialer Bedeutungskonstruktion, Erfahrung und Anverwandlung (bis zur politisch ‚unpolitischen‘ Ästhetisierung und Stilisierung) begreifen. Die Unaufgearbeitetheit und Gespensterhaftigkeit des RAF-Terrorismus selbst wird so als Konsens festgeschrieben.

„*Evil Arabs*“ / USA:

Nach ersten exploitativen israelisch-US-amerikanischen Produktionen wurde der internationale Nahostterrorismus in den 1970er-Jahren in Hollywood zum Thema, als aufsehenerregende Aktionen wie die Geiselnahme von München die USA politisch und medienöffentlich erreichten und tangierten. Gegen Ende des Jahrzehnts vermischte sich das Bild des palästinensischen Terroristen mit dem des Radikalislamisten im undifferenzierten Stereotyp des „Evil Arabs“, das im Gesamtkontext eines *Orientalismus*-Diskurses eine gewisse (u.a. Film-)Tradition aufwies und mit der Revolution im Iran, den Ölkrisen, dem Libanon-Konflikt und dem libyschen Staatsterror neue Aktualität erfuhr. Überwiegend revanchistische Actionfilme nutzen derartige Klischee-Figuren als fanatische, unmenschliche Schurken mit Referenz auf bestenfalls grobpolitische Hintergründe, jedoch fanden sich auch einzelne differenzierte Thriller, Dramen und Satiren, die die Außenpolitik der Reagan-Ära, den Schattenkrieg der Geheimdienste oder massenmediale Entgleisungen angesichts des Terrorismus-‚Theaters‘ kritisierten. Gegen Ende der 1980er (und auch hier also im Kontext des „Endes der Geschichte“ bzw. des Ost-West-Konflikts) schien das Stereotyp und Terrorismusbild zunächst erschöpft, ehe es im Zuge des Golfkriegs und den ersten Aktionen

von al-Qaida und Co. wiederauflebte und sich nun auch in hochbudgetierten Großproduktionen der Hollywood-Studios wiederfand. Allerdings wurde zum einen abermals schnell eine Ermüdung deutlich, zum anderen hielt das Erzählmotiv des *Blowbacks* Einzug, das Terrorismus selbst als ‚weltlich‘-politische Reaktion auf konkrete verfehlte US-Strategien und -Interventionen charakterisierte, damit auf übergeordneter Ebene jene Zirkularität zumindest pseudo-selbstkritisch akzeptierte, die etwa im IRA-Film stärker individualistisch und privatisiert, biografisch und psychologisch angelegt ist.

Die Anschläge des 11. September 2001 mit ihrer nachgerade spirituellen Erschütterung der US-Nation griff das Kino weniger als kriegerische Attacke denn als prüfende Katastrophe auf. „9/11“ prägten die Gesellschaft, die Außen- und Sicherheitspolitik (nicht nur) der USA nachhaltig: Im Zuge des globalen „War on Terror“ samt Menschenrechtsverletzungen in dessen Namen, dem Krieg in Afghanistan und Irak, der neuen Aufmerksamkeit für die Lage in Nah- und Mittelost sowie für die Situation von muslimischen Mitbürgern in den eigenen Ländern verhandelten Filme etwa auch in Europa islamistischen Extremismus primär als Problemausdruck der Migration, der Kultur- und Sozialspannungen bzw. der „Islamophobie“. Auch in den USA traten herkömmliche irrational-fanatische „Evil-Arab“-Stereotype zu Gunsten einer differenzierteren Betrachtung und Akzeptanz der Terrorismushysterie als einer solchen sowie von realen *grievances* der Radikalen zurück. Das Kino bildete – vergleichbar den drama-generischen Konsens-Figurentypen der „Troubles“-Filme oder Bollywoods (s.u.) – demokratisch-mitfühlend den tragischen, ernsthaft-gläubigen *angry young muslim* aus. Dieser ist Opfer repressiver Regime vor Ort, der Antiterrormaßnahmen, allgemeiner Ausgrenzung und manipulativer, irreleitender Demagogen oder aber US-kritischer Gläubiger, der seine Religion, Volks- und Glaubensgemeinschaft wider die Verfechter eines „falsch“ ausgelegten, instrumentalisierten Islams verteidigt. Dabei schließen die Filme an entsprechende politische und soziokulturelle Diskursformationen an oder greifen sie auf, formen sie erzählerisch aus, machen sie auch jenseits eher fremdartiger glaubensgemeinschaftlicher Solidaritätsvorstellungen nachvollziehbar, ohne Gewalteinsetz und -mittel zu entschuldigen.

Indien:

In der Verteidigung des ideologischen Projekts *Hindustan* sieht sich die „Patchwork-Nation“ Indien Attacken von außen (Pakistan), aber auch Zersetzungsbewegungen im Inneren (Separatismus in Kaschmir oder im Nordosten; Naxalismus) gegenüber. Diese beiden ‚Richtungen‘ der Bedrohung der Existenz und des Zusammenhalts Indiens überschneiden sich in der Hindu-Muslim-Spannungsproblematik. Das populäre Hindi-Kino und die ihm nahen Filme (zum Beispiel jene Mani Ratnams oder Santosh Sivans), deren ästhetisches Erzählen sich in diesem

Zusammenhang nicht allzu sehr in Mitteln und Maßnahmen von jenem des Westens unterscheidet, reagieren mit unterschiedlichen moralischen und emotionalen Taktiken und Strategien auf die Provokation des Terrorismus, die ähnlich im europäischen und US-amerikanischen Post-„9/11“-Kino, hier jedoch stärker zeitversetzt anzutreffen sind. Bollywood offeriert und operiert auf derselben populärkulturellen Stufe mit disparaten Sinnmustern der verschiedenen Framings von Gewalt nebst passenden Figuren entlang vorhandener Motiv- und Genre-Linien. Dies auch eingedenk möglicher Zensurmaßnahmen, die gegenwärtig noch trotz historischer Distanz allzu kontroverse Reiz(vor-)fälle und Perspektiven (z.B. die Ermordung Indira Gandhis 1984 als Sikh-Vergeltung) erfassen. Terrorismus als *schurkische Gewalt*, primär im Actionfilm- und Thrillerbereich beheimatet, geht von externen unbegründet hasserfüllten Feinden der Nation – v.a. Pakistan als Erzfeind – aus. Diese Aggressoren sind als solche überdeutlich böse gekennzeichnet und gestatten so moralische, hurra-patriotische Gegengewalt als Verteidigung wie als befriedigende Bestrafung. *Tragische* und *melodramatische* Gewalt kennzeichnet hingegen interne Spannungen (v.a. zwischen Hindus und Muslims), produziert Opfer-Täter mit wunder Seele, die die Militanz perpetuieren. Die Konfrontationen zwischen den ethnischen und religiösen Gruppen bis hin zu grausamen Pogromen erklärt das Bollywood-Kino dabei bisweilen als von Opportunisten und Machtbesessenen initiiert und gesteuert, was die Communities entlastet und den Zusammenhalt stärkt. *Gerechte Gewalt*, die entsprechend gerade nicht terroristisch ist, wendet sich gegen solche einzelnen hochrangigen und bessergestellten Schufte, Politiker, Geschäftsleute oder Polizei-offiziere in ihrem korrupten und machtwillkürlichen Unwesen, in dem sie den Begriff des Terrorismus mitunter einsetzen, um ihre Gegner zu brandmarken und ihre Opfer zu diffamieren. Sie personalisieren und repräsentieren die Übel des Staatswesens, sind Ursache der sektiererischen Zwietracht und stellen konkrete Widersacher dar, an denen die ‚rebellischen‘, romantischen Helden (Blut-)Rache üben, um hernach wieder in die Gemeinschaft und ihre Ordnung eintreten zu können. Dabei wird zu den vertikalen Oppositionslinien zwischen den Volksgruppen oder den Staaten Indien und Pakistan eine alternative horizontale offeriert, die freilich reale Stratifikationen, Missstände und Machtgefälle symbolisch abbildet, einen Graswurzelpatriotismus propagiert und das Gesamtprojekt Hindustan ideologisch im Einzelnen nicht als perfekt darstellt, aber von der Idee her intakt belässt, gar immunisiert und stärkt. Diese einfachen Verarbeitungsmuster werden allerdings vor allen in den 2000er-Jahren durch neorealistic bis fiebrig-paranoide Ansätze, die Hinterfragung von allzu vehementem Chauvinismus oder hinsichtlich der individuellen wie kollektiven psychologischen Destabilisierung im Genre-Erzählen selbst ausgetestet, variiert und reflektiert.

Ausgehend von diesen Einzelkonfliktbetrachtungen und unter Einbezug weiterer Filme entwarf Teil III ein Genre-Spektrum des Terrorismusfilms mit entsprechenden Figurentypen. Als die drei zentralen Genres wurden

- der Actionfilm und Thriller (Spannungsfilm),
- das Drama (mit dem Spezialfall Antiterrorismus-Drama),
- der Politthriller und politische Film (Politfilm)

vorgestellt. Sie wurden als idealtypische Kategorien beschrieben und sind u.a. als emotionale Framings zu verstehen, die unterschiedliche Rhetoriken und Standpunkte gegenüber dem Terrorismus annähernd repräsentieren, darüber Terrorismus unterschiedlich (re-)konstruieren und sich verschiedenen Teilausschnitten des Konflikts mit spezifischen dramaturgischen Modellen bzw. Konstellationen widmen.

Jedes dieser drei primären Genres des Terrorismusfilms ist nicht per se wahrhaftiger, geeigneter oder angemessener als das andere, selbst wenn das Drama mit seiner demokratischen, inkludierenden Tendenz und der tragischen, vermittelnden Grundhaltung in seiner Zwischenposition zwischen (affektivem, dichotomisierendem und darin ordnungsaffirmativem) Spannungsfilm und (rationalisierendem wie kritisch-empörendem) Politfilm klarer das zirkuläre VerlaufsmodeLL abbildet. Das Drama ist zudem am breitenwirksamsten in seiner ‚apolitisch‘ mitfühlenden Emotionalität, besonders unproblematisch und allgemeinverständlich insofern, als es am sinnfälligsten auf universelle, basale Familien- und Gemeinschaftswerte zurückgreift, die alltags-*menschlich* gegen Terroristen, ihre Ideologie und Identitätskategorien angeführt werden.

Actionfilme und Thriller nutzen Terrorismus dagegen eher als Erzählmaterial, delegitimieren dessen Akteure als pathologisch, fanatisch oder schlicht boshaft und stellen Terrorismus als Konflikt und figurenzentrierte Bedrohung dar, für die eine antiterroristische konfrontative Linie als Reaktion angemessen erscheint. Terrorismus ist im Spannungsfilm ein Krisenphänomen, die Aktionen der (eindeutigen) Täter gilt es – meist im letzten Moment – zu vereiteln; ihre Neutralisierung, v.a. Tötung, schafft moralische Befriedigung. Primär täter- bzw. gegnerzentriert stellt der Spannungsfilm den Helden als Gegenspieler des Terroristen in den Mittelpunkt. Letzterer ist eine äußere Bedrohung für die Gemeinschaft_G, Vernachlässigt oder nur oberflächlich und randständig behandelt werden die *grievance* der Terroristen und die Berechtigung ihrer Anliegen. Spiegelverkehrt zu diesen Bösewichten führen allerdings proto-terroristische Helden zwar einen ähnlichen ‚Freiheits-‘ oder ‚Widerstandskampf‘ wie ‚echte‘ Terroristen. Dieser ist jedoch gerechtfertigt und positiv bewertet, kann unbeschwertes *Entertainment* bieten, da er sich gegen eine ideologisch klare Unrechtsherrschaft wen-

det – ein Zeichen für die große, wenn auch nicht absolute Strukturrelativität ideologischer Terrorismus-Einschätzungen.

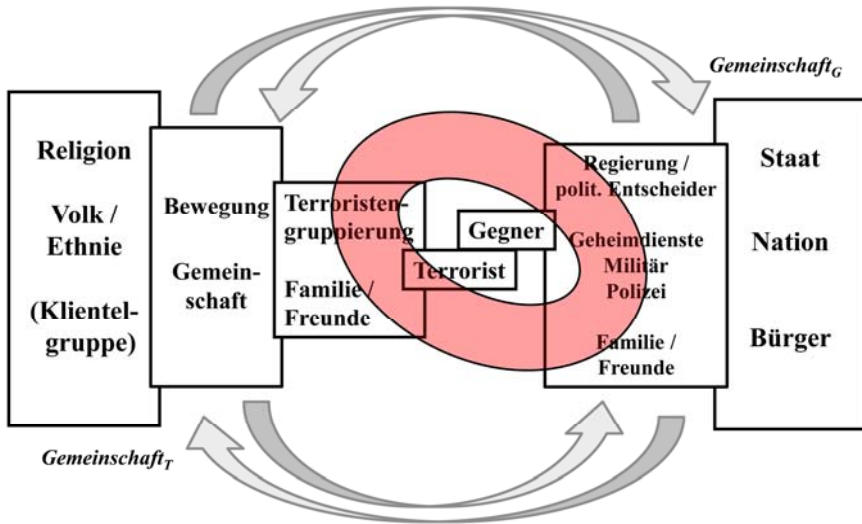


Abbildung 15: Fokussierung des Spannungsfilms

Die eher opferzentrierten Dramen konzipieren Terrorismus hingegen als schicksalhafte Macht, die auf Menschen, ihre Beziehungen und Lebenswelt einwirkt und sie formt. Sie konzentrieren sich entsprechend auf die sozialen und individuellen Leidensfolgen, widmen sich der Beziehung der Terroristen zu ihren (Ersatz-)Familien, dem Unglück der Angehörigen oder der Freunde der Terrorismusopfer oder versuchen, ein umfassendes Bild des Konflikts zu zeichnen, indem sie die diametralen Interessen und Situationen der Parteien und die Folgen des Konflikts (mit Terrorismus als dessen Kulmination) als *Problem* zu berücksichtigen und gegeneinanderzustellen suchen. Das Antiterrorismusdrama als Unterfall konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen einzelnen Bürgern auf den von Terroristen attackierten, reagierenden Apparat und das überhitzte Klima allgemeiner Terrorismus- und Sympathisantenfurcht, in dem Unschuldige staatlicher, überzogener und damit unmoralischer und ‚kontraproduktiv‘-eskalierende Sicherheitsmaßnahmen oder der (bisweilen eigenen) Hysterie zum Opfer fallen.

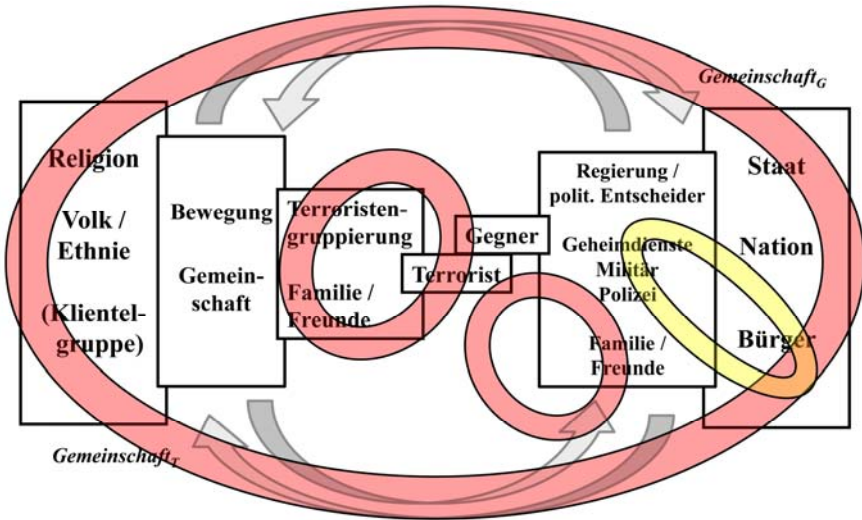


Abbildung 16: Fokussierungen des Dramas und des Antiterrorismus-Dramas

Gerade über das Antiterrorismus-Drama ist das Drama eng verbunden mit dem Feld des Politfilms. Dieser untersucht Terrorismus als politische Praxis, leistet – ob mit den Mitteln der Emotionalisierung und Tragödisierung, der sachlichen Enthüllung oder über ästhetisch-formale Brüche und Reflexionen – einen politisch engagierten gesellschaftlichen Diskursbeitrag und repräsentiert dahingehend in einer Gegenhaltung zum Spannungsfilm Terrorismus mitunter als zweckhaftes Instrument staatlicher Stellen oder Konspirationen sowie als in größere politische Kontexte eingebundenes Phänomen, bis hin dass Terrorismus abstrahiert, meta-zeichenhaft oder zumindest die Erzählung „Terrorismus“ selbst kritisch hinterfragt wird. Der interpretative Fokus liegt maßgeblich auf den Terroristen und ihren Anliegen als eine Folge des Handelns der Gegenseite oder komplexer Strukturbedingungen sowie dem Verhältnis zwischen Bürger und Staat.

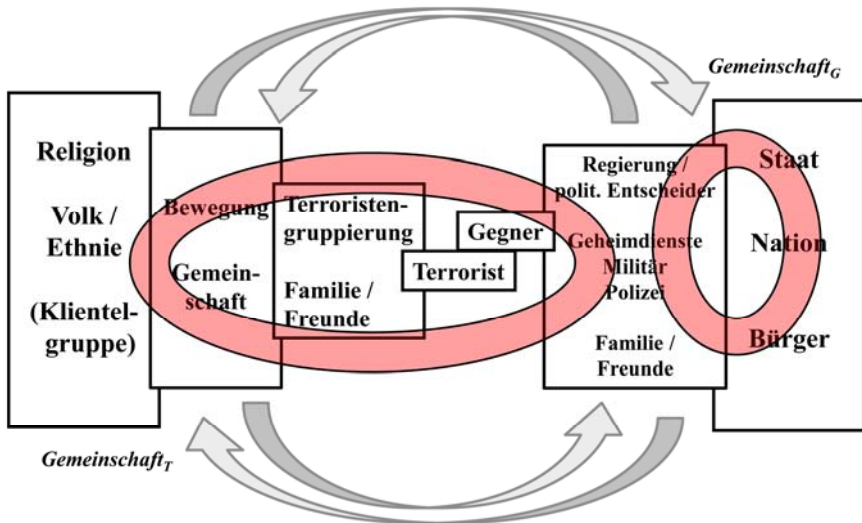


Abbildung 17: Fokussierungen des Politfilms

Weitere Arten, Terrorismus zu begegnen, bieten die *Satire* oder der *Historienfilm*, die besondere Modi der Distanzierung und Kommentierung darstellen und dabei eigene Verhandlungsräume eröffnen (z.B. für Diskurse funktionaler Zeugenschaft, Wahrheit und Erinnerung im Falle des Historienfilms) und die dafür auf die Haltungen, die Mittel und Methoden des Dramas, des Spannungs- oder Politfilms zurückgreifen oder auf sie verweisen. So lässt sich die Satire als emotionale Verkehrung des Dramas oder des Politfilms begreifen, die zwar mit Humor dem Terrorismus begegnet und ihn und seine unbequemen Aspekte und Bedingungen quasi transponiert (also in eine andere Tonart überträgt), im Kern aber nur eine besondere metaerzählerische Form des (selbst narrativen) Umgangs mit dem Thema darstellt, weniger aber Terrorismus direkt zum Objekt des Spottes und der Erheiterung macht.

Diese unterschiedlichen Genrezugriffe bieten mit ihren Figuren als handlungs-tragende Personen, deren Motivationen erst die Kausalität einer Plotstruktur ermöglichen (vgl. Bleicher 2003a: 64), ein Spektrum von Terroristen-Typen.

Der *Terroristen-Schurke* dient im Spannungsfilm als Gegenspieler (und widersprüchlicher Gegenpart) des Helden. Legitime (politische) Beweggründe werden ihm verweigert oder spielen angesichts seiner persönlichen charakterlichen Defizite eine geringe Rolle. Fremdartiger unheilbarer Hass, Wahn, Fanatismus

oder aber Egoismus und kriminelle Energie treiben ihn an, sodass er keinen Anspruch auf Gehör für seine Forderungen und kein Mitleid in der Behandlung verdient. Er verkörpert die Bedrohung, und nur sein Ausmerzen bannt die Gefahr, die von ihm für das private und öffentliche Leben ausgeht (auf einer symbolischen Ebene dabei auch für die Wertewelt des Publikums). Auf der Zwischenstufe zum tragischen Terroristen ist der *tragische Schurke* anzusiedeln, dem als terroristischem Bösewicht bei all seinen Defiziten stärker und deutlicher eine persönliche motivierende Figurentragödie als *Backstorywound* zugestanden wird.

Der *tragische Terrorist* ist vom generischen Mainstream- bis zum Welt- und Kunstkino verbreitet. Ihn kennzeichnet eine Ambivalenz, die ihn als Täter-Opfer in den Mittelpunkt stellt und in seiner Zerrissenheit zwischen dem Gewaltengagement und seiner radikalen Gruppe auf der einen und einem alternativen, dem ‚zivilisierten‘ und persönlich-privaten Umfeld auf der anderen Seite zeigt. Der tragische Terrorist ist ein Produkt des Konflikts, des Terrorismus selbst, seiner Umwelt, des Milieus oder seiner traumatischen Erfahrung. Als durch das Los eines von Verlust und Zwangslagen bestimmten Schicksals nachgerade Verdammter findet der tragische Terrorist in besonders generischen Filmen am Ende melodramatisch den Tod.

In diesem Sinne können Terroristen auch die Rolle eines *Anti-Helden* übernehmen, wobei diesem meist schurkische Gegenspieler gegenübergestellt werden, die sie aufwerten, ihre außergesellschaftliche Stellung relativieren, die aber an ihrer Radikalisierung nicht schuld sind. Als *historischer Anti-Held* basiert die Figur dieses tragischen Terroristen auf geschichtlichen Personen mit entsprechender Eigenständigkeit und tragischer Distanz: Er ist hier weniger Produkt einer allgemeinen fatalen Gewaltwelt als Repräsentant oder gar Ausdruck (zeit-)historischer und politischer Umstände, Lagen und Entwicklungen, vor allem aber von großen geschichtlichen und kulturellen Umbrüchen.

Eng dem generischen *Anti-Held-Terroristen* verwandt ist der „*Terroristen*“-*Held*, dem jedoch eine größere Eigenständigkeit insofern zugestanden ist, als er seine gewaltoppositionelle, illegale, nicht aber illegitime Position in der Gesellschaft überwinden kann. Dies ist möglich, weil diese Figur weitgehend *Rächender* ist: Was sie in den Untergrund getrieben hat, sind individuelle Gegner und personale Konflikte, die am Ende bezwungen und gelöst sind, sodass sich der moralisch weitgehend integere Held wieder ins Zivilleben eingliedern lässt oder zumindest der Gewalt abschwört. Als Helden sind diese Figuren weitgehend und per se keine ‚echten‘ Terroristen, da sie keinen Staat oder kein Volk kalt kalkulierend attackieren und keiner idealistischen/ideologischen Agenda folgen. Sie werden innerhalb der Filmwelt aber bisweilen als Terroristen geschmäht und wie solche gejagt, wobei ihre (emotionale) Motivation, ihre Absichten und Ziele der

Bevölkerung innerhalb der Filmfiktion – im Gegensatz zum Filmpublikum mit seinem Wissensvorsprung – vorenthalten bleibt.

Der *nichtterroristische* Held ist der strukturähnliche Gegenentwurf zum Terroristenschurken und zeigt ebenfalls auf, wie Terrorismus wegen seiner inhumanen Opferung und Reduzierung von Menschen auf ihre bloße Gruppenzugehörigkeit bzw. ihre Repräsentanzfunktion moralisch abstoßend, intolerabel und so individuell wie kollektiv traumatisierend ist – gerade, wenn terroristische Gewalt im Namen eines abstrakten politischen Ziels oder eines höheren Auftrags eingesetzt wird: *Nichtterroristische* Helden sind positive Umstürzler, Widerständler und Aufständische, die, wie Neo in *The Matrix*, ohne privates Vergeltungsinteresse zum reinen Wohle der Gemeinschaft (gar der Menschheit) gegen ein ganzes System wenden, dabei beliebig dessen Vertreter und Handlanger bedenkenlos töten, denn die absolute Bipolarität Freiheit oder Versklavung, Mensch oder Maschine etc. gebietet diesen Radikalismus. Doch die „terroristische“ Abwertung von Menschenleben zu etwas, das aus primär demonstrativen Gründen vernichtet wird, verbietet sich ihnen. Die Action basiert stattdessen auf konkreten unmittelbaren taktischen Zielsetzungen – einzelnen Standardsituationen wie die Befreiung, die Flucht, die Verfolgung –, was den Figuren mehr dramatisches und identifikatorisches Potenzial verleiht, da sie an etablierte Genre-Erfahrungen und deren Emotionsmuster zurückgebunden sind und der Zuschauer an den kurzfristigen ‚Aufgabenstellungen‘ und Hindernissen direkter Anteil hat. Das Politisch-Symbolische des Terrorismus wird hier außen vor gelassen, denn es verleiht dem Film nicht nur einen politisch-engagierten Einschlag, der möglicherweise unliebsame Kritik zur Folge hat und Zuschauersympathien kosten mag: Es sträubt sich auch – so machen es diese Figuren und ihre Geschichten deutlich – gegen die Logik des populären Spannungserzählens mitsamt der Action als purer Action, die möglichst momentverbunden affektiv und effektiv sein will wie das Action-Genre generell eine „Zuflucht vor den Wirrnissen symbolischer Interaktion“ (Reicher und Robnik 1996: 11). Die zu bekämpfende Seite und ihr System (die Matrix; das Imperium in *Star Wars* etc.) werden möglichst mächtig, unerbittlich und totalitär-monolithisch gezeichnet und sind damit als Gegner für den Rebell-Helden (und für den Zuschauer) eine angemessene Herausforderung. In diesem Machtumfang wird der Gegner apolitisch, weil von öffentlicher Meinung unabhängig, weshalb symbolische Gewalt wirkungslos bliebe. Hier trifft man erneut auf den Widerspruch, der in der Maxime von der Propaganda der Tat originell gefasst, nicht aber in Praxis und theoretischem Anspruch des Terrorismus aufgelöst werden kann, da politisches Verhandeln und zerstörerische und erpresserische Gewalt, bar jeder moralischen Bewertung, als Alternativen gelten mögen, das eine aber als Ultima Ratio dem anderen folgt (oder ihm entwicklungs geschichtlich vorangehen mag).

Eine tabellarische Übersicht der Terroristenfigurentypen mit Beispielfilmen findet sich nachfolgend. Darin aufgeführt sind nicht die Erscheinungsformen des Terroristen (in) der Satire bzw. Komödie, da sie eine zusätzliche Dimensionseinteilung bedurft hätten und sich aus den hier aufgeführten ableiten: Aufgrund des Wesens des Terrorismus und seiner narrativen Konstitution *als* Terrorismus bedeuten die Figuren einen Rückgriff auf bereits vorhandene Ausprägungen anderer Genres, wenden sie ins Harmlos-Positive (den tragischen Terroristen des Dramas wie *Four Lions*) oder machen sich über sie als mediale, soziale oder eben generische Präsentations- und Vorstellungserzeugnisse lustig (etwa als Actionfilm-Klischees in *Team America: World Police*). Sie sind in dem Sinne Meta-Figurationen mit eigener analytischer Kraft, die bisweilen den kritischen Gestus des Politfilms aufweisen, freilich auch dessen Positionen bloßstellen und vorführen können. Satirische Terroristen (mehr noch als die versöhnlich komödiantischen) sind daher potenziell politisch neutral, wenden sich gegen jeden Standpunkt, lassen sich freilich am schlechtesten – wenn überhaupt – mit dem des auf Dämonisierung setzenden Spannungsfilms vereinbaren.

Schurken-Terrorist		tragischer Terrorist			heldenhafter „Terrorist“	
Schurke	tragischer Schurke	tragischer Terrorist	terroristischer Anti-Held	„Terroristen“-Held	nichtterroristischer Held	
Spannungsfilm	Spannungsfilm Drama	Drama	Politifilm Drama	Spannungsfilm Drama	Spannungsfilm	
<i>In the Name of the Father</i> <i>True Lies</i> <i>The Delta Force</i> <i>The Kingdom</i> <i>Zameen</i> <i>The Hero</i> <i>Mission Kashmir</i>	<i>The Boxer</i> <i>Roja</i> <i>The Little Drummer Girl</i> <i>Traitor</i> <i>The Peacemaker</i> <i>Munich</i>	<i>Die innere Sicherheit</i> <i>Dil Se</i> <i>Theeviravaathi</i> <i>Maachis</i> <i>Paradise Now</i> <i>Fremder Freund</i> <i>Rendition</i> <i>The War Within</i>	<u>generisch</u> <i>A Prayer for the Dying</i> <i>Fiza</i> <i>Fanaa</i> <u>historisch</u> <i>Baader</i> <i>Michael Collins</i> <i>État de siège</i> <i>La battaglia di Algeri</i> <i>Il caso Moro</i> <i>Carlos</i>	<i>Badal</i> <i>Diljale</i> <i>Mission Kashmir</i> <i>The Gentle</i> <i>Gunman</i>	<i>The Matrix</i> <i>V for Vendetta</i> <i>They Live</i> <i>Braveheart</i> <i>Rob Roy</i>	

Tabelle 1: Terroristenfiguren im Spielfilm

Schlussbetrachtung und Ausblick:

Von Terrorismus selbst lässt sich nicht ohne Weiteres erzählen, ihm gegenüber gibt es keine neutrale Position. Terroristen als Aktanten dieser unverdaulichen Gewalt müssen an- und eingepasst oder wie die physische Welt in die Sprache des Films übersetzt werden, was bedeutet, sich unter den verschiedenen Standpunkten und Blickwinkeln für einen zu entscheiden (und damit gegen andere). Das Unerzählbare und damit Unintegrierbare des unbearbeiteten, ungeformten Terrorismus in seiner Gesamtheit (ver-)führt zu Strategien der ‚Entterroristifizierung‘: Faktoren, die Terrorismus als Konzept definieren, werden einzeln oder zusammen ausgeblendet oder umgedeutet, die Gewalt und jene, die sie ausüben, umgeformt und umformatiert, um sie in etablierte kulturelle, soziale und politisch-ideologische Schemata einzupassen. Diese Strategien und ihre Verfahren sind teilweise universellem, teilweise speziell dem klassischen filmfiktionalen Erzählen und seinen Konventionen und Möglichkeiten geschuldet. Zu den Strategien der Narrativierung gehört die Personalisierung und Psychologisierung, das Entpolitisieren, (De-)Legitimieren, Über- oder Entsemantisieren bzw. ‚Dramaturgisieren‘ der Gewalt (das Überführen in eine Plotstruktur mit Kausalketten etc.). Bei aller Stereotypisierung fällt es schwer, „die IRA“ oder „al-Qaida“ zu zeigen – derlei Verbände bleiben Hintergrundformationen oder aber werden vertreten, etwa durch Figuren, die quasi zu Geiseln des Erzählens werden. Der Selbstverständlichkeit abstrahierender und verallgemeinernder politischer, historischer oder sozialer Analysen, in denen Institutionen gegeneinander gesetzt werden, verweigert sich das (populäre) Kino hingegen weitgehend. Die Psychologisierungsmacht, die von den Figuren auf der Leinwand ausgeht, legt es zudem nahe, diesen analog der allgemeinen sozialpsychologischen Tendenz der Kausalattribution persönliche Motive und Motivationen als Grund und Ziel für ihr Handeln und ihre Weltsicht zuzuschreiben, was sie individualisiert und weniger zu wirklichen Agenten übergeordneter historischer, sozialer, politischer Umstände und Prozesse, Dilemmata und Konflikte macht. So können Terroristen entschuldigt werden, indem man ihnen traumatische Erfahrungen oder schlicht asoziale oder kriminelle – also ebenso entpolitisierend – Konstitutionen und Beweggründe attestiert, die Terrorismus zur Folge persönlicher Fehlentwicklungen und widriger Umstände erklärt. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, den kompletten zugespitzten asymmetrischen (Untergrund-)Kampf als Ganzes und mit all ‚seinen‘ Parteien einzukapseln und auszusondern, etwa als Folie und Kulisse für einen distanzierten auktorialen Blick auf ein tragisches Stück oder ein analytisches oder museales Fallbeispiel menschlicher Unzulänglichkeiten.

Zu diesen allgemeinen filmischen Taktiken kommen spezifische hinzu wie die Pseudoselbstkritik, die Vereinfachung bzw. Dichotomisierung und die Polari-

sierung. Der Konflikt wird beispielsweise aufgrund der Übersichtlichkeit und Filmdauer auf einige Fraktionen reduziert.

Zusätzlich zu den inhärenten Dispositionen des Kinos, wenn es darum geht, von Gruppendynamiken und Massenbewegungen neben den besonders sichtbaren und damit präsenten Extremisten und Radikalen zu erzählen, ist die Schwierigkeit des Spielfilms, Terrorismus anders als narrativ-ideologisch vergangenheitsverhaftet und rückwärtsorientiert zu präsentieren – eine ‚Erzählschwäche‘, die sich allerdings auch außerhalb des Kinos weit verbreitet findet. Politische Gewalt wird individuell oder kollektiv aus dem Erlebten und Erfahrenen kausal erklärt, sei es, dass sich radikale irische Republikaner auf die Geschichte der britischen Suppression berufen oder Vertreter des transnationalen militanten Dschihadismus westliche historische Unterdrückung, Ausbeutung und Einflussnahmen oder die Schmach des palästinensischen Brudervolkes ins Feld führen (ähnlich *analytischer* Diskursnarrationen, die radikalen Islamismus als koloniale und postkoloniale Folgen sowie als antiwestliche Modernisierungsskepsis und Ausdruck einer Identitätskrise definieren).

Dieses unidirektionale Referenz- und Kausalitätsdenken, das das Verständnis der Gewaltspirale des Terrorismus in einen sich wiederholenden zirkulären Prozess überführt, vermag jedoch nicht, weitgehender das Vorwärts- oder Zukunftsgewandte und dessen Dynamik zu erfassen und zu verarbeiten. Welche Rolle sie auch tatsächlich spielen mögen: Die Projektionen, Antizipationen und Visionen, die Terroristen haben und zu verwirklichen trachten, bleiben als Utopien, Erfüllungs- und Erlösungsphantasien eine (allzu) große Herausforderung, die mit rational-aufgeklärter Leichtigkeit abgetan oder ganz ignoriert werden mag, insofern ein basaler Wertekonsens besteht, der Gewaltverzicht in Sachen politischer und gesellschaftlicher (Um-)Gestaltung vorschreibt. Eine Begründung von Terrorismus aus der Vergangenheit heraus ist politisch-ideologisch hingegen unproblematischer, weil man sich mit den auch weltlichen Blaupausen einer neuen Ordnung und den dahingehenden Forderungen nicht auseinandersetzen, geschweige denn sie anerkennen muss. Das Kino als ideologisches Instrument, Mentalitätsschau und Diskursarena veranschaulicht dementsprechend neben dem Jetzt-Moment das Prägende und Nachwirken des Zurückliegenden, Erlebten, damit aber auch: das Unveränderliche. Was sich dagegen selten findet, sind religiöse Jenseitsphantasien oder auch nur politisch-soziale Zukunftsentwürfe. Allein sich solche als Kinobebildungen vorzustellen – und seien es Vorblenden in eine glückliche, utopische Zukunft – fällt schwer, was aber kaum an den visionären oder audiovisuellen Grenzen des Spielfilms selbst liegt. Auch *État de siège* etwa plädiert ‚nur‘ für die Abschaffung des repressiven Regimes, das Ende der Komplizenschaft der Vereinigten Staaten samt ihrer Santores bzw. Mitriones mit Diktaturen in der Unterdrückung Andersdenkender und des Volkes. Eine Vor-

stellung, was dem Widerstand und womöglich dem Systemsturz nachfolgen könnte, interessiert Costa-Gavras – wohlweislich – im Rahmen des Films nicht. Mehrere Ursachen lassen sich für dieses erzählerische Unvermögen gepaart mit Unwillen finden; darunter die Skepsis gegenüber großen Gesellschaftsutopien nach zwei totalitären ideologischen Großentwürfen im 20. Jahrhundert, ihrer Tyrannei und ihrem immensen Blutzoll.

Daraus wie aus den Erfolgsgeschichten des politischen Widerstandes (v.a. die der Befreiungskriege ehemaliger Kolonialstaaten) folgt eine Akzeptanz- und Legitimationshierarchie für Typen des Terrorismus gemäß Konfliktart und Ziel, vor allem für das westliche Erzählen und die darin eingewobenen Ideale: Der nationalistische Terrorismus lässt sich mit seiner *liberation narrative* und dem immer noch wirkmächtigen ideologischen Konzept der selbstbestimmten Nation als „imaginierte Gemeinschaft“ (Anderson (2006 [1983]) am leichtesten erzählen, begreifen und aus der Vergangenheit und ihrer Relevanz in der Gegenwart heraus begründen. Schwieriger schon gestaltet sich die Vermittlung von marxistischen sozialrevolutionären Zielen, weil hier abstraktere Analysen und Lösungswege eine große Rolle spielen, Wahrnehmungsraster und Definitionen, die nicht unbedingt geteilt werden, mit anderen (eben nationalen, religiösen oder ethnischen) wirkmächtigeren Identitätsvorstellungen konkurrieren und angebotenen Heilsversprechen, die weitgehend unbelegte Visionen bleiben. Die vielleicht stärkste Legitimationskraft ist auch hier der Verweis auf eine Unterdrückung (v.a. durch Ausbeutung), sprich: auf die auch den materialistischen sozialutopistischen Theorien immanente Befreiungsnarrative, die einen (unter-) entwickelten Ist-Zustand ins Visier nehmen. Der religiös-fundamentalistische Terrorismus hat es schließlich – nicht nur, aber vor allem im westlichen Kino – besonders schwer mit seinem ‚irrationalen‘, antimodernen Gestaltungsanspruch und den Jenseitsphantasien. Entsprechend werden die Anliegen der Islamisten nur ernst genommen, werden versteh- und einordbar, wenn geschichtliche Ungerechtigkeiten oder aktuelle politische und ökonomische (individualisierbare und entwürdigende) Misere den Rückgriff auf Revolutions- und Befreiungswerte bzw. -erzählungen vollziehen. Das dürfte mit ein Grund dafür sein, weswegen neuere Spielfilme die tragischen militanten Dschihadisten als (eher passive) Opfer von Willkür und Folterungen, korrupten Regenten, westlichen Interessen und Einflussnahmen oder der israelischen Siedlungspolitik konstruieren, nicht aber – auch aus Gründen der demonstrativen Toleranz wider Fremdenfeindlichkeit – aus divergierenden soziokulturellen Verhältnissen, Traditionen und Wertvorstellungen.

Dieses Buch ist konzipiert als primär explorative Untersuchung in einem bestimmten historischen Augenblick, die erste Schlüsse und Konzepte erarbeiten sowie Ideen und Handreichungen für eine Bestimmung und Analyse von einzelnen Filmen bieten möchte. Viele der beschriebenen und interpretierten Darstellungs- und Erzählformen scheinen dauerhafter als andere, für die Ewigkeit sind sie deshalb noch lange nicht. Brüche, Vermischungen oder Alternativansätze sind kennzeichnend für einen Umgang mit Terrorismus im Film, im Bereich der Figurenkonstruktionen und -konstellationen oder in und über die Genres als dynamische Instanzen mit ihren Dramaturgien und Tonalitäten hinweg und hinaus.

Weitere wichtige Aspekte und Gegenstandsbereiche bleiben in diesem Buch nur angerissen und sollten eingehender behandelt werden. Zu diesen gehört die Frage des *Genderings* von Terrorismus im Film, der Geschlechtlichkeit von Terroristen und ihre entsprechenden Rollenzuschreibungen, -erfüllungen oder -brüche. Terrorismus der Frauen und Terrorismus für Frauen, d.h. im Namen eines (,maskulinen‘) Schutzes der bedrohten oder entehrten Frauen (vgl. Nagel 1998) sowie eine ,weibliche‘ Opposition gegen die terroristische Gewalt bleiben eingehend(er) zu vergleichen und zu analysieren. Rollenmodelle wie das doppelte bedrohliche, weil gewalttätige und Gender-Reglements herausfordernde Terroristen-, ,Mannweib‘ kann dem der Suizidattäterin (wie sie z.B. *Theeviravaathi* zeigt) gegenübergestellt werden, wobei auch die jeweilige Art der terroristischen Gewalt und ihre Mittel mit einzubeziehen wären. Zahlreiche Untersuchungen und Grundlagentexte insbesondere aus den Gebieten Geschlecht / Gender und Terrorismus gibt es bereits (z.B. Schraut 2014; McDonald 1993); eine breit angelegte film- und kulturübergreifende Studie, die die jeweiligen Genres und ihre Gender-Muster zum Ausgangspunkt nimmt, wäre begrüßenswert. Weiterhin bietet es sich an, analog zum realweltlichen Terrorismus und seinen narrativen Manifestationen, die Paratexte von Terrorismusspielfilmen gezielt in den Blick zu nehmen und zu analysieren: Die nur angelegentlichen Ausblicke dieser Arbeit auf dieses Terrain, auf u.a. Zensurbestimmungen, Filmkritiken oder Marketingmaterialien, zeigen ein eigenes lohnenswertes Forschungsfeld auf.

Neben eingehenderen ideologie- und kulturtheoretischen Konzepten und Modellierungen verlangen nicht zuletzt die ,technischen‘ Bedingungen des audiovisuellen fiktionalen Erzählens eine noch stärkere Berücksichtigung. So bedeutet die bloße Lauflänge eines Kinofilms formative Einschränkungen neben denen der Spielfilmnarrativen Maßgaben. Alternative und neuere Tendenzen vor allem in modernen Fernsehserien zeigen hier Möglichkeiten auf, die sich gerade für die Vielschichtigkeit und Komplexität des Phänomens Terrorismus anbieten. Die durchschnittliche Spielfilmlauflänge von rund zwei Stunden mutet nachgerade unzureichend an gegenüber der Erzählzeit, wie sie TV-Serien aufweisen. *Lost* als Repräsentant des neuen „Qualitäts“- oder Komplexitätsfernsehens etwa

bringt es mit ihren hundertfünfzehn Episoden auf rund achtzig Stunden und kann (was *Rendition* im Ansatz und effizient aufgreift oder *Vantage Point* [USA 2008] von *Omagh*-Regisseur Peter Travis) dabei in ganz andere Dimensionen des multiperspektivischen oder achronologischen Erzählens vorstoßen. Gerade in der Dynamik zwischen episodischem und fortgesetzten Erzählen wären etwa Figurenentwicklungen, Zuschauerin- und -anbindung sowie die erzählerische Ausgestaltung des Modells der Gewaltspirale auf innovative Weise zu behandeln und zu untersuchen. Lohnende Gegenstände sind dahingehend neben *24 – Twenty Four* etwa *Homeland* des Kabelkanals Showtime (seit 2011) oder die parallel entwickelte israelische Serie *Hatufim / Prisoners of War* [2009]).

Weiteres kreativ-praktisches Innovationspotenzial, das ebenfalls von popkulturellen Phänomenen wie *Lost* immer mehr und immer stärker genutzt wird, bietet der Bereich des transmedialen Erzählens, das medienspezifische Ergänzungen und Vertiefungen, Alterationen oder Fortführungen z.B. im Internet, in Romanen oder Computerspielen offerieren kann. Denkbar sind hier auch didaktische Möglichkeiten: Um über die große Bandbreite von Terrorismus, seinen Erscheinungsformen und Hintergründen zu informieren, könnte beispielsweise eine dramatische Fernsehserie über Radikalisierung durch begleitende Online-Inhalte (Figurenprofile in Sozialen Medien), zeitpolitische oder religiöse Begleitinformationen, mit Computerspielen aus dem Bereich der *Serious Games* oder mit Romanen zu weiteren Figuren und Handlungssträngen ergänzt werden.

Um die Beobachtung, Untersuchung und Theoretisierung von Terrorismus im Spielfilm weiterzuführen, zu vertiefen, zu ergänzen, gegebenenfalls auch zu modifizieren, zu konkretisieren oder zu korrigieren, sei daher abschließend auf die Webpräsenz

www.terrorismus-film.de

verwiesen, auf der ich zusätzlich zu bereits bestehenden Betrachtungen und Hinweisen in diesem Buch das Thema (weiter) verfolge und Ergänzungen und Zusatzmaterial bereitstelle. Auch mit Fragen, Anregungen und Kritik können Sie sich darüber gerne an mich wenden.

Anhang: Zeittafeln – Ereignisse und Filmstarts

a) Irland und IRA

Jahr	Ereignis(se)	Filme
17. Jhd.	<i>Plantation</i> : Beginn der Ansiedlung v. Protestanten in Ulster unter James I.	
1695-1728	<i>Penal Laws</i> : Einschränkung der Rechte von Katholiken in Irland	
1798	Aufstand der republikanischen United Irishmen	
1801	<i>Act of Union</i> : Irland wird Teil des Vereinigten Königreichs	
1803	Rebellion unter Robert Emmet	
1845-1852	<i>Great Famine</i> : Hungersnöte führen zu Massensterben und -auswanderung	
1858-1859	Gründung d. Irish Republican Brotherhood (IRB) u. Fenian Brotherhood	
1881-1885	„Dynamit-Kampagne“ der IRB / „Fenians“ in Großbritannien	
1905	Gründung der Sinn Féin	
1913	Gründung d. Ulster Volunteer Force u. d. Irish Republican Volunteers	
1914		<i>For Ireland's Sake; Ireland, A Nation</i>
1915		<i>Bold Emmett, Ireland's Martyr / All for Old Ireland</i>
1916	Osteraufstand	
1919-1921	Anglo-irischer Krieg , Gründung d. IRA, anglo-irischer Vertrag, Teilung Irlands und Gründung des Irischen Freistaats	
1922-1923	Irischer Bürgerkrieg	
1928		<i>Irish Destiny</i>
1935		<i>The Informer; Guests of the Nation</i>
1936	IRA wird in Irland verboten	<i>The Plough and the Stars</i>
1938		<i>The Dawn / Dawn over Ireland</i>
1939-1940	„S-Plan“: IRA-Bomben- u. Sabotagekampagne in England	<i>Der Fuchs von Glenavorn</i> (1940); <i>Mein Leben für Irland</i> (1941)
1946		<i>I See a Dark Stranger</i>
1947		<i>Odd Man Out</i>

1949	Gründung der Republik Irland	
1952		<i>The Gentle Gunman</i>
1956-1962	IRA-„Grenzkampagne“	<i>The Rising of the Moon</i> (1957); <i>Shake Hands with the Devil</i> (1959); <i>A Terrible Beauty / The Nightfighters</i> (1960)
1967	Etablierung der nordir. Bürgerrechtsbewegung	<i>The Violent Enemy</i>
1969	Beginn der nordirischen „Troubles“ ; Endsendung brit. Truppen nach Ulster. Spaltung d. IRA in „Official“ u. „Provisional IRA“ (PIRA – „Provos“)	
1971	Beginn der Internierungspolitik	
1972	<i>Bloody Sunday</i> : 13 Tote bei Bürgerrechtsdemonstration; „Bloody Friday“ als Reaktion, Auflösung d. nordirischen Parlaments u. <i>Direct Rule</i>	
1974-1975	IRA-Kampagne in England; „Balcombe Street Gang“; Anschläge in Birmingham u. Guilford; Verurteilung der „Birmingham Six“ u. „Guilford Four“; Einführung des brit. <i>Prevention of Terrorism Act</i> . Reorganisation der PIRA	<i>Hennessy</i> (1975)
1976	Beginn Kriminalisierungspolitik – keine Sonderrechte für „politische Gefangene“; Beginn „Blanket Protest“; Legion Hall Bombing in Strabane	
1978	Beginn des „Dirty Protest“	<i>The Legion Hall Bombing</i> (TV)
1979	Amtsantritt M. Thatchers; Attentat auf Lord Mountbatton	<i>The Outsider</i>
1980	1. Hungerstreik	<i>The Long Good Friday</i>
1981	2. Hungerstreik im Maze-Gefängnis; Tod von Bobby Sands u.a.	
1982		<i>Harry's Game</i>
1984-1988	Bombenanschlag auf das Grand Hotel, Brighton (1984), Stalker- u. Sampson-Untersuchung zu Vorwürfen britischer „Shoot-to-Kill“-Strategie	<i>Four Days in July</i> (TV, 1984); <i>Cal</i> (1984); <i>A Prayer for the Dying</i> (1987)
1988	Tötung v. IRA-Mitgliedern auf Gibraltar	<i>Death on the Rock</i> (1988, TV-Dok.)
1989	Entlassung d. „Guilford Four“	
1990		<i>Hidden Agenda; Shoot to Kill; Who bombed Birmingham?</i> (TV)

1991	IRA-Mörserangriff in der Downing Street; Entlassung der „Birmingham Six“	
1992		<i>The Crying Game; Patriot Games</i>
1993	Bishopsgate-Bombing: Anschlag auf Londons Finanzdistrikt; <i>Downingstreet-Declaration</i>	<i>In the Name of the Father; Love Lies Bleeding (TV)</i>
1994-1996	IRA-Waffenstillstand; endet mit Canary-Wharf-Anschlag 1996	<i>Blown Away (1994); Patriots (1994); Nothing Personal (1995); Some Mother's Son (1996); Michael Collins (1996)</i>
1997	Wiederaufnahme der Friedensverhandlungen	<i>The Boxer; The Devil's Own; The Jackal; This is the Sea; The Break / A Further Gesture</i>
1998	Ankündigung einer neuen „Bloody-Sunday“-Untersuchung; Referendum u. Unterzeichnung des Karfreitagsabkommens ; Anschlag der <i>Real IRA</i> in Omagh; Beginn der Demilitarisierung des Konflikts	<i>Divorcing Jack; The General; Resurrection Man; Titanic Town; Ronin</i>
1999		<i>The Most Fertile Man in Ireland</i>
2000		<i>An Everlasting Piece</i>
2001	<i>(20. Jahrestag des Hungerstreiks 1981)</i>	<i>H3; Silent Grace</i>
2002	<i>(30. Jahrestag des „Blutsonntags“)</i>	<i>Sunday; Bloody Sunday</i>
2004		<i>Mickybo and Me; Omagh (TV)</i>
2005	IRA erklärt bewaffneten Kampf für beendet	<i>Breakfast on Pluto</i>
2006		<i>The Wind That Shakes the Barley</i>
2007	Abzug der britischen Truppen aus Nordirland	
2008		<i>Fifty Dead Men Walking; Hunger; Anton</i>
2009		<i>Five Minutes of Heaven</i>
2010	Offizielle brit. Entschuldigung für „Bloody Sunday“ 1972	<i>Mo (TV)</i>
2012		<i>Shadow Dancer</i>

b) Deutschland und RAF

Jahr	Ereignis(se)	Filme
1967	Anti-Schah-Demonstration in Berlin, Tod Benno Ohnesorgs	<i>Tätowierung</i>
1968	Kaufhausbrandstiftung in Frankfurt a. M.; Verhaftung u. Verurteilung v. u.a. G. Ensslin u. A. Baader; Attentat auf Rudi Dutschke	
1969		<i>Brandstifter</i>
1970	Verhaftung v. A. Baader u. seine bewaffnete Befreiung in Berlin; RAF-Text „Die Rote Armee aufbauen“	<i>Rote Sonne</i>
1971	RAF-Mitglied Petra Schelm wird erschossen; Margit Schiller verhaftet, dabei Polizist N. Schmid erschossen; Banküberfälle u. Anschläge	
1972	„Radikalenerlass“ (bis 1976); RAF-„Mai-Offensive“: Anschläge auf US-Militäreinrichtung, Polizeidienststellen, Bundesrichter Buddenberg u. Springer-Hochhaus; Verhaftung v. u.a. A. Baader, G. Ensslin, Brigitte Mohnhaupt, U. Meinhof; Tod von Holger Meins nach Hungerstreik	
1975	Lorenz-Entführung durch „Bewegung 2. Juni“ u. erfolgreiche Gefangenensfreipressung; Beginn des Verfahrens gg. RAF-Mitglieder in Stammheim; BRD-Botschaftsgeiselnahme in Stockholm	<i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum; Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel</i>
1976	Selbstmord Ulrike Meinhofs, Beschluss v. „Anti-Terror-Gesetz“	<i>Paradies – Eine imperialistische Tragikomödie</i>
1977	Ermordung v. Siegfried Buback u. Jürgen Ponto; Entführung u. Ermordung H. M. Schleyers, Entführung der „Landshut“ u. Geiselnahme durch GSG 9; Tod der RAF-Führung in Stammheim	<i>Das zweite Erwachen der Christa Klages</i>
1978		<i>Messer im Kopf; Deutschland im Herbst</i>

1979	Anschlag auf NATO-Oberbefehlshaber General A. Haig	<i>Die dritte Generation</i>
1981	Anschlag auf Hauptquartier d. US-Luftwaffe in Ramstein u. auf US-General Kroesen in Heidelberg	<i>Die bleierne Zeit</i>
1985	Ermordung v. US-Soldat E. Pimental u. Anschlag auf US-Air-Base in Frankfurt a. M.	
1986	Anschlag auf Siemens-Vorstandsmitglied Karl Heinz Beckurts	<i>Die Reise; Stammheim – Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht</i>
1989	Attentat auf Deutsche-Bank-Vorstandssprecher A. Herrhausen	
1990	Verhaftung v. Ex-RAF-Mitgliedern in der DDR	
1991	Treuhand-Vorstandschef D. K. Rohwedder wird erschossen	
1992	Zweifel an der offiziellen Version zu Tathergang u. Schuld am Tod v. A. Herrhausen – „Das RAF-Phantom“	<i>Die Terroristen!; Den demokratische terroristen; Vater, Mutter, Mörderkind (TV)</i>
1993	Tod von Wolfgang Grams und Festnahme von Birgit Hogefeld in Bad Kleinen	
1994		<i>Bambule (1969/1994) (TV); Rotwang muss weg!</i>
1997	<i>(20 Jahre „Deutscher Herbst“)</i>	<i>Todesspiel (TV); Raus aus der Haut (TV)</i>
1998	Selbstaufklärungserklärung der RAF	
2000		<i>Die Stille nach dem Schuss; Die innere Sicherheit; Das Phantom (TV)</i>
2001		<i>Was tun, wenn's brennt?; Tatort: Schatten (TV)</i>
2002	<i>(25. Jahre „Deutscher Herbst“)</i>	<i>Baader</i>
2004		<i>Die fetten Jahre sind vorbei</i>
2005	RAF-Ausstellung in Berlin	<i>Die Quereinsteigerinnen</i>
2007	Freilassung Brigitte Mohnhaupts; <i>(30 Jahre „Deutscher Herbst“)</i>	
2008	Freilassung Christian Klars	<i>Der Baader Meinhof Komplex; Schattenwelt; Mogadischu</i>
2009		<i>Es kommt der Tag</i>
2010		<i>Amigo – Bei Ankunft Tod (TV); Tatort: Wie einst Lilly (TV)</i>
2011		<i>Wer wenn nicht wir</i>
2012		<i>Das Wochenende</i>

c) USA und „Evil Arabs“

Jahr	Ereignis(se)	Filme
1948	Abzug der letzten britischen Truppen aus Palästina; israelische Unabhängigkeitserklärung; Flucht u. Vertreibung von Arabern	
1956	Suez-Krise	
1966		<i>Trunk to Cairo</i>
1967	Sechststagekrieg; Gründung der Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP)	
1970-1971	PFLP entführt 5 Flugzeuge u.a. nach Jordanien; „Schwarzer September“: Vertreibung der Palästinenser aus Jordanien	
1972	Olympia-Attentat: Geiselnahme in München	
1973	Jom-Kippur-Krieg; erste Ölkrise	
1975	Beginn des libanesischen Bürgerkriegs; OPEC-Geiselnahme in Wien	
1976	Air-France-Flugzeugentführung u. Geiselnahme in Entebbe, Uganda	<i>21 Hours at Munich (TV); Victory at Entebbe (TV)</i>
1977		<i>Black Sunday; Mivtsa Jonatan / Operation Thunderbolt; Raid on Entebbe</i>
1979-1980	Zweite Ölkrise; Islam. Revolution im Iran; Besetzung der Großen Moschee in Mekka; Sowjet-Invasion in Afghanistan; Beginn der Teheraner Geiselnahme (bis 1981); Camp-David-Abkommen	
1981	Beginn US-Präsidentschaft v. Ronald Reagan	<i>Rollover</i>
1982	Israelischer Libanonfeldzug	<i>Wrong Is Right</i>
1983	Anschlag auf US-Stützpunkte in Beirut	
1984	Entführung des Flugs TWA 847 durch Mitglieder der Hisbollah u. des Islamischen Jihad	<i>The Ambassador; The Little Drummer Girl</i>

1985	Entführung der „Achille Lauro“ durch die Palästinensische Befreiungsfront (PLF)	
1986	Anschlag auf die La Belle-Diskotheek in West-Berlin, US-Luftschläge gegen Libyen als Vergeltungsaktion	<i>The Delta Force; Sword of Gideon</i> (TV-Miniserie); <i>Iron Eagle</i>
1987	Beginn des ersten Palästinenseraufstands („Intifada“) (bis 1993)	<i>Death Before Dishonor; Wanted: Dead or Alive; Terror Squad</i>
1988	Lockerbie-Attentat	
1990-91	Erster Irakkrieg	<i>Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair</i> (TV, 1990); <i>Navy SEALs</i> (1990)
1992	Beginn Bosnienkrieg (bis 1995)	
1993	Bombenanschlag auf World Trade Center, NY; erstes Oslo-Abkommen	
1994	Beginn des Selbstmordterrorismus der HAMAS in Israel; Gaza-Jericho-Abkommen: Selbstverwaltung unter paläst. Autonomiebehörde	<i>True Lies</i>
1995	Anschlag auf Bundesgebäude in Oklahoma; Massaker von Srebrenica	
1996	Kriegserklärung Osama bin Ladens an die USA; Anschlag von Khobar, Saudi-Arabien	<i>Executive Decision</i>
1997		<i>The Peacemaker</i>
1998	Al-Qaida-Anschläge auf US-Botschaften in Kenia u. Tansania	<i>The Siege</i>
2000	Beginn 2. „Intifada“ (bis 2005); Anschlag auf USS „Cole“ im Jemen	
2001	„9/11“-Anschläge; Beginn Afghanistan-Krieg	
2002	Entführung u. Ermordung Daniel Pearl; Anschlag auf Bali	<i>11'09'01 – September 11; Divine Intervention</i>
2003	Irakinvasion; Anschläge in Istanbul u. in Riad, Saudi-Arabien	<i>Fremder Freund; September</i>
2004	Anschläge in Madrid; Abu-Ghuraib-Folterbilder werden publik, Enthauptung von N. Berg im Irak; Khobar-Massaker, Saudi-Arabien; Beginn v. Dronen-Einsätze in Pakistan	<i>Land of Plenty; Team America: World Police; Yasmin</i>
2005	Anschläge in London („7/7“) u. Bali	<i>Munich; Paradise Now; Five Fingers; Schläfer; Syriana; Sleeper Cell</i> (TV-Serie)

2006	Zweiter Libanon-Krieg; Beginn des Konflikts zwischen Fatah und Hamas in den paläst. Gebieten	<i>Civic Duty; Infinite Justice; The Road to Guantanamo; United 93; World Trade Center</i>
2007	Verhaftung der „Sauerland-Gruppe“ in Deutschland; versuchter Anschlag auf den Flughafen von Glasgow	<i>A Mighty Heart; AmericanEast; Charlie Wilson's War; The Kingdom; Rendition; Shoot on Sight</i>
2008	Luftangriffe der israel. Luftwaffe auf den Gaza-Streifen nach Raketenangriffen der Hamas	<i>Where in the World is Osama Bin Laden?; Body of Lies; Traitor; Secret défense; Standard Operating Procedure; The Reflecting Pool; Sof Shavua B'Tel Aviv; The Hurt Locker</i>
2009	Beginn US-Präsidentschaft Barack Obamas; Selbstmordanschlag auf US-Camp in Afghanistan	
2010		<i>Carlos; Four Lions; Tere Bin Laden; Unthinkable; Hatufilm (TV-Serie, 1. Staffel 2010)</i>
2011	Tötung von Osama bin Laden in Pakistan; Abzug der US-Truppen aus dem Irak; „Arabischer Frühling“; Beginn des Syrischen Bürgerkriegs	<i>Homeland (TV-Serie, seit 2011)</i>
2012		<i>Zero Dark Thirty; Argo; The Attack</i>
2013	Anschlag auf Boston-Marathon	<i>Bethlehem; Omar</i>

c) Konflikte in Indien

Jahr	Ereignis(se)	Filme
1857	Indischer Aufstand gegen britische Kolonialherrschaft	
1919	Massaker von Amritsar	
1928-1931	Tötung v. Polizeioffizier J.P. Saunders u. Bombenwurf im Parlament d. Gruppe um Bhagat Singhs, Singhs Verurteilung u. Hinrichtung	
1947	Teilung Britisch-Indiens, Gründung Pakistans und Indiens; Massenflucht u. Vertreibung; Beginn des Ersten Kaschmirkriegs (bis 1949; Teilung d. Region)	
1948	Ermordung Mahatma Gandhis durch nationalistischen Extremisten	
1964		
1965	Zweiter Kaschmir-Krieg	
1967	Bauernaufstand in Naxalbari, Westbengalen – Beginn des bewaffneten maoistischen Kampfs	
1971-1972	dritter Ind.-Pak. Krieg: Gründung des Staates Bangladesch (zuvor: Ostpakistan); Übereinkunft der Grenzziehung in Kaschmir (Line of Control – LoC)	<i>Interview (1971); Calcutta (1971); Seemabaddha (1971)</i>
1973-1975	Unruhen u. Proteste gegen Zentralregierung	<i>Hindustan Ki Kasam (1973); Jana Aranya (1975)</i>
1975-1977	Ausnahmestand unter Premier Indira Gandhi	
1983	Beginn Bürgerkrieg auf Sri Lanka; Beginn der Sikh-Unruhen in Punjab	
1984	Operation „Blue Star“; Ermordung v. Indira Gandhi u. Vergeltungspogrome gegen Sikhs	
1990	Beginn des Kaschmir-Aufstands	
1991	LTTE-Attentat auf Ex-Premier Rajiv Gandhi	

1992-1993	Zerstörung von Babri Moschee in Ayodhya, Uttar Pradesh u. Ausschreitungen zw. Hindus u. Moslems; Mumbai Aufstände; 13-facher Bombenanschlag in Mumbai durch D-Company; Ende des bewaffneten Sikh-Konflikts	<i>Roja</i> (1992); <i>Unakkaga Piranthen</i> (1992)
1995		<i>Bombay</i>
1996		<i>Maachis; Diljale</i>
1998	Wahlsieg der hindu-nationalistischen BJP	<i>Dil Se; Hazaar Chaurasi Ki Maa</i>
1999	Kargil -Konfrontation mit Pakistan	<i>Sarfarosh; Theeviravaathi</i>
2000		<i>Badal; Fiza</i>
2001	Angriff auf indisches Parlament in Neu-Delhi durch kaschmirische Separatisten (LeT, JeM)	<i>Indian</i>
2002	Aufstände u. Hindu-Moslem-Massaker im Bundesstaat Gujarat	<i>23rd March 1931: Shaheed; The Legend of Bhagat Singh</i>
2003		<i>The Hero: Love Story of a Spy; Hawayein</i>
2004		<i>Asambhav; Black Friday; Khakee; Zameen; Main Hoon Na</i>
2005	Bombenanschlag in Delhi durch LeT	<i>Jo Bole So Nihaal; The Rising: Ballad of Mangal Pandey; Tango Charlie</i>
2006	7-facher Anschlag auf Mumbaier Züge	<i>Fanaa; Rang De Basanti</i>
2007		<i>Anwar; Dhokha; Mission 90 Days</i>
2008	Angriff auf Mumbai durch u.a. LeT-Kommando; Wahlen in Indisch-Kaschmir (J&K)	<i>A Wednesday; Aamir; Black & White; Chamku; Mumbai Meri Jaan; Tahaan; Hijack; Yeh Mehra India; Alimankada / The Road from Elephant Pass</i>
2009	Ende der LTTE und des Bürgerkriegs auf Sri Lanka	<i>Aagey Se Right; Kurbaan; New York</i>
2010		<i>My Name is Khan; Tere Bin Laden; Lamhaa: The Untold Story of Kashmir; Harud</i>
2013		<i>The Attack of 26/11; Sadda Haq</i>
2014	<i>(30. Jahre Operation „Blue Star“ u. Attentat auf I. Gandhi)</i>	<i>47 to 84 – Ek Peed; Punjab 1984; Kaum De Heere</i>

Filmografie

- 11'09''01 – September 11* (UK/F/EGY/J/MEX/USA/IRN 2002, R: Youssef Chahine, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Shôhei Imamura, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanović)
- 21 Hours at Munich / Die 21 Studen von München* (USA 1976, R: William A. Graham)
- 23rd March 1931: Shaheed* (IND 2002, R: Guddu Dhanoa)
- 24 – Twenty Four* (USA seit 2001, Fox) – Fernsehserie
- 47 to 84 – Ek Peed* (IND 2014, R: Rajeev Sharma)
- 5 Jahre Leben* (D/F 2012, R: Stefan Schaller)
- 9/11 / 11. September – Die letzten Stunden im World Trade Center* (USA/F 2008, R: James Hanlon, Gédéon Naudet, Jules Naudet)
- A Common Man* (USA/CL 2013, R: Chandran Rutnam)
- A Good Day to Die Hard* (USA 2013, R: John Moore)
- A Mighty Heart / Ein mutiger Weg* (USA/UK 2007, R: Michael Winterbottom)
- A Prayer for the Dying / Auf den Schwingen des Todes* (UK 1987, R: Mike Hodges)
- A Terrible Beauty / The Night Fighters / Aufstand im Morgengrauen* (UK/USA 1960, R: Tay Garnett)
- A Wednesday* (IND 2008, R: Neeraj Pandey)
- Aagey Se Right* (IND 2009, R: Indrajit Nattooji)
- Aamir* (IND 2008, R: Raj Kumar Gupta)
- Ae Fond Kiss... / Just A Kiss* (UK/BEL/D/I/ESP 2003, R: Ken Loach)
- Air Force One* (USA/D 1997, R: Wolfgang Petersen)
- Airport* (USA 1970, R: George Seaton, Henry Hathaway)
- Al-irhab wal kabab / Terrorism and Kebab* (EGY 1993, R: Sherif Arafa)
- Alimankada / The Road from Elephant Pass* (CL 2008, R: Chandran Rutnam)
- Alma Mater* (BRD 1969, R: Rolf Hädrich) – Fernsehfilm
- Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution / Lemy Caution gegen Alpha 06* (F/I 1965, R: Jean-Luc Godard)
- Ambassador, The / Der Ambassador* (USA 1984, R: J. Lee Thompson)
- AmericanEast* (USA 2007, R: Hesham Issawi)
- Amigo – Bei Ankunft Tod* (D/I 2010, R: Lars Becker) – Fernsehfilm
- Amu* (IND/USA 2005, R: Shonali Bose)
- An Everlasting Piece / Mit oder ohne – Was Männer haben sollten!* (USA 2000, R: Barry Levinson)
- Angel / Strasse der Angst* (IRL/UK 1982, R: Neil Jordan)
- Angel Heart* (USA/CAN/UK 1987, R: Alan Parker)
- Angels with Dirty Faces / Chicago – Engel mit schmutzigen Gesichtern* (USA 1938, R: Michael Curtiz)
- Anwar* (IND 2007, R: Manish Jha)
- Argo* (USA 2012, R: Ben Affleck)

- Arlington Road* (USA 1999, R: Mark Pellington)
Asambhav / Asambhav – Das Unmögliche (IND 2004, R: Rajiv Rai)
Attack, The (LB/F/QA/BE 2012, R: Ziad Doueiri)
Attack of 26/11, The (IND 2013, R: Ram Gopal Varma)
Auf Ewig und einen Tag (D 2006, R: Markus Imboden, ZDF) – zweiteiliger Fernsehfilm
- Baader* (BRD 2002, R: Christopher Roth)
Baader Meinhof Komplex, Der (D/F/CZ 2008, R: Uli Edel)
Bab El-Oued City / Abschied von Algier (DZ/F/D/CH 1994, R: Merzak Allouache)
Badal (IND 2000, R: Raj Kanwar)
Bambule (BRD 1969/1994, R: Eberhard Itzenplitz) – Fernsehfilm
Battaglia di Algeri, La / Die Schlacht um Algier (I/ALG 1966, R: Gillo Pontecovo)
Battlestar Galactica (KAN/USA 2004-2009) – Fernsehserie
Bethlehem / Bethlehem – Wenn der Feind dein bester Freund ist (ISR/D/BE 2013, R: Yuval Adler)
- Black & White* (IND 2008, R: Subhash Ghai)
Black Hawk Down (USA 2001, R: Ridley Scott)
Black Friday (IND 2004, R: Anurag Kashyap)
Black Rain / Schwarzer Regen (USA 1989, R: Ridley Scott)
Black Sunday / Schwarzer Sonntag (USA 1977, R: John Frankenheimer)
bleierne Zeit, Die (D 1981, R: Margarethe von Trotta)
Blood Diamond (USA / D 2006, R: Edward Zwick)
Bloody Sunday (UK/IRL 2002, R: Paul Greengrass)
Blown Away / Explosiv (USA 1994, R: Stephen Hopkins)
Body of Lies / Der Mann, der niemals lebte (USA 2008, R: Ridley Scott)
Bold Emmett, Ireland Martyr / All for Old Ireland (USA 1915, R: Sidney Olcott)
Bombay / Bumbai (IND 1995, R: Mani Ratnam)
Bourne Identity, The / Die Bourne Identität (USA/D/CZ 2002, R: Doug Liman)
Bourne Legacy, The / Das Bourne Vermächtnis (USA 2012, R: Tony Gilroy)
Bourne Supremacy, The / Die Bourne Verschwörung (USA/D 2004, R: Paul Greengrass)
Bourne Ultimatum, The / Das Bourne Ultimatum (USA/D 2007, R: Paul Greengrass)
Boxer, The / Der Boxer (USA/IRL 1997, R: Jim Sheridan)
Braveheart (USA 1995, R: Mel Gibson)
Brandstifter (BRD 1969, R: Klaus Lemke)
Breakdown (USA 1997, R: Jonathan Mostow)
Breakfast on Pluto (IRL/UK 2005, R: Neil Jordan)
Buongiorno, notte / Guten Tag, Nacht (I 2003, R: Marco Bellocchio)
- Cal* (UK 1984, R: Pat O'Connor)
Calcutta 71 (IND 1971, R: Mrinal Sen)
Carlos / Carlos – Der Schakal (F/D 2010, R: Olivier Assayas) (Kinofilm und gleichnamige dreiteilige TV-Miniserie)
Caso Moro, II / Die Affäre Aldo Moro (I 1986, R: Giuseppe Ferrara)
Cast a Giant Shadow / Der Schatten der Giganten (USA 1966, R: Melville Shavelson)
Cavite (USA/RP 2005, R: Neill Dela Llana, Ian Gamazon)

- Chamku* (IND 2008, R: Kabeer Kaushik)
Charlie Wilson's War / Der Krieg des Charlie Wilson (USA 2007, R: Mike Nichols)
Chinoise, La / Die Chinesin (F 1967, R: Jean-Luc Godard)
Civic Duty (UK/USA/CAN 2006, R: Jeff Renfroe)
Cleanskin (UK 2012, R: Hadi Hajaig)
Clear and Present Danger / Das Kartell (USA 1994, R: Philip Noyce)
Close Circuit / Unter Beobachtung (UK/USA 2013, R: John Crowley)
Code Name: Geronimo (USA 2012, R: John Stockwell)
Collateral Damage / Collateral Damage – Zeit der Vergeltung (USA 2002, R: Andrew Davis)
Colleen Bawn, The (USA 1915, R: Sidney Olcott)
Cops (USA 1922, R: Buster Keaton, Edward F. Cline)
Commandante (USA/ESP 2003, R: Oliver Stone)
Company (IND 2006, R: Ram Gopal Varma)
Crimson Tide / Crimson Tide – In tiefster Gefahr (USA 1995, R: Tony Scott)
Crying Game, The (UK/J 1992, R: Neil Jordan)
- D* (IND 2005, R: Vishram Sawant)
Day Night Day Night / Zwei Tage zwei Nächte (USA/D/F 2006, R: Julia Loktev)
Death Before Dishonor / Held USA (USA 1987, R: Terry Leonard)
Death on a Rock (UK 1988, R: Roger Bolton, ITV) – TV-Dokumentation
Den demokratische terroristen / Der demokratische Terrorist (SWE/D 1992, R: Per Berglund)
Delta Force, The / Delta Force (USA/ISR 1986, R: Menahem Golan)
Defiance / Unbeugsam (USA 2008, R: Edward Zwick)
Delta Force 2: The Colombian Connection (USA 1990, R: Aaron Norris)
Departed, The / Departed – Unter Feinden (USA/HK 2006, R: Martin Scorsese)
Deutschland im Herbst (BRD 1978, R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert)
Des Hoyaa Pardes (IND 2004, R: Manoj Punj)
Detektive (BRD 1968, R: Rudolf Thome)
Devil's Own, The / Vertrauter Feind (USA 1997, R: Alan J. Pakula)
Divorcing Jack / Starkey (UK 1998, R: David Caffrey)
Dhokha (IND 2007, R: Pooja Bhatt)
Die Hard / Stirb Langsam (USA 1988, R: John McTiernan)
Die Hard 2: Die Harder / Stirb Langsam – Die Harder (USA 1990, R: Renny Harlin)
Die Hard: With a Vengeance / Stirb Langsam – Jetzt erst recht (USA 1995, R: John McTiernan)
Die Hard 4.0 – s. Live Free or Die Hard
Diljale (IND 1996, R: Harry Baweja)
Dil Se / Dil Se – Von ganzem Herzen (IND 1998, R: Mani Ratnam)
Dirty Harry (USA 1971, R: Don Siegel)
Divine Intervention / Yadon ilaheyya / Göttliche Intervention – Eine Chronik von Liebe und Schmerz (F/MA/D/PAL 2002, R: Elia Suleiman)

- Domino Principle, The / Das Domino Komplott* (UK/USA 1977, R: Stanley Kramer)
Donnie Brasco (USA 1997, R: Mike Newell)
Dresden (D 2007, R: Roland Sosu Richter, ZDF) – zweiteiliger Fernsehfilm
Dritte Generation, Die (BRD 1979, R: Rainer Werner Fassbinder)
- Earthquake / Erdbeben* (USA 1974, R: Mark Robson)
Der einsame Wanderer (BRD 1968, R: Philipp Werner Sauber)
Enforcer, The / Dirty Harry III – Der Unerbittliche (USA 1976, R: James Fargo)
Envoyés très spéciaux (F 2009, R: Frédéric Auburtin)
Es kommt der Tag (D/F 2009, R: Susanne Schneider)
État de siège / Der unsichtbare Aufstand (F/BRD/I 1972, R: [Constantin] Costa-Gavras)
Execution of Czolgosz, with a Panorama of Auburn Prison (USA 1901, Edwin S. Porter)
Executive Decision / Einsame Entscheidung (USA 1996, R: Stuart Baird)
eXistenZ (CAN/UK 1999, R: David Cronenberg)
Exodus (USA 1960, R: Otto Preminger)
Eye of the Needle, The (UK 1981, R: Richard Maquand)
- Fahrenheit 9/11* (USA 2004, R: Michael Moore)
Fanaa / Im Sturm der Liebe (IND 2006, R: Kunal Kohli)
Fetten Jahre sind vorbei, Die (D/Ö 2004, R: Hans Weingartner)
Fifty Dead Men Walking (UK/CAN 2008, R: Kari Skogland)
Fight Club (USA/D 1999, R: David Fincher)
First Blood / Rambo (USA 1982, R: Ted Kottcheff)
Five Fingers (USA 2006, R: Laurence Malkin)
Five Minutes of Heaven (UK/IRL 2009, R: Oliver Hirschbiegel)
Fiza (IND 2000, R: Khalid Mohamed)
Flight 93 / Flight 93 – Todesflug am 11. September (CAN/USA 2006, R: Peter Markle)
Flightplan / Flightplan – Ohne jede Spur (USA 2005, R: Robert Schwentke)
For Ireland's Sake (USA 1914, R: Sidney Olcott)
Four Days in July (UK 1984, R: Mike Leigh) – Fernsehfilm
Four Lions (UK/F 2010, R: Christopher Morris)
French Connection, The / French Connection – Brennpunkt Brooklyn (USA 1971, R: William Friedkin)
Fremder Freund (D 2003, R: Elmar Fischer)
From Paris with Love (F 2010, R: Pierre Morel)
Fuchs von Glenavorn, Der (D 1940, R: Max W. Kimmrich)
- Gegen die Wand* (D/TR 2003, R: Fatih Akin)
General, The / Der General (UK/IRL 1998, R: John Boorman)
Gentle Gunman, The / Die Bombe im U-Bahn-Schacht (UK 1952, R: Basil Dearden)
Giro City (UK 1982, R: Karl Francis) – Fernsehfilm
Goldfinger / James Bond 007 – Goldfinger (UK 1964, R: Guy Hamilton)
Good Night, and Good Luck (USA/F/UK/J 2005, R: George Clooney)
Great New Wonderful, The (USA 2005, R: Danny Leiner)
Gung Ho (USA 1986, R: Ron Howard)

- H3* (IRL 2001, R: Les Blair)
Haqeeqat (IND 1964, R: Cetan Anand)
Harud (IND 2010, R: Aamir Bashir)
Harry's Game / Das tödliche Patt (UK 1982, R: Lawrence Gordon Clark, ITV) – dreiteilige TV-Miniserie
Hatufim / Prisoners of War (ISR 2010-2012, Channel 2) – Fernsehserie
Hawayein (IND 2003, R: Ammtoje Mann)
Hazaar Chaurasi Ki Maa (IND 1998, R: Govind Nihalani)
Hennessey / Codewort Hennessey (UK 1975, R: Don Sharp)
Heroes of Telemark, The / Kennwort ‚Schweres Wasser‘ (UK 1965, R: Anthony Mann)
Hero: Love Story of a Spy, The (IND 2003, R: Anil Sharma)
Herstellung eines Molotow-Cocktails (BRD 1968, R: Holger Meins)
Hidden Agenda / Geheimprotokoll (UK 1990, R: Ken Loach)
Hijack (IND 2008, R: Kunal Shivdasani)
Hindustan Ki Kasam (IND 1973, R: Chetan Anand)
Homeland (USA seit 2011, Showtime) – Fernsehserie
Hostel (USA 2005, R: Eli Roth)
Hotel Rwanda / Hotel Ruanda (USA/UK/I/ZA 2003, R: Terry George)
Hunger (UK/IRL 2008, R: Steve McQueen)
Hunt for Eagle One, The / Die Jagd auf Eagle One (USA 2006, R: Brian Clyde)
Hunt for Red October, The / Jagd auf roter Oktober (USA 1990, R: John McTiernan)
Hurt Locker, The / Tödliches Kommando – The Hurt Locker (USA 2008, R: Kathryn Bigelow)
- I See A Dark Stranger / The Adventuress* (UK 1946, R: Frank Lauder)
Independence Day (USA 1996, R: Roland Emmerich)
Indian (IND 2001, R: N. Maharajan)
Informers, The / Der Verräter (USA 1935, R: John Ford)
Innere Sicherheit, Die (D 2000, R: Christian Petzold)
Interview (IND 1971, R: Mrinal Sen)
Invaders from Mars / Invasion vom Mars (USA 1953, R: William Cameron Menzies)
Invasion of the Body Snatchers / Die Dämonischen (USA 1956, R: Don Siegel)
In the Name of the Father / Im Namen des Vaters (IRL/UK 1993, R: Jim Sheridan)
In the Valley of Elah / Im Tal von Elah (USA 2007, R: Paul Haggis)
Infinite Justice / Infinite Justice – In den Fängen der Al Kaida (UK 2006, R: Jamil Dehlavi)
Ireland, A Nation (USA 1914, R: Walter MacNamara)
Irish Destiny (UK/IRL 1928, R: George Dewhurst)
Iron Eagle / Der Stählerne Adler (USA/CAN 1987, R: Sidney J. Furie)
Iron Man 3 (USA 2013, R: Shane Black)
- Jackal, The / Der Schakal* (USA/UK/F/D/J 1997, R: Michael Caton-Jones)
Jack Ryan: Shadow Recruit (USA/R 2014, R: Kenneth Branagh)
Jana Aranya / Der Mittelsmann (IND 1976, R: Satyajit Ray)

- Jarhead / Jarhead – Willkommen im Dreck* (D/USA 2005, R: Sam Mendes)
JFK / JFK – Tatort Dallas (USA/F 1991, R: Oliver Stone)
Jitsuroku rengô sekigun: Asama sansô e no michi / United Red Army (J 2007, R: Kôji Wakamatsu)
Jo Bole So Nihaal (IND 2005, R: Rahul Rawail)
Juggernaut / 18 Stunden bis zur Ewigkeit (USA 1977, R: Richard Lester)
Junge Törless, Der (BRD/F 1966, R: Volker Schlöndorff)
Jurassic Park (USA 1993, R: Steven Spielberg)
- Kaum De Heere* (IND 2014, R: Ravinder Ravi)
Kennen Sie Georg Linke? (BRD 1971, R: Rolf Hädrich)
Kingdom, The / Operation: Kingdom (USA/D 2007, R: Peter Berg)
Kleine Front (BRD 1965, R: Klaus Lemke)
Kurbaan (IND 2009, R: Renzil D’Silva)
- Lakshya / Mut zur Entscheidung – Lakshya* (IND 2004, R: Farhan Akhtar)
Lamhaa: The Untold Story of Kashmir (IND 2010, R: Rahul Dholakia)
Land of Plenty (USA/D/CAN 2004, R: Wim Wenders)
Leben der Anderen, Das (D 2006, R: Florian Henckel von Donnersmarck)
Legend of Bhagat Singh, The (IND 2002, R: Rajkumar Santoshi)
Legion Hall Bombing, The (UK 1978, R: Roland Joffé) – TV-Dokumentarspiel
Live Free or Die Hard (USA/UK 2007, R: Len Wiseman)
Little Drummer Girl, The / Die Libelle (USA 1984, R: George Roy Hill)
Live Free or Die Hard / Die Hard 4.0 / Stirb Langsam 4.0 (USA/UK 2007, R: Len Wiseman)
Living Daylights, The / James Bond 007 – Der Hauch des Todes (UK/USA 1987, R: John Glen)
- Lobo, El / El Lobo – Der Wolf* (ESP 2004, R: Miguel Courtois)
LOC: Kargil (IND 2003, R: J.P. Dutta)
Loin de Vietnam / Fern von Vietnam (F 1967, R: Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais)
Long Good Friday, The / Rififi am Karfreitag (UK 1980, R: John Mackenzie)
London River (UK/F/ALG 2009, R: Rachid Bouchareb)
Lost (USA 2004-2010, ABC) – Fernsehserie
Lost Command / Sie fürchten weder Tod noch Teufel (USA 1966, R: Mark Robson)
Love Lies Bleeding (UK 1993, R: Michael Winterbottom) – Fernsehfilm
Luftbrücke, Die – Nur der Himmel war frei (D 2005, R: Dror Zahavi, Sat 1) – zweiteiliger Fernsehfilm
- Maachis* (IND 1996, R: Gulzar)
Maeve (UK/IRL 1982, R: Patt Murphy)
Magnolia (USA 1999, R: Paul Thomas Anderson)
Malcolm X (USA 1992, R: Spike Lee)
Main Hoon Na / Ich bin immer für dich da! (IND 2004, R: Farah Khan)
Mani sulla città, Le / Hände über der Stadt (I/F 1963, R: Francesco Rosi)

- Marie Antoinette* (USA/F/J 2006, R: Sofia Coppola)
Matrix, The / Matrix (USA/AUS 1999, R: Andy Wachowski, Lana Wachowski)
Matrix Reloaded, The / Matrix Reloaded (USA/AUS 2003, R: Andy Wachowski, Lana Wachowski)
Matrix Revolutions, The / Matrix Revolutions (USA/AUS 2003, R: Andy Wachowski, Lana Wachowski)
Mein Leben für Irland (D 1941, R: Max W. Kimmrich)
Mela (IND 2000, R: Dharmesh Darshan)
Messer im Kopf (BRD 1978, R: Reinhard Hauff)
Miami Vice (USA 1984-1990, NBC) – Fernsehserie
Michael Collins (UK/IRL/USA 1996, R: Neil Jordan)
Michael Kohlhaas – Der Rebell (BRD 1969, R: Volker Schlöndorff)
Mickybo and Me (UK 2004, R: Terry Loane)
Mission 90 Days (IND 2007, R: A.K. „Major“ Ravi)
Mission Kashmir / Mission Kashmir – Der blutige Weg der Freiheit (IND 2000, R: Vidhu Vinod Chopra)
Mivtza Yonatan / Operation Thunderbolt (ISR 1977, R: Menahem Golan)
Mo (UK 2010, R: Philip Martin) – Fernsehfilm
Mogadischu (D 2008, R: Roland Sosu Richter) – Fernsehfilm
Most Fertile Man in Ireland, The (UK/IRL 1999, R: Dudi Appleton)
Mother India (IND 1957, R: Mehboob Khan)
Mr. & Mrs. Iyer (IND 2002, R: Aparna Sen)
Mr India (IND 1987, R: Shekar Kapur)
Mumbai Meri Jaan (IND 2008, R: Nishikant Kamat)
München '72 – Das Attentat (D 2012, R: Dror Zahavi) – Fernsehfilm
Munich / München (USA/CAN/F 2005, R: Steven Spielberg)
Mutter Krausens Fahrt ins Glück (D 1929, R: Phil Jutzi)
Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel (BRD 1975, R: Rainer Werner Fassbinder)
My Left Foot: The Story of Christy Brown / Mein linker Fuss (IRL/UK 1989, R: Jim Sheridan)
My Name is Khan (IND 2010, R: Karan Johar)
- Nada* (F 1974, R: Claude Chabrol)
Natural Born Killers (USA 1994, R: Oliver Stone)
Navy Seals / Navy Seals – Die härteste Elitetruppe der Welt (USA 1990, R: Lewis Teague)
Network (USA 1976, R: Sidney Lumet)
New York (IND 2009, R: Kabir Khan)
Nighthawks / Nachtfalken (USA 1981, R: Bruce Malmuth)
Nine ½ Weeks / 9 ½ Wochen (USA 1986, R: Adrian Lyne)
Not Without My Daughter / Nicht ohne Meine Tochter (USA 1991, R: Brian Gilbert)
Nothing Personal (UK/IRL 1995, R: Thaddeus O'Sullivan)
Nuit et brouillard / Nacht und Nebel (F 1955, R: Alain Resnais)
- Odd Man Out / Ausgestossen* (UK 1947, R: Carol Reed)

- Omagh / Omagh – Das Attentat* (IRL/UK 2004, R: Pete Travis)
Omar (UAE/PAL 2013, R: Hany Abu-Assad)
On Wings of Eagles / Auf den Schwingen des Adlers (USA 1986, R: Andrew V. McLaglen, NBC) – zweiteiliger Fernsehfilm
- Operation Ellalan* (CL 2009, R: „Tamizhan“ [oder andere Pseudonyme oder Kollektive genannt])
Operación Ogro / Ogro (ESP/F/I 1979, R: Gillo Pontecorvo)
Ordinary Decent Criminal (UK/D/IRL/USA 2000, R: Thaddeus O’Sullivan)
Outsider, The / Verrat in Belfast (USA 1979, R: Tony Luraschi)
- Padatik* (IND 1973, R: Mrinal Sen)
Paradies – Eine imperialistische Tragikomödie (D 1976, R: Zelimir Zilinek)
Paradise Now (PAL/F/D/NL/ISR 2005, R: Hany Abu-Assad)
Parallax View, The / Zeuge einer Verschwörung (USA 1974, R: Alan J. Pakula)
Passenger 57 / Passagier 57 (USA 1992, R: Kevin Hooks)
Patriot, The (USA 1998, R: Dean Semler)
Patriot Games / Stunde der Patrioten (USA 1992, R: Philip Noyce)
Patriotin, Die (BRD 1979, R: Alexander Kluge)
Patty Hearst / Schreie im Dunkeln (UK/USA 1988, R: Paul Schrader)
Peacemaker, The / Projekt: Peacemaker (USA 1997, R: Mimi Leder)
Pelican Brief, The / Die Akte (USA 1993, Alan J. Pakula)
Philadelphia (USA 1993, R: Jonathan Demme)
Phir Bhi Dil Hai Hindustani / Mein Herz schlägt indisch (IND 2000, R: Aziz Mirza)
Phantom, Das (D 2000, R: Dennis Gansel) – Fernsehfilm
Phone Booth / Nicht auflegen! (USA 2002, R: Joel Schumacher)
Piazza delle cinque lune / Der Tag, an dem Aldo Moro starb (I/UK 2003, R: Renzo Martinelli)
Platoon (UK/USA 1986, R: Oliver Stone)
Plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach, Der (BRD 1971, R: Volker Schlöndorff)
Polizeiruf 110 – Denn sie wissen nicht, was sie tun (D 2011, R: Hans Steinbichler) – Fernsehfilm
Poseidon Adventure, The / Die Höllenfahrt der Poseidon (USA 1972, R: Ronald Neame)
Prabhakaran (CL 2008, R: Tushara Peiris)
Pratidwandi / Der Konkurrent (IND 1970, R: Satyajit Ray)
Public Enemy, The / Der öffentliche Feind (USA 1931, R: William A. Wellman)
Punjab 1984 (CAN/IND 2014, R: Anurag Singh)
- Queimada / Burn! / Queimada – Insel des Schreckens* (I/F 1969, R: Gillo Pontecorvo)
Quereinsteigerinnen, Die (D 2005, R: Rainer Knepperger, Christian Mrasek)
Quiet American, The / Der stille Amerikaner (D/USA/US/AUS/F 2002, R: Phillip Noyce)
- Rachida* (DZ/F 2002, R: Yamina Bachir-Chouikh)
Raid on Entebbe / ... die keine Gnade kennen (USA 1977, R: Irvin Kershner)

- Rambo / John Rambo* (USA/D 2008, R: Sylvester Stallone)
Rambo: First Blood II / Rambo II – Der Auftrag (USA 1986, R: George P. Cosmatos)
Rambo III (USA 1988, R: Peter MacDonald)
Rana's Wedding / Al gods fee yom akhar (PAL/NL/UAE 2002, R: Hany Abu-Assad)
Rang De Basanti / Rang De Basanti – Die Farbe der Rebellion (IND 2006, R: Rakesh Omprakash Mehra)
Raspberry Reich, The (D/CAN 2004, R: Bruce LaBruce)
Raus aus der Haut (D 1997, R: Andreas Dresen) – Fernsehfilm
Red Alert: The The War Within (IND 2009, R: Ananth Narayan Mahadevan)
Red Menace, The (USA 1949, R: R.G. Springsteen)
Reign Over Me / Die Liebe in mir (USA 2007, R: Mike Binder)
Reflecting Pool, The (USA 2008, R: Jarek Kupsc)
Reise, Die (BRD/CH 1986, R: Markus Imhoof)
Rendition / Machtlos (USA 2007, R: Gavin Hood)
Resurrection Man (UK 1998, R: Marc Evans)
Revolte, Die (BRD 1969, R: Reinhard Hauff) – Fernsehfilm
Rising: Ballad of Mangal Pandey, The / The Rising: Aufstand der Helden (IND 2005, R: Ketan Mehta)
Rising Sun / Die Wiege der Sonne (USA 1993, R: Philip Kaufman)
Road to Guantanamo, The (UK 2006, R: Mat Whitecross, Michael Winterbottom)
Rob Roy (USA/UK 1995, R: Michael Caton-Jones)
RoboCop (USA 1987, R: Paul Verhoeven)
Roja (IND 1992, R: Mani Ratnam)
Rollercoaster / Achterbahn (USA 1977, R: James Goldstone)
Rollover / Das Rollover-Komplott (USA 1981, R: Alan J. Pakula)
Ronin (UK/USA 1998, R: John Frankenheimer)
Roots (USA 1977, ABC) – Fernsehserie
Rote Sonne (BRD 1970, R: Rudolf Thome)
Running on Empty / Die Flucht ins Ungewisse (USA 1988, R: Sidney Lumet)
- Saboteur / Saboteure* (USA 1942, R: Alfred Hitchcock)
Sadda Haq (IND 2013, R: Mandeep Benipal)
Sarfarosh / Martyr (IND 1999, R: John Mathew Matthan)
Saw / Saw – Wessen Blut wird fließen? (USA/AUS 2004, R: James Wan)
Schattenwelt (D 2008, R: Connie Walthers)
Secret défense / Rekruten des Todes (F 2008, R: Phillipe Haim)
Seemabaddha / Beschränkt (IND 1971, R: Satyajit Ray)
September (D 2003, R: Max Färberböck)
Severe Visibility (USA 2007, R: Paul Cross)
Shaan (IND 1980, R: Ramesh Sippy)
Shadow Dancer (UK/IRL 2012, R: James Marsh)
Shaft / Shaft – Noch fragen? (D/USA 2000, R: John Singleton)
Shaheed-e-azam Bhagat Singh (IND 1954, R: Jagdish Gautam)
Shake Hands with the Devil / Ein Händedruck des Teufels (IRL/USA 1959, R: Michael Anderson)

- Shoot on Sight* (USA/UK 2007, R: Jag Mundhra)
Shoot to Kill (UK 1990, R: Peter Kosminsky) – Fernsehfilm
Sie haben Knut (D/Ö 2003, R: Stefan Krohmer)
Siege, The / Ausnahmezustand (USA 1998, R: Edward Zwick)
Silent Grace (IRL 2001, R: Maeve Murphy)
Sleeper Cell (USA 2005, Showtime) – Fernsehserie
Sof Shavua B'Tel Aviv / Alles für meinen Vater (D/ISR 2008, R: Dror Zahavi)
Some Mother's Son / Mütter & Söhne (IRL/USA 1996, R: Terry George)
Sommer in Orange (D 2011, R: Marcus H. Rosenmüller)
South Park (USA seit 1997, Comedy Central) – Fernsehserie
Special Bulletin (USA 1983, R: Edward Zwick) – Fernsehfilm
Spider-Man (USA 2002, R: Sam Raimi)
Stammheim – Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht (BRD 1986, R: Reinhard Hauff)
Standard Operating Procedure (USA 2008, R: Errol Morris)
Star Wars / Star Wars: Episode IV – A New Hope / Krieg der Sterne / Krieg der Sterne – Episode IV: Eine neue Hoffnung (USA 1977, R: Georges Lucas)
Star Wars II – The Empire Strikes Back / Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back / Das Imperium schlägt zurück / Star Wars: Episode 5 – Das Imperium schlägt zurück (USA 1980, R: Irvin Kershner)
Star Wars III – Return of the Jedi / Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi / Die Rückkehr der Jedi-Ritter / Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter (USA 1980, R: Richard Marquand)
Stille nach dem Schuss, Die (D 2000, R: Volker Schlöndorff)
Strangers on a Train / Der Fremde im Zug (USA 1951, R: Alfred Hitchcock)
Sum of All Fears, The / Der Anschlag (USA/D 2004, R: Phil Alden Robinson)
Sword of Gideon / Gideons Schwert (KAN/F 1986, R: Michael Anderson, CTV) – Fernsehfilm / Miniserie
Syrtaana (USA 2005, R: Stephen Gaghan)
- Tahaan / Tahaan: The Boy with the Grenade* (IND 2008, R: Santosh Sivan)
Taking of Pelham One Two Three, The / Stoppt die Todesfahrt der U-Bahn 1-2-3 (USA 1974, R: Joseph Sargent)
Tango Charlie (IND 2005, R: Mani Shankar)
Tatort – Schatten (D 2002, R: Thorsten Näter) – Fernsehfilm
Tatort – Wie einst Lilly (D 2010, R: Achim v. Borries) – Fernsehfilm
Tätowierung (BRD 1967, R: Johannes Schaaf)
Taxi to the Dark Side / Taxi zur Hölle (USA 2007, R: Alex Gibney)
Taxi Driver (IND 1954, R: Chatan Anand)
Team America: World Police / Team America (USA/D 2004, R: Trey Parker)
Tere Bin Laden (IND 2010, R: Abishek Sharma)
Terror Squad / Terror Kommando (USA 1988, R: Peter Maris)
Terroristen!, Die (D 1992, R: Philip Gröning)
T for Terrorist (USA 2003, R: Hesham Issawi)
Theeviravaathi / Theeviravaathi: The Terrorist (IND 1998, R: Santosh Sivan)
They Live / Sie leben! (USA 1988, R: John Carpenter)

- Thin Red Line, The / Der schmale Grad* (USA 1998, R: Terrence Malick)
This is the Sea (IRL 1997, R: Mary McGuckian)
Titanic Town / Frontline – Zwischen den Fronten (UK 1998, R: Roger Mitchel)
Todesspiel (D 1997, R: Heinrich Breloer, ARD) – zweiteilige TV-Doku-Drama
Todo Modo (I/F 1976, R: Elio Petri)
Towering Inferno, The / Flammendes Inferno (USA 1974, R: John Guillermin)
Traitor (USA 2008, R: Jeffrey Nachmanoff)
Three Days of the Condor / Die drei Tage des Condor (USA 1975, R: Sydney Pollack)
Traffic / Traffic – Die Macht des Kartells (D/USA 2000, R: Steven Soderbergh)
True Lies / True Lies – Wahre Lügen (USA 1994, R: James Cameron)
Trunk to Cairo / Einer spielt falsch (ISR/BRD 1966, R: Menahem Golan)
Two Ceasefires and a Wedding (UK 1995, R: Stephen Butcher) – Fernsehfilm
- Unakkaga Piranthen* (IND 1992, R: Balu Anand)
Under Siege / Alarmstufe: Rot (F/USA 1992, R: Andrew Davis)
Under Siege 2: The Dark Territory / Alarmstufe: Rot 2 (USA 1995, R: Geoff Murphy)
United 93 / Flug 93 (F/UK/USA 2006, R: Paul Greengrass)
Untergang, Der (D/I/Ö 2004, R: Oliver Hirschbiegel)
Unthinkable / Unthinkable – Der Preis der Wahrheit (USA 2010, R: Gregor Jordan)
- Vater, Mutter, Mörderkind* (D 1992, R: Heiner Carow) – Fernsehfilm
Verlorene Ehre der Katharina Blum, Die (BRD 1975, R: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta)
Verlorene Sohn, Der (D 2009, R: Nina Grosse) – Fernsehfilm
Verrohung des Franz Blum, Die (BRD 1974, R: Reinhard Hauff)
Victory at Entebbe / Unternehmen Entebbe (USA 1976, R: Marvin J. Chomsky)
Viva Maria! (F/I 1965, R: Louis Malle)
Voice of the Violin, The (USA 1909, R: D.W. Griffith)
Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair / Die Entführung der Achille Lauro
(I/F/USA/BRD 1990, R: Alberto Negrin) – zweiteiliger Fernsehfilm
- Wall Street* (USA 1987, R: Oliver Stone)
Wag the Dog / Wag the Dog – Wenn der Schwanz mit dem Hund wedelt (USA 1997, R: Barry Levinson)
Wanted: Dead or Alive / Gesucht – Tod oder lebendig (USA 1987, R: Gery Sherman)
War Within, The / The War Within – Vom Opfer zum Attentäter (USA 2005, R: Joseph Castelo)
Was tun, wenn's brennt? (D 2001, R: Gregor Schnitzler)
Wer wenn nicht wir (D 2011, R: Andres Veiel)
Week-End / Weekend (F/I 1967, R: Jean-Luc Godard)
West Wing, The / The West Wing – Im Zentrum der Macht (USA 1999-2006, NBC) – Fernsehserie
Where in the World is Osama Bin Laden? (USA/F 2008, R: Morgan Spurlock)
White Heat / Maschinenpistolen (USA 1949, R: Raoul Walsh)
Who bombed Birmingham? (UK 1990, R: Mike Beckham) – TV-Doku-Drama

-
- Who Dares Wins / Das Kommando* (UK 1982, R: Ian Sharp)
Wind That Shakes the Barley, The (IRL/UK/D/I/ESP/F 2006, R: Ken Loach)
World Trade Center (USA 2006, R: Oliver Stone)
Wrong Is Right / Flammen am Horizont (USA 1982, R: Richard Brooks)
- X-Men* (USA 2000, R: Bryan Singer)
- Yahaan* (IND 2005, R: Shoojit Sircar)
Yankee Doodle Dandy / Zauber der Revue (USA 1942, R: Michael Curtiz)
Yasmin (D/UK 2004, R: Kenneth Gleason)
Year of the Dragon / Im Jahr des Drachen (USA 1985, R: Michael Cimino)
Yeh Mehra India (IND 2008, R: N. Chandra)
Young Cassidy / Cassidy, der Rebell (UK 1965, R: Jack Cardiff, John Ford)
- Z / Z – Anatomie eines politischen Mordes* (F/ALG 1969, R: [Constantin] Costa-Gavras)
Zero Bridge (IND/USA 2008, R: Tariq Tapa)
Zero Dark Thirty (USA 2012, R: Kathryn Bigelow)
Zameen (IND 2003, R: Rohit Shetty)
Zanjeer (IND 1973, R: Prakash Mehra)
ZMD: Zombies of Mass Destruction / Zombieworld (USA 2009, R: Kevin Hamedani)
Zur Sache, Schätzchen (BRD 1968, R: May Spils)
Zweite Erwachen der Christa Klages, Das (BRD 1977, R: Margarethe von Trotta)

Literaturverzeichnis

- Aaronson, Trevor (2015): The Sting. How The FBI Created A Terrorist. In: *The Intercept*, 16. März. Online: <https://firstlook.org/theintercept/2015/03/16/howthefbicreateda-terrorist/> (Zugriff: 01.05.2015).
- Abels, Paul / Abels, Sonia L. (2001): *Understanding Narrative Therapy. A Guidebook For The Social Worker*. New York: Springer.
- Abbott, H. Porter (2007): Story, plot, and narration. In: David Herman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge u. a. O.: Cambridge University Press, S. 39-51.
- Abbott, H. Porter (2009): Narrativity. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 309-328.
- Abrahms, Max (2006): Why Terrorism Does Not Work. In: *International Security*, 31. Jg., Nr. 2, S. 42-78.
- Adigal, Ilangô (1965 [N.N.]): *Shilappadikaram (The Ankle Bracelet)*. By Prince Ilangô Adigal (übersetzt von Alain Daniélou). New York: New Directions.
- Ahmad, Irfan (2004): The Jewish Hand. The response of the Jamaat-e-Islami Hind. In: Peter van der Veer / Shoma Munshi (Hrsg.): *Media, War, and Terrorism. Responses from the Middle East and Asia*. London/New York: Routledge, S. 137-154.
- Ahmed, Akbar S. (1992): Bombay Films: The Cinema as Metaphor for Indian Society and Politics. In: *Modern Asian Studies*, 26. Jg., Nr. 2, S. 289-320.
- Ahrens, Jörn (2007): Die Zelluloid-Zeit. Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm. In: *Zeitgeschichte-online*. Unter: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/ahrens_rafimfilm.pdf (Zugriff: 20.05.2015).
- Akbar, Arifa (2010): *The Diary: Moazzam Begg; Justin Adams and Juldeh Camar; Lisa Jewell; Election Drama; Colm Toibin*. (Online-Ausgabe *The Independent*.) Unter: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-diary-moazzam-begg-justin-adams-and-juldeh-camar-lisa-jewell-election-drama-colm-toibin-1958012.html> (Zugriff: 15.05.2015).
- Alexowitz, Myriam (2003): *Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino*. Bad Honnef: Horlemann.
- Ali, Imtiaz (2008): Extremists in Tribal Areas Use Gory DVDs to Celebrate, and Exaggerate, Their Exploits. In: *The Washington Post*, 24. Juni, S. A12.
- Althen, Michael (2008): Polit-Porno: „Der Baader Meinhof Komplex“. *FAZ-Online*. 24. Sept. Unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-polit-porno-der-baader-meinhof-komplex-1105334.html> (Zugriff: 11.05.2015).
- Altman, Rick (1986): A Semantic/Syntactic Approach to Film Genres. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, S. 26-40.
- Altman, Rick (2006a): *Film / Genre*. London: BFI.
- Altman, Rick (2006b): Genre. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des Internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 252-259.

- Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Archibald, David (2007): Correcting Historical Lies: An Interview with Ken Loach and Paul Laverty. In: *Cineaste*, 32. Jg., Nr. 2, S. 26-30.
- Aristoteles (1995): *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 4: *Politik*. (Übers. v. Eugen Rolfes) Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Armbrorst, Andreas (2013): *Jihadi Violence: A study of al-Qaeda's media*. Berlin: Dunccker & Humblot.
- Arnold, Markus (2012): Erzählen. Die ethisch-politische Funktion narrativer Diskurse. In: Markus Arnold / Gerd Dressel / Willy Viehöver (Hrsg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*. Wiesbaden: Springer VS, S. 17-63.
- Arriens, Klaus (1999): *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ashour, Omar (2009): *The Deradicalization of Jihadists. Transforming Armed Islamist Movements*. London: Routledge.
- Ashraf, Syed Firdaus (2007): Sanjay Dutt gets 6 years jail, leniency plea rejected. In: *Rediff India abroad*, 31. Juli. Unter: <http://www.rediff.com/news/2007/jul/31verdict4.htm> (Zugriff: 18.05.2015).
- Aust, Stefan (2010): *Der Baader-Meinhof-Komplex*. 3., erw. u. überarb. Aufl. München: Goldmann.
- Austin, Audia et al. (2010): Characterization of Movie Genre Based on Music Score. In: *Proceedings of the 35th IEEE Conference of Acoustics, Speech, and Signal Processing*, 2010, S. 421-424.
- Austin, John L. (2002 [1962]): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bartos, Otomar J. / Wehr, Paul (2002): *Using Conflict Theory*. Cambridge u. a. O.: Cambridge University Press.
- Basu, Pradip (Hrsg.) (2012): *Red on Silver. Naxalites in Cinema*. Kolkata/Delhi: Setu Prakashani.
- Baudrillard, Jean (1978): Unser Theater der Grausamkeit. In: Ders.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve, S. 7-18.
- Baudrillard, Jean (2002): Der Geist des Terrorismus. Herausforderungen des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen, S. 11-35.
- Baum, Helmar (2003): *Entscheidungsparameter bei der Filmauswahl von Kinogängern in Deutschland. Kommunikationsstrukturen und Meinungsführerschaft bei Kinofilmrezipienten*. Dissertation, Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften I der Freien Universität Berlin. Unter: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001097 (Zugriff: 30.05.2015)
- Bandura, Albert (1998): Mechanism of moral disengagement. In: Walter Reich (Hrsg.): *Origins of Terrorism. Psychologies, Ideologies, Theologies, States of Mind*. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center, S. 161-191.
- Barton, Ruth (2002): *Jim Sheridan. Framing the Nation*. Dublin: The Liffey Press.
- Barton, Ruth (2004): *Irish National Cinema*. London/New York: Routledge.

- Bauer, Matthias (2006): Warykino. Synästhesie bei Boris Pasternak und David Lean. In: Susanne Marschall / Fabienne Liptay (Hrsg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg: Schüren, S. 131-140.
- Baumann, Cordelia (2012): *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythenradierung von Bölls „Katherina Blum“ bis zum „Baader Meinhof Komplex“*. Paderborn u.a.O.: Ferdinand Schöningh.
- Baweja, Harinder (Hrsg.) (2009): *26/11. Mumbai attacked*. New Delhi: Roli.
- BBC (2002): *Panorama – A Warning from Hollywood*. (Transkript der Sendung vom 24.03.2002, BBC ONE) Unter: http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/audio_video/programmes/panorama/transcripts/transcript_24_03_02.txt (Zugriff: 10.05.2015).
- BBC News (2005): *Delhi police hunt cinema bombers. Police in the Indian capital, Delhi, are on alert after two bomb attacks on cinemas (...)*. Unter: http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/4571987.stm (Zugriff: 01.04.2015)
- BBC News (2008): IRA Hunger film funding criticism. A Conservative MP has criticised £120,000 of public money from Wales helping to fund a film about the hunger strike of IRA prisoners in 1981. (31. Okt. 2008). *BBC-Online*. Unter: http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/1/hi/wales/north_east/7700756.stm (Zugriff: 20.05.2015).
- Beaupain, André (2005): *Befreiung oder Islamierung? Hamas und PLO – Die zwei Gesichter des palästinensischen Widerstandes*. Marburg: Tectum.
- Beavers, Staci L. (2002): „The West Wing“ as a Pedagogical Tool. In: *PS: Political Science and Politics*, 35. Jg., Nr. 2, S. 231-216.
- Beck, Ulrich (2001): Der kosmopolitische Staat. In: *Der Spiegel*, Nr. 42, S. 54, 56.
- Becker, Jillian (1977): *Hitler's Children. The Story of the Baader-Meinhof Terrorist Gang*. London: Joseph 1977.
- Beckenridge, James N. / Zimbardo, Philip G. (2006): The Strategy of Terrorism and the Psychology of Mass-Mediated Fear. In: Bruce Michael Bongar et al. (Hrsg.): *Psychology of Terrorism*. New York: Oxford University Press, S. 116-133.
- Becker, Anne (2013): *9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags*. Bielefeld: Transcript.
- Beermann, Torsten (2004): *Der Begriff „Terrorismus“ in deutschen Printmedien. Eine empirische Studie*. Münster: LIT.
- Bell, J. Bowyer (2000): *The IRA, 1968-2000. Analysis of a Secret Army*. London/Portland: Frank Class.
- Benford, Robert D. / Snow, David A. (2000): Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. In: *Annual Review of Sociology*, 26. Jg., S. 611-639.
- Berberich, Simone Che (2007): *Im Theater des Terrorismus: Zum öffentlichen Diskurs über den Linksterrorismus in den 1970er Jahren*. Masterarbeit, Fachbereich 08 der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M., Historisches Seminar. Online unter: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/5409/pdf/Im_Theater_des_Terrorismus_Magisterarbeit.pdf (Zugriff: 05.05.2015).
- Berger, Lars (2007): *Die USA und der islamistische Terrorismus. Herausforderungen im Nahen und Mittleren Osten*. Paderborn u. a. O.: Ferdinand Schöningh.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (2004 [1977]): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.

- Best, Otto F. (1994): *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bhatt, Chetan (2001): *Hindu Nationalism. Origins, Ideologies and Modern Myths*. Oxford/New York: Berg.
- Bhaumik, Subir (2009): *Troubled Periphery. Crisis of India's North East*. New Delhi u. a. O.: Sage.
- Bhowmik, Someswar (2009): *Cinema and Censorship. The Politics of Control in India*. New Delhi: Orient Black Swan.
- Bildhauer, Katharina (2007): *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*. Konstanz: UVK.
- Bittner, Jochen / Knoll, Christian Ludwig (2000): *Ein unperfekter Frieden. Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia*. Frankfurt a. M.: R.G. Fischer.
- Blaney, Aileen (2006): From waste to worth: the politics of self-sacrifice in *H3*. In: Kevin Rockett / John Hill (Hrsg.): *National Cinemas and World Cinema*. (Studies in Irish Film 3). Dublin: Four Courts Press, S. 79-92.
- Bleicher, Joan Kirstin (2003a): Lesarten des Wirklichen. Narrative Strukturen der Live-Übertragung vom 11. September 2001. In: Michael Beuthner et al. (Hrsg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder. Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln: Herbert von Halem, S. 60-73.
- Bleicher, Joan Kirstin (2003b): Terror made in Hollywood. In: Ronald Hitzler / Jo Reichertz (Hrsg.): *Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror*. Konstanz: UVK, S. 157-171.
- Bleicher, Joan Kristin (2013): *Die mediale Zwangsgemeinschaft. Der deutsche Kinofilm zwischen Filmförderung und Fernsehen*. Berlin: Avinus.
- Bobbitt, Philip (2008): *Terror and Consent. The Wars for the Twenty-first Century*. London: Allen Lane.
- Boggs, Carl / Pollard, Tom Pollard (2007): *The Hollywood War Machine. U.S. Militarism and Popular Culture*. Boulder/London: Paradigm.
- Bohleber, Werner (2003): Kollektive Phantasmen, Destruktivität und Terrorismus. In: Thomas Auchter et al. (Hrsg.): *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 164-183.
- Böll, Heinrich (1972): „Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?“ Schriftsteller Heinrich Böll über die Baader-Meinhof-Gruppe und „Bild“. In: *Der Spiegel*, Nr. 3, S. 54-57.
- Booth, Gregory D. (1995): Traditional Content and Narrative Structure in Hindi Commercial Cinema. In: *Asian Folklore Studies*, 54. Jg., Nr. 2, S. 169-190.
- Bordwell, David (1985): *Narration in Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Bose, Nandana (2009): Between the Godfather and the Mafia: Situating Right-Wing Interventions in the Bombay Film Industry (1992 – 2002). In: *Studies in South Asian Film and Media*. 1. Jg., Nr. 1, S. 23-43.

- Bowen, Shannon A. (2005): Communication Ethics in the Wake of Terrorism. In: H. Dan O'Hair / Robert L. Heath / Gerald R. Ledlow (Hrsg.): *Community Preparedness and Responses to Terrorism. Vol. 3: Communication and Media*. Westport: Praeger, S. 63-95.
- Bowden, Tom (1973): The Irish Underground and the War of Independence 1919-21. In: *Journal of Contemporary History*, 8. Jg., Nr. 2, S. 3-23.
- Bowman-Grieve, Lorraine (2010): Irish Republicanism and the Internet: support for New Wave Dissidents. In: *Perspectives on Terrorism*, 4. Jg., Nr. 2, S. 22-34. Unter: <http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/article/view/97> (Zugriff: 02.05.2015).
- Bouhana, Noémie / Wikström, Per-Olof H. (2008): *Report to the Counter-Terrorism Science and Technology Centre, Ministry of Defence*. London: Jill Dando Institute of Crime Science. Online unter: http://www.pads.ac.uk/Documents/Terrorism_as_moral_action.pdf (Zugriff: 20.05.2015).
- Braidt, Andrea B. (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- Breger, Claudia (2008): Vergegenwärtigung in der Vergangenheitsform. Erzählperformativen in Volker Schlöndorffs *Stille nach dem Schuss* (1999/2000) & Andreas Dresens *Zeugenstand - Stadtguerilla-Monologe* (2002). In: Inge Stephan / Alexandra Tacke (Hrsg.): *Nachbilder der RAF*. Köln u.a.O.: Böhlau, S. 149-162.
- Breslau, Karen / Clift, Eleanor / Thomas, Evan (2001): „Wir stürmen jetzt vor“. Am 11. September stürzt bei Pittsburgh der Flug 93 der United Airlines ab – das vierte von Terroristen entführte Flugzeug. (...). In: *Focus*, Nr. 50. Unter: http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-wir-stuermen-jetzt-vor_aid_190860.html (Zugriff: 20.05.2015).
- Bressan, Susann / Jander, Martin (2006): Gudrun Ensslin. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 1. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 398-429.
- Bröckling, Ulrich (2015): Negationen des Heroischen. Ein typologischer Versuch. In: *helden. heroes, héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*, 3. Jg., Nr. 1, S. 9-13, online unter: http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012015/helden_heroes_heros_3_1_2015_broeckling (Zugriff: 20.05.2015)
- Brownrigg, Mark (2003): *Film Music and Film Genre*. Dissertation, University of Stirling. Online verfügbar unter: <http://dspace.stir.ac.uk/dspace/handle/1893/439> (Zugriff: 20.05.2015).
- Bruce, Steve (1994): The Red Hand. Loyalist Paramilitaries in Northern Ireland. In: Jürgen Elvert (Hrsg.): *Nordirland in Geschichte und Gegenwart / Northern Ireland – Past and Present*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 381-395.
- Buchmeier, Frank (2010): „Widerspruch steckt in der Sache!“ Interview mit Felix Ensslin. *Stuttgarter Zeitung*, 10. Juni. Online unter: <http://www.stuttgarterzeitung.de/inhalt.interview-mit-felix-ensslin-widerspruch-steckt-in-der-sache.452ffa9f-6a2e-4abb-a285-ebdcbdaf39a.html> (Zugriff: 20.05.2015).
- Bughara, Dinesha (2006): *Mad Tales from Bollywood. Portrayal of Mental Illness in Conventional Hindi Cinema*. Hove/New York: Psychology Press.

- Bundesminister des Inneren (Hrsg.) (1981-1984): *Analysen zum Terrorismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Bd. 1: Fetscher, Iring / Rohrmoser, Günther (1981): *Ideologien und Strategien* (1981)
- Bd. 2: Jäger, Herbert / Schmidtchen, Gerhard / Stüllwold, Lieselotte (1981): *Lebenslaufanalysen*
- Bd. 3: Baeyer-Katte, Wanda v. et al. (1982): *Gruppenprozesse*.
- Bd. 4/1: Matz, Ulrich / Schmidtchen, Gerhard (1983): *Gewalt und Legitimität*.
- Bd. 4/2: Sack, Fritz / Steinert, Heinz (1984): *Protest und Reaktion*.
- Burke, Jason (2004): *Al-Qaida. Wurzeln, Geschichte, Organisation*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Bürger, Peter (2005): *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Burney, Shela (2002): Manufacturing Nationalism: Post-September 11 Discourse in United States Media. In: *Studies in Media & Information Literacy*, 2. Jg., Nr. 2, S. 1-9.
- Burns, Bradford E. (1976): A State of Siege That Never Was. In: *Journal of Latin American Lore*, 2. Jg., Nr. 2, S. 257-263.
- Burns-Bisogno, Louisa (1997): *Censoring Irish Nationalism. The British, Irish and American Suppression of Republican Images in Film and Television, 1909-1995*. Jefferson/London: McFarland.
- Buscombe, Edward (2007 [1970]): The Idea of Genre in the American Cinema. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, S. 12-26. (Zuerst in leicht geänderter Form veröffentlicht als: ‚Cinema/Ideology/Criticism‘ – The Progressive Text. In: *Screen*, 11. Jg., Nr. 2 (März/April 1970), S. 33-45).
- Buß, Christian (2009): Die Stille nach dem Blitzlichtgewitter. Terrorist auf Tuchfühlung: (...) Auf: *Spiegel-Online*, 24. Juni. Unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,632339,00.html> (Zugriff: 02.05.2015).
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Byrne, Terry (1997): *Power in the Eye. An Introduction to Contemporary Irish Film*. Lanham/London: The Scarecrow Press.
- Canby, Vincent (1975): ‘Hennessy’: Rod Steiger Stars as an Irish Assassin. In: *The New York Times*, 1. August. Online unter: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9804E7D9113AE034BC4953DFBE66838E669EDE> (Zugriff: 01.05.2015).
- Carnes, Mark C. (2004): Shooting (Down) the Past: Historians vs. Hollywood. In: *Cineaste*, 29. Jg., Nr. 2, S. 45-49.
- Carroll, Noël (2003): Horror und Humor. In: Ders.: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge u.a.O.: Cambridge University Press, S. 235-254.
- Carroll, Noël (2004): Film, Emotion and Genre. In: Ludwig Nagl / Eva Waniek / Brigitte Mayr (Hrsg.): *Film denken / thinking film. Film & Philosophy*. Wien: Synema, S. 161-186.

- Casebeer, William D. / Russell, James A. (2005): Storytelling and Terrorism: Towards a Comprehensive 'Counter-Narrative Strategy'. In: *Strategic Insights*, 4. Jg., Nr. 3. Unter: <http://www.ccc.nps.navy.mil/si/2005/Mar/casebeerMar05.pdf> (Zugriff: 06.05.2015).
- Castonguay, James (2004): Conglomeration, New Media, and the Cultural Production of the „War on Terror“. In: *Cinema Journal*, 43 Jg., Nr. 4, S. 102-108.
- Cavarero, Adriana (2008): *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia University Press.
- Caviglia, Francesca (2005): A Child Eating Ice-Cream Before the Explosion. Notes on a Controversial Scene in *The Battle of Algiers*. In: *p.o.v.*, Nr. 20, S. 4-19.
- Celli, Carlo (2004): Gillo Pontecorvo's Return to Algiers. In: *Film Quarterly*, 58. Jg., Nr. 2, S. 49-52.
- Celli, Carlo (2005): *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham u.a.O.: The Scarecrow Press.
- Cettl, Robert (2009): *Terrorism in American cinema. An analytical filmography, 1960–2008*. Jefferson/London: McFarland.
- Chakma, Suhas (2007): *Naxaliten: „Größte Herausforderung für die innere Sicherheit“. Maoistische Rebellen kontrollieren bereits große Teile des Landes*. Unter: http://www1.bpb.de/themen/J14K6T,0,Naxaliten%3A_Gr%F6%DFte_Herausforderung_f%FCr_die_innere_Sicherheit.html (Zugriff: 20.05.2015).
- Chakravarty, Sumita (2005 [2000]): Fragmenting the Nation: Images of Terrorism in Indian Popular Cinema. In: J. David Slocum (Hrsg.): *Terrorism, Media, Liberation*. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 232-247. (Zuerst erschienen in: Mette Hjort / Scott McKenzie (Hrsg.): *Cinema & Nation*. New York: Routledge.)
- Chakravarty, Paula (2002): Translating Terror in India. In: *Television & New Media*, 3. Jg., Nr. 2, S. 205-212.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Chidambaram, Palaniappan (2010): „We will finish the Maoists in two to three years“. South Asia: Securing the Future. (Rede auf der *India Today* Conclave). In: *India Today*, Nr. 13, S. 24-26.
- Christen, Thomas (2002): *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonions offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Christen, Thomas (2008): Die Entwicklung der Filmsprache in den 1960er Jahren. Offenes Ende, erzählerische Lücken, Selbstthematisierung, Zufallsprinzip. In: Martin Klimke / Joachim Scharloth (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 187-197. (Lizenzausgabe v. Stuttgart 2007: Metzler/Poeschel.)
- Clare, Jennifer Jasmin (2010): *Medienbilder und -mythen der RAF als intermediale Erinnerungsträger in der Literatur – eine exemplarische Analyse*. Unveröffentl. Diplomarbeit; Studiengang Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis, Universität Hildesheim.
- Clarke, Ryan / Lee, Stuart (2008): The PIRA, D-Company, and the Crime-Terror Nexus. In: *Terrorism and Political Violence*, 20. Jg., Nr. 3, S. 376-395.

- Clymer, Jeffery A. (2003): *America's Culture of Terrorism. Violence, Capitalism, and the Written Word*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press.
- Cockburn, Leslie / Cockburn, Andrew (1997): *One Point Safe*. New York: Double Day.
- Coe, Jonathan (1996): Michael Collins. In: *New Statesman*, 8. Nov., S. 39; 41.
- Cohen, Stephen P. / Dasgupta, Sunil (2010): *Arming Without Aiming. India's Military Modernization*. Washington, D.C.: Brookings Institute.
- Connelly, Mark (2012): *The IRA on Film and Television. A History*. Jefferson/London: McFarland & Co.
- Cornils, Anja / Schernus (2003): On the Relationship between Theory of the Novel, Narrative Theorie, and Narratology. In: Tom Kindt / Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 137-174.
- Cossio, Cecilia (2007): Dharmputra and the Partition of India. In: Heidi R.M. Pauwels (Hrsg.): *Indian Literature and Popular Cinema*. London/New York: Routledge, S. 220-238.
- Cowie, Peter (2004): *Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60s*. London: Faber and Faber.
- Crenshaw, Martha (1998): The logic of terrorism: Terrorist behavior as a product of strategic choice. In: Walter Reich (Hrsg.): *Origins of Terrorism. Psychologies, Ideologies, Theologies, States of Mind*. Washington, DC.: Woodrow Wilson Center, S. 7-24.
- Crenshaw, Martha (2000): The Psychology of Terrorism: An Agenda for the 21st Century. In: *Political Psychology*, 21. Jg., Nr. 2, S. 405-420.
- Crowdus, Gary (2004): Terrorism and Torture in *The Battle of Algiers*. Interview with Saadi Yacef. In: *Cineaste*, 29. Jg., Nr. 3, S. 30-37.
- Crowdus, Gary / O'Mara Leary (1997): The ‚Troubles‘ He's Seen in Northern Ireland: An Interview with Terry George. In: *Cineaste*, 23. Jg., Nr. 1, S. 24-29.
- Crowdus, Gary / Porton, Richard (2001): ‚Coming to Terms with the German Past: An Interview with Volker Schlöndorff. In: *Cineaste*, 26. Jg., Nr. 2, S. 18-22.
- Crowley, Philip J. (2002): The Battle of Narratives: The Real Central Front against Al Qaeda. In: Matthew J. Morgan (Hrsg.): *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment*. New York: Palgrave Macmillan, S. 37-50.
- Curtis, Liz (1998): *Ireland: The propaganda war. The British media and the ‚battle for hearts and minds‘*. Belfast: Sásta.
- Czarniawska-Joerges, Barbara (2004): *Narratives in Social Science Research*. London: Sage.
- Daase, Christopher (2001): Terrorismus – Begriffe, Theorien und Gegenstrategien. Ergebnisse und Probleme sozialwissenschaftlicher Forschung. In: *Die Friedens-Warte*, 76. Jg., Heft 1, S. 55-79.
- Daase, Christopher (2007): Die zweite Generation der RAF (1975-1981). In: *Die Geschichte der RAF* (Dossier), Bundeszentrale für politische Bildung. Unter: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49268/die-zweite-generation> (Zugriff: 15.05.2015).
- Dahinden, Urs (2006): *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*. Konstanz: UVK.

- D'Alessio, Steward J. / Stolzenberg, Lisa (1990): Sicarii and the Rise of Terrorism. In: *Studies in Conflict & Terrorism*, 13. Jg., Nr. 4-5, S. 329-335.
- Daniel, Douglass K. (2011): *Tough as Nails. The Life and Films of Richard Brooks*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Davis, Joseph E. (2002): Narrative and Social Movements. The Power of Stories. In: Ders. (Hrsg.): *Stories of Change: Narrative and Social Movements*. Albany: State University of New York Press, S. 3-29.
- Davis, Mike (2007): *Eine Geschichte der Autobombe*. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- Davis, Natalie Zemon (2003): Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective. In: *The Public Historian*, 25. Jg., Nr. 3, S. 45-48
- Däwes, Birgit (2009): Celluloid Recoveries: Cinematic Transformations of ‚Ground Zero‘. In: Udo J. Hebel (Hrsg.): *Transnational American Memories*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 285-309.
- Dawson, Jan (1979): The Sacred Terror. Shadows of terrorists in the new German cinema. In: *Sight and Sound*, 48. Jg., Nr. 4, S. 242-245.
- De Graaf, Beatrice (2009): Counter-Narratives and the Unrehearsed Stories Counter-Terrorists Unwittingly Produce. In: *Perspectives on Terrorism*, 3. Jg., Nr. 2, S. 5-11. Unter: <http://www.terrorismanalysts.com/pt/articles/issues/PTv3i2.pdf> (Zugriff: 20.05.2015).
- Dell, Matthias (2008): Das Baader-Meinhof-Kompott. Von Höhepunkt zu Höhepunkt – Uli Edels Film über die RAF ist vor allem ein gewaltiger Geschichtsporno. In: *Der Freitag* 39, 19. Sept., S. 15.
- Demant, Peter R. (2006): *Islam vs. Islamism. The Dilemma of the Muslim World*. Westport: Praeger.
- Derry, Charles (1988): *The Suspense-Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson/London: McFarland.
- Dilip, Meghana (2008): *Rang De Basanti – Consumption, Citizenship and the Public Sphere*. Master Thesis, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst. Unter: <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=theses> (Zugriff: 10.05.2015).
- Dillon, Martin (1989): *The Shankill Butchers. The Real Story of Cold-Blooded Mass Murder*. London: Hutchinson.
- Dingley, James (2009): Terrorist strategy and tactics. In: Ders. (Hrsg.): *Combating Terrorism in Northern Ireland*. Oxon/New York: Routledge, S. 55-77.
- Dixon, Wheeler Winston (2004): Introduction: Something Lost – Film after 9/11. In: Ders. (Hrsg.): *Film and Television after 9/11*. Carbondale: Southern Illinois University Press, S. 1-28.
- Dixit, Nikhil S. (2009): *Mumbai Under Siege. 26/11 – What Happened & What Went Wrong*. Ahmedabad u. a. O.: Jaico.
- Doherty, Thomas (2006): United 93. In: *Cineaste*, 31 Jg., Nr. 4, S. 73-75.
- Doll, Martin (2012): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos.
- Donnelly, Kevin J. (2000): The Policing of Cinema: Troubled Film Exhibition in Northern Ireland. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20. Jg., Nr. 3, S. 385-396.

- Dörner, Andreas (1998): Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Wilhelm Hofmann (Hrsg.): *Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Baden-Baden: Nomos, S. 199-219.
- Dowd, James J. (1999): Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a Sociology of Film. In: *Teaching Sociology*, 27. Jg., Nr. 4, S. 324-342.
- Dudley Edwards, Ruth (1996): Hollywood and damnable lies about the British. (...) In: *Daily Mail*, 5. November, S. 9.
- Eagleton, Terry (2000): *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Ebbrecht, Tobias (2012): Historisches Ereignisfernsehen und TV-Events. In: Kay Hoffmann / Richard Kilborn / Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK, S. 377-389.
- Edel, Uli (2008): Fragen an Uli Edel. In: *Der Baader Meinhof Komplex* (Presseheft), o.O.: Constantin Film, S. 18-20.
- Eder, Jens (2003): Narratology and Cognitive Reception Theories. In: Tom Kindt / Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 277-301.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens (2009 [1999]): *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. 3. Aufl. Hamburg: LIT. Online unter: <http://edocs.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/11984/> (Zugriff: 30.05.2015).
- Edge, Sarah (1995): „Women Are Trouble, Did You Know That Fergus?“. Neil Jordan's „The Crying Game“. In: *Feminist Review*, Nr. 50: The Irish Issue: the British Question, S. 173-186.
- Eichhorn, Lothar (2006): *Der Wahrheitsanspruch filmischer Geschichtsdarstellung, betrachtet mit Gilles Deleuze am Beispiel neuerer deutscher Filme zum Themenkomplex RAF*. Magisterarbeit, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, FB 10, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M. Online unter: http://publikationen.uni-frankfurt.de/volltexte/2006/3131/pdf/Magisterarbeit_Lothar_Eichhorn.pdf (Zugriff: 03.05.2015).
- Eichinger, Bernd (2008): Fragen an Bernd Eichinger. In: *Der Baader Meinhof Komplex* (Presseheft), o.O.: Constantin Film, S. 15-17.
- Eichinger, Katja (2008): Das Drehbuch – Kein Baader-Meinhof-Simplex. In: Dies.: *Der Baader Meinhof Komplex. Das Buch zum Film*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Einwächter, Sophie G. (2008): *Die filmische Darstellung des Terroristen im interkulturellen Vergleich: Kaschmir- und Nordirland-Konflikt*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Fakultät für Philologie, Ruhr-Universität Bochum.
- Eisele, John C. (2002): The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern. In: *Cinema Journal*, 41. Jg., Nr. 4, S. 68-94.
- Elsaesser, Thomas (2001): *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz u. Fischer.
- Elsaesser, Thomas (2005a): German Cinema Face to Face with Hollywood. In: Ders.: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 299-318.

- Elsaesser, Thomas (2005b): European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood. In: Ders.: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 35-56.
- Elsaesser, Thomas (2007): Antigone BRD: Die Rote Armee Fraktion, *Deutschland im Herbst* und *Todesspiel*. In: Ders.: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos, S. 49-111.
- Elter, Andreas (2007): *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Enemark, Christian (2014): *Armed Drones and the Ethics of War. Military virtue in a post-heroic age*. New York: Taylor and Francis.
- Engell, Lorenz (2006): Filmgeschichte als Geschichte der Sinnzirkulation. In: Manfred Mai / Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 48-59.
- Engert, Stefan / Spencer, Alexander (2009): International Relations at the Movies: Teaching and Learning about International Politics through Film. In: *Perspectives*, 17. Jg., Nr. 1, S. 83-103.
- English, Richard (2003): *Armed Struggle. The History of the IRA*. London: Macmillan.
- English, Richard (2007): *Irish Freedom. The History of Nationalism in Ireland*. London u.a.O.: Pan / Macmillan.
- Entman, Robert M. (1991): Framing: Towards Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication*, 43. Jg., Nr. 4, S. 51-58.
- Eue, Ralph (2002): Alles Feeling! Christopher Roth hat mit seinem Terroristen-Porträt „Baader“ keine ernsthafte Biografie im Sinn. Sondern Lust auf den Geschmack von Freiheit, Abenteuer und Gefahr. (Interview m. Ch. Roth). In: *Der Tagesspiegel*, 17. Oktober.
- Europäisches Parlament (2008): *Entschließung des Europäischen Parlaments vom 10. Juli 2008 zur angeblichen Existenz von Massengräbern im indisch verwalteten Teil Kaschmirs*. Angenommener Text - P6_TA(2008)0366 - 10. Juli. Straßburg. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P6-TA-2008-0366&language=DE&ring=P6-RC-2008-0349> (Zugriff: 22.05.2015).
- Fahlenbrach, Kathrin (2008): Protestinszenierungen: Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution. In: Martin Klimke / Joachim Scharloth (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 11-21. (Lizenzausgabe v. Stuttgart: Metzler/Poeschel, 2007).
- Erl, Astrid / Wodianka, Stephanie (2008): Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. In: Dies. (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 1-20.
- Fahmy, Shahira (2010): Contrasting visual frames of our times: A framing analysis of English- and Arabic-language press coverage of war and terrorism. In: *The International Communication Gazette*, 72. Jg., Nr. 8, S. 695-717.

- Fair, C. Christine (2009): *Antecedents and Implications of the November 2008 Lashkar-e-Taiba (LeT) Attack Upon Several Targets in the Indian Mega-City of Mumbai*. (Testimony presented before the House Homeland Security Committee, Subcommittee on Transportation Security and Infrastructure Protection on March 11, 2009). Santa Monica u.a.O.: RAND Corporation. Unter: http://home.comcast.net/~christine_fair/pubs/CT-320_Christine_Fair.pdf (Zugriff: 21.05.2015).
- Farschid, Olaf (2014): Salafismus als politische Kategorie. In: Behnam T. Said / Hazim Fouad (Hrsg.): *Salafismus. Auf der Suche nach dem wahren Islam*. Freiburg i. Br.: Herder, S. 160-192.
- Feldman, Allen (1991): *Formations of Violence. The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Felix, Jürgen (2002): Autoretheorie. In: Ders. (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 13-57.
- Felix, Jürgen (2008): Rainer Werner Fassbinder. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam, S. 221-227.
- Fellner, Markus (2006): *Psycho Movies. Zur Konstruktion psychischer Störungen im Spielfilm*. Bielefeld: Transcript.
- Festinger, Leon (1957): *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press.
- FFA (2001): *FFA-info, Nr 1/01*, 5. Februar. Online unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/ffa_intern_0101.pdf (Zugriff: 01.05.2015)
- FFA. (2002): *FFA-info, Nr 1/02*, 5. Februar. Online unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_info_0102.pdf (Zugriff: 01.05.2015).
- FFA. (2003): *FFA-info, Nr 1/03*, 5. Februar. Online unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_01_2003.pdf (Zugriff: 01.05.2015).
- FFA. (2009): *FFA-info, Nr 1/09*, 9. Februar. Online unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_info_1_2009.pdf (Zugriff: 01.05.2015).
- FFA (2013): *FFA-info Compact 2012*, Online unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_info_compact_130209.pdf (Zugriff: 01.05.2015).
- Foucault, Michel. (2007) [1961]: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. 17. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frenzel, Elisabeth (1980): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 2., erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Früh, Werner / Wunsch, Carsten (2009): Empathie und Medienempathie. Ein empirischer Konstrukt- und Methodenvergleich. In: *Publizistik*, 54. Jg., Nr. 2, S. 191-215.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gangly, Sumit / Bajpai, Kanti (1994): India and the Crisis in Kashmir. In: *Asian Survey*, 34. Jg., Nr. 5, S. 401-416.
- Gansera, Rainer (2002): Bewusst, wie ein Projektil. Wie Christopher Roth den Mythos von „Baader“ zerbröselt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Oktober.

- Ganti, Tejaswini (2002): „And Yet My Heart Is Still Indian“. The Bombay Film Industry and the (H)Indianization of Hollywood. In: Faye D. Ginsburg / Lila Abu-Loghod / Brian Larkin (Hrsg.): *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley u.a.O.: University of California Press, S. 281-300.
- Gardt, Andreas (2007): Diskursanalyse. Aktueller theoretischer Ort und methodische Möglichkeiten. In: Ingo Warnke (Hrsg.): *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 27-52.
- Gatchet, Amanda Davis / Cloud, Dana L. (2013): David, Goliath, and the Black Panthers: The Paradox of the Oppressed Militant in the Rhetoric of Self-Defense. In: *Journal of Communication Inquiry*, 37. Jg., Nr. 1, S. 5-25.
- Gertz, Nurith / Khleifi, George (2008): *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edingburgh: Edingburgh University Press.
- Gfrereis, Heike (Hrsg.) (1999): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Gibbons, Luke (1997): Framing History: Neil Jordan's Michael Collins. In: *History Ireland*, 5. Jg., Nr. 1, S. 47-51.
- Ghonim, Wael (2012): *Revolution 2.0. The Power of the People is Greater Than the People in Power*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Gilani, Iftikhar (2007): *Umstrittenes Kaschmir. Indien und Pakistan sind einer Lösung näher als je zuvor – und doch weit davon entfernt*. Unter: http://www1.bpb.de/themen/1RGGDD8,0,Umstrittenes_Kaschmir.html (Zugriff: 20.05.2015).
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2008): Vis ludens. In: Nicole Colin et al. (Hrsg.): *Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, S. 57-66.
- Gilbert, Daniel T. / Malone, Patrick S. (1995): The Correspondance Bias. In: *Psychological Bulletin*, 117. Jg., Nr. 1, S. 21-38.
- Gillespie, Michael Patrick (2008): *The Myth of an Irish Cinema. Approaching Irish-Themed Films*. New York: Syracuse University Press.
- Giroux, Henry A. (2002): *Breaking into Movies. Film and the Culture of Politics*. Malden/Oxford: Blackwell.
- Godard, François (2002): Canal Plus 9/11 Pic Courts Controversy. In: *Variety*, 21. August, S. 1, 20. Online unter: <http://variety.com/2002/film/news/canal-plus-9-11-pic-courts-controversy-1117871633/> (Zugriff: 15.05.2015).
- Gokulsing, K. Moti / Dissanayake, Wimal (2004): *Indian Popular Cinema – a narrative of cultural change*. 3. Aufl. Stoke on Trent/Sterling: Trentham.
- Goldstein, Patrick / Rainey, James (2010): Is ‚Unthinkable‘ the hottest new movie that you have never heard of? In: *Los Angeles Times Blog: The Big Picture*, 14. Juni. Unter: http://latimesblogs.latimes.com/the_big_picture/2010/06/is-unthinkable-the-hottest-new-movie-that-you-have-never-heard-of.html (Zugriff: 12.05.2015).
- Goodall, Jr., Harold Lloyd et al. (2012): Rhetorical Charms: The Promise and Pitfalls of Humor and Ridicule as Strategies to Counter Extremist Narratives. In: *Perspectives on Terrorism*, 6. Jg., Nr. 1, S. 70-79. Unter: <http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/article/view/goodall-et-al-rhetorical> (Zugriff: 11.05.2015).
- Graebner, William (2008): *Patty's got a gun. Patricia Hearst in 1970s America*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Grant, Barry Keith (2007a): *Film Genre. From iconography to ideology*. London/New York: Wallflower.
- Green, Melanie C. / Strange, Jeffrey J. / Brock, Timothy C. (Hrsg.) (2002): *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Mawah/London: Lawrence Erlbaum.
- Greenwald, Glen (2012): Zero Dark Thirty: CIA hagiography, pernicious propaganda. In: *The Guardian* (Online). 14. Dezember. Unter: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/dec/14/zero-dark-thirty-cia-propaganda>, Zugriff: 12.05.2015.
- Grimm, Jürgen (1997): Physiologische und psychosoziale Aspekte der Fernsehgewalt-Rezeption. TV-Gefühlsmanagement zwischen Angst und Aggression. In: *Medienpsychologie*, 9. Jg., Nr. 2, S. 127-166.
- Grist, Leighton (2003): ‚It’s Only a Piece of Meat’: Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in ‚The Crying Game‘ and ‚M. Butterfly‘. In: *Cinema Journal*, 42. Jg., Nr. 4, S. 3-28.
- Grob, Norbert (2004): Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern. In: Wolfgang Jacobsen / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 207-244.
- Grob, Norbert / Kiefer, Bernd (2007): Politthriller. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 520-524.
- Grodal, Torben Kragh (1994): *Cognition, Emotion, and Visual Fiction. Theory and typology of affective patterns and genres in film and television*. Copenhagen: Department of Film and Media Studies, University of Copenhagen.
- Gröning, Philip (o.J. [vermutl. 1992]): Interview mit Philip Gröning. In: *Die Terroristen! (Presseheft, englische Fassung)*. o.O.: Philip Gröning Filmproduktion, unpagniert (S. 7-8). Als eingescannte PDF-Datei online unter: http://www.groening-film.de/terroristen/presseheft_EN.pdf (Zugriff: 01.05.2015).
- Groß, Martin (2007): *Die Darstellung des RAF-Terrorismus im Spielfilm*. Magisterarbeit, Fachbereich für Kulturwissenschaft, Universität Lüneburg. 2008 erschienen als: *Die Darstellung des RAF-Terrorismus im Spielfilm: Von „Deutschland im Herbst“ bis „Baader“*. Saarbrücken: VDM.
- Gunaratna, Rohan (2003): *Inside Al Qaeda. Global Network of Terror*. New York: Berkley Publishing Group.
- Guynn, William (2006): *Writing History in Film*. New York/London: Routledge.
- Hafez, Mohammed M. (2007): Martyrdom Mythology in Iraq: How Jihadists Frame Suicide Terrorism in Videos and Biographies. In: *Terrorism and Political Violence*, 19. Jg., Nr. 1, S. 95-115.
- Hakemi, Sara (2006): Terrorismus und Avantgarde. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 1. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 604-619.
- Hall, Alice (2001): Film Reviews and the Public’s Perception of Stereotypes: Movie Critics’ Discourse about *The Siege*. In: *Communication Quarterly*, 49. Jg., Nr. 4, S. 399-423.
- Handler, Kristin (1994): Sexing ‚The Crying Game‘: Difference, Identity, Ethics. In: *Film Quarterly*, 47. Jg., Nr. 3, S. 31-42.

- Hannah, Greg / Clutterbuck, Lindsay / Rubin, Jennifer (2008): *Radicalization or Rehabilitation. Understanding the challenge of extremist and radicalized prisoners*. Santa Monica u. a. O.: RAND Corporation. Online unter: http://www.rand.org/pubs/technical_reports/2008/RAND_TR571.pdf (Zugriff: 30.05.2015).
- Hartmann, Antje (2003): *Osteraufstand und Bürgerkrieg. Die irische Revolution in Geschichte und Literatur*. Köln u.a.O.: Böhlau.
- Haußecker, Nicole (2007): Nachrichtenberichterstattung über Terrorismus. Eine Analyse der TV-Nachrichten über Terroranschläge in Kenia 2002. In: *Conflict & Communication Online, Friedensjournalismus: Theoretische Zugänge, Fallstudien und Lehr-einheiten II*, 6. Jg., S. 1-8. Online unter: http://www.cco.regener-online.de/2007_1/pdf/haussecker.pdf (Zugriff: 07.05.2015).
- Hauser, Dorothea / Schroth, Andreas (2002): „Das Thema ist erledigt“. Romuald Karmakar, Christian Petzold und Andres Veiel zum Politischen im deutschen Film. In: *Ästhetik und Kommunikation. Politik im deutschen Kino*. Nr. 117, S. 44-60.
- Haynes, Michael W. (2000): Ulrike Marie Meinhof's *Bambule* and the Censorship of Terrorism in the Arts. In: *Politics*, 20. Jg., Nr. 2, S. 69-76.
- Hayward, Anthony (2004): *Which Side Are You On? Ken Loach and his Films*. London: Bloomsbury.
- Heath, Robert L. / McKinney, David B. / Palenchar, Michael J. (2005): Community Right-to-Know vs. Terrorists' Exploitation of Public Information. In: H. Dan O'Hair et al. (Hrsg.): *Community Preparedness and Response to Terrorism Vol. 3. Communication and the Media*. Westport: Praeger, S. 125-165.
- Heath, Robert L. / O'Hair, Dan (2008): Terrorism. From the Eyes of the Beholder. In: H. Dan O'Hair et al. (Hrsg.): *Terrorism. Communication and Rhetorical Perspectives*. Cresskill: Hampton Press, S. 17-41.
- Hecken, Thomas (2006): *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*. Bielefeld: Transcript.
- Heinen, Sandra (2009): The Role of Narratology in Narrative Research across the Disciplines. In: Sandra Heinen / Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 193-211
- Heinz, Julia von (2012): *Die freundliche Übernahme. Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auf den deutschen Kinofilm von 1950 bis 2010*. Baden-Baden: Nomos.
- Helbig, Jörg (1999): *Geschichte des britischen Films*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Hennen, Claudia / Rüssel, Manfred (2005): *Paradise Now. Hany Abu-Assad. Niederlande/Israel/Deutschland/Frankreich 2005*. (Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung) Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter: http://www.stabi2.muc.kobis.de/medien_neu/Filmmedothek/paradise_now.pdf (Zugriff: 13.04.2015).
- Herman, David (Hrsg.) (2007): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge u. a. O.: Cambridge University Press.
- Herman, Judith (1997 [1992]): *Trauma and Recovery: The aftermath of violence – from domestic abuse to political terror*. New York: Basic Books.

- Hess Wright, Judith (2007 [1974]): Genre Films and the Status Quo. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, S. 42-50. (Zuerst veröffentlicht in: *Jump Cut*, Nr. 1, Mai/Juni 1974.)
- Heitmeyer, Wilhelm / Schröttle, Monika (2006): Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): *Gewalt. Beschreibungen, Analysen, Prävention*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 15-22.
- Hickethier, Knut (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hickethier, Knut (2002): Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 62-96.
- Hill, John (1991): Hidden Agenda. Politics and the Thriller. In: *Circa*, Nr. 57 (Mai/Juni), S. 36-41.
- Hill, John (1997): Some Mother's Son. In: *Cineaste*, 23. Jg., Nr. 1, S. 44-45.
- Hill, John (1999): Allegorising the nation. British gangster films of the 1980s. In: Steve Chibnall / Robert Murphy (Hrsg.): *British Crime Cinema*. London/New York: Routledge, S. 165-176.
- Hill, John (2006): *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture, Politics*. London: BFI.
- Hill, John (2007): Irish film studies: twenty years on. In: Martin McLoone / Kevin Rockett (Hrsg.): *Irish Films, Global Cinema. Studies in Irish Film 4*. Dublin: Four Courts Press, S. 15-26.
- Hinckley, Ronald H. (1989): American opinion toward terrorism: The Reagan years. In: *Studies of Conflict and Terrorism*, 12. Jg., Nr. 6, S. 387-399.
- Hirji, Faiza (2008): Change of pace? Islam and tradition in popular Indian cinema. In: *South Asian Popular Culture*, 6. Jg., Nr. 1, S. 57-69.
- Hissnauer, Christian⁶²⁸ (2002): Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film. In: Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez, S. 248-270.
- Hißnauer, Christian (2003): Nach der Gewalt: Linker Mythos RAF – Linker Mythos BRD. In: *testcard*, Nr. 12, S. 40-45.
- Hißnauer, Christian (2011): Zwischen ‚Doku‘ und ‚Fiktion‘? Die hybride Vielfalt der docufiction. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Film im Zeitalter Neuer Medien I. Fernsehen und Video*. München: Wilhelm Fink, S. 199-224.
- Hißnauer, Christian (2012): Die RAF als Baader-Meinhof-Komplex. Realitätsfiktionen im bundesdeutschen Spiel- und Fernsehfilm. In: Kay Hoffmann / Richard Kilborn / Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK, S. 355-376.
- Hitzler, Ronald / Reichertz, Jo (Hrsg.) (2003): *Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror*. Konstanz: UVK.
- Hofer, Stefanie (2004): *Terror im Kino. Generationskonflikte im Deutschen Terrorismusfilm*. Unveröffentl. Dissertation, Ph.D. Department of Germanic Languages, University of North Carolina. Chapel Hill.

⁶²⁸ Eigentlich: „Hißnauer“.

- Hoffman, Bruce (2006): *Terrorismus – der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hogan, John (2009): From war of manoeuvre to war of position. A brief history of the Provisional IRA and the Irish Republic. In: James Dingley (Hrsg.): *Combating Terrorism in Northern Ireland*. London/New York: Routledge, S. 227-244.
- Hogan, Patrick Colm (2008): *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Höltgen, Stefan (2006): *Entgrenzung im Film. Über die Rollen der Teilnehmer am Diskurs über Film*. Vortrag auf der FSK Prüfungstagung 2006 (10. Nov.). Online unter: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2010/114422/pdf/Entgrenzung.pdf> (Zugriff: 15.06.2014).
- Hoppe, Ralf (2008): Operation Hollywood. Amerika sucht nach Kinostoffen, um sein Islam-Trauma zu besiegen (...). In: *Der Spiegel*, Nr. 13, S. 170-175.
- Howard, Michael (1979): The Forgotten Dimensions of Strategy. In: *Foreign Affairs*, 57. Jg., Nr. 5, S. 975-986.
- Hudson, Rex A. (1999): *The Sociology and Psychology of Terrorism: Who Becomes a Terrorist and Why?* (Report der Federal Research Division, Library of Congress). Washington, D.C.: Library of Congress. Online unter: http://www.loc.gov/rr/frd/pdf-files/Soc_Psych_of_Terrorism.pdf (Zugriff 14.05.2015).
- Huthöfer, Nina (2008): Erfolgreicher Terrorismus? Die *Tupamaros* in Uruguay. In: Alexander Straßner (Hrsg.): *Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 345-362.
- Ibrügger, Angelika (2008): Die unfreiwillige Selbstbespiegelung einer lernenden Demokratie. Heinrich Böll als Intellektueller zu Beginn der Terrorismusdebatte. In: Nicole Colin et al. (Hrsg.): *Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, S. 156-169.
- Ihlau, Olaf (2006): *Weltmacht Indien. Die neue Herausforderung des Westens*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (Lizenzausgabe v.: München: Siedler).
- Independent Police Complaints Commission (2007): *Stockwell One: Investigation into the shooting of Jean Charles de Menezes at Stockwell underground station on 22 July 2005*, London: IPCC. Unter: http://www.ipcc.gov.uk/stockwell_one.pdf (Zugriff: 21.05.2015).
- Irish Times (2009): *Campaign for new inquiry into Finucane murder*. 12. Feb. Unter: <http://www.irishtimes.com/newspaper/breaking/2009/0212/breaking3.html> (Zugriff: 12.12.2015).
- Isaksson, Folke / Fuhrhammer, Leif (1974): *Politik und Film*. Ravensburg: Otto Maier.
- Jacobs, Ronald N. (2002): The Narrative Integration of Personal and Collective Identity in Social Movements. In: Melanie C. Green / Jeffrey J. Strange / Timothy C. Brock (Hrsg.): *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Mawah/London: Lawrence Erlbaum, S. 205-228.
- Jaffrelot, Christophe (1996): Gewalttätige Zusammenstöße zwischen Hindus und Moslems. Versuch einer Gewichtung der kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Faktoren. In: Christian Weiß et al. (Hrsg.): *Religion – Macht – Gewalt. Religiöser, Fundamentalismus' und Hindu-Moslem-Konflikte in Südasiens*. Frankfurt a. M.: IKO, S. 99-125.

- Jäger, Herbert / Schmidtchen, Gerhard / Süllwold, Liselotte (1981): *Lebenslaufanalysen*. (Analysen zum Terrorismus, Bd. 2, hrsgg. v. Bundesminister des Inneren). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jaggard, Alison M. (2003): Responding to the Evil of Terrorism. In: *Hypatia*, 18. Jg., Nr. 1, S. 175-182.
- Jahn-Sundermann, Andreas (2004): 9/11 im fiktionalen Film. *11'09''01* und *September*. In: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen und Neuman, S. 117-136.
- Jaikumar, Priya (2006): *Cinema at the End of Empire. A Politics of Transition in Britain and India*. Durham/London: Duke University Press.
- Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jander, Martin (2006): Isolation. Zu den Haftbedingungen der RAF-Gefangenen. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 2. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 973-993.
- Jenkins, Brian M. (1971): *The Five Stages of Urban Guerilla Warfare: Challenge of the 1970s*. Santa Monica: RAND Corporation. Online unter: <http://www.rand.org/pubs/papers/2008/P4670.pdf> (Zugriff: 20.05.2015).
- Jerusalem Center for Public Affairs (2002): *The PLO Weapons Ship from Iran*. (Jerusalem Issue Brief), 1. Jg., Nr. 15 (7. Jan.). Unter: <http://www.jcpa.org/art/brief1-15.htm> (Zugriff 12.05.2015).
- Jesse, Devin D. (2006): Tactical Means, Strategic Ends: Al Qaeda's Use of Denial and Deception. In: *Terrorism and Political Violence*, 18. Jg., Nr. 3, S. 367-388.
- Johnson-Laird, Philip N. / Oatley, Keith (1989): The Language of Emotions: An Analysis of a Semantic Field. In: *Cognition and Emotion*, 3. Jg., Nr. 2, S. 81-123.
- Jordan, Neil (1996): *Michael Collins. Screenplay and Film Diary*. London: Vintage.
- Joshi, Manoj (2004): September 11 and after. Pressure for regulation and self-regulation in the Indian media. In: Peter van der Veer / Shoma Munshi (Hrsg.): *Media, War, and Terrorism. Responses from the Middle East and Asia*. London/New York: Routledge, S. 118-136.
- Judicial Watch (2012): Judicial Watch Obtains Stack of 'Overlooked' CIA Records Detailing Meetings with bin Laden Filmmakers. In: *Judicial Watch*, 28. August. Online: <http://www.judicialwatch.org/press-room/press-releases/judicial-watch-obtains-4-to-5-inch-stack-of-overlooked-cia-records-detailing-meetings-with-bin-laden-filmmakers/> (Zugriff: 12.05.2015).
- Juergensmeyer, Mark (2004): *Terror im Namen Gottes. Ein Blick hinter die Kulissen des gewalttätigen Fundamentalismus*. Freiburg i. Br. u.a.O.: Herder.
- Kabir, Ananya Jahanara (2009): *Territory of Desire. Representing the Valley of Kashmir*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kailitz, Susanne (o.J. [2005]): Mythen sind stärker als die Realität. Die Rote Armee Fraktion ist in den Kinos angekommen. (Aktual. Fassung eines ursprünglich in *Das Parlament*, Nr. 42, veröffentl. Beitrags.) Online unter: http://www.bpb.de/themen/UDJXIH,0,Mythen_sind_st%EA4rker_als_die_Realit%E4t.html (Zugriff: 11.05.2015)
- Kanzog, Klaus (2001): *Grundkurs Filmrhetorik*. München: Diskurs Verlag.

- Kaplan, E. Ann (1983): *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London: Mathuen.
- Kaplan, E. Ann (2005): *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- Kapur, S. Paul (2005): India and Pakistan's Unstable Peace. Why Nuclear South Asia Is Not Like Cold War Europe. In: *International Security*, 30. Jg., Nr. 2, S. 127-152.
- Kärgen, Christiane (2004): Inszenierte Wirklichkeit. Physische Terrorererfahrung und fiktionaler Erzählmodus in Jules und Gédéon Naudets Dokumentarfilm „9/11“. In: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen und Neuman, S. 81-103.
- Kartha, Tara (2001): Grenzüberschreitender Terrorismus in Indien. Die Rolle Pakistans aus indischer Sicht. In: *KAS-Auslandsinformationen*, 11. Jg., Nr. 1, S. 25-52.
- Kaschner, Holger (2008): *Neues Risiko Terrorismus. Entgrenzung, Umgangsmöglichkeiten, Alternativen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Katz, Rita (2014): The State Department's Twitter War With ISIS Is Embarrassing. In: *Time.com*, 16. September. Unter: <http://time.com/3387065/isis-twitter-war-state-department/> (12.04.2015).
- Kawin, Bruce (1978): *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kazmi, Fareed (1999): *The Politics of India's Conventional Cinema. Imaging a Universe, Subverting a Multiverse*. New Delhi u.a.O.: Sage.
- Kearney, Richard (1997): *Postnationalist Ireland. Politics, culture, philosophy*. London/New York: Routledge.
- Kellen, Konrad (1998): Ideology and rebellion: Terrorism in Western Germany. In: Walter Reich (Hrsg.): *Origins of Terrorism. Psychologies, Ideologies, Theologies, States of Mind*. Washington, DC.: Woodrow Wilson Center, S. 43-56.
- Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 4. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Kellner, Douglas (1998): Hollywood Film and Society. In: John Hill / Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford u. a. O.: Oxford University Press.
- Kennedy, Harlan (1994): Shamrocks and Shillelaghs. Idyll and Ideology in Irish Cinema. In: *Film Comment*, 30. Jg., Nr. 3, S. 24, 35-40.
- Kepel, Gilles / Milelli, Jean-Pierre (Hrsg.) (2006): *Al-Qaida. Texte des Terrors*. München/Zürich: Pieper.
- Keppeler, Maja (2002): *Zur Terrorismusdarstellung im Neuen deutschen Film – Erfahrung und Trauerarbeit*. Magisterarbeit. Humboldt Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III (Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften – Seminar für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation).
- Keppelinger, Hans Mathias / Hachenberg, Michael / Frühauf, Hermann (1977): Struktur und Funktion eines publizistischen Konflikts. Die Auseinandersetzung um Heinrich Bölls Artikel „Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?“. In: *Publizistik*, 22. Jg., Nr. 1, S. 14-34.
- Kessler, Frank (2002): Historische Pragmatik. In: *montage AV*, 11. Jg., Nr. 2, S. 104-112.

- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Müller, Jürgen (1994): Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkung zur Übersetzung. In: *montage AV*, 3. Jg., Nr. 1, S. 2-10.
- Keupp, Heiner et al. (2013 [1999]): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Khatib, Lina (2006): *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinema of Hollywood and the Arab World*. London/New York: I.B. Tauris.
- Kiefer, Bernd (2006): Die Schlacht um Algier. In: Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hrsg.): *Filmgenres – Kriegsfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 194-200.
- Kiefer, Bernd (2008): Jean-Luc Godard. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam, S. 277-290.
- Kilb, Andreas (2011): Der deutsche Kinothriller findet nicht statt. Notizen zum Stand der Dinge. In: Rainer Rother / Julia Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrecher geschichten aus Deutschland*. Berlin: Bertz und Fischer, S. 100-106.
- Klassen, Janina (1999): Was die Musik erzählt. In: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin: Akademie Verlag, S. 89-107.
- Klein, Aaron J. (2006): *Die Rächer. Wie der israelische Geheimdienst die Olympia-Mörder von München jagte*. 2. Aufl. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Klein, Christian / Martínez, Matías (2009): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Dies. (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 1-13.
- Klein, Hans-Joachim (1979): *Rückkehr in die Menschlichkeit. Appell eines ausgestiegenen Terroristen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Klimke, Daniela / Lautmann, Rüdiger (2003): Auf der Suche nach der verlorenen Ordnung. In: Ronald Hitzler / Jo Reichertz (Hrsg.): *Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror*. Konstanz: UVK, S. 241-257.
- Klimmt, Christoph (2009): Was ist die Funktion von Tod und Sterben in medialer Unterhaltung? In: *Publizistik*, 54. Jg., Nr. 3, S. 415-430.
- Klinger, Barbara (2007 [1984]): ‚Cinema/Ideology/Criticism‘ Revised: The Progressive Genre“. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, S. 75-91. (Zuvor in leicht geänderter Form veröffentlicht als: ‚Cinema/Ideology/Criticism‘ – The Progressive Text. In: *Screen*, 25. Jg., Nr. 1 (Jan./Feb. 1984), S. 30-44.)
- Knape, Joachim (2005): Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 134-148.
- Koebner, Thomas (2007a): Episch, dramatisch, lyrisch, dokumentarisch. In: Ders. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 171.
- Koebner, Thomas (2007b): Problemfilm. In: Ders. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 535-538.
- Koebner, Thomas (2007c): Dramaturgie. In: Ders. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 156-161.

- Kopf, Martina (2009): Trauma, Narrative and the Art of Witnessing. In Birgit Haehnel / Melanie Ulz (Hrsg.): *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*. Berlin: Frank & Timme, S. 41-58.
- Kopp, Magdalena (2007): *Die Terrorjahre. Mein Leben an der Seite von Carlos*. (Unter Mitarbeit von Hanne Reinhardt.) München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Korstian, Sabine (2008): Der Nordirlandkonflikt. In: Thorsten Bonack / Rainer Greshoff / Uwe Schimanek (Hrsg.): *Sozialtheorien im Vergleich. Der Nordirlandkonflikt als Anwendungsfall*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 15-31.
- Kracauer, Siegfried (1960): *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (1987 [1947]). *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kraus, Petra / Lettenewitsch, Natalie / Saekel, Ursula (1997): „Filme statt Bomben“ – Terrorismus im Film. In: Petra Kraus et al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst – Terrorismus im Film*. (Begleitpublikation zur Filmreihe „20 Jahre Deutschland im Herbst“, Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum). München: Münchner Filmzentrum, S. 6-10.
- Krauthammer, Charles (2006): Oscar for Osama. In: *Washington Post*, 3. März, Online: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/03/02/AR2006030201209.html> (Zugriff: 13.05.2015).
- Kreimeier, Klaus (2006): Die RAF im Film. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 2. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 1155-1170.
- Kriest, Ulrich (1997): Bilder aus „bleiern Jahren“. In: Petra Kraus et al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst – Terrorismus im Film*. (Begleitpublikation zur Filmreihe „20 Jahre Deutschland im Herbst“, Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum). München: Münchner Filmzentrum, S. 22-35.
- Kriest, Ulrich (2008): „Action speaks louder than words“. Oder: Warum niemand den Film „Der Baader Meinhof Komplex“ braucht. In: *film-dienst*, Nr. 20, S. 6-9.
- Kriest, Ulrich (2011): Großes Kino – die Diktatur des Mittelmaßes. Notizen zum Genrediskurs im deutschen Film 1964-87. In: Rainer Rother / Julia Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Berlin: Bertz und Fischer, S. 67-84.
- Krützen, Michaela (2004): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Kühn, Heike (2008): Parabel wider den heiligen Ernst. Hany Abu-Assads PARADISE NOW. In: Margrit Fröhlich / Carsten Schneider / Karsten Visarius (Hrsg.): *Projektionen des Fundamentalismus. Reflexionen und Gegenbilder im Film*. Marburg: Schüren, S. 131-146.

- Kühn, Heike (2009): Logik der Menschenfeindlichkeit. Traumaforschung: Connie Walters „Schattenwelt“ begibt sich auf die Fährte der RAF-Terroristen. In: *Frankfurter Rundschau*, 25. Juni, Online unter: http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/1810392_RAF-Film-Schattenwelt-Logik-der-Menschenfeindlichkeit.html (Zugriff: 12.05.2015).
- Kujur, Rajat (2008): *Naxal Movement in India: A Profile.*: Neu Delhi: Institute for Peace and Conflict Studies. Online unter: http://ipcs.org/pdf_file/issue/848082154RP15-Kujur-Naxal.pdf (Zugriff: 21.05.2015).
- Kunczik, Michael / Zipfel, Astrid (2006): *Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch.* Köln u.a.O.: Böhlau.
- Kydd, Andrew / Walter, Barbara F. (2005): The Strategies of Terrorism. In: *International Security*, 31. Jg., Nr. 1, S. 49-80.
- Lacey, Nick (2000): *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies.* Basingstoke/New York: Palgrave.
- Lahiri, Monojit (2003): Gulzar. In: *Encyclopaedia of Hindi Cinema.* New Delhi: Encyclopedia Britannica, S. XI-XII.
- Lahn, Silke / Meister, Jan Christoph (2008): *Einführung in die Erzähltextanalyse.* Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler.
- Landgraeber, Wolfgang (1997): Das Thema „Terrorismus“ im deutschen Spielfilm 1976–1985. In: Petra Kraus et al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst – Terrorismus im Film.* (Begleitpublikation zur Filmreihe „20 Jahre Deutschland im Herbst“, Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum). München: Münchner Filmzentrum, S. 11-21.
- Langenohl, Andreas / Schmidt-Beck, Kerstin (2008): Wenn Erinnerungsfilm scheitern – filmische Erinnerungen an den 11. September. In: Astrid Erll / Stephanie Wodianka (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 231-262.
- Laqueur, Walter (1976): *Guerilla. A Historical and Critical Study.* Boston/Toronto: Little, Brown.
- Laqueur, Walter (1982): *Terrorismus.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Larkin, Brian (1997): Bollywood Comes To Nigeria. In: *Samar* (South Asian Magazine for Action and Reflection), Nr. 8. Online unter: <http://www.samarmagazine.org/text/article.php?id=21> (Zugriff: 22.05.2015).
- Latimer, William Scott (2004): *What Can the United States Learn from India to Counter Terrorism?* Master Thesis in International Security Affairs. Monterey: Naval Postgraduate School. Unter: <http://www.nps.edu/Academics/Centers/CCC/Research/StudentTheses/Latimer04.pdf> (Zugriff: 20.05.2015).
- Leeman, Richard W (1991): *The Rhetoric of Terrorism and Counterterrorism.* New York/Westport/London: Greenwood Press.
- Lennon, Peter (2001): A dirty way to die. Bobby Sands was the first to die, and by the end of 1981, (...) In: *The Guardian*, 14. Juli. Online unter: <http://www.guardian.co.uk/film/2001/jul/14/books.guardianreview> (Zugriff: 16.05.2015).
- Lenßen, Claudia (2004): Film der siebziger Jahre. Die Macht der Gefühle. In: Wolfgang Jacobsen / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films.* 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 245-280

- Lettenewitsch, Natalie / Mang, Nadine-Carina (2002): Helden und Gespenster. Die RAF untot auf der Leinwand. In: *Ästhetik und Kommunikation. Politik im deutschen Kino*, Nr. 117, S. 29-34.
- Leuprecht, Christian et al. (2009): Winning the Battle but Losing the War? Narrative and Counter-Narrative Strategy. In: *Perspectives on Terrorism*, 3. Jg., Nr. 2, S. 25-35. Online unter: <http://www.terrorismanalysts.com/pt/articles/issues/PTv3i2.pdf> (Zugriff: 20.05.2015).
- Lichtenfeld, Eric (2004): *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Westport/London: Praeger.
- Limmer, Wolfgang / Rumler, Fritz (2004 [1981]): „Alles Vernünftige interessiert mich nicht“. Rainer Werner Fassbinder über sein künstlerisches Selbstverständnis und die Wurzeln seiner Kreativität. In: Robert Fischer (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, S. 493-556. (Zuerst erschienen in: Wolfgang Limmer (1981): *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*. SPIEGEL: Reinbeck bei Hamburg, S. 43-183).
- Lindeperg, Sylvie (2010 [2007]): *Nacht und Nebel. Ein Film in der Geschichte*. Berlin: Vorwerk. (Zuerst erschienen als: *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*. Paris: Éditions Odile Jacob).
- Lockett, Christopher (2005): Terror and Rebirth: Cathleen ni Houlihan, from Yeats to The Crying Game. In: *Literature/Film Quarterly*, 33. Jg., Nr. 4, S. 290-305.
- Luban, David (2005): Liberalism, Torture, and the Ticking Bomb. In: *Virginia Law Review*, 91. Jg., Nr. 6, S. 1436-1461.
- Lüdeker, Gerhard Jens (2010): Grundlagen der ethischen Filmanalyse. Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von *Tropa de Elite* und *Dexter*. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 1, S. 41-59. Unter: http://www.rabbiteye.de/2010/1/luedeker_ethische_filmanalyse.pdf (Zugriff: 10.05.2015).
- Lukács, Georg (1932): Zur Frage der Satire. In: *Internationale Literatur*, Nr. 2, S. 136-153.
- Lukes, Steven (2008): *Moral Relativism*. New York: Picador.
- Luscombe, Belinda (2009): The Puppet Master. In: *Time*. Online unter: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1901490,00.html> (Zugriff: 01.03.2013).
- Luttwak, Edward N. (1995): Toward Post-Heroic Warfare. In: *Foreign Affairs*, 75. Jg., Nr. 3, S. 109-122.
- Lützing, Saskia (Hrsg.) (2010): *Die Sicht der Anderen. Eine qualitative Studie zu Biographien von Extremisten und Terroristen*. Köln: Luchterhand.
- Lyons, Kathleen (2002): Transcultural Cinema. Reading Race and Ethnicity in Neil Jordan's „The Crying Game“. In: *South Atlantic Review*, 67. Jg., Nr. 1, S. 91-103.
- Maltby, Richard (1995): *Hollywood Cinema. An Introduction*. Cambridge, MA.: Blackwell.
- Mandel, Daniel (2001): Muslims on the silver screen. In: *Middle East Quarterly*, 8. Jg., Nr. 2, S. 19-31.
- Mann, Michael (2007): *Die Teilung Britisch-Indiens 1947. Blutiger Weg in die Unabhängigkeit*. Online unter: http://www1.bpb.de/themen/40JUF6,0,0,Die_Teilung_BritischIndiens_1947.html; (Zugriff: 20.05.2015).

- Mar, Raymond A. / Oatley, Keith (2008): The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience. In: *Perspectives on Psychological Science*, 3. Jg., Nr. 3, S. 173-192.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2002): *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Aufl. München: C.H. Beck.
- Mathes, Rainer / Donsbach, Wolfgang (2002): Rundfunk. In: Elisabeth Noelle-Neumann / Winfried Schultz / Jürgen Wilke (Hrsg.): *Fischer Lexikon Publizistik – Massenkommunikation*. Aktual. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 546-596.
- Matthews, Jr., Melvin E. (2007): *Hollywood and Today's News. 1950s Science Fiction Films and 9/11*. New York: Algora Publishing.
- Mattox, Henry E. (2004): *Chronology of World Terrorism, 1901–2001*. Jefferson/London: McFarland.
- Mazumdar, Ranjani (2007): *Bombay Cinema. An Archive of the City*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- McAlister, Melani (2005): Iran, Islam, and the Terrorist Threat, 1979-1989. In: J. David Slocum (Hrsg.): *Terrorism, Media, Liberation*. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 137-170. (Zuvor erschienen in: Dies. [2001]: *Epic Encounters. Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East, 1945-2000*. Berkeley: University of California Press.)
- McBean, James Roy (1972): Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics. In: *Film Quarterly*, 26. Jg., Nr. 1, S. 30-44.
- McCauley, Clark / Moskalenko, Sophia (2008): Mechanisms of Political Radicalization: Pathways Toward Terrorism. In: *Terrorism and Political Violence*, 20. Jg., Nr. 3, S. 415-433.
- McDonald, Eileen (1993): *Erschießt zuerst die Frauen. Die weibliche Seite des Terrorismus*. München: Heyne.
- McIlroy, Brian (1999): Challenges and Problems in Contemporary Irish Cinema: The Protestants. In: *Cineaste*, 24. Jg., Nr. 2/3, S. 56-60.
- McIlroy, Brian (2001): *Shooting to Kill. Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland*. Richmond, British Columbia: Stevenson Press (aktual. kanadische Erstauf.).
- McIlroy, Brian. (o.J. [2006]): *The Repression of Communities: Visual Representations of Northern Ireland during the Thatcher Years*. Unter: http://www.centreforcinemastudies.com/articles/article_mcilroy_repression.pdf (Zugriff: 16.05.2015). (Zuvor veröffentlicht in: Lester Friedman (Hrsg.) (2006): *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London: Wallflower Press, S. 77-90.)
- McKittrick, David (2008): Why Irish protestants are hungry for a voice. In: *The Independent*, 31. Okt. Unter: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/why-irish-protestants-are-hungry-for-a-voice-979855.html> (Zugriff: 16.05.2015).
- McLaughlin, Greg / Baker, Stephen (2010): *Propaganda of Peace. The Role of Media and Culture in the Northern Ireland Peace Process*. Bristol/Chicago: Intellect.
- McLoone, Martin (2000): *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: BFI.

- McLoone, Martin (2001): Psychos and Sickos. Cinematic Representations of Loyalists. In: Desmond Bell (Hrsg.): *Dissenting Voices / Imagined Communities. Ulster Protestant Identity and Cinema in Ireland*. (Begleitpublikation zum 2. Belfast Filmfestival). Belfast: Belfast Film Festival, S. 8-9.
- McLoone, Martin (2005 [2000]): Traditions of Representation: Political Violence and the Myth of Atavism. In: J. David Slocum (Hrsg.): *Terrorism, Media, Liberation*. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 209-231. (Zuvor erschienen in: McLoone, Martin (2000): *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: BFI).
- McLoone, Martin (2008): *Film, Media and Popular Culture in Ireland. Cityscapes, Landscapes, Soundscapes*. Dublin/Portland: Irish Academic Press.
- McLoone, Martin (2009): National Cinema and Global Culture: The Case of Irish Cinema. In: Isabelle le Corff / Estelle Epinoux (Hrsg.): *Cinemas of Ireland*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, S. 14-27.
- McSweeney, Terence (2014): *'War on Terror' and American Film. 9/11 Frames Per Second*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McSwiney, Seamas (1997): Trying to Take the Gun Out of Irish Politics: An Interview with Neil Jordan. In: *Cineaste*, 22. Jg., Nr. 4, S. 20-23.
- Mehta, Suketu (2008): *Bombay. Maximum City*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mellen, Joan (1972): An Interview with Gillo Pontecorvo. The director of THE BATTLE OF ALGER, which has become a classic (...). In: *Film Quarterly*, 26. Jg., Nr. 1, S. 2-10.
- Merrin, William (2003): „Did You Ever Eat Tasty Wheat?“. Baudrillard and The Matrix. In: Scope (Online Journal of Film & TV Studies, Institute of Film & TV Studies, University of Nottingham). Online unter: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=may2003&id=257§ion=article> (Zugriff: 03.05.2015)
- Meßelken, Daniel (2012): *Gerechte Gewalt? Zum Begriff interpersonaler Gewalt und ihrer moralischen Bewertung*. Paderborn: Mentis.
- Meuter, Norbert (2009): Narration in Various Disciplines. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 242-262.
- Meyen, Michael (2001): *Mediennutzung. Mediaforschung, Medienfunktionen, Nutzungsmuster*. Konstanz: UVK.
- Meyer, Silker (2008): Heldenmythen. Inszenierung von Geschichte im Spielfilm. In: Andreas Hartmann / Silke Meyer / Ruth-E. Mohrmann (Hrsg.): *Historizität. Vom Umgang mit Geschichte*. Münster u.a.O.: Waxmann, S. 69-83.
- Michalczyk, John L. (1984): *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. Philadelphia u.a.O.: The Art Alliance Press/Associated University Presses.
- Miller, Claude H. / Landau, Mark J. (2008): Communication and the Causes and Costs of Terrorism. A Terror Management Theory Perspective. In: H. Dan O'Hair et al. (Hrsg.): *Terrorism. Communication and Rhetorical Perspectives*. Cresskill: Hampton Press, S. 93-128.
- Miller, Henry K. (2002): Fatal attraction. Che Guevara, Carlos the Jackal, Andreas Baader: these are the faces of radical terrorist chic. In: *New Statesman*, 38. Jg., Nr. 2. Online unter: <http://www.newstatesman.com/200210280033> (Zugriff: 02.05.2015).

- Mishra, Vijay (2002): *Bollywood Cinema. Temples of Desire*. New York/London: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mittell, Jason (2007): Film and television narrative. In: David Herman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge u. a. O.: Cambridge University Press, S. 156-171.
- Möller, Olaf (1992): John Carpenter (Interview). In: *Splating Image*, 6. Jg., Nr. 10, S. 5.
- Moloney, Ed (2007): *A Secret History of the IRA*. 2. Aufl. London u.a.O.: Penguin.
- Moore, Kerry / Mason, Paul / Lewis, Justin (2008): *Images of Islam in the UK. The Representation of British Muslims in the National Print News Media 2000-2008*. Cardiff: Cardiff School of Journalism, Media and Cultural Studies. Online: <http://www.channel4.com/news/media/pdfs/Cardiff%20Final%20Report.pdf> (Zugriff: 02.05.2015).
- Morgan, Austin (1996): The Big Fibber. In: *Fortnight*, Nr. 356 (Dezember), S. 23-25.
- Morrison, Danny (1991 [1981]): Introduction. In: Bobby Sands: *Prison Poems*. Dublin: Sinn Féin Publicity Department. (CAIN Web – Extracts from ‚Prison Poems‘). Online unter: <http://cain.ulst.ac.uk/events/hstrike/sands/sands81.htm#contents> (Zugriff: 16.05.2015).
- Morrow, Duncan (1994): Faith and Fervour. Religion and Nationality in Ulster. In: Jürgen Elvert (Hrsg.): *Nordirland in Geschichte und Gegenwart / Northern Ireland – Past and Present*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 422-441.
- Morsch, Thomas (2002): Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino. In: Christian Hißnauer / Thomas Klein (Hrsg.): *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*. Mainz: Bender, S. 49-74.
- Mothes, Cornelia (2006): Die „Theorie der kognitiven Dissonanz“ – fruchtbar oder obsolet? In: Ruth Geier / Madlen Wuttke / Robert Piehler (Hrsg.): *Medien und Wirklichkeit. 2. Studentische Medientage Chemnitz 2006*. Chemnitz: Technische Universität Chemnitz, S. 150-166. Online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:ch1-200801148> (Zugriff: 11.05.2015).
- Mulcahy, Agoán (1995): Claims-Making and the Construction of Legitimacy: Press Coverage of the 1981 Northern Irish Hunger Strike. In: *Social Problems*, 42. Jg., Nr. 4, S. 449-467.
- Münkler, Herfried (2008): Der asymmetrische Krieg. Das Dilemma der postheroischen Gesellschaft. In: *Der Spiegel*, Nr. 44, S. 176-177.
- Münzing, Claudia (2008): Pornografie zwischen PorNo und PornYes. In: Nina Degele: *Gender / Queer Studies*. Paderborn: UTB / W. Fink, S. 207-220.
- Murray, Gabrielle (2008): Hostel II. Representations of the body in pain and the cinema experience in torture-porn. In: *Jump Cut*, Nr. 50. Unter: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/TortureHostel2/text.html> (Zugriff: 22.04.2015).
- Musharbash, Yassin (2006): *Die neue Al-Qaida. Innenansichten eines lernenden Netzwerks*. Köln: Kiepenheuer & Witch.
- Nacos, Brigitte L. / Torres-Reyna, Oscar (2007): *Fueling Our Fears. Stereotyping, Media Coverage, and Public Opinion of Muslim Americans*. Lanham u. a. O.: Rowan & Littlefield.

- Nairn, Tom (1981): *The Break-up of Britain. Crisis and Neo-Nationalism*. 2. Aufl. London: Verso.
- Nagel, Joane (1998): Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. In: *Ethnic and Racial Studies*, 21. Jg., Nr. 2, S. 242-269.
- Narula, Smita (2002): „We have no order to save you“. State Participation and Complicity in Communal Violence in Gujarat. In: *Human Rights Watch*, 14. Jg., Nr. 3 (C).
- National Counterterrorism Center (2007): *Report on Terrorist Incidents – 2006*. Washington, DC: Office of the Director of National Intelligence. Unter: http://www.fbi.gov/stats-services/publications/terror_06.pdf (Zugriff: 10.05.2015).
- National Counterterrorism Center (2009): *2008 Report on Terrorism*. Washington, DC: Office of the Director of National Intelligence. Unter: http://www.fbi.gov/stats-services/publications/terror_08.pdf (Zugriff: 10.05.2015).
- Nayar, Kuldeep (2007 [2000]): *Without Fear. The Life and Trial of Bhagat Singh*. New Delhi: Harper Collins India. (Zuerst veröffentlicht als *The Martyr Bhagat Singh-Experiments in Revolution*. New Delhi: Har-Anand Publications.)
- Naziri, Gérard (2003): *Paranoia im amerikanischen Kino. Die 70er Jahre und die Folgen*. St. Augustin: Gardez.
- Neale, Steve (2007 [1990]): Questions of Genre. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, S. 160-184. (Zuvor veröffentlicht in: *Screen*, 31. Jg., Nr. 1 (1990), S. 45-66.)
- Nedza, Justyna (2014): „Salafismus“ – Überlegungen zur Schärfung einer Analysekatgorie. in: Behnam T. Said / Hazim Fouad (Hrsg.): *Salafismus. Auf der Suche nach dem wahren Islam*. Freiburg i. Br.: Herder, S. 80-105.
- Neidhardt, Friedrich (2006): Akteure und Interaktion. Zur Soziologie des Terrorismus. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 1. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 123-137.
- Nelson, John (2003): Four Forms for Terrorism: Horror, Dystopia, Thriller, and Noir. In: *Poroi*, 2. Jg., Nr. 1, S. 79-107. Online unter: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1057&context=poroi> (Zugriff: 30.05.2015).
- Neumann, Peter (1999): *IRA. Der lange Weg zum Frieden*. Hamburg: Rotbuch.
- Neve, Brian (1997): Cinema, the Ceasefire and ‘the Troubles’. In: *Irish Studies Review*, Nr. 20, August, S. 2-8.
- Nicodemus, Katja (2002): Der schickste Untote der RAF. Terrorist im Pop-Olymp: Christopher Roths Film „Baader“. In: *Die Zeit*, 17. Oktober.
- Niederhoffs, Burkhard (2009): Perspective/Point of View. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 398-410.
- Niranjana, Tejaswini (1994): *Roja Revisited*. In: *Economic and Political Weekly*, 21. Mai, S. 1299.
- Nord, Christina (2009): Das Leben nach der RAF. In ihrem Film „Schattenwelt“ erzählt Connie Walther vom Leben eines RAF-Täters und seines Opfers. In: *taz.de*, 25. Juni. Unter: <http://www.taz.de/!5160914/> (Zugriff: 16.05.2015).
- Nünning, Ansgar (2003): Narratology or Narratologies? Taking Stock in Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. In: Tom Kindt / Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and*

- Answers Regarding the Status of a Theory, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 240-275
- Oatley, Keith (2002): Emotions and the Story Worlds of Fiction. In: Melanie Green / Jeffrey Strange / Timothy Beck (Hrsg.): *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Mahwa: Lawrence Erlbaum, S. 39-69.
- O'Boyle, Garrett (2002): Theories of Justification and Political Violence: Examples from Four Groups. In: *Terrorism and Political Violence*, 14. Jg., Nr. 2, S. 23-46.
- Oesterheld, Christina (1996): Kein Platz für Muslime in Indien? In: Christian Weiß et al. (Hrsg.): *Religion – Macht – Gewalt. Religiöser ‚Fundamentalismus‘ und Hindu-Moslem-Konflikte in Südasiens*. Frankfurt a. M.: IKO, S. 172-196.
- Oliver, Mary Beth / Bartsch, Anne (2010): Appreciation as Audience Response: Exploring Entertainment Gratifications Beyond Hedonism. In: *Human Communication Research*, 36. Jg., Nr. 1, S. 53-81.
- O'Neill, Margaret (2004): Memory and mapping in *Bloody Sunday*. In: Kevin Rockett / John Hill (Hrsg.): *National Cinema and Beyond. (Studies in Irish Film 1)*. Dublin: Four Courts Press, S. 97-104.
- Palmer, Monte / Palmer, Princess (2008): *Islamic Extremism. Causes, Diversity, & Challenges*. Lanham u. a. O.: Rowman & Littlefield.
- Palmgreen, Philip (1984): Der „Uses and Gratifications Approach“. Theoretische Perspektiven und praktische Relevanz. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 32. Jg., Nr. 1, S. 51-62.
- Pantenburg, Volker (2008): Die Rote Fahne. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1966-1968. In: Martin Klimke / Joachim Scharloth (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. (Lizenzausgabe v. Stuttgart 2007: Metzler/Poeschel), S. 199-206.
- Papacharissi, Zizi / Oliveira, Maria de Fatima (2008): News Frames Terrorism: A Comparative Analysis of Frames Employed in Terrorism Coverage in U.S. and U.K. Newspapers. In: *The International Journal of Press/Politics*, 13. Jg., Nr. 1, S. 52-74.
- Parker, Tom (2007): Fighting an Antaeus Enemy: How Democratic States Unintentionally Sustain the Terrorist Movements They Oppose. In: *Terrorism and Political Violence*, 19. Jg., Nr. 2, S. 155-179.
- Patterson, Henry (1994): The Republican Tradition. In: Jürgen Elvert (Hrsg.): *Nordirland in Geschichte und Gegenwart / Northern Ireland – Past and Present*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 396-421.
- Pehrke, Jan (2008): Der Harte und der Zarte. In Ridley Scotts *Body of Lies* streiten Leonardo DiCaprio und Russell Crowe über die richtige Strategie im „Kampf gegen den Terror“. In: *Ray*, Nr. 12/08–01/09 (Doppelnummer), S. 92-96.
- Peitz, Christiane (1994): Schießen Sie auf den Regisseur.⁶²⁹ In: *Die Zeit*, Nr. 49, online unter: <http://www.zeit.de/1994/49/schiessen-sie-auf-den-regisseur> (Zugriff: 01.05.2015).

⁶²⁹ [sic!]

- Peleg, Samuel (2005): One's Terrorist Is Another's Blockbuster: Political Terrorism In American Versus European Films. In: *The New England Journal of Political Science*, 1. Jg., Nr. 1, S. 81-108.
- Pendakur, Manjunath (2003): *Indian Popular-Cinema. Industry, Ideology, and Consciousness*. Cresskill: Hampton Press.
- Pener, Degen (1998): Siege Mentality. An action flick with a brain angers Islamic groups despite its best efforts. In: *Entertainment Weekly*, 13. Nov., S. 36-38.
- Penley, Constance (2004): Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn. In: Linda Williams (Hrsg.): *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, S. 309-335.
- Pettitt, Lance (2000): *Screening Ireland. Film and television representation*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Peretz, Martin (1998): Siege mentality. In: *The New Republican*, 30. Nov., S. 62.
- Pfizenmaier, Anna (2007): RAF, Linksterrorismus und „Deutscher Herbst“ im Film. Eine kommentierte Filmographie (1976-2007). In: *Zeitgeschichte-online*. Online unter: http://www.zeitgeschichte-online.de/sites/default/files/documents/raf_filmographie.pdf (Zugriff: 15.05.2015).
- Phelan, James (1996): *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Phelan, James (2005): *Living To Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University.
- Phelan, James (2006): Narrative Theory, 1966-2006: A narrative. In: Robert Scholes / James Phelan / Robert Kellogg (Hrsg.): *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, S. 283-336.
- Plantinga, Carl, R. (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfictional Film*. Cambridge u.a.O.: Cambridge University Press.
- Porat, Ben / Haber, Eitan / Schiff, Zeev (1976): Unternehmen Thunderball. Die Geiselbefreiung von Entebbe (Teil 1-3). In: *Der Spiegel*, Nr. 44, S. 182-196; Nr. 44, S. 194-210; Nr. 46, S. 180-191.
- Porton, Richard (2005 [1999]): Film and the Anarchist Peril. In: J. David Slocum (Hrsg.): *Terrorism, Media, Liberation*. New Brunswick/London 2005: Rutgers University Press, S. 37 – 55 (zuerst erschienen in: Ders.: *Film and the Anarchism Imagination*. London/New York: Verso).
- Porton, Richard (2006): V for Vendetta. In: *Cineaste*, 31. Jg., Nr. 3, S. 52-54.
- Post, Jerrold M. (1998): Terrorist psycho-logic: Terrorist behavior as a product of psychological forces. In: Walter Reich (Hrsg.): *Origins of terrorism. Psychologies, ideologies, theologies, states of mind*. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, S. 25-40.
- Potthoff, Matthias (2012): *Medien-Frames und ihre Entstehung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Pramaggiore, Maria (2008): *Neil Jordan*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Prantl, Heribert (2008): *Der Terrorist als Gesetzgeber. Wie man mit der Angst Politik macht*. München: Droemer.
- Prince, Gerald (1992): *Narrative as Theme. Studies in French Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Prince, Stephen (1992): *Visions of Empire. Political Imagery in Contemporary American Film*. New York u.a.O.: Praeger.

- Prince, Stephen (2009): *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*. New York/Chichester: Columbia University Press.
- Prinz, Jesse (2006): The Emotional Basis of Moral Judgements. In: *Philosophical Explorations*, 9. Jg., Nr. 1, S. 29-43.
- Profitlich, Ulrich (Hrsg.) (1998): *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Prokop, Dieter (1995): *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick*. Freiburg in Breisgau: Rombach.
- Proll, Astrid (2002): Wir schwenkten keine Knarren. Das ehemalige RAF-Mitglied Astrid Proll über den Film „Baader“, der Andreas Baaders Lebensgeschichte erzählt – zu seinem 25. Todestag. In: *Die Zeit*, Nr. 43, 17. Okt. Online unter: http://www.zeit.de/2002/43/_Wir_schwenkten_keine_Knarren_ (Zugriff: 02.05.2015).
- Prümm, Karl (2004): Film und Fernsehen. Ambivalenz und Identität. In: Wolfgang Jacobson / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 545-566.
- Puschnerat, Tania (2006): Zur Bedeutung ideologischer und sozialer Faktoren in islamistischen Radikalisierungsprozessen – eine Skizze. In: Uwe E. Kemmesies (Hrsg.): *Terrorismus und Extremismus – der Zukunft auf der Spur. Beiträge zur Entwicklungsdynamik von Terrorismus und Extremismus – Möglichkeiten und Grenzen einer prognostischen Empirie*. (Polizei u. Forschung, Bd. 33) München: Luchterhand, S. 217-235.
- Quedzuweit, Julia (2013): How to live? Leben in der Optimierungsgesellschaft. Zu den Filmen der „Berliner Schule“. In: Harald Mühlbeyer / Bernd Zywiets (Hrsg.): *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg: Schüren, S. 102-115.
- RAF (= Rote Armee Fraktion; hier „Kommando Siegfried Hausner“) (1997 [1977]): Entführung von Hanns Martin Schleyer. 5.9.1977–18.10.1977. In: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*. Berlin: ID, S. 49-111.
- Raghavan, R. K. (2003): The Indian Police: Problems and Prospects. In: *Publius*, 33. Jg., Nr. 4, S. 119-133.
- Rammelsberger, Anette (2008): *Der Deutsche Dschihad. Islamistische Terroristen planen den Anschlag*. Berlin: Econ / Ullstein.
- Randeria, Shalini (1996): Hindu-„Fundamentalismus“: Zum Verhältnis von Religion, Geschichte und Identität im modernen Indien. In: Christian Weiß et al. (Hrsg.): *Religion – Macht – Gewalt. Religiöser ‚Fundamentalismus‘ und Hindu-Moslem-Konflikte in Südasiens*. Frankfurt a. M.: IKO, S. 26-56.
- Rapoport, David C. (2004): The Four Waves of Modern Terrorism. In: Audrey Kurth Cronin / James M. Ludes (Hrsg.): *Attacking Terrorism. Elements of a Grand Strategy*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, S. 46-73.
- Rashid, Ahmed (2001): *Taliban. Afghanistans Gotteskrieger und der Dschihad*. München: Droemer Knauer.
- Rebhandl, Bert / Rothöler, Simon (2010): Marco Bellocchio. Ein Gespräch mit dem italienischen Regisseur über sein Werk. In: *Cargo*, Nr. 6, S. 22-34.
- Reich, Walter (Hrsg.) (1998): *Origins of Terrorism. Psychologies, Ideologies, Theologies, States of Mind*. Washington, DC.: Woodrow Wilson Center.

- Reich, Walter (2006): Something's Missing In Spielberg's ‚Munich‘. In: *The Washington Post*, 1. Jan., S. B05.
- Reetz, Dietrich (2007): *Das zweitgrößte islamische Land der Erde. Auf dem Subkontinent leben 450 Millionen Muslime, über ein Drittel davon in Indien*. Unter: http://www1.bpb.de/themen/007M26,0,0,Das_zweitgr%F6%DFte_islamische_Land_der_Erde.html; ... (Zugriff: 20.05.2015).
- Reicher, Isabella / Robnik, Drehli (1996): Das Action-Kammer-Spiel. Hollywoodfilme nach dem Die-Hard-Bauplan. Teil 1. In: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 6, S. 11-20.
- Reicher, Isabella / Robnik, Drehli (1997): Das Action-Kammer-Spiel. Hollywood-Filme nach dem Die-Hard-Bauplan. Teil 2. In: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 7, S. 73-80.
- Rempesberger, Daniel (2008): Oliver Stone. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam, S. 716-719.
- Renner, Karl N. (2008): *Storytelling im Fernsehjournalismus – Ein Zukunftskonzept mit offenen Fragen*. (Vortragspapier zur Tagung „TV 3.0: Journalistische und politische Herausforderungen des Fernsehens im digitalen Zeitalter“; Fachkonferenz der Friedrich-Ebert-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Journalistik II der Universität Leipzig, Berlin, 11. März 2007.) Online unter: http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Renner_TV_3_MR.pdf (Zugriff: 02.05.2015).
- Reuter, Christoph (2003): *Selbstmordattentäter. Warum Menschen zu lebenden Bomben werden*. München: W. Goldmann.
- Reuters (2009): *Obama team drops "war on terror" rhetoric*. (Meldung v. 30. März). Unter: <http://www.reuters.com/article/politicsNews/idUSTRE52T7MH20090330> (Zugriff: 09.05.2015).
- Richardson, Louise (2007): *Was Terroristen wollen. Die Ursachen der Gewalt und wie wir sie bekämpfen können*. Bonn: Bundeszentrale f. politische Bildung (Lizenzangaben v.: Frankfurt a. M.: Campus).
- Ricœur, Paul (2007a): *Zeit und Erzählung I. Zeit und historische Erzählung*. München: Wilhelm Fink.
- Ricœur, Paul (2007b): *Zeit und Erzählung II. Zeit und literarische Erzählung*. München: Wilhelm Fink.
- Ricœur, Paul (2007c): *Zeit und Erzählung III. Die erzählte Zeit*. München: Wilhelm Fink.
- Riegler, Thomas (2008): „The Battle of Algiers“ – blueprint for revolution/counter-revolution? In: *Resistance Studies Magazine*, Nr. 3, S. 52-62.
- Rockett, Kevin (1996): *The Irish Filmography. Fiction films 1896-1996*. Dublin: Red Mountain Press.
- Rockett, Kevin (2004): *Irish Film Censorship. A Cultural Journey From Silent Cinema to Internet Pornography*. Dublin: Four Courts Press.
- Rockett, Kevin / Rockett, Emer (2003): *Neil Jordan. Exploring Boundaries*. Dublin: The Liffey Press.
- Roddick, Nick (1980): Only the Stars Survive. Disaster Movies in the Seventies. In: David Bradby / Louis James / Bernhard Sharratt (Hrsg.): *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 243-269.

- Rodek, Hans-Georg (2002): Verfilmt den RAF-Terroristen Baader als Popstar. Christopher Roth. In: *Die Welt*, 18. Oktober.
- Rogers, M. Brooke et al. (2007): Mediating the social and psychological impacts of terrorist attacks: The role of risk perception and risk communication. In: *International Review of Psychiatry*, 19. Jg., Nr. 3, S. 279-28.
- Rosenstone, Robert A. (1988): History in Images / History in Words: Reflections of the Possibility of Really Putting History onto Film. In: *The American Historical Review*, 93. Jg., Nr. 5, S. 1173-1185.
- Roth, Wilhelm (1985): Kommentierte Filmografie. In: Peter Jansen / Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. 5., erw. Aufl. München/Wien: Hanser, S. 119-269.
- Roud, Richard (1968): *Jean-Luc Godard*. 2. Aufl. London: Thames and Hudson/BFI.
- Rubin, Barry (1994): *Revolution Until Victory? The Politics and History of the PLO*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Rubin, Martin (1999): *Thrillers*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Ruf, Werner (1997): *Die algerische Tragödie. Vom Zerschlagen des Staates einer zerrissenen Gesellschaft*. Münster: Agenda.
- Ruigrok, Nel / van Atteveldt, Wouter (2007): Global Angeling with a Local Angle: How U.S., British, and Dutch Newspapers Frame Global and Local Terrorist Attacks. In: *The Harvard International Journal of Press/Politics*, 12. Jg., Nr. 1, S. 69-90.
- Ryan, Mary Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narration Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, Michael / Switzer, Les (2005): Using Binary Language to Sell the War in Afghanistan. In: H. Dan O'Hair / Robert L. Heath / Gerald R. Ledlow (Hrsg.): *Community Preparedness and Responses to Terrorism. Bd. 3: Communication and Media*. Westport: Praeger, S. 97-124.
- Ryder, Chris (2009): Organised crime and racketeering in Northern Ireland. In: James Dingley (Hrsg.): *Combating Terrorism in Northern Ireland*. London/New York: Routledge S. 128-136.
- Sageman, Marc (2004): *Understanding Terror Networks*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sahukar, Behram A. (2007): India's Response to Terrorism in Kashmir. In: James J.F. Forest (Hrsg.): *Countering Terrorism and Insurgency in the 21st Century. International Perspectives. Vol. 3: Lessons From the Fight Against Terrorism*. Westport/London: Praeger Security International, S. 514-531.
- Said, Behnam T. (2014): *Islamischer Staat. IS-Miliz, al-Qaida und die deutschen Brigaden*. München: C.H. Beck.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Salam, Reihan (2002): The Sum of All PC. Hollywood's reverse racial profiling. In: *Slate*, 28. Mai, Online: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2002/05/the_sum_of_all_pc.html (Zugriff: 15.05.2015).
- Santhanam, K. et al. (2003): *Jihadis in Jammu and Kashmir. A Portrait Gallery*. Neu Delhi u. a. O.: Sage.
- Schäfer, Horst / Schwarzer, Wolfgang (1991): *Von „Che“ bis „Z“: Polit-Thriller im Kino*. Frankfurt a. M.: Fischer.

- Schatz, Thomas (2009 [1981]): Film Genre and Genre Films. In: Leo Braudy / Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory & Criticism. Introductory Readings*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 564-575 (Auszug aus: Thomas Schatz (1981): *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw Hill).
- Scheffel, Michael (2009): Narrative Constitution. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, S. 282-294.
- Scheffer, Bernd (2004): „... wie im Film“. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods“. In: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 81-103.
- Schenk, Dieter (2000): *Der Chef. Horst Herold und das BKA*. München: Goldmann.
- Schiappa, Edward (2008): *Beyond Representational Correctness. Rethinking Criticism of Popular Media*. Albany: State University of New York Press.
- Schickel, Richard (2005): Spielberg Takes on Terror. In: *Time* (2. Dezember). Unter: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1137679-1,00.html>; ... - /0,9171,1137679-4,00.html (Zugriff: 20.05.2015).
- Schirmmayer, Frank (2008): Diese Frau brauchte mich ganz. Der Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ist eine Befreiung von der Erziehungsdiktatur. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Sept., S. 25-26.
- Schlichter, Ansgar (2012): Drama. In: *Lexikon der Filmbegegriffe*. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Letzte Änderung 12.10.2012. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7008> (Zugriff: 25.05.2015).
- Schlöndorff, Volker (2008): *Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme*. München: Carl Hanser.
- Schmid, Alex P. (2004): Terrorism – The Definitional Problem. In: *Case Western Reserve Journal of International Law*. 36. Jg., Nr. 2/3, S. 375-419.
- Schmid, Alex P. (2012): The Revised Academic Consensus Definition of Terrorism. In: *Perspectives on Terrorism*. 6. Jg., Nr. 2, S. 158-159. Online unter: <http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/article/view/schmid-terrorism-definition/385> (Zugriff: 01.05.2015).
- Schmid, Alex P. / Jongman, Albert J. (1988): *Political Terrorism. A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases and Literature*. 2. Aufl. Amsterdam/New York: North-Holland.
- Schmid, Bernhard (2005): *Algerien. Frontstaat im globalen Krieg? Neoliberalismus, soziale Bewegungen und islamistische Ideologie in einem nordafrikanischen Land*. Münster: Unrast.
- Schmidbauer, Wolfgang (2003): *Der Mensch als Bombe. Eine Psychologie des neuen Terrorismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmitt, Manfred / Maes, Jürgen (2006): Equity and Justice. In: Jennings Bryant / Peter Vorderer (Hrsg.): *Psychology of Entertainment*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, S. 273-289.

- Schnabel, Anja (2012): „Natürlich kann geschossen werden!“ – Legendenbildung oder Aufklärung? Zur Darstellung der Roten Armee Fraktion im Film. In: Stefan Bronner / Hans-Joachim-Schott (Hrsg.): *Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als Symbolisches System*. Bamberg: Universität of Bamberg Press, S. 239-256. Online unter: <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/files/347/BAST3SchottopusseA2.pdf> (Zugriff: 24.05.2015).
- Schneckener, Ulrich (2006): *Transnationaler Terrorismus. Charakter und Hintergründe des „neuen“ Terrorismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schneider, Alexandra (2007): *Die indischen Kinos. Im Windschatten Bollywoods existiert ein vielfältiges filmisches Schaffen*. Unter: http://www1.bpb.de/themen/4CZBO4,0,0,Die_indischen_Kinos.html (Zugriff: 11.05.2015).
- Schneider, Thomas (2008): *Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. Zur filmischen Verarbeitung eines kollektiven Traumas*. Marburg: Tectum.
- Schraut, Sylvia (Hrsg.) (2012): *Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert*. Münster: LIT.
- Schröder, Gottfried (1994): Nordirland im Film. In: Jürgen Elvert (Hrsg.): *Nordirland in Geschichte und Gegenwart / Northern Ireland – Past and Present*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 469-486.
- Schröm, Oliver (2004): *Im Schatten des Schakals. Carlos und die Wegbereiter des internationalen Terrorismus*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Schubert, Christoph (2014): Kommunikation und Humor aus multidisziplinärer Perspektive. In: Ders. (Hrsg.): *Kommunikation und Humor. Multidisziplinäre Perspektiven*. Münster: LIT, S. 7-14.
- Schwarz, Hans-Peter (2006): *Phantastische Wirklichkeit. Das 20. Jahrhundert im Spiegel des Polit-Thrillers*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schweizerhof, Barbara (2006): Wir und sie. Steven Spielberg geht es in seinem Film „München“ um die Zwiespältigkeit der Rache. In: *Freitag*, 21. Januar. Unter: <http://www.freitag.de/kultur/0604-gewaltspirale> (Zugriff: 10.04.2015).
- Schwenk, Johanna (2012): *Leerstellen – Resonanzräume. Zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold*. Baden-Baden: Nomos.
- Seeßlen, Georg (1977): *Der Asphalt-Dschungel. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des amerikanischen Gangster-Films*. München: Berndhard Roloff Verlag.
- Seeßlen, Georg / Metz, Markus (2002): *Krieg der Bilder - Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. Berlin: Edition Tiamat.
- Seeßlen, Georg (2007): Die deutsche Öffentlichkeit war in die RAF verliebt. Drei Jahrzehnte RAF im Film. Über die Schwierigkeit, Kino, Mythos und Wirklichkeit zusammenzubringen. In: *Freitag*, 23. März, S. 3. Online unter: <http://www.freitag.de/2007/12/07120301.php> (Zugriff: 11.05.2015).
- Sellmann, Michael (2001): *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sen, Amartya (1993): The Threats to Secular India. In: *Social Scientist*, 21. Jg., Nr. 3/4, S. 5–23.

- Shaheen, Jack G. (1997): *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*. Washington, D.C.: Center for Muslim-Christian Understanding: History and International Affairs, Edmund A. Walsh School of Foreign Service, Georgetown University.
- Shaheen, Jack G. (1998): „We've Seen This Plot Too Many Times“. In: *The Washington Post*, 15. Nov., S. C 03.
- Shaheen, Jack G. (2008): *Guilty. Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11*. New York: Olive Branch Press.
- Shaheen, Jack G. (2009): *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. 2., überarb. u. aktual. Aufl. New York: Olive Branch Press.
- Shannon, Christopher (2005): The Irish-American Gangster Film in Classic Hollywood Cinema. In: *New Hibernia Review*, 9. Jg., Nr. 4, S. 48-64.
- Shedde, Meenakshi (2006): Bollywood Cinema: Making Elephants Fly. In: *Cineaste*, 31. Jg., Nr. 3, S. 24-29.
- Sheeran, Patrick F. (2002): *The Informer*. Cork: Cork University Press.
- Silvestri, Michael (2000): „The Sinn Fein of India“: Irish Nationalism and the Policing of Revolutionary Terrorism in Bengal. In: *The Journal of British Studies*, 39. Jg., Nr. 4, S. 454-486.
- Sjoberg, Laura / Gentry, Caron E. (Hrsg.) (2011): *Women, Gender, and Terrorism*. Athens: University of Georgia Press
- Skidmore, James M. (2002): Intellectualism and Emotionalism in Margarethe von Trotta's „Die bleierne Zeit“. In: *German Studies Review*, 25. Jg., Nr. 3, S. 551-567.
- Sklar, Robert (2006): Munich. In: *Cineaste*, 31. Jg., Nr. 2, S. 55-57.
- Smith, Michael Lawrence Rowan (1995): *Fighting for Ireland? The Military Strategy of the Irish Republican Movement*. London/New York: Routledge.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford u. a. O.: Clarendon Press/Oxford University Press.
- Smith, Murray (2005 [1997]): The Battle of Algier: Colonial Struggle and Collective Allegiance. In: J. David Slocum (Hrsg.): *Terrorism, Media, Liberation*. New Brunswick/London 2005: Rutgers University Press, S. 94-110. (Zuerst erschienen in: *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*, Nr. 24, S. 105-124).
- Solinas, Franco / Costa-Gavras [Constantin] (1973): *State of Siege*. (Drehbuch, Interviews, Dokumente). London: Plexus.
- Somers, Margaret R. (1992): Narrativity, narrative identity, and social action: Rethinking English working-class formation. In: *Social Science History*, 16, 4, S. 591-630.
- Somers, Margaret R. (1994): The Narrative Constitution of Identity. In: *Theory and Society*, 23, 5, S. 605-649.
- Sonnenschein, Ulrich / Mentzer, Alf (2008): Alles ist Geschichte – Erzählen ist immer und überall. In: Mentzer, Alf / Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.): *22 Arten, eine Welt zu schaffen. Erzählen als Universalkompetenz*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 11-18.
- Sorlin, Pierre (1988): Historical Films as Tools for Historians. In: *Film and History*, 18. Jg., Nr. 1, S. 2-15.
- Spaich, Herbert (1992): *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*. Weinheim: Beltz.

- Spiegel, Der / N.N. (1985): „In fünf Minuten stirbt der nächste“. Die Geisel-Affäre zwingt die USA zurück in den Nahost-Konflikt. (...). In: *Der Spiegel*, Nr. 26, S. 100-102.
- Spiegel, Der / NN. (1986): „Das Votum war vorfabriziert“. Spiegel-Interview mit Gina Lollobrigida über ihren Zorn auf den Berlinale-Sieger ‚Stammheim‘. In: *Der Spiegel*, Nr. 10, S. 137-138.
- SPIO. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (2007): *Erfolgsgeschichte deutscher Film*. Online unter: <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=379> (Zugriff: 02.04.2015).
- SPIO. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (2010): *Statistik – Schlüsseldaten Filmwirtschaft 2009*. Online unter: <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=3> (Zugriff: 02.04.2015).
- Staab, Joachim Friedrich (1990): Entwicklungen der Nachrichtenwert-Theorie: Theoretische Konzepte und empirische Überprüfungen. In: Jürgen Wilke (Hrsg.): *Fortschritte der Publizistikwissenschaft*. Freiburg i. Br./München: Alber, S. 161-172.
- Staat, Jochen / Voigt, Tobias / Wolle, Stefan (2009): *Feind-Bild Springer. Ein Verlag und seine Gegner*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanley, Alessandra (2006): Once Again, the Tragedy You Can't Avoid: Forthcoming 9/11 Programming. In: *New York Times*, 11. August. Online unter: http://www.nytimes.com/2006/08/11/arts/television/11coun.html?_r=0 (Zugriff: 22.05.2015).
- Steiler, Ilona (2008): Bewaffneter Kampf im Mutterland des Imperialismus: Der *Weather Underground*. In: Alexander Straßner (Hrsg.): *Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 159-175.
- Steinberg, Guido (2005): *Der nahe und der ferne Feind. Die Netzwerke des islamistischen Terrorismus*. München: C.H. Beck.
- Steinberg, Guido (2014): *Al-Qaidas deutsche Kämpfer. Die Globalisierung des islamistischen Terrorismus*. Hamburg: Edition Körber Stiftung.
- Steinseifer, Martin (2006): Terrorismus als Medienereignis im Herbst 1977: Strategien, Dynamiken, Darstellungen, Deutungen. In: Klaus Weinbauer / Jörg Requate / Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*. Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 360-381.
- Stern, Klaus / Herrmann, Jörg (2007): *Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Straßner, Alexander (2008): Sozialrevolutionärer Terrorismus: Typologien und Erklärungsansätze. In: Ders. (Hrsg.): *Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 9-33.
- Strauss, Laura Viviana / Röckerrath, Klaus (2003): Die Wirklichkeit sehen. Dekonstruktion und Re-Konstruktion von Narrativen angesichts der Bilder des 11. September. In: Thomas Auchter et al. (Hrsg.): *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 114-131.
- Street, Sarah (1997): *British National Cinema*. London/New York: Routledge.
- Stukenberg, Marla (1995): *Die Sikhs. Religion, Geschichte, Politik*. München: C.H. Beck.

- Suchsland, Rüdiger (2002): Die Freiheit nehm ich mir. Christopher Roths mutiger Film „Baader“ erzählt mit schnellen Autos und rotem Lippenstift vom Terrorismus. In: *Frankfurter Rundschau*, 17. Oktober.
- Suchsland, Rüdiger (2006): Das Blut des Terrors und die Milch der Fiktion. In: *Telepolis*, 21. Januar. Online: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/21/21871/1.html> (Zugriff: 01.05.2015).
- Swami, Praveen (2007): Terror Junction. In: *Frontline*, 24. Jg., Nr. 11. Online unter: <http://www.hindu.com/fline/fl2411/stories/20070615002303500.htm> (Zugriff: 01.04.2015).
- Tacke, Alexandra (2008): Leander Scholz Rosenfest (2001) & Christoph Roth Baader (2002). In: Inge Stephan / Alexandra Tacke (Hrsg.): *NachBilder der RAF*. Köln u.a.O.: Böhlau, S. 63-87.
- Takeda, Arata (2010): *Ästhetik der Selbsterstörung. Selbstmordattentäter in der abend-ländischen Literatur*. München: Wilhelm Fink.
- Taleb, Nassim Nicholas (2008): *The Black Swan. The Impact of the Highly Improbable*. London: Penguin.
- Taylor, Henry M. (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiografie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- Thatcher, Margaret (1985): *Speech to American Bar Association*, 15. Juli in der Albert Hall, London. Online unter: <http://www.margarethatcher.org/speeches/displaydocument.asp?docid=106096> (Zugriff: 11.05.2015).
- The Siege* – Presseheft (1999), o.O.: 20th Century Fox (eingesehen im Deutschen Filminstitut, DIF, Frankfurt a. M.).
- Theweleit, Klaus (2015): *Das Lachen der Täter. Breivik u.a.: Psychogramm der Tötungslust*. St. Pöltgen u.a.O.: Residenz Verlag.
- Thompson, Kirstin / Bordwell, David (1994): *Film History. An Introduction*. New York u. a. O.: McGraw-Hill.
- Thornton, Patricia / Thornton, Thomas F. (2002): Blowback. In: John Collins / Ross Glover (Hrsg.): *Collateral Language. A User's Guide to America's New War*. New York/London: New York University Press, S. 27-38.
- Thomas, Karen (1999): Too near the knuckle. Islamic groups in America claimed that Hollywood blockbuster *The Siege* threatened to stir up anti-Muslim hostility. (...) In: *Middle East*, Nr. 288, S. 45-46.
- Tieber, Claus (2008): Musik im Hindifilm zwischen Narration und Reflexion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, Nr. 1. Online unter: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/musikimhindifilmTieber.pdf> (Zugriff: 30.05.2015).
- Till, Dietmar (2008): *Was ist „Kognitive Rhetorik“?* Vortrag auf den Salzburg-Tübinger Rhetorikgesprächen, 2. Mai 2008. Online unter: Germanistik im Netz, Dokumentenserver (GiNDok) <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/11623/> (Zugriff: 28.05.2015)
- Times of India, The (2005): *Terror-hit Capital: Twin blasts at ‚Jo Bole So Nihal‘*. India Times News Network, 22. Mai. Unter: <http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/msid-1118192,flstry-1.cms> (Zugriff: 11.05.2015).
- Toaldo, Mattia (2012): The Reagan Administration and the Origins of the War on Terror: Lebanon and Libya as Case Studies. In: *New Middle Eastern Studies*, Nr. 2, S. 1-17.

- Online unter: <http://www.brismes.ac.uk/nmes/wp-content/uploads/2012/04/NMES2012Toaldo.pdf> (Zugriff: 12.05.2015).
- Toplin, Robert Brent (2003): Cinematic History: Where Do We Go from Here? In: *The Public Historian*, 25. Jg., Nr. 3, S. 79-91.
- Torres-Soriano, Manuel R. (2008): Terrorism and the Mass Media after Al Qaeda: A Change of Course? In: *Athena Intelligence Journal*, 3. Jg., Nr. 1, S. 1-20.
- Tremblay, Reeta, Chowdhari (1996): Nation, Identity and the Intervening Role of the State: A Study of the Secessionist Movement in Kashmir. In: *Pacific Affairs*, 69. Jg., Nr. 4, S. 471-497.
- Treverton, Gregory, F. et al. (2009): *Film Piracy, Organized Crime, and Terrorism*. Santa Monica u.a.O.: RAND Corporation. Unter: http://www.rand.org/pubs/monographs/2009/RAND_MG742.pdf (Zugriff: 20.05.2015).
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- Türcke, Christoph (2006): Martyrium. Terrorismus als Sinnstiftung. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 2. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 1317-1327.
- Tuval-Mashiach, Rivka et al. (2004): Coping with Trauma: Narrative and Cognitive Perspectives. In: *Psychiatry*, 67. Jg., Nr. 3, S. 280-293.
- Tyler, Tom R. / Smith, Heather J. (1998): Social justice and social movements. In: Daniel Gilbert / Susan Fiske / Gardner Linzey (Hrsg.): *The Handbook of Social Psychology*. 4. Aufl. Bd. 2: Bosten u. a. O.: McGraw-Hill, S. 595-629.
- Uhl, Matthias / Kumar, Keval J. (2004): *Indischer Film. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Uka, Walter (2006): Terrorismus im Film der 70er Jahre: Über die Schwierigkeiten deutscher Filmemacher beim Umgang mit der realen Gegenwart. In: Klaus Weinbauer / Jörg Requate / Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 382-398.
- UNESCO Institute for Statistics (2009): Nollywood rivals Bollywood in film/video production. Unter: http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/nollywood_rivals_bollywood_in_filmvideo_production/#.VSjPIOKTB8Q (Zugriff: 19.05.2015).
- United States Department of Defense (2009): *Department of Defense Dictionary of Military and Associated Terms*. Joint Publication 1-02. Unter: http://www.dtic.mil/doctrine/new_pubs/jp1_02.pdf (Zugriff: 02.05.2015).
- Van Hoeij, Boyd (2008): The Baader Meinhof Complex (Der Baader Meinhof Komplex). In: *Variety*, 29. Sept. – 05. Okt., S. 58.
- Vanhala, Helena (2005): *Hollywood Portrayal of Modern International Terrorism in Blockbuster Action-Adventure Films. From the Iran Hostage Crisis to September 11, 2001*. Dissertation, School of Journalism and Communication and the Graduate School of the University of Oregon. (2011 erschienen als: *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980-2001: An Analytical Study*. Jefferson: McFarland & Co.)

- Varshney, Ashutosh (2002): *Ethnic Conflict and Civic Life. Hindus and Muslims in India*. 2. Aufl. New Haven/London: Yale University Press.
- Vaughan-Williams, Nick (2007): *The Shooting of Jean Charles de Menezes: New Border Politics?*, Vortragspaper, Panel FA04 'London in a Time of Terror: the Politics of Response', 48. Jahrestagung der International Studies Association, Chicago, IL, 28. Feb.–3. März 2007. Zugriff über: <http://www.allacademic.com/> (Zugriff: 01.05.2015).
- Victoroff, Jeff / Kruglanski, Arie W. (Hrsg.) (2009): *Psychology of Terrorism. Key Readings: Classic and Contemporary Insights*. New York/Hove: Psychology Press.
- Viehöver, Willy (2001): Diskurse als Narrationen. In: Reiner Keller / Andreas Hirsland / Werner Schneider / Willy Viehöver (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1: Theorien und Methoden*. Opladen: Leske + Budrich, S. 177-206.
- Viehöver, Willy (2012): „Menschen lesbar machen“: Narration, Diskurs, Referenz. In: Markus Arnold / Gert Dressel / Willy Viehöver (Hrsg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*. Wiesbaden: Springer VS, S. 64-132.
- Virdi, Jyotika (2003): *The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- Visarius, Karsten (2008): Wir und sie: Identitätssuche unter verschärfter Beobachtung. Kenny Glanaans YASMIN. In: Margrit Fröhlich / Christian Schneider / Karsten Visarius (Hrsg.): *Projektionen des Fundamentalismus. Reflexionen und Gegenbilder im Film*. Marburg: Schüren, S. 39-51.
- Vitali, Valentina / Willemen, Paul (Hrsg.) (2006): *Theorising National Cinema*. London: BFI.
- Voester, Conny E. (1993): Die Terroristen! In: *epd Film*, Nr. 5. Unter: <http://www.filmportal.de/node/41063/material/712182> (Zugriff: 05.05.2015).
- Vossen, Ursula (2007a): Historienfilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 299-302.
- Vossen, Ursula (2007b): Melodram. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 434-438.
- Waldmann, Peter (1993): Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Beruf: Terrorist. Lebensläufe im Untergrund*. München: C.H. Beck.
- Waldmann, Peter (2005): *Terrorismus. Provokation der Macht*. München: Murmann.
- Walsh, Richard (2005): The Pragmatics of Narrative Fictionality. In: James Phelan / Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden/Oxford: Blackwell, S. 150-164.
- Waxman, Sharon (2001): Hollywood, Finding a New Reality; Will audiences still want to watch good guys fight terrorists? Studios tread nervously in the wake of national devastation. In: *The Washington Post*, 16. September, S. G01.
- Weinelt, Nora (2015): Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe „Held“ und Antiheld. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*, 3. Jg., Nr. 1, S. 15-22. Online unter: http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012015/helden_heroes_heros_3_1_2015 (Zugriff: 20.05.2015)

- Weinhauer, Klaus (2006): „Staat zeigen“. Die polizeiliche Bekämpfung des Terrorismus in der Bundesrepublik bis Anfang der 1980er Jahre. In: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 2. Hamburg: Hamburger Edition - HIS, S. 932-972.
- Weinstein, Paul B. (2001): Movies as the Gateway to History: The History and Film Project. In: *The History Teacher*, 35. Jg., Nr. 1, S. 27-48.
- Welsh, James M. (2000): Action Films. The Serious, the Ironic, the Post-Modern. In: Wheeler Winston Dixon (Hrsg.): *Film Genre 2000. New Critical Essays*. Albany: State University of New York Press, S. 161-176.
- Wenzel, Eike (2000): TATORT – Deutschland. Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. Berlin: Bertz und Fischer, S. 7-17.
- Werber, Niels (2008): *Tickende Bomben. Unser Weg in den Nicht-Krieg*. Arbeitspapier der Heinrich-Böll-Stiftung. Online unter: http://www.boell.de/downloads/bildungskultur/SS05_Niels_Werber_Tickende_Bomben.pdf (Zugriff: 28.05.2015).
- Westwell, Guy (2014): *Parallel Lines. Post-9/11 American Cinema*. New York/Chichester: Wallflower / Columbia University Press.
- White, Hayden (1980): The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: *Critical Inquiry*, 7. Jg., Nr. 1, S. 5-27.
- White, Hayden (1991 [1973]): *Metahistory. Die historisch Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- White, Hayden (1991 [1978]): *Auch Klio dichtete oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- White, Robert W. (1989): From Peaceful Protest to Guerrilla War: Micromobilization of the Provisional Irish Republican Army. In: *The American Journal of Sociology*, 94. Jg., Nr. 6, S. 1277-1302.
- Wiedemann, Erich (1993): „Brennt und plündert!“. SPIEGEL-Reporter Erich Wiedemann über den Religionskrieg in Bombay. In: *Der Spiegel*, Nr. 7, S. 166-173.
- Wieland, Carsten (2000): *Nationalstaat wider Willen. Politisierung von Ethnien und Ethnisierung der Politik: Bosnien, Indien, Pakistan*. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Wiemer, Serjoscha (2006): Affekte – Körper – Kino. Somatisch Affizierung im Kino der Folie eines spinozistischen Immanenzplans. In: Antje Kraus-Wahl / Heike Oehlschläger / Serjoscha Wiemar (Hrsg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: Transcript, S. 141-167.
- Wilke, Jürgen (1984): *Nachrichtenauswahl und Medienrealität in vier Jahrhunderten. Eine Modellstudie zur Verbindung von historischer und empirischer Publizistikwissenschaft*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Wilkins, Karin Gwinn (2009): *Home/Land/Security. What We Learn about Arab Communities from Action-Adventures*. Lanham: Lexington.
- Williams, Tony (2006): Mike Hodges. Beyond Get Carter: Landscapes of Alienation. In: *Senses of Cinema*, Nr. 40. Online unter: <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/hodges/#2> (Zugriff: 11.04.2015).

- Willis, Andy (1995): Cultural studies and popular film. In: Joanne Hollows / Mark Jancovich (Hrsg.): *Approaches to popular film*. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 173-191.
- Wind Meyhoff, Karsten (2009): Kontrafaktische Kartierungen. Verschwörungstheorien und der 11. September. In: Sandra Poppe / Thorsten Schüttler / Sascha Seiler (Hrsg.): *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielfeld: Transcript, S. 61-79.
- Winkler, Carol K. (2006): *In the Name of Terrorism. Presidents on Political Violence in the Post-World War II Era*. Albany: State University of New York Press.
- Winkler, Willi (2007): *Die Geschichte der RAF*. Berlin: Rowohlt.
- Winter, Rainer (2006): Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den „perverse Zuschauer“. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretation. In: Manfred Mai / Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft das Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem, S. 79-94.
- Wisniewski, Gerhard / Langraeber, Wolfgang / Siecker, Ekkehard (1992): *Das RAF-Phantom. Wozu Politik und Wirtschaft Terroristen brauchen*. München: Droemer Knauer.
- Wolpert, Bernd (2004): „Ich habe nicht den Schlüssel, um diese Barbarei zu verstehen.“ Yamina Bachir Chouikh (Regisseurin von „Rachida“) im Gespräch mit Bernd Wolpert (EZEf). In: *Zeitschrift Entwicklungspolitik*, Nr. 4. Online unter: http://www.gep.de/ezef/index_303.htm (Zugriff: 30.05.2015).
- Woo, Gordon (2002): Quantitative terrorism risk assessment. In: *Journal of Risk Finance*, 4. Jg., Nr. 1, S. 7-14. Online unter: http://www.rms.com/NewsPress/Quantitative_Terrorism_Risk_Assessment.pdf; unpaginiert (Zugriff: 16.05.2015).
- Wood, Linda. Hrsg.) (1983): *British Films, 1971-1981*. London: British Film Institute Library Service.
- Wright, Joanne (1991): *Terrorist Propaganda. The Red Army Faction and the Provisional IRA, 1968-86*. Houndmills/London: Macmillan.
- Wright, Lawrence (2007): *Der Tod wird euch finden. Al-Qaida und der Weg zum 11. September*. 2. Aufl. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Wrona, Jr., Richard M. (2007): ‚Beginning of the War‘: The United States and the Hijacking of TWA Flight 847. In: James J. F. Forest (Hrsg.): *Countering Terrorism and Insurgency in the 21st Century: International Perspectives* (Bd. 3), Westport/London: Praeger, S. 35-51.
- Wulff, Hans J. (1999): Affekt / Mood. In: *Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere* 5. Kiel: Institut für NDL und Medien. Online unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/moodwulff.html> (Zugriff: 01.03.2013).
- Wulff, Hans J. (o.J. [2003]): *Generationsbeziehung und Schwangerschaftsproblem in Spielfilmen der 90er Jahre*. Online unter: <http://www.derwulff.de/2-117>; unpaginiert (Zugriff: 01.05.2015). Eine erste Fassung in: Yvonne Ehrenspeck / Burkhard Schaffer (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 419-436.
- Wulff, Hans J. (2007a): Thriller. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 704-707.

- Wulff, Hans J. (2007b): Spannung / Suspense. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 655-658.
- Wuss, Peter (1999): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. 2. Aufl. Berlin: Edition Sigma.
- Yin, Tung (2009): Jack Bauer Syndrome: Hollywood's Depiction of National Security Law. In: *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 17. Jg., Nr. 2, S. 279-299.
- Young, Deborah (2002): Review: „11‘09‘‘01“. In: *Variety*, 5. September. Online unter: <http://variety.com/2002/film/reviews/11-09-01-september-11-1200546469/> (Zugriff: 15.05.2015).
- Zander, Peter (2009): Ein Opfer schießt zurück: Der RAF-Film „Schattenwelt“. Auf: *Welt online*, 25. Juni, Unter: <http://www.welt.de/die-welt/article3993596/Ein-Opfer-schießt-zurueck-Der-RAF-Film-Schattenwelt.html> (Zugriff: 02.05.2015).
- Zepter, Daniel (2013): Terrorismus im öffentlichen Diskurs. Eine Analyse der Tages-schauberichterstattung über die Anschläge vom 11. März 2004 in Madrid. In: Reiner Keller / Inga Truschkat (Hrsg.): *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Bd. 1: Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 187-220.
- Zobl, Stefanie (2004): *Fremder Freund. Elmar Fischer Deutschland 2003* (Filmheft). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <http://www1.bpb.de/files/DO5E1G.pdf> (Zugriff: 01.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2005) Zweierlei Arten Held. Die Spione der Herren Ian Fleming und John Le Carré. In: *Screenshot – Texte zum Film*, Nr. 26, S. 22-25.
- Zywietz, Bernd (2006): München. In: *Cinefacts*, unter: <http://www.cinefacts.de/Filme/Muenchen,22263#Kritik> (Zugriff: 12.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2009): Engel und Geister. Neil Jordans *Angel* und *Michael Collins* im – und als – Spiegel irischer Geschichte(n). In: *Film-Konzepte 16: Neil Jordan*. München 2009: Edition Text + Kritik, S. 9-27.
- Zywietz, Bernd (2010a): Die Aldo-Moro-Entführung im Film (3): *Buongiorno, Notte* (2003). In: *Terrorismus & Film*, 14. August. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.com/2010/06/unthinkable-usa-2010.html> (Zugriff: 03.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2010b): Flotte indische Medienkomödie: *Tere bin Laden*. In: *Terrorismus & Film*, 2. Oktober. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.com/2010/10/die-turbulente-indische-und-lehrreiche.html> (Zugriff: 02.05.2013).
- Zywietz, Bernd (2010c): Mit Entsetzen Scherz treiben... – *Four Lions* (UK 2010). In: *Terrorismus & Film*, 2. September. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.com/2010/09/mit-entsetzen-scherz-treiben.html> (Zugriff: 02.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2010d): *The Reflecting Pool*. In: *Terrorismus & Film*, 12. Oktober. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.com/2010/10/reflecting-pool.html> (Zugriff: 02.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2010e): UNTHINKABLE (USA 2010) – Bis zum bitteren Ende. In: *Terrorismus & Film*. 26. Juni. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.com/2010/08/die-aldomoro-entfuhrung-im-film-3.html> (Zugriff: 02.05.2015).

- Zywietz, Bernd (2011): Die pornographische RAF – Von der Angemessenheit der Terrorismusdarstellung im Kinofilm *Der Baader Meinhof Komplex*. In: Franz-Josef Deiters et al. (Hrsg.): *Limbus – Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies. Vol. 4: Terror und Form / Terror and Form*. Freiburg i. Br. u.a.O.: Rombach, S. 123-138.
- Zywietz, Bernd (2012a): Grenzen des seismografischen Films. Zum konzeptuellen Verhältnis von Film und Gesellschaft am Beispiel des Stereotyps zwischen Funktionalität und Angemessenheit. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 4 (2012), S. 16-34. Online: www.rabbiteye.de/2012/4/zywietz_grenzen.pdf (Zugriff: 15.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2012b): Men in Troubles – IRA-Männer und Männlichkeit in Filmen zum Nordirlandkonflikt. In: Sylvia Schraut (Hrsg.): *Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert*. Münster: LIT.
- Zywietz, Bernd (2012c): Herausforderung und Faszination des virtuellen und digitalen Terrorismus – Live Free or Die Hard. In: *Terrorismus & Film*. 30. April. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.de/2012/04/herausforderung-und-faszination-des.html> (Zugriff: 15.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2012d): Narrative Coping With Naxal Violence. Red Alert – The War Within and Mainstream Hindi Cinema's Story Strategies. In: Pradip Basu (Hrsg.): *Red on Silver. Naxalities in Cinema*. Kolkata/Delhi: Setu Prakashani, S. 134-150.
- Zywietz, Bernd (2012e): Verschwundenes *Paradise Now*. Wieso ist das Filmheft zum Selbstmorddrama von 2005 nicht mehr offiziell zu bekommen? In: *Terrorismus & Film*. 2. November. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.de/2010/09/das-verschwundene-paradise-now.html> (Zugriff: 15.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2013): *Hennessy* (1975) – Prototyp des tragischen irischen Terroristen. In: *Terrorismus & Film*. 7. September. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.de/2013/09/hennessy-prototyp-des-tragischen.html> (Zugriff: 15.05.2015).
- Zywietz, Bernd (2014): Terrorismus in Bollywood. Die Verarbeitung ethnoreligiöser und politischer Gewalt im populären Hindi-Film. In: Susanne Marschall / Rada Bieberschein (Hrsg.): *Indiens Kinokulturen. Geschichte – Dramaturgie – Ästhetik*. Marburg: Schüren, S. 241-261.
- Zywietz, Bernd (2015a): Verdrängung der Wiederkehr. Verschieben, Verdoppeln, Distanzieren – Bewältigungsstrategie der RAF(-Bilder) im Film. In: Sebastian Baden / Christoph Deupmann (Hrsg.): *Die Künste und die RAF*. (In Vorbereitung).
- Zywietz, Bernd (2015b): Wiedergesehen: *Land of Plenty* (2004) von Wim Wenders: Angst und Alienation in Amerika nach 9/11. In: *Terrorismus & Film*. 17. März. Unter: <http://terrorismus-film.blogspot.de/2015/03/wiedergesehen-land-of-plenty-2004-von.html> (Zugriff: 15.05.2015).