

Schrift und Bild in Bewegung

herausgegeben von
Bernd Scheffer und Oliver Jahraus

Band 8

Bernd Scheffer/Oliver Jahraus (Hgg.)

Wie im Film

Zur Analyse populärer Medienereignisse

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2004

Julian Kücklich	
Wieviele Polygone hat die Wirklichkeit?	
Zum Realismus von Ego-Shooter-Spielen	219
Christina Scherer	
Mensch, Maschine, Liebe, Film.	
Überlegungen zu <i>Artificial Intelligence. A.I.</i>	233
Hinweise zu den Autoren	253

Vorwort: Wie im Film

„Das ist ja wie im Film!“, haben viele gerufen – angesichts der Bilder von den Anschlägen auf das World Trade Center und auf das Pentagon. Und wie auch sollten wir das, was im September 2001 in unzähligen Wiederholungen zu sehen war, überhaupt noch trennen von all den vielen, dazu passenden, eindrucksvoll realistischen Filmbilder, die schon Jahre vor dem 11. September 2001 in den Kinos und im Fernsehen verfügbar waren?

Können öffentliche und private Handlungen überhaupt noch anders ausfallen als irgendwie mediengerecht bzw. filmgerecht? Lehrt insbesondere der Film eine Art des filmischen Denkens, Fühlens und Handelns auch für die Realität? Kann sich denn überhaupt noch etwas Auffälliges in unserer Welt ereignen (vom Liebesglück bis zur gewaltsamen Katastrophe), das nicht in großen Teilen wie eine zitathafte Wiederholung filmischer Szenarien erscheint? Mag man sich andernorts noch darüber streiten, welche politischen Systeme nach der Weltherrschaft streben, eine spezielle Art der Weltherrschaft dürfte sich längst global etabliert haben: Die Weltherrschaft des Films.

Die einzelnen Beiträge dieses Buches bieten – auf verschiedenen Ebenen, anhand zahlreicher Beispiele und nicht nur auf den 11. September bezogen – jeweils Überlegungen zur außerordentlichen Macht audiovisueller Medien, insbesondere zu der des Films, an. Explizit befasst sich der Eingangs-Beitrag mit dem, was mittlerweile häufig konstatiert, aber nur selten erklärt worden ist: mit den gravierenden Ähnlichkeiten zwischen vielen Hollywood-Filmen und aktueller politischer Wirklichkeit. So stürzen in der Schlusszene des Films *Fight Club* (1999), nachdem bereits viele Hochhäuser gesprengt wurden, abschließend auch noch Zwillings-Türme in sich zusammen – zudem als Folge eines Terroranschlags. Der Film *Independence Day* (1998) von Roland Emmerich wirkt über weite Strecken jetzt wie eine technisch verbesserte Dokumentation der tatsächlichen Anschläge vom 11. September – angesichts der Bilder von brennenden und einstürzenden Hochhäusern in New York und von Menschen, die der Katastrophe zu entkommen versuchen. Es gibt mehrere Filme, in denen Flugzeuge mit katastrophalen Folgen in Hochhäuser stürzen. Dem Entsetzen bleibt kein anderer Ausweg für den emotionalen Selbstschutz, als sich an Filme zu erinnern: „Das ist ja wie im Film!“ – doch sogar dies ist wieder nur Film-Zitat, denn längst wird –

selbstreferentiell – in vielen Filmen artikuliert, dass etwas ja genauso ist „wie im Film“. Und wer hat sich nicht schon einmal außerhalb von Filmen gefühlt wie „im falschen Film“?

Film und Realität haben nicht nur periphere Bild-Ähnlichkeiten, sie haben darüber hinaus vielfältige Struktur-Identitäten. Zwar bleibt Bewusstsein grundsätzlich unsichtbar, aber mit Hilfe solcher „Bewusstseins-Filme“ wie *Eyes Wide Shut* (1999), *eXistenZ* (1999) oder *The Cell* (2001) wird plausibel erfunden und zudem visualisiert, was Menschen ‚sehen‘, wenn sie träumen und imaginieren, wenn sie sich erinnern. Der Film erlaubt eine Selbstbespiegelung der Wahrnehmung unter den phantastischen und narrativen Vorgaben des „Bewusstseinskinos“. Wo der Film eine solche Wahrnehmungsform nicht nur vorgibt, sondern selbst noch thematisiert und entfaltet, wird ‚sichtbar‘, wie dies auf Wahrnehmungsformen beruht, die schon vorher und unabhängig vom Film dennoch „wie im Film“ funktionierten. Es wird also ‚sichtbar‘, wie der Film visuelle Dispositionen der Wahrnehmung medientechnisch realisiert, um sie dann wiederum in die Weltwahrnehmung der Film-Zuschauer zurückzuführen. Dabei wird jetzt nicht nur die Annahme von der medienvermittelten, medien-induzierten, medien-konstituierten Wirklichkeit, dieser Topos der Medientheorie bestätigt, sondern es werden zugleich die ästhetische Dimensionen dieser Wechselwirkung verdeutlicht.

Indem der Film sein großes Repertoire an unterschiedlich komplexen Möglichkeiten, Zeichen zu setzen und zu verbergen, mit Zeichen zu spielen, nutzt, demonstriert er vor allem eines: dass man seinen eigenen Augen nicht trauen kann. So versetzt etwa *Fight Club* den Kinobesucher in dieselbe Situation, der er als Konsument im Informationszeitalter fortwährend ausgesetzt ist. *Fight Club* ist zugleich ein Film über massenmedial vermittelte Realität, ein Film über den Film. *Fight Club* zeigt vor allem auch, dass dem Zuschauer nicht alles gezeigt wird. Er zeigt dabei auch immer, dass es auch in diesem Film „wie im Film“ zugeht.

Matrix (1998) vereint zwei große Tendenzen des zeitgenössischen Hollywood-Kinos: den Verschwörungsfilm und den Bewusstseins-Film. *Matrix* verhandelt die Frage nach Realität und Illusion vor einer dezidiert ästhetik-theoretischen Folie. Die Ästhetik der Matrix ist zugleich die Matrix der Ästhetik. Unverkennbar aktualisiert auch dieser Film vorzugsweise philosophische Fragen: Was ist Realität, wie lässt sie sich erkennen und vor allem, was ist das erkennende Subjekt eigentlich?

Lost Highway (1996) von David Lynch ist von vornherein so angelegt, dass sich alle Versuche, den Film schlüssig zu verstehen, in Aporien und

Paradoxien verfangen. Das kinematografische Bezugssystem des detektivischen Entschlüsselns erweist sich als grundlegend kontingent, obwohl oder gerade weil solche Wahrnehmungs-Regeln, solche Sätze wie „Zufälle sind keine Zufälle“ in diesem Film andauernd vorkommen.

Auch *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001) zeigt die Abenteuer Amélies immer nur als Medien-Abenteuer. Alle Erfahrungen macht Amélie mit Medien, all ihre Ziele verfolgt sie mit Medien. All diese Medien und die damit verbundenen Geschichten verweisen auf die Art und Weise, wie Menschen Medien nutzen und von ihnen benutzt werden, wie Menschen sich selbst und andere verstehen, lieben oder ablehnen. So erlebt auch Amélie und mit ihr der Zuschauer im Kino ihre Welt (und seine Welt) „wie im Film“.

In ganz eigentümlicher Weise dringen Zuschauer und Leser darauf, dass die von ihnen bevorzugten Fiktionen (von Filmserien wie etwa *Akte X* bis hin zu Comics wie *Donald Duck*) innerhalb der dort etablierten, eigenen Welt „realistisch“ zu sein haben, auch wenn dieses Beharren manch anderem absurd erscheint. Um nicht massive Proteste beim fachkundigen Publikum zu entfachen, denen die „Continuity“ der Fiktionen eine Herzensangelegenheit ist, müssen selbst Comics wie „Donald Duck“ ihre Realität so erzählen und so bebildern, als wäre sie tatsächlich real, und dürfe daher keine logischen und chronologischen Widersprüche aufweisen: Dagoberts Geldspeicher muss auch Hunderte von Folgen später – wie in einem Dokumentarfilm – noch immer auf dem selben Hügel stehen, und wäre die Eingangstür verändert worden, hätte es eine Geschichte geben müssen, die vom Umbau berichtet.

Die Zeichentrickfilme mit *Bugs Bunny* parodieren ganz allgemein die Verfolgung. Bugs Bunny bringt den Verfolger, den Angreifer, zur Verzweiflung, indem er die Eigenschaften des Verfolgers adaptiert, imitiert und täuscht. Jagt man Bugs Bunny, so oszillieren Subjekt und Objekt in der Verfolgung. Die Nachricht rauscht, die Botschaft springt. Die medientheoretische Analyse dieses Prinzips kann eine Dimension medialer Kommunikation offen legen, die gerade aus der militärisch genutzten Subversion gängiger Muster hervorgeht: eine funktionalisierte Dysfunktion. Auch Feindbeobachtung, ja Feindbekämpfung sind von einer Wahrnehmungsform ‚wie im Film‘ nicht mehr zu unterscheiden.

Wie (film-)realistisch sind Computerspiele? Die Rechenkapazität der Computer wird immer größer und damit ihre Fähigkeit, Bewegungsläufe realistisch darzustellen. Lässt sich sogar der Abstand zur Realität in Rechenkapazität, in Polygonen messen? Wie viele Polygone hat die Wirk-

lichkeit? Gerade im populären Kino, aber auch in anderen populären Medien wie eben dem Computerspiel, kommt es zu einem bemerkenswerten medienimmanenten Rückkopplungseffekt, der eine Realitätserfahrung überhaupt erst im Zuge dieser medialen Bearbeitung erzeugt und ermöglicht. Indem eine bestimmte Medientechnik erfunden wird, eröffnet sich ein bisher verstellter Blick auf Realität.

„Das ist ja wie im Film!“ – dieser Ausruf benennt mittlerweile eine vorherrschende Form der Wahrnehmung von Welt und Wirklichkeit. Die Wahrnehmung greift ohnehin stets auf Muster zurück, die selbst wiederum medienvermittelt (und in diesem Fall filmisch vermittelt) sind, die längst von uns allen internalisiert worden sind. So bezeichnet der Ausruf „Das ist ja wie im Film!“ eine geradezu typische Wahrnehmungssituation, die dennoch nicht einfach zu durchschauen ist. Der Film wirkt eben nicht nur vereinfachend (das sicher auch), sondern lässt oft erst die Komplexität der Wahrnehmung deutlich werden. Der Film selbst wird zu einem Wahrnehmungsmedium. Er liefert jene stilistischen, narrativen Komponenten, mit denen ein Betrachter seine Welt „wie im Film“ wahrnimmt. Die spezifisch filmischen Inszenierungen (*Mise-en-scène*) und die Montage – diese ausgeklügelten filmischen Verfahren, die von den frühen Filmtheoretikern als ästhetisches Spezifikum des Film begeistert begrüßt wurden –, sind durch eine massenhafte Mediensozialisation so verinnerlicht worden, dass wir sie nicht nur – geradezu ‚blind‘ – beherrschen, sondern eben deswegen auch mittlerweile nicht mehr recht durchschauen können.

Genau an diesem Problempunkt – Durchschaubarkeit der filmischen Wahrnehmung – sind alle Beiträge des Bandes angesiedelt. Sie untersuchen auch dort, wo es nicht unmittelbar um Filme geht, die Wahrnehmungsform des „wie im Film“. Die Beispiele sind aus dem populären Bereich gewählt; sie dürften vielen Leserinnen und Lesern bekannt sein bzw. sie sind fast ausnahmslos über TV-Wiederholungen und Videotheken verfügbar. Gerade bei populären Medienereignissen haben sich filmische Wahrnehmungsformen nicht nur am deutlichsten durchgesetzt, sondern sie sind hier auch am schwierigsten aus unseren Sehgewohnheiten wieder herauszupräparieren. Populäre Medienereignisse und insbesondere Film- und Kinoereignisse erlauben es uns, Welt und Wirklichkeit in dem Maße wahrzunehmen, in dem sie uns die erforderlichen Wahrnehmungsformen jetzt erst vorgeben und dabei zugleich spiegeln.

Medienereignisse der Art, wie sie hier in diesem Band untersucht werden, ermöglichen und erfordern Wahrnehmungsformen, die uns dann

für jede Welt- und Wirklichkeitserfahrung zur Verfügung stehen, die es vor allem auch erlauben, Subjektivität und Sozialität immer wieder aufs Neue medial erfahrbar zu machen. Wirklichkeit wird im Medium neu erkannt und durch das Medium lässt sie sich manipulieren (mit allen Vorteilen und Nachteilen). Nicht zuletzt erlaubt die Wahrnehmungsform „wie im Film“ auch eine erste behelfsmäßige Orientierung nach extremen Krisenereignissen, wie sie absolut herausragend durch den 11. September 2001 gegeben sind. Die politische Dimension terroristischer oder faschistischer Gefahr macht der Film in der Realität wie im Film erfahrbar. Das Gefährliche, das Unvorhergesehene, das Furchtbare, das Unfassbare wird – täuschend realistisch – jetzt scheinbar fassbar, wenn man nämlich jene filmischen Wahrnehmungsmuster aktualisiert, die solche Ereignisse schon längst vorweggenommen haben. An diesem extremen Beispiel wird auch die Wechselwirkung zwischen Film- und Weltwahrnehmung deutlich. Denn der Film hilft uns, eine Welt wahrzunehmen, die er selbst so geschaffen hat, und hier schließt sich der mediale Regelkreis.

Avancierte Medientheorie hat sich schon lange von einer vorwiegend philologisch inspirierten Filmanalyse verabschiedet. Filminterpretation und Medientheorie sind bislang unterschiedliche Wege gegangen. Medientheorie bemühte sich dann – vor allem unter konstruktivistischen oder psychoanalytischen Vorzeichen und anderen theoretischen Nach- und Aufrüstungen – um die kulturelle Prägekraft des Mediums an sich. Die Beiträge dieses Bandes versuchen diese Lücke zwischen der Interpretation von Medienereignissen einerseits und der Medientheorie andererseits zu schließen, indem sie sich zwar wieder der Filmanalyse zuwenden, diese aber in den Dienst einer Medientheorie stellen. Wenn solche Versuche sich als fruchtbar erweisen, dann kann Filmanalyse unter diesen Vorzeichen zur Wahrnehmungsanalyse, ja sogar zur Wirklichkeitsanalyse selbst werden. Die Wahrnehmungsform „wie im Film“ gewinnt eine kategoriale, geradezu eine transzendente Bedeutung, weil die Bedingungen der Möglichkeit von Weltwahrnehmung zugleich die Bedingungen medialer Wahrnehmung darstellen.

Man kann Diedrich Diedrichsen nur zustimmen, wenn er sagt: „Der 11. September war das überfällige Ende der seit zwei Jahrzehnten kursierenden Überzeugung, dass ‚die Medien‘ eine einzige andere und geschlossene Welt wären. Mit dem beliebten Baudrillardismus müsste man jetzt endlich aufhören können.“ (*TAZ* 6.10.2001, S. 13) Doch bei aller Verwechselbarkeit zwischen Film(teilen) und Realität(steilen): Nirgend-

wo wird hier von restloser Un-Unterscheidbarkeit gesprochen, auch wenn wir inzwischen fast wöchentlich auf Beispiele stoßen (wie etwa in der Mordserie des Sniper von Washington), in dem Realität und (Film-) Fiktion frappierende Verbindungen eingehen.

In intensiven Gesprächen haben die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes die Probleme diskutiert, die sich hier aus dem weiten Spektrum der Formel „wie im Film“ ergeben. In der Tat betrifft die Formel einmal das Verhältnis von Realität und Film, zum anderen aber auch das Verhältnis von Film und Bewusstsein sowie die weite Extension der darauf bezogenen Beispiele. Allerdings ergaben unsere Diskussionen auch, dass gerade die Medialität jeglicher Wahrnehmung, dass ein konstruktivistisches Konzept von Realität bzw. Bewusstsein das scheinbar Dissoziierte durchaus wieder verbindet, ja geradezu verbinden muss, um nicht den Folgelasten einer Re-Ontologisierung ausgesetzt zu sein. Damit soll freilich nicht schon das letzte Wort zum vorliegenden ersten Unternehmen dieser Art gesagt sein: Wir wollen die hier bezeichnete Problematik auch an die Leserinnen und Leser weitergeben – in der Hoffnung, die eine oder andere Post oder E-Mail zu bekommen.

Wir haben zahlreichen Kolleginnen und Kollegen und auch unseren Studentinnen und Studenten für ihre Anregungen und für die Hinweise auf diverse Beispiele zu danken sowie auch Linda Baur für die Einrichtung der Manuskripte.

Oliver Jahraus und Bernd Scheffer im Dezember 2003

Bernd Scheffer

„... wie im Film“

Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods

1. Einführung

Auf dem Münchner Oktoberfest 2002 ereignete sich folgender Vorfall: Die Außenwand einer sog. Geisterbahn zeigte großflächig, wie Flugzeuge in das World Trade Center und in das Chrysler Building in New York rasen. Die Stadt München ordnete nach zahlreichen Beschwerden an, dass diese „geschmacklose“ Darstellung umgehend zu entfernen sei. Die Chefin der Geisterbahn, Karin Fellerhoff, konnte immerhin den Vorwurf zurückweisen, mit dem 11. September Geschäfte machen zu wollen: „Wir haben dieses Motiv seit vier Jahren, es ist dem Kinofilm *Godzilla* nachempfunden!“ Frau Fellerhoff konnte auch nicht recht verstehen, warum sie das Bild unbedingt übermalen sollte: „Da dürfte der Film *Godzilla* doch auch nicht mehr gezeigt werden!“¹



¹ *Süddeutsche Zeitung* vom 18. September 2002, S. 50. – Dort findet sich auch ein Foto des Gemäldes; weitere Abbildungen gibt es oder gab es über die Homepage der *Süddeutschen Zeitung* unter www.sueddeutsche.de/monsterbrut.

Eigentlich ist es falsch zu sagen, die Anschläge vom 11. September seien gänzlich unvorstellbar gewesen. Eher müsste es heißen, dass das aufgrund der Filme längst Vorstellbare jetzt nur zu einem bis dato noch nicht genutzten Schauplatz gewechselt hat, mit freilich tödlich realem Ausgang für Tausende. Der Ausruf „Das ist ja wie im Film!“ ist völlig zutreffend, zeigt er doch genau an, dass all die fiktiven Bilder auch die Ansicht der realen Bilder strukturieren (und umgekehrt). Es gibt keine strikt voneinander getrennten Wahrnehmungs-Funktionen, die einmal nur für die Wahrnehmung von Realität und das andere Mal nur für die Wahrnehmung von (Film-) Fiktionen vorgesehen wären.

Seit dem 11. September ist häufig beschrieben worden, dass es zwischen vielen Hollywood-Filmen und aktueller politischer Wirklichkeit gravierende Übereinstimmungen gibt – jedenfalls Übereinstimmungs-Effekte, die so schlagartig wirken, dass wir so aufgewühlt sind wie selten zuvor, dass es uns tatsächlich kalt den Rücken runterläuft, wenn wir jetzt bestimmte Filme, die Jahre vor dem September 2001 in die Kinos und ins Fernsehen gekommen sind, jetzt wieder ansehen. Aber genau diese emotionale Verwicklung schließt andererseits eine grundlegende „Täuschung“ über das Ausmaß der Übereinstimmungen keineswegs aus (wie noch zu zeigen sein wird).

Im folgenden wird zunächst eine Reihe von Beobachtungen und ersten Kommentaren zu den frappierenden Ähnlichkeiten zwischen Hollywood-Filmen und realpolitischen Ereignissen der USA präsentiert. Daran anschließend werden einige grundsätzliche medien- und zeichentheoretische Erklärungen für dieses spezifische Zusammenspiel zwischen Fiktion und Realität zur Diskussion gestellt. Die Auflistung und Kommentierung von Ähnlichkeiten ist – jedenfalls anfänglich – durchaus so arrangiert worden, dass Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten zunächst einmal stark gemacht werden, sogar überbetont werden, aber im Anschluss daran soll gerade auch das hervorgehoben werden, was wiederum deutlich gegen solche suggestiven Effekte spricht. Anfänglich soll also geradezu der Eindruck entstehen, dass die Ähnlichkeiten zwischen Realität und Film höchst weitreichend sind; jedoch genau daran lassen die nachfolgenden Erklärungs-Versuche auch wieder zweifeln. Selbstverständlich stellen reale Anschläge und Film-Anschläge nach wie vor einen maximalen Unterschied dar. Auch wenn Realität und Fiktion einander frappierend gleichen oder gar partiell verwechselbar geworden sind, es wäre absurd zu behaupten, es gäbe keinerlei Unterschiede mehr.

2. Die USA als Teil Hollywoods?

Nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 ist ein durchaus brisanter Einfluss Hollywoods auf die realen Weltverhältnisse zutage getreten. Muss die Politik in den USA oder auch hier in Europa die Sinnangebote Hollywoods samt ihrer grundlegend medialen Verfasstheit kopieren? Gewiss geschieht dies nicht mit direkten Eintrichterungen, aber in komplexer Wechselwirkung offensichtlich auch nicht ohne Lehr-Erfolg.

Hat Hollywood weit über den einzelnen Film hinaus eine prophetische, geradezu spiritistische Medienproduktion? Phantasiert, projiziert Hollywood mit einer Mischung aus Paranoia und intelligenter Vorwegnahme in apokalyptischen Szenarien das, was den USA droht, wenn sie so agieren, wie sie nun einmal agieren? Hat Hollywood also eine ganz merkwürdige Einsicht in die terroristischen Reaktionen auf die eigene Hollywood/USA-Gesellschaft? Gibt es eine eigentümliche medien-fiktionale Vorwegnahme möglicher schrecklicher Folgen des eigenen gesellschaftlichen und politischen Tuns, gewissermaßen eine unbewusste Einfühlung in die Gegner, zu deren Handlungen man sogar selbst nicht ganz unerheblich beigetragen haben könnte? Sind die USA selbst nur noch eine Erfindung bzw. eine Inszenierung Hollywoods?

Hollywood ist bekanntlich ein kaum zu überschätzender Teil der USA, aber wie weit kommt man mit der einmal genau umgekehrten Behauptung, die USA seien selbst nur mehr ein Teil Hollywoods? Selbstverständlich gibt es jede Menge empirischer, etwa geographischer Gegen-Beweise gegen eine solche These, dass die USA zu einem Teil Hollywoods geworden sind, aber um diese Art von Empirie soll es hier nicht unmittelbar gehen, vielmehr stünde Hollywood von Anfang an auch als Metapher für offenbar grenzenlos weit reichende Inszenierungen, für globale Inszenierungen und eben nicht mehr für den realen Ort Hollywood und das tatsächliche Geschehen an diesem Ort; auch USA wäre vor allem ein Kürzel für ein film-ähnliches politisches Real-Geschehen irgendwo auf dem Erdball und dementsprechend weniger ein passendes Etikett nur für die Vereinigten Staaten von Amerika.²

² Diese Ebenen-Verschiebung hin zu strukturellen, grundsätzlichen Aspekten mit einer entsprechenden Metaphorisierung von Hollywood und USA ergibt sich aus der Art der Diskussion, die hier geführt werden soll, und diese Diskussion könnte gar nicht geführt werden, wenn jedes Statement immer nur danach geprüft wird, ob es „pro-amerikanisch“ oder „anti-amerikanisch“ ist. Es geht hier in keiner Weise um ein „Pro“ und „Contra“.

3. Erste Beispiele, erste Kommentare

Wie bereits im Vorwort gesagt: In der Schlusszene des Films *Fight Club* (1999) von David Fincher mit den Schauspielern Brad Pitt und Edward Norton stürzen, nachdem bereits viele Hochhäuser gesprengt worden sind, ausgerechnet noch Zwillinge-Türme in sich zusammen – zudem als Folge eines Terroranschlags. Der Film *Independence Day* (1998) von Roland Emmerich wirkt über weite Strecken jetzt wie eine technisch verbesserte Dokumentation der tatsächlichen Anschläge vom 11. September – angesichts der Bilder von brennenden und einstürzenden Hochhäusern in New York und von Menschen, die der Katastrophe zu entkommen versuchen. Es gibt mehrere Filme, in denen Flugzeuge mit katastrophalen Folgen in Hochhäuser stürzen.³ In einer neueren *King-Kong*-Version (1976) greift der Riesen-Gorilla nicht mehr nach dem Empire State Building, sondern nach den Twin Towers des World Trade Center.

Die Firma Sony stornierte die Werbung für *Spider Man*, denn dort war ein ungeheuer riesiges Spinnennetz zu sehen – aufgespannt zwischen den Türmen des World Trade Center; darin verfangt sich der Hubschrauber der Feinde. (Vgl. film-dienst 21/01 Oktober 2001)⁴. – Das CBS-Network nahm gleich zwei Episoden der von Wolfgang Petersen produzierten Fernsehserie *The Agency* aus dem Programm, deren erste einen Bombenanschlag Osama bin Ladens zum Thema hatte und deren zweite – fast unheimliche Koinzidenz –, sich mit einem Fall von Milzbrand beschäftigte. (film-dienst 23/01 Oktober 2001) – Phil Alden Robinson Film *Der Anschlag* (nach einem Roman von Tom Clancy), der einen terroristischen Atomangriff zum Inhalt hat, wurde vor dem September 2001 produziert, kam aber erst jetzt (ein Jahr später) in die Kinos; der Schauplatz der Katastrophe war nicht mehr, wie ursprünglich vorgesehen, New York, sondern Baltimore.

Hat Hollywood es geschafft (mit „special effects“ und wirtschaftlicher Macht), dass es in der Welt keinerlei Katastrophen mehr gibt, die nicht vorher schon dargestellt, durchgespielt und quasi schon dokumentiert

³ „In the pilot episode of ‚The Lone Gunman‘, a spin-off TV series from the creators of ‚The X-Files‘ three computer nerds narrowly averted a plan to ram a passenger plane into the World Trade Center.“ (*Post Gazette News* 28. September 2001; zitiert nach wysiwyg://25//http://www.post-gazette.com/forum/20010928edholly28p3.asp).

⁴ Vgl. auch Peter Zander: Die Bilder waren zuerst da. In: *Berliner Morgenpost* 16.9.2001.

worden sind, bevor sie sich dann – vielleicht sogar als eine sich selbsterfüllende Prophezeiung – tatsächlich ereignen können? Die Filme sind immer schon da, nicht nur als Voraussage der tatsächlichen Katastrophe (das wäre ja gar nicht in jeder Hinsicht schlimm) sondern gerade auch als Antwort, als Deutung der tatsächlichen Katastrophe, als höchst suggestive Anweisung, dass dann auch in der Realität nach einer Katastrophe nur noch so wie im Film (und eben nicht mehr anders) gehandelt werden kann und muss.

Die Möglichkeiten sind jedenfalls längst vorbereitet, die Suggestion, wie zu reagieren ist, haben sich über Kino und Fernsehen Millionen von Menschen buchstäblich einverleibt: In dem Film *Black Sunday* (1976) von John Frankenheimer bedrohen arabische Terroristen die Besucher eines Football-Stadions. – In dem Film *The Siege/Der Ausnahmezustand* (1998) von Edward Zwick – dem eindrucksvollsten Beispiel in unserem Zusammenhang – wird eine Reihe von Anschlägen gezeigt, verübt durch arabische Terroristen. Ein Lieferwagen mit verdrahteten Fässern wird in einem vollbesetzten Theater zur Explosion gebracht – ähnlich wie später im Frühjahr 2002 bei dem Anschlag in Djerba/Tunesien.⁵ Ermittelt wird die Identität eines Selbstmord-Attentäters, eines Studenten namens Ali Waziri, der kurz vor der Tat aus Frankfurt eingeflogen ist. Unmittelbar nach Beginn des Films ist ein Schauspieler zu sehen, der ganz offenkundig Osama bin Laden darstellen soll. Sein Name ist: „Achmed bin Talal“. Anlässlich der Film-Attentate meldet sich via Fernschirm der reale damalige Präsident Bill Clinton zu Wort mit einer Ansprache, die er 1996 tatsächlich gehalten hat nach dem Anschlag auf den US-Stützpunkt Dharran in Saudi-Arabien. (Vgl. Kozlowski 2002)

Der Ausnahmezustand zeigt 1998, wie nach einer Reihe von Anschlägen in New York der Ausnahmezustand verhängt wird: Alle männlichen Muslime zwischen 13 und 60 Jahren werden von der US Army gewaltsam aus ihren Wohnungen geholt. Dann werden diese Kinder und Männer in ein zum Internierungslager umfunktioniertes Fußballstadion deportiert. Ein mutmaßlicher Terrorist geht ins Netz der Fahnder und wird in einem Verhör gefoltert und kommt dabei zu Tode. Zwar verwahrt sich der farbige Protagonist des Films (dargestellt von Denzel Washington) vehement gegen die Folter, aber der Armeegeneral (dargestellt durch Bruce Willis), rechnet ihm vor, dass es ja schließlich um die Rettung unzähliger Menschen vor weiteren Anschlägen gehe. Die anwesen-

⁵ Und im Oktober 2002 bemächtigen sich Terroristen in Moskau eines vollbesetzten Theaters mit tödlichem Ausgang für Hunderte.

de CIA-Agentin (dargestellt von Annette Bening) protestiert nicht, sondern gibt sogar Ratschläge zu den verschiedenen Arten der Folter.⁶

In dem Film *Outbreak/Lautlose Killer* (1995) von Wolfgang Petersen wird die Katastrophe tödlicher biologischer Angriffe bearbeitet. Andere quasi „Milzbrand-Filme“ ließen sich nennen, etwa *Twelve Monkeys* von Terry Gilliam. – In *Project Peacemaker* verstecken Terroristen kleine Atombomben in New Yorks „Big Apple“. – „*Path to Paradise* heißt – was für eine eigentümliche, erschreckende Ironie – ein amerikanischer Fernsehfilm, der den Bombenanschlag auf das World Trade Center verarbeitete, im Jahr 1993. (...) Bruce Willis musste im dritten *Die Hard*-Film auf der Jagd nach Bomben kreuz und quer durch New York hetzen – die mögliche Katastrophe inszeniert wie ein Brettspiel –, und James Cameron/Arnold Schwarzenegger haben in *True Lies* einen Bomber gegen einen Wolkenkratzer hochsteigen lassen.“ (Fritz Göttler 2001).

4. New York zum Beispiel

Nennen ließe sich eine lange Liste von Filmen, die ihre apokalyptischen Szenarien in New York ansiedeln, etwa *Armageddon* und *Deep Impact*. Die Bilder dieser unzähligen Katastrophenfilme wirken jetzt massiv anders als vor dem 11. September, zumal sie fast ausnahmslos eben New York zum Schauplatz ihrer Untergangs-Phantasien machen. In dem Film *Matrix* (1999) der Brüder Wachowski zeigt der Blick auf die „real reality“ (übrigens via Fernsehbild) nur noch die rauchenden Ruinen eines Ground Zero, einer ehemaligen amerikanischen Hochhaus-Stadt. – In dem Film *A. I. (Artificial Intelligence)* (2000) von Steven Spielberg (nach einem Plan von Stanley Kubrick) steht New York, bereits ausgestorben, unter Wasser oder ist gänzlich zu Eis erstarrt.

Sogar die Opferbereitschaft und das Heldentum der New Yorker Feuerwehrmänner angesichts des 11. September war lange zuvor als Mythos im Film modelliert worden, etwa in dem Film *The Towering Inferno/Flammendes Inferno* (1974) von John Guillermin und Irwin Allen. Dort kündigt der Einsatzleiter der New Yorker Feuerwehr, dargestellt

⁶ Vorbei scheinen die Zeiten, da alle sympathischen und attraktiven Frauen im Film, alle Protagonistinnen sich gegen Gewalt verwahrten. Im Film jedenfalls repräsentieren Frauen nicht mehr die bessere Hälfte der Menschheit. Gewalt wird dadurch gesteigert, dass die Frauen auch hier den männlichen Vorsprung aufholen und überholen.

von Steve McQueen, am Schluss des Films, nachdem der Hochhausbrand gerade noch gelöscht werden konnte, folgendes an (sinngemäß): „Wir haben heute Nacht noch Glück gehabt mit weniger als zweihundert Toten, aber es werden Zeiten kommen, in denen wir Tausende von Opfern haben werden.“

Das Zusammenspiel von Hollywood und USA geht freilich über die Situation des 11. September und über New York hinaus, denn Hollywood selbst spielt fortlaufend mit der Verwechselbarkeit von Hollywood und USA: In den Filmen *Time Out of Joint* (1959) von Philip Dick und *The Truman Show* (1998) von Peter Weir und vor allem in *Matrix* (1999) leben Menschen in einer perfekt inszenierten Simulation. Die jeweilige Umgebung ist nur eine (Fernseh-) Show oder wie im Fall von *Matrix* eine perfekt inszenierte Simulation, die wahrgenommene Umgebung ist nur mehr ein gigantisches Computer-Programm, an das alle zwangsweise angeschlossen werden.

Der Film *Wag the Dog* formuliert schon im Titel den Austausch zwischen USA und Hollywood: Nicht der Hund wedelt mit dem Schwanz, sondern der Schwanz wedelt mit dem Hund. *Wag the Dog* erzählt die Geschichte eines amerikanischen Präsidenten, der wenige Tage vor seiner Wiederwahl der sexuellen Nötigung einer Schülerin beschuldigt wird – und der, um davon abzulenken, mit Hilfe eines Beraters und eines Hollywood-Produzenten, dargestellt von Roberto de Niro bzw. Dustin Hoffman, einen Krieg gegen Albanien mit allen Raffinessen fingieren lässt – und dann die Wahl gewinnt. Zwar ist dieser Film, zudem in satirischer Absicht nach dem ersten Golfkrieg und nach Clintons einschlägigen Begegnungen mit der Praktikantin Monica Lewinsky entstanden, aber die Unterschiede zwischen satirischer Fiktion und Realsatire sind oft mit bloßen Auge kaum noch zu erkennen. *Wag the Dog* erscheint immer weniger als witzig, je mehr wir über das Zusammenspiel von Hollywood und USA erfahren. Übrigens wird am Ende des Films der Hollywood-Produzent ermordet, weil er in seiner Eitelkeit den Anteil seiner Fingierungen an der Wiederwahl des Präsidenten wenigstens indirekt gewürdigt wissen will; er muss sterben, weil er die Herrschaft „Hollywoods“ über die USA ausposaunen will.

5. James Bond findet immer Osama bin Laden

Es scheint jedenfalls so, als könne die Rekonstruktion des Schemas von James-Bond-Filmen raschen Aufschluss darüber geben, wie einige zuständige Politiker die Lage sehen und warum sie die Lage gerade so sehen. Komplexitäts-Erhöhung und vermehrte Differenzierung sieht deren kinematografisch orientierte Realanalyse nicht vor: Das fängt bei der Ursachen-Zuschreibung und beim Täter-Profil an: Man sucht und findet den reichen Hauptverantwortlichen, der sich nur mit viel Geld das Know-how und die Logistik erkaufen konnte und mit religiös verbrämter Gehirnwäsche todesbereite Gefolgsleute herangezogen hat. Und selbstverständlich ist dann auch das fatale Modell der „einzig richtigen Antwort“ verfügbar: Wie bei James Bond werden erst die Geheimdienste losgeschickt. Da aber die Arbeit der Geheimdienste schlecht zu filmen ist, braucht man dann auch noch das Militär, nicht zuletzt wegen des medienwirksamen Showdown, der film-adäquat und medien-gerecht demonstriert bzw. fingiert, dass man „seinen Job“ macht, dass die eilends versprochene Rache, die „Ausräucherung“ erfolgt ist („smoking 'm out“, wie George W. Bush zu sagen pflegt), dass man überhaupt so etwas wie das „Ende einer Operation“ erreicht hat.⁷

Selbstverständlich gibt es Pläne, die Terror-Anschläge vom 11. September ins Fernsehen und in die Kinos zu bringen. Die Deutsche Welle meldet auf ihrer Internetseite vom 10.1.2001: „Wie der ‚Hollywood Reporter‘ am 9. Januar berichtete, werden Lawrence Schiller und der US-Sender CBS ‚The real Story of Flight 93‘ entwickeln“ – also die Geschichte um jenes Passagierflugzeug, das abstürzte, bevor es in ein Gebäude (ins weiße Haus?) gelenkt werden konnte. Die Verfilmungs-Ab-sicht ist gerade auch deshalb bemerkenswert, weil sich die Produzenten ja ganz bewusst darüber hinwegsetzen, dass es gar keine „real“ Story geben kann, dass von vornherein alles nur Fiktion sein kann; es gab ja schließlich keine überlebenden Zeugen.

⁷ Ein Problem bleibt dann freilich noch: In dem Film *The Days of the Condor* (1975) befürchtet der Protagonist: „Vielleicht existiert in der CIA noch eine weitere CIA.“ Die zentrale Botschaft dieses Films besagt immerhin, dass insbesondere dem eigenen Geheimdienst und dem eigenen Militär am allerwenigsten zu trauen ist.

6. Hollywood berät USA

Der eigentlich zentrale Unterschied zwischen einer tatsächlichen Verschwörung und einer rein erfundenen Verschwörungstheorie wird in Hollywood systematisch verringert, schließlich sollen ja zukünftig offizielle „Zentren bewusster Des-Information“ eingerichtet werden (obwohl es sie auf allen Seiten spätestens seit dem Ersten Weltkrieg gibt).⁸ Und als uns die ersten Berichte erreichten, Mitglieder der US-Regierung hätten sich nach dem 11. September bezüglich der aktuellen Terror-Bekämpfung von führenden Regisseuren und Drehbuchschreibern Hollywoods beraten lassen, mochten wir das noch für einen schlechten Scherz auf der Welle der in solchen Fällen üblichen Gerüchte und Verschwörungstheorien halten, indessen: Solche Treffen fanden tatsächlich mehrfach statt (die Namen der Teilnehmer sind bekannt), und es scheint eigentlich nur konsequent, wenn man befürchten muss, Hollywood bestimme die USA stärker als umgekehrt.

Die amerikanische „Academy of Television Arts & Science“ meldet voller Stolz, dass der Präsidenten-Berater Mark McKinnon bei einem Besuch der Academy nun USA seinerseits Hollywood unterordnet habe: „We don't want to be in the business of telling the Hollywood community what to do. In fact, the Hollywood community has been way out ahead of us.“⁹ Am 15. Oktober 2001 meldet die *Chicago Tribune*: „(...) over the last two weeks, a group drawn from Hollywood's talent pool has begun imagining what possible terrorist attacks could befall the nation next, not for the sake of entertainment, but for the sake of national security. (...) The idea of tapping fiction writers to dream up the possible parameters of terrorism, a move that once might have seemed far-fetched, no longer sounds outlandish to many.“¹⁰

⁸ Paul Virilio gibt in seinem Buch *Krieg und Kino* viele Beispiele aus der Geschichte des 20. Jahrhunderts. – Die USA wollen für künftige Konflikte „Special Media Forces“ einrichten bzw. ausbauen, deren Aufgabe es sei, „(...) Meinungskampagnen vorzubereiten und zu moderieren, Realitäten zu konstruieren oder zu verzerrern, Schaufensterpolitiken zu unterstützen und Spekulationen anzuheizen, Falschmeldungen zu lancieren oder die Medienöffentlichkeiten mit redundanten Daten zu versorgen.“ (Maresch 2002, S. 10)

⁹ Zitiert nach www.emmys.org/news/index.htm.

¹⁰ An gleicher Stelle wird gemeldet, dass Produzenten von Computerspielen vom amerikanischen Militär beauftragt worden sind, realistische Szenarien der Terrorismusbekämpfung zu simulieren – zum verbesserten Training der Soldaten. Schon jetzt lobte der Brigadegeneral Stephan Seay die neueste

7. Politik als Film und Macht vor Recht

Auch in seriösen Publikationen sind vielfach allgemeine Inszenierungstendenzen der Politik beschrieben worden; einige wenige, eher zufällige Hinweise mögen daran erinnern: Es ist beschrieben worden, wie Kandidaten in Wahlkämpfen zunehmend das verringern, was man einmal hoffnungsvoll „die Kraft der besseren Argumente“ genannt hat – zugunsten einer einprägsamen, film- und fernsehadaquaten (Selbst-) Darstellung.

Nicht nur werden Schauspieler zu Präsidenten, Gouverneuren und Bürgermeistern, sondern eben auch umgekehrt: Präsidenten, Gouverneure und Bürgermeister benehmen sich verstärkt wie Schauspieler, und zwar umso mehr, je wichtiger die Angelegenheit ist. Viele Beispiele aus der Geschichte ließen sich nennen, beileibe nicht erst seit Ronald Reagan oder dem „Medienkanzler“ Gerhard Schröder oder dem diesbezüglichen Eingeständnis des saarländischen Ministerpräsidenten Peter Müller.¹¹

Kann man sagen: Als Ronald Reagan später nicht mehr nur Hollywood, sondern vorgeblich den USA diene, wechselte er eigentlich nur die Studios? Agierte Bill Clinton als Pornodarsteller (zumindest in einer Art von Hörspiel)? – Der Golfkrieg von George-Bush-Vater wurde maßgeblich von einer Werbe-Agentur vorbereitet; und der Sohn, George W. Bush, zitiert die Fahndungs-Plakate aus Wildwest-Filmen: „Wanted: Dead or Alive“ und erwägt, jenseits aller Zustimmungen der UNO das Prinzip „Macht vor Recht“.

Jedenfalls propagieren unzählige Hollywood-Filme seit langem das Prinzip ‚Macht vor Recht‘, sie propagieren die mörderische Rache, den Einmann-Terrorismus, die Selbst- und Lynchjustiz. Deren Darsteller sind in bestimmten Szenen allesamt zu Kult-Figuren geworden: Charles

Generation der Computer-Ballerspiele: „That’s the kind of realism we’re trying for.“ <http://chicagotribune.com/templates/misc/printstory.jsp?slug=chi%2D011015022oct15>

¹¹ Peter Müller bejaht ausdrücklich die Frage, ob Politiker Schauspieler sind: „Natürlich sind sie es, und diese Feststellungen beinhaltet kein Werturteil. (...) Deshalb glaube ich, dass es nicht generell negativ ist, wenn Politik wie gutes Schauspiel sich auf das Publikum einlässt. Nur wenn das Schauspiel zum Selbstzweck oder zum Ablenkungsmanöver wird, ist der schauspielernde Politiker ein Beitrag zum Niedergang der politischen Kultur.“ (In *Süddeutsche Zeitung* bis 27. März 2002) Peter Müller hat die Zeichen der Zeit erkannt, aber blauäugig und anachronistisch erscheint seine Vorstellung, die Inszenierung diene lediglich der Kommunikation von Sachverhalten, würde aber deren „Vernunft“ nicht nennenswert tangieren.

Bronson, Clint Eastwood, Sylvester Stallone, Robert de Niro, Bruce Willis, Brad Pitt und viele andere – zuletzt wieder Arnold Schwarzenegger in dem Film mit dem bezeichnenden Titel *Collateral Damage* (2002), einem Euphemismus zur Marginalisierung der zivilen Opfer. Das einstige Modell, in dem der Sheriff sogar bereit war, für die Einhaltung des Gesetzes zu sterben, ist nur noch im Filmmuseum verfügbar.

In den Katastrophen-Filmen kommt die große Reinigung einer verdorbenen Welt, kommt die Läuterung durch Gewalt, Feuer und Tod. „Man kann in den amerikanischen Katastrophenfilmen ein diffuses Unbehagen erkennen, vielleicht kann man wirklich sagen: ein Unbehagen an der amerikanischen Hybris, der Gigantomanie der Hochhäuser und der Schiffe, ein Unbehagen an der Technik, die sich verselbständigt hat, ein Unbehagen gegenüber der missbrauchten Natur, die dann, in Gestalt von Riesenameisen oder von Riesenechsen wie in *Godzilla* zurückschlägt. Das heißt: Die Katastrophenfilme fangen tatsächlich Schwingungen und Stimmungen ein, mehr oder weniger offensichtliche Ängste, die durchaus einen realen Hintergrund haben.“ (Christina Scherer)¹² In diesen Filmen ist jegliche Zerstörung legitim, sie bekommt Sinn, weil am Ende des Films die Lage „klarer“ ist als zuvor. Man weiß dann, „wer für uns ist und wer gegen uns ist“. Die „Säuberung“ wird im wörtlichsten Sinne als „Säuberung“ inszeniert. Im Zuge brutalster Selektion wird in einer Massenvernichtung die menschliche „Spreu vom Weizen“ getrennt. Freilich, es sind Filme, das macht allemal noch Unterschiede, aber welche genau? Das wird zu zeigen sein.

In der Aussicht auf Rettung bekommt fatalerweise jede Art der Zerstörung (also auch die terroristische) im Film einen Sinn, ohne den sie offenbar nicht auskommen kann. In Filmen ist jegliche Zerstörung sinnvoll, sogar legitim, weil am Ende des Films die Lage klar ist und so gesehen (fast) alles stets besser ist als zuvor. „Das Kino ist nekrophil“ (Seeßlen 2001, 27), und es macht daraus auch ein attraktives Sinn-Angebot

¹² In einem Brief an den Verf. – Vor Jahren hat in einem Spiegel-Essay der Soziologe Karl Otto Hondrich darauf aufmerksam gemacht, dass sich nach katastrophalen Ereignissen „Unterströmungen des sozialen Lebens“ verändern: „Hier bildet sich als Gegenwelt zu offiziellen Verlautbarungen, politischen Entscheidungen, verallgemeinerbaren Argumenten eine zweite unterbödige Realität aus. In ihr dominieren Ängste, elementare Zu- und Abneigungen, Gespür für Macht- und Interessenänderungen, unausgesprochene Konflikte. Eine Unterwelt der Irrationalität also? Im Gegenteil: Hier wird einer Welt vordergründig geschliffener Rationalität die authentische Rationalität der eigenen Bedürfnisse entgegengestellt.“ (zitiert nach Keupp (1987), S. 29)

vermeintlich verbesserter Überlebens-Strategien in Folge von Massenvernichtung. – *Fight Club* bringt das Modell des Selbstmord-Attentäters auf den richtigen Punkt: „It's only after we lost everything that we are free to do anything!“¹³

8. Informations-Sendungen und Dokumentationen wie im Film

„Das ist wie im Film!“ – Hollywood lehrt eine Art des symbolischen Denkens, und jeder weiß inzwischen, dass in Nachrichtensendungen mit Vorliebe solche Bilder gezeigt werden, die im hohen Maß den Wunsch nach spektakulären (Film-) Symbolen bedienen. Eine Annäherung zwischen Spielfilmen und Information findet etwa dann statt, wenn zu den Bildern von den Flugzeugen, die gegen das World Trade Center krachten, entsprechende Musik eingespielt wird (wie unmittelbar nach dem 11. September in der Sendung „Sabine Christiansen“).

Bei Spielfilmen und Informations-Sendungen 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 „unglaublichen Wirklichkeitsnähe“ hervorgehoben werden; etwa die Filme *Der Soldat James Ryan*, *Pearl Harbour* oder *Black Hawk Down*.¹⁴ Die Annahme, etwas sei realistisch, richtet sich jetzt nicht mehr nach Realitäts-Erfahrungen, sondern orientiert sich an den spektakulärsten Fiktionen.

Es gibt schreckliche Identitäten von Dokumentation und Fiktion, von Hollywood und USA: Als Timothy McVeigh für seinen Bomben-Anschlag in Oklahoma City bzw. für seine Beteiligung daran hingerichtet wurde, durften 250 Personen, unter ihnen Angehörige der Opfer, auf einem Fernseh-Bildschirm die Hinrichtung, das Sterben McVeighs „live“ verfolgen. Zur Obszönität der Todesstrafe kommt also noch die Produktion eines Dokumentarfilms¹⁵

¹³ Vgl. hierzu den Beitrag von Nina Ort im vorliegenden Band

¹⁴ Das Timing des Kinostart von *Black Hawk Down* sorgte in den USA dafür, dass der Film von Ridley Scott auf jeden Fall als „hilfreicher“ Kommentar zu den Militäreinsätzen in Afghanistan verstanden wird. (Vgl. Stewart O'Nan: „Jüngster Tag in Echtzeit“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 21.1.2002, S. 15)

¹⁵ Ich möchte meinerseits nicht gerne einer billigen Verschwörungstheorie aufsitzen, aber es ist schon einigermaßen auffällig, wie desinteressiert sich die

9. Erklärungs-Versuche

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes werden drei verschiedene Erklärungen der bislang dargestellten Phänomene diskutiert, aber dabei ist auch immer zu berichten von den Erklärungs-Tücken, von Paradoxien und von den grundsätzlichen Schwierigkeiten einer gegenwarts-bezogenen Medienkritik, die nicht sogleich wieder in die Fehler der alten, vorsätzlich kulturkonservativen Medienkritik verfallen will.

9.1. Erste Erklärung: Alle Ähnlichkeiten sind rein zufällig

Die erste Erklärung würde besagen, dass es zwar frappierende Ähnlichkeiten zwischen Hollywood und USA geben mag, aber bei genauerer Bestimmung zeigten sich dann doch keinerlei echte und vollständige Übereinstimmungen, sondern eben nur gewisse täuschende Ähnlichkeiten, trotz aller Häufungen. Es würde also tatsächlich einmal gelten: „Personen und Handlungen in diesen Filmen sind frei erfunden. Jede Ähnlichkeit mit einem tatsächlichen Geschehen oder mit verstorbenen bzw. lebenden Personen ist unbeabsichtigt und rein zufällig.“

Die Täuschung, der man bei der Behauptung von „Übereinstimmungen“ unterliegt, ist dann strukturell vergleichbar mit jener Täuschung etwa beim Lesen von Horoskopen, wo wir uns bekanntlich auch schwer dem Eindruck einer Übereinstimmung oder sogar Weissagung entziehen können, obwohl wir andererseits ja wissen, dass unsere Text-Interpretation vorzugsweise nach Ähnlichkeiten sucht, sie dann zu faktischen Übereinstimmungen deklariert und dabei in unzulässiger Weise das ausblendet, was eben nicht übereinstimmt.

In der Drift, nur nach Ähnlichkeiten Ausschau zu halten, wird zum Beispiel ausgeblendet, dass die Katastrophe in *Independence Day* eben nicht von terrestrischen Terroristen herbeigeführt wurde, sondern von *Aliens* aus fremden Gestirnen. Auch stürzen die Hochhäuser in *Independence Day* sofort in sich zusammen und nicht erst nach 20 Minuten. Auch in *Fight Club* ist es eben keine arabische Terroristen-Gruppe, die für das

amerikanischen Behörden hinsichtlich möglicher Hintermänner McVeighs gezeigt haben, obwohl auch der Anwalt McVeighs sagte, dass McVeigh Hintermänner decke. Oder anders gesagt: USA tun sich anscheinend leichter, externe Feinde und deren unzählige Hintermänner zu beschwören als die allem Anschein nach durchaus inner-amerikanischen Gefolgschaft eines Terroristen zur ermitteln. (Vgl. etwa Gerhard Waldherr 2002)

Zusammenstürzen der Zwillingstürme verantwortlich ist, sondern ein Einzeltäter. – Zugespitzt formuliert: *Jaw/ Der weiße Hai* (1975) von Steven Spielberg scheint bislang nur deshalb nicht als verblüffend übereinstimmender oder gar prophetischer Film, weil bisher keine Terroristen-Gruppe auf die Idee verfallen ist, Haie als biologische Waffe einzusetzen.

Das Durchspielen dieser ersten Erklärung schult den Blick für die durchaus bedeutsamen Film-Teile, die im Zuge der Realitäts-Suggestion ausgeblendet werden. So wird sich auf den zweiten, genaueren Blick etwa auch zeigen, dass in fast allen der genannten Filme noch immer unwahrscheinlich schön gestorben wird: Den liebenswerten Personen passiert entweder gar nichts oder die Sterbenden werden in ihren letzten Minuten noch mit einmaligen Liebesbeweisen überhäuft.¹⁶ „Mitten im Chaos der sinnlosen Gewalt aber gibt es die Inseln der heiligen Familien, und das Opfer kann selbst den Augenblick des Todes als Trost erleben, wenn es erfährt, wie sehr es geliebt worden ist. Die anrührendsten Wesen werden gerettet, die Kinder, vielleicht auch die Katze oder der Hund.“ (Seeßlen 2001, 23)¹⁷ Elisabeth Bronfen deutet dies als Bestätigung des Katharsis-Modells: „Wir genießen die Filmkatastrophe als Katharsis. Es gibt eine klare Aufteilung in Helden und Schurken, die Helden retten die Bedrohten, und eine Ordnung wird wieder hergestellt. Die vom Hollywood-Kino in Umlauf gesetzte Lust an Zerstörungsfantasien ist also grundsätzlich eine Geschichte des Überlebens.“ (LAZ 16.10.2001, S. 15)

¹⁶ Auch das ändert sich allmählich, auch hier steigert der Film, wird er härter (aber er verlässt das Prinzip des halbwegs geborgenen Sterbens noch immer nicht) – auch nicht in den neueren Kriegsfilmern wie etwa *Black Hawk Down*.

¹⁷ „Übrigens gibt es kaum einen amerikanischen Katastrophenfilm, der nicht zeigen würde, dass es ein paar mutige und beherzte Menschen gibt, die die Welt oder einen Teil davon retten, unter Einsatz des eigenen Lebens.“ (Christina Scherer in einem Brief an den Verf.) – Auf der Welle kitschiger Suggestionen schwimmt übrigens auch die *Spiegel*-Dokumentation über den 11. September, wenn sie vorzugsweise und ungewöhnlich ausführlich die anrührende Geschichte herausstellt, wie es einem New Yorker Feuerwehrmann gelang, die eigene Ehefrau aus dem WTC zu retten – eine äußerst attraktive Frau, die zuvor allen anderen zahllosen Lockungen widerstand und sich schließlich durchaus planmäßig und vorsorgend für einen New Yorker Feuerwehrmann entschied. – Wegen der Erschaffung und Verehrung von Feuerwehr-Helden sind wohl auch gewisse Bedenken anzumelden gegenüber der inzwischen weltweit bekannten Dokumentation *9/11* von Jules und Gédeon Naudet, die am 11. September mit der Kamera dabei waren, als Feuerwehrleute von „Ladder 1“ mitten im WTC zu retten versuchten, was zu noch retten war.

Alle Zusammenhänge, die wir hier beim Abgleich von Hollywood und USA beobachten, vor allem alle prophetischen Zusammenhänge werden immer erst nachträglich hergestellt. Wer auf dem Weg zur Arbeit einen Unfall erleidet, wird sich vermutlich an die besorgte Verabschiedung durch die Familie erinnern, wohingegen dieser „besondere“ Abschied völlig in Vergessenheit gerät, wenn sich eben kein Unfall ereignet. Es gibt nur wenige oder fast keinerlei theoretisch fundierte Möglichkeiten, einen sehr engen oder gar prophetischen unmittelbaren Zusammenhang zwischen einem einzelnen konkreten Film einerseits und dem realen Geschehen andererseits herzustellen. Grob gesagt: Die Filme wären eine Sache und das reale Geschehen eine ganz andere Sache.

Solche Überlegungen sind jedenfalls dann nützlich, wenn es um den Versuch geht, die Flut der suggestiven Hinweise auf diese oder jene vermeintliche Übereinstimmung, auf diese oder jene Verschwörung einzudämmen. Wenn man allerdings nur diese eine Erklärung gelten lassen will, dann kommt man in Erklärungsnot, wenn man begründen soll, warum denn solche Filme überhaupt verfügbar sind, in denen Zwillingstürme einstürzen und vollbesetzte Flugzeuge gegen Hochhäuser rasen. Dann greift es freilich zu kurz, wenn man nur sagen kann: Alles Zufall, technische, finanzielle Möglichkeiten und gesteigerte Publikums-Erwartungen würden früher oder später auch einmal dazu führen, dass in Filmen eben auch Hochhäuser einstürzen und Flugzeuge in Gebäude rasen.

Handelt es sich bei den Ähnlichkeiten wirklich nur um rein film-immanente Steigerungen von Gewaltszenarien, die so gut wie nichts mit realen Ängsten und realistischen Vorwegnahmen zu tun haben? Folgen die Filmproduktionen lediglich mechanischen Mediengesetzen, wonach ein aufwendig gemachter Film heute schwerlich eine Verfolgungsjagd repräsentieren kann, die nicht in irgendeiner Hinsicht bisherige Verfolgungsjagden überbietet?

Diese erste Erklärung bremst zwar die suggestiven Beobachtungs-Driften, die unmittelbare Übereinstimmungen und direkte Nachahmungen erkannt haben wollen, aber sie erklärt die gigantischen Filmproduktionen ebenso ungenügend wie das riesige Publikums-Interesse an ihnen. Dass es überhaupt solche Filme und ein riesiges Interesse an ihnen gibt, wird man also schwerlich nur mit einer quasi medien-internen Dynamik begründen können.

9.2. Die zweite Erklärung: Filme verursachen Mordtaten und bestimmen sogar noch die Art der Antwort auf sie

Die zweite Erklärung behauptet, dass die Terroristen wenigstens einen Teil der eingangs genannten Filme gekannt haben und dadurch mehr oder weniger direkt zur Tat motiviert wurden und dabei teilweise sogar bis in einzelne Details hinein den betreffenden Vorbildern gefolgt sind. Bei dieser Art der Erklärung muss man also Bilder von Terroristen entwerfen, die in irgendwelchen Berghöhlen Afghanistans nicht nur Fernsehgeräte, Videorecorder und Satelliten-Telefone mit Honda-Stromerzeugern betreiben, sondern die auch noch die passenden Videokassetten verfügbar haben und die schließlich daraus nicht nur umstandslos die Drehbücher, sondern gerade auch noch die Motive für ihre realen Anschläge beziehen. Es gibt ja erste Hinweise, dass die Attentäter und vor allem ihre mutmaßlichen Hintermänner nicht nur technisch hervorragend ausgestattet waren, sondern dass dabei auch Film-Mitschnitte und selbstgefertigte und vorgefertigte Videos eine erhebliche Rolle gespielt haben (sollen). Ist also die Art des Anschlags am 11. September von Filmen inspiriert?

Wenn man jedoch die theoretischen Standards berücksichtigt, die die Medienwirkungs-Forschung mittlerweile erreicht hat, dann kann die brutale Bereitschaft, Medien-Fiktionen zu verwirklichen, am allerwenigsten mit dem Medienangebot selbst erklärt werden. Die „Logik“ dabei ist, mag es uns passen oder nicht, ziemlich unanfechtbar: Zwar gibt es mittlerweile unübersehbar viele Beispiele von Attentaten, die bis ins Detail dem Vorbild von Hollywood-Filmen gefolgt sind, aber in den nicht selten stark aufgebauscht, Abweichungen ausblendenden Medien-Berichten wird mehr oder weniger planmäßig ignoriert, dass Millionen anderer Menschen die gleichen Filme gesehen haben und dennoch nicht zu Massenmördern geworden sind.¹⁸

¹⁸ Ben Darras und Sarah Edmondson mordeten wie in ihrem Lieblingsfilm, wie in Oliver Stones Film *Natural Born Killers*: „Schon im Jahr zuvor, als *Natural Born Killers* in Frankreich heraus kam, war in Paris ein jenes Pärchen durchgeknallt, was fünf Menschen das Leben kostete. Und als die Polizei dann die finale Schießerei doch gewonnen hatte, begründete das Mädchen seine Taten mit Zitaten aus dem Film von Oliver Stone. Es gibt Leute in Amerika, die haben die Nachahmungsfälle nachgezählt: Es müssen mindestens zehn gewesen sein.“ (Claudius Seidl 1996) – Goethes „Werther“ hat keine Selbstmord-Epidemie ausgelöst; immerhin kennt die Psychologie aus tatsächlichen Anlässen einen „Werther-Effekt“: Nach Berichten über einen Selbstmord steigt in den

Wenn ein Kind den Schwanz seiner Katze in ein heißes Waffeleisen legt, dann hat sich dieses Kind zwar von *Tom und Jerry* bzw. von *EinBW – die Energie AG* dazu anregen lassen – warum aber haben unzählige andere Kinder, die den gleichen Spot gesehen haben und die ebenfalls eine Katze und ein Waffeleisen und einen Stromanschluss besitzen, nicht in gleicher Weise gehandelt? Genau aus diesem Grund müssen Richter immer wieder – und gewissermaßen auch zu Recht – die Produzenten und Regisseure buchstäblich einschlägig gewordener Filme von der Anklage einer Beihilfe zum Mord freisprechen.

Hollywood kann insgesamt nur sehr bedingt dafür verantwortlich gemacht werden, dass irgendwelche Menschen bestimmte Hollywood-Produktionen zum unmittelbaren Anlass oder wenigstens zum Drehbuch ihrer realen Taten gemacht haben. Man muss also einräumen: Weder jahrzehntelange Programme, geschweige denn einzelne Filme bringen Einzeltäter oder gar Terroristen-Gruppen hervor.

Was aber machen Terroristen als Mediennutzer dann, wenn sie nachweislich auf bestimmte Filme treffen? Die Mindest-Antwort fällt so aus: Durch den Film wird keinesfalls die (selbst-) mörderische Entschlossenheit als solche verursacht oder verstärkt, allerdings trage der Film partiell zur speziellen Art der Planung und Ausführung bei. Einen Anschlag hätte es auf jeden Fall gegeben. Im übrigen würde auch noch gelten: Nichts, aber auch gar nichts könne man noch tun, was nicht schon in irgendwelchen Filmen dargestellt sei, und bei Gewalttaten und Mordanschlägen am allerwenigsten. Taten sind in ihrer Ausgestaltung stets mehr oder weniger zufällige Realzitate von irgendwelchen Filmen, aber sie sind es immer nur partiell.

Eine Rückfrage derart, ob nicht eine Tat vielleicht doch unterblieben wäre, wenn dieser oder jener Film oder sogar dieses oder jenes Genre nicht verfügbar gewesen wäre, bleibt tatsächlich rein hypothetisch, und das macht diesen zweiten Erklärungs-Versuch ja keineswegs einfacher, im Gegenteil: Hollywood profitiert von der reinen Hypothetizität solcher Rückfragen, davon also, dass Gegenproben (welcher Art auch immer) niemals mehr empirisch zu erbringen sind. Man muss einen Unterschied machen zwischen „Ähnlichkeit“ und „Identität“. „Ähnlichkeit“ bezeichnet immer noch, wenn auch minimale „Differenz“, und auch um

Tagen danach die Zahl der Nachahmungstaten der gleichen Art an (vor allem dann, wenn es sich um einen Prominenten gehandelt hat); in München gibt es eine Vereinbarung mit der Presse, dass bei Selbsttötungen im S-Bahn-Bereich und U-Bahn-Bereich allenfalls von einem „Personenunfall“ berichtet wird.

diese, unter Umständen nur minimale Differenz muss es hier in erster Linie gehen, auch wenn man damit die medienkritischen Möglichkeiten mehr eingeengt werden, als es uns im schlimmen Einzelfall lieb sein kann. Weil ihre starke Variante, die Annahme von der Hauptschuld des Films ohnehin nicht zu halten ist, läuft die Favorisierung der zweiten Erklärung unausweichlich auf einen, mag er auch zähneknirschend erfolgen, „Freispruch“ Hollywoods hinaus.

Im Kontext dieser zweiten Erklärung kommt man schwerlich aus Widersprüchen oder gar Tautologien heraus: Zwar sind die Massenmedien alles andere als die alleinigen oder direkten Verursacher der Terroranschläge der letzten Jahre, aber gewiss hätte es diese Anschläge in dieser Form nicht ohne sie gegeben. Sind die Massenmedien (mit den stets präsenten Fernsehkanälen), sind die Filme doch mehr als nur Verstärker, sind sie doch Mit-Verursacher? – Die erste und die zweite Erklärung müssen in jeden Erklärungsversuch einbezogen bleiben (deswegen wurden sie hier skizziert), aber sie sind beide unter-komplex (etwa in der Fortsetzung eines offenbar untauglichen kausalen Modells); sie sind wenig hilfreich, das Zusammenspiel zwischen Hollywood und USA eingehender zu begreifen.

9.3. Dritter Erklärungsversuch: Hollywood prägt USA nicht direkt, aber dennoch nachhaltig

Die dritte, aussichtsreichere Erklärung lautet folgendermaßen: Hollywood trägt zwar weder mit einzelnen Filmen, noch mit einzelnen Genres unmittelbar zur Gestaltung der USA bei, aber die globale Präsenz von umfassenden Inszenierungen und ihre fortlaufenden Steigerungen führen indirekt, aber nachhaltig dazu – etwa im Sinne eines eher komplexen Prozesses sich selbsterfüllender Prophezeiungen –, dass in einer von Hollywood geprägten Welt den USA gar nichts anders übrig bleibt, als ein Teil der globalen Inszenierungen zu werden, für deren Mechanismen nun Hollywood als Metapher firmieren kann und muss. Und dies würde, hinausgehend über die tatsächlichen Film-Produktionen Hollywoods und hinausgehend über die reale Politik der USA, nun insgesamt auch gelten für globale Entwicklungen im Zusammenspiel von Medien und Politik, also auch gelten an anderen Orten als Hollywood und in anderen Ländern als den USA.

Wir kennen eine lange Vorgeschichte der realen Inszenierungen und Fingierungen, der Gerüchte und Verleumdungen, der Verschwörungs-

theorien und der sich selbst erfüllenden Prophezeiungen (gerade in Krisen-Zeiten), und es ist wohl auch möglich zu behaupten, diese Vorgeschichte sei ohnehin so lang wie die jeweilige Geschichte selbst. Umso mehr kommt es dann allerdings darauf an, auf erhebliche Ausweitungen und Steigerungen längst bekannter Effekte und auf gegenwärtige Besonderheiten aufmerksam zu machen. Das freilich scheint (wie hier mehrfach gezeigt) möglich geworden zu sein.

Dieser dritte Versuch, scheinbar spektakuläre Ähnlichkeiten zwischen filmischen und realen Geschehen zu erklären, kann nur vorankommen, wenn zuvor einige grundlegende Voraussetzungen genannt sind.

9.3.1. Der Unterschied zwischen Realität und Fiktion ist ohne Garantie

Natürlich müssen wir die Aussicht auf eine mögliche Unterscheidung zwischen einer tatsächlichen Verschwörung und einer puren Verschwörungstheorie beibehalten, aber unter Umständen sind wir bereits in die Situation gekommen, dass wir zuweilen nur noch überlegen können, welcher Verschwörungstheorie wir jeweils den Vorzug geben.¹⁹ Welches Gerücht stellt das menschenfreundlichere dar, welches Gerücht ist eben nicht von vornherein maßlos eindeutig (und damit vermutlich in hohem Maße falsch ist).²⁰ Paradox gesagt: Hier ergeben höchst instabile soziale Vereinbarungen die stabilsten Aussagen darüber, was jeweils als Wirk-

¹⁹ Bekanntlich gab es in kürzester Zeit eine Flut von Verschwörungstheorien bezüglich des 11. September (vgl. Bröckers 2002), z.B. die Behauptung betreffend, das Pentagon sei gar nicht von einem Flugzeug attackiert worden. (Thierry Meyssan soll in Frankreich ein Buch mit dieser Behauptung mehr als 100000 mal verkauft haben; vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 27.3.2002, S. 19) Das Problem liegt aber nicht in den unzähligen, offenkundig abstrusen Behauptungen, sondern in einem Bereich, wo auch seriöse Forschung keine endgültige Klarheit schaffen kann – bei der Ermordung John F. Kennedys z.B. oder etwa (so weit ich sehe und in aller Vorsicht) auch die Frage betreffend, ob „Pearl Harbour“ im vollen Umfang als „Überraschungsangriff“ gelten kann bzw. inwieweit den Amerikaner dieser Überfall möglicherweise doch nicht gänzlich ungelegen kam, um gegen Japan in den Krieg eintreten zu können.

²⁰ Mit maßloser Eindeutigkeit startete einst Senator McCarthy seine Jagd auf Intellektuelle und Kommunisten: „Die aktuelle Lage der USA kann bloß das Resultat einer großen Verschwörung sein, einer Verschwörung von solchen immensen Ausmaßen, dass sie alle vorherigen Projekte dieser Art in der Geschichte der Menschheit in den Schatten stellt. Eine Verschwörung von solch finsternerer Schmach, dass, wenn sie schließlich aufgedeckt sein wird, ihre Prinzipien für immer den Fluch aller ehrlichen Menschen verdienen werden.“ (Zitiert nach Pipes (1995), S. 183).

lichkeit gilt. Kein Wunder, dass der 11. September in New York tatsächlich etwas völlig anders bedeutet als in Afghanistan oder in einem palästinensischen Flüchtlingslager.

Selbstverständlich lässt sich auf mehreren Ebenen ein handhabbarer, ein lebbarer, also ein „viabler“ Unterschied zwischen Filmszenen und Realgeschehen festmachen, und selbstverständlich lässt sich auch entsprechend unterschiedlich und zumeist zuverlässig handeln. Wir wissen – jedenfalls aufs Ganze unseres Medienkonsums gesehen – so gut wie immer, ob wir im Film sind oder in unserer jeweiligen Realität. Niemand verwechselt den Krimi mit einer tatsächlichen Straftat. Kunst-Wirklichkeit und Alltags-Wirklichkeit sind vor allem unterschiedliche soziale Handlungsbereiche. Die Regeln im Kino sind – wenigstens zum Teil – immer noch andere als auf der politischen „Bühne“. Nur in Fällen denklichster Realitätsverluste würden von der betreffenden Person keinerlei Unterschiede mehr gemacht werden zwischen Film und Wirklichkeit. Abgesehen davon, dass es buchstäblich hirnrissig wäre, gänzlich auf die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion zu verzichten, würde man ja obendrein noch alle Möglichkeiten irgendeiner Medienanalyse und Medienkritik komplett verlieren.

In Alltagsroutinen muss es geradezu ein „richtiges“ Wahrnehmen, Interpretieren und Handeln, auch ein „adäquates“, „angemessenes“ Antworten geben – in lange eingeübten Standard-Situationen, etwa beim Stoppen vor der roten Ampel, beim Gang zur Tür oder zum Telefon, wenn es klingelt. Aber Ereignisse wie der 11. September und spektakuläre Filmereignisse stehen in Opposition zu Alltagsroutinen. Hier ist nie mehr ohne mehr oder weniger offenkundige „Krise“ klar, was ein wahrgenommenes Zeichen oder ein Zeichenkomplex denn nun bedeuten und was demzufolge überhaupt eine sog. „angemessene“ Antwort sein soll. Film und Realität haben aber andererseits weitgehende Struktur-Ähnlichkeiten, nicht nur periphere Bild-Ähnlichkeiten, sie haben sogar Struktur-Identitäten. Hauptsächlich darin liegt die Macht, die Weltherrschaft des Films begründet.

Es lässt sich ja nicht übersehen (und darauf ist in den letzten Jahren vielfach hingewiesen worden, etwa mit dem Stichwort „Postmoderne“), dass die Mechanismen der Simulation, der Fiktionalisierung, der Ästhetisierung und Virtualisierung vermehrt auch außerhalb der alten (Kunst-) Domänen zu beobachten sind – eben außerhalb von Hollywood als realem Ort. Spätestens Konstruktivismus und Systemtheorie haben gelehrt, dass Erfindungen, Kreationen, Konstruktionen nicht nur anlässlich von

Kunst, nicht nur bei Imaginationen, Phantasien, Träumen und Tagträumen, bei Einbildungen, Vorstellungen und Halluzinationen der Fall sind, sondern auch immer dann, wenn „normale“ Außenwelt wahrgenommen und wenn dementsprechend gehandelt wird. Wahrnehmung gilt ja kaum noch als ein Herausfinden, sondern eher als ein „Erfinden“ von Wirklichkeit (selbstverständlich in verschiedenen Abstufungen von „Erfindung“). „Erfindung“ bedeutet so gesehen weder Krankhaftes, noch Esoterisches, noch „Pur-Subjektives“, sondern allgemein Verbreitetes.

Hollywood und USA können also – abgesehen von der fast peripheren Äußerlichkeit Film/Nicht-Film – gar nicht anders, als basal zusammenzuspielen.²¹ Ästhetische Gattungen, gerade auch Gattungen des Fiktionalen ordnen geben den realen Erfahrungen ihren Zusammenhang. Emotionale und kognitive Schemata prä-fabrikieren Erfahrungen, und zur Prä-Fabrikation gehört gerade auch die ästhetische Prä-Fabrikation.²² Je weniger die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität der „Sache selbst“ zugeschrieben werden kann, desto stärker entscheiden Erfahrungen mit Fiktionen (etwa aus Literatur und Film) und parallel laufende soziale und emotionale Prozesse über den jeweiligen Unterschied zwischen Realität und Fiktion.

9.3.2. Unvermeidliche Emotionen verwischen die Unterschiede zwischen Hollywood und USA

Die Weltherrschaft des Films rührt (wie gesagt) vor allem daher, dass er in unvergleichlicher Weise unsere Emotionen trifft. Auch deswegen gibt es diese (wiederum unzähligen) Filme der persönlichen Rache und der erfolgreichen Selbstjustiz: Sie sprechen die Gefühls-Sprache unserer erschütterten Seelen, um nicht zu sagen: unserer missratenen Gefühle.

²¹ Wie gesagt, nicht allein die empirischen USA sind gemeint: Wir sprechen angesichts realer Vorkommnisse auch in Deutschland seit langem von „Real-satire“ und von einem „Gladbecker Geiseldrama“, und es hat wohl durchaus kritischen Erklärungswert, wenn die deutsche „Barschel-Affäre“ mit *Macbeth* erklärt wird oder wenn die deutsche Wiedervereinigung konsequent als „Theater“ mit diversen Akten beschrieben wird, mit Intrige und Verrat, als Burleske, (Stasi)-Verwechslungs-Komödie, als Wiedervereinigungs-Festspiel und (ein wenig) auch als bürgerliches Trauerspiel.

²² Vgl. Bernd Scheffer (1992): *Interpretation und Lebensroman*. Frankfurt a.M. 1992 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1028) – jetzt unter www.medienobservationen.de

Hier liegt ein entscheidender Schlüssel, um den Erfolg „Hollywoods“ zu erklären. Die Filme bedienen den zentralen menschlichen Erfahrungs-Mechanismus, der da – mit Humberto R. Maturana gesprochen – lautet: „Like and dislike command, reason explains.“ Gefühle kommandieren das Verhalten; Gründe, Begründungen, Vernunft und Rationalität kommen später und werden nicht selten als völlig fingierte Erklärungen nachgeschoben. Ich kenne keine Krisen-Situation, weder privat noch öffentlich, die dies nicht bestätigen würde. Hollywood hebt diese größte aller Verdrängungen auf – die weltpolitische Verdrängung der beteiligten Gefühle – und trifft damit erfolgreicher als alle andere Schützen, die auf unsere Seele zielen, fortlaufend voll ins Schwarze, in unsere schwarze Seele.

Je weniger die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität der „Sache selbst“ zugeschrieben werden kann, desto stärker kommen emotionale Prozesse und dabei Momente des Vertrauens ins Spiel. Dem einen glaubt man lieber als dem anderen. Liebe (in diesem Sinne) dient allerdings nicht nur der Friedenssicherung nach innen, sondern vor allem auch dem Hass, dem Krieg nach außen.²³

Es gibt keinerlei Umstände, die die Welt-Wahrnehmungen einer Gemeinschaft – und mögen wir sie auch für paranoid halten – unter allen Umständen, gewissermaßen „sachzwangs-weise“ widerlegen könnten. Genau deswegen bewirken diejenigen (Film-) Fiktionen, die von vornherein nicht auf der jeweiligen Gefühls-Linie liegen, überhaupt nichts. Doch wenn in einer Art von Krise (im Sinne einer unerwarteten, neu zu interpretierenden Situation) ausreichend viele Leute bei einem ganz bestimmten Spiel und eben nur bei diesem Spiel mitspielen, dann ist weder das Aufkommen einer bestimmten Erfindung über den Weltzustand zu verhindern, noch lassen sich Erfindungen bzw. Verschwörungstheorien mit irgendwelchen Sach-Argumenten wieder aus der Welt schaffen.²⁴

²³ Alle beobachten in Konflikten die dort dominierenden Gefühle, an denen jede Vernunft zerschellt, aber kaum einer akzeptiert diese Gefühle als Startsituation von Erklärungen und Lösungsversuchen. Und so bin ich immer noch einigermaßen überrascht, dass es eigentlich nur in der Psychologie, nicht aber in der Soziologie, der Politikwissenschaft oder der Publizistik eine Emotions-theorie gibt

²⁴ Das einzige Ende, das Verschwörungstheorien überhaupt nehmen können, ist, dass sie aus Mangel an Interesse in Vergessenheit geraten. Deswegen sollte man auch tunlichst davon absehen, Verschwörungstheorien zu dementieren; das Dementi kann unwiderlegbar als Teil der Verschwörung selbst verstanden werden; so gesehen steigert man nur die Bereitschaft, das Gerücht zu verteidigen und weiter zur Tatsache zu machen.

Keine Katastrophe, kein Zusammenbruch zwingt Menschen, anders zu denken, anders zu fühlen und anders zu handeln. Verhaltens-Modifikation, also Lernen und Umdenken sind möglich in äußerst engen Grenzen, die allenfalls durch Liebe, Geld und Polizei manchmal ein wenig durchlässig werden, aber keine einzige Sachlage der Welt zwingt wirklich unter allen Umständen zu einem Umdenken. Tatsächlich, erwiesenermaßen „falsch“ ist ein Verhalten ja überhaupt nur dann, wenn es unmittelbare tödliche Folgen hat; aber dann ist es für eine Einsicht natürlich auch schon zu spät; und zum Selbstmord bereite Attentäter sind gerade deshalb unangreifbar, völlig resistent, weil sie diese Situation einer ersten bzw. letzten zwingenden tödlichen Einsicht von vornherein schon storniert haben.²⁵

9.3.3. Zeichen eher deutungslos

Was wird unseren Versuchen, den 11. September zu begreifen, denn überhaupt geboten? Endlosschleifen der Präsentation und Deutung, ungezählte Wiederholungen der immer gleichen Zeichen, also Loops und Möbius-Bänder, die Verstehen nicht fördern, sondern destabilisieren. Überall eine Rhetorik zwischen Sinn-Erleuchtungen und Sinn-Schrott, nicht selten einander zum Verwechseln ähnlich (und allenfalls unterscheidbar nach den Meinungen, die man schon vorher gehabt hat). Die eilfertigen Erklärungen von „ersten Erkenntnissen“ und „ausgeräumten letzten Zweifeln“ überdecken eher den Deutungs-Mangel, die Hilflosigkeit, als dass sie Klarheit erzielen könnten.²⁶

²⁵ Bevor irgendeine Person oder Institution nach gründlichen Selbstzweifeln das eigene Verhalten auch nur geringfügig korrigiert, gibt es erst die, meist lebenslangen Versuche, so weiter zu machen wie bisher bzw. alle Änderungen auf die quantitative Steigerung, auf ein „Noch-Mehr-Dasselben“ zu kaprizieren; das scheint denn auch die schwer vermeidliche Richtlinie jeder Politik in gewalttätigen Konflikten zu sein: Was immer geschieht, man wechselt nicht grundsätzlich die Mittel, sondern ändert nur die Quantität der fatal eingespielten Reaktionen, man macht gesteigert so weiter wie bisher: Noch-Mehr-Dasselben.

²⁶ Auch an einem explizit erklärten Ende aller offiziellen Reaktionen auf den 11. September (wann wäre es erreicht?) wird nicht alles klar sein. Je mehr wir über den damaligen Golfkrieg erfahren, desto ähnlicher wird er einem Film; weil dieser Krieg ja in einer bis dato einmaligen Weise real unbeobachtbar blieb. Je mehr wir über den damaligen Golfkrieg erfahren, desto zweifelhafter wird die Lage an seinem Beginn, bei seinem Verlauf und vor allem an seinen

Die Anschläge vom 11. September 2001, die Taten sind zwar dermaßen faktisch hart, materiell absolut unmissverständlich, mehrere tausende tödliche Gewissheiten, Schmerz und Leid von unzähligen Menschen, Taten also, an denen es in dieser Hinsicht absolut nichts zu deuteln gibt, aber dennoch enthält ein Anschlag nicht per se schon die richtige Antwort in sich selbst. Einerseits gilt: Man kann nicht nicht heftig antworten²⁷, aber andererseits ist das Modell erster heftiger Gefühls-Reaktionen zwischen bodenloser Trauer und maßlosen Rachegelesten bekanntlich alles andere als ein hilfreiches Modell für mittelfristige und längerfristige Reaktionen. Je größer die Dimensionen eines Anschlags ist, desto weniger klar sind die Dimensionen der mittelfristigen und langfristigen Antwort. Katastrophen sind eben auch dadurch katastrophal, weil der Wunsch nach Antwort, nach Sinn-Stiftung einerseits dramatisch steigt („Warum nur, warum konnte das geschehen?“), aber andererseits ist Sinn in solchen Situationen auch schwieriger denn je zu erreichen. Alle Interpretationen von Katastrophen spielen sich ab und sind zu erklären in dieser Dynamik von Unvermeidlichkeit einerseits und Zweifelhaftigkeit andererseits.

Was für den schnellen, absolut notwendigen Einsatz von Rettungskräften gilt, nämlich das Zugeständnis, es sei „die einzige richtig Reaktion“ in dieser Lage, ergibt keineswegs auch schon das Modell für längerfristige politische Operationen. Zwangslagen sind nicht selten nur der quasi zweite Teil einer Inszenierung, die zur sozialen Realität geworden ist; der erste Teil ist das massenhafte Hinein-Rufen oder Herbei-Beschwören, die massenhafte und erfolgreiche „Erfindung“ dieser angeblichen Zwangslage, die dann freilich als eine sich selbst erfüllende Prophe-

Ende (das offenbar kein „echtes“ Ende war, weil der Bush-Sohn jetzt das fertig stellen will, was sein Vater – anders als damals – seit einiger Zeit nun doch für „unvollendet“ erklärt hat und mit dem 2. Golfkrieg zu beenden versuchte).

²⁷ Und selbstverständlich wird eine heftige, unvermeidlich emotionale erste Antwort umso mehr akzeptiert werden, je mehr sie gerade auch die Gefühle anderer Menschen (und eher nicht deren Vernunft) trifft. Politiker tun in solchen Situationen wirklich gut daran, auf das vorgefertigte Repertoire von Trauer-Bekundungen und Empörungen zurückzugreifen, also Erwartungen und Erwartungs-Erwartungen zu bedienen. Schweigemärsche, Lichterketten, Kundgebungen, Benefiz-Konzerte und dergleichen Veranstaltungen sind ebenso nützlich wie unvermeidlich. Und natürlich soll niemand eine Bergpredigt an Terroristen adressieren.

zeiung tatsächlich all die Sachforderungen nach sich ziehen kann, die zunächst nur fiktiv, hypothetisch, virtuell waren.

Die offiziellen Deutungen der so ungeheuer brutal gesetzten Zeichen ließen indessen keinerlei Zweifel zu: Die Anschläge richteten sich genau gegen das, was das World Trade Center und das Pentagon symbolisierten, nämlich Freiheit, demokratische Werte, und so werde man auf derart klare Signale der Herausforderung auch vollkommen eindeutig antworten, gestützt auf die noch größere Gewissheit, dass es ja ohnehin nur zwei Seiten, zwei mögliche Reaktionen gäbe, nämlich die eigene und die von Terroristen. Jedoch deutlich ist (wenn überhaupt) zunächst nur dies: WTC und Pentagon symbolisieren durchaus Verschiedenes und vor allem Vielfältiges, selbst in den USA: eben nicht nur Freiheit, sondern in anderer Sicht auch Momente von Unfreiheit infolge von wirtschaftlicher und militärischer Vor-Herrschaft.

Die Deutungen Hollywoods und die Deutungen der USA-Regierung tendieren, je weniger abgestuft, je weniger differenziert sie sind, zu einem ungerechtfertigten, beängstigenden, bisweilen sogar fundamentalistischen Zeichen-Handeln, das in keinerlei Hinsicht dem entspricht, was Wissenschaftler über die Deutungsproblematik von Zeichen wissen. Ein ungerechtfertigtes, beängstigendes, bisweilen sogar fundamentalistisches Zeichen-Handeln kennt dann z.B. keine maximale Differenz mehr zwischen einem „heiligen Krieg“ und einer „grenzenlosen Gerechtigkeit“, einer „Operation Infinite Justice“ (George W. Bush etikettierte so seinen Gengenschlag). Wie auch immer eine in der Tat unvermeidliche Antwort angesichts von hart gesetzten Zeichen ausfallen mag, eines ist sie mit Sicherheit nicht: sie ist grundsätzlich nicht „adäquat“, geschweige denn „grenzenlos gerecht“.

Attentäter, Terroristen und im Gegenzuge die antwortenden Institutionen wollen jeweils ein Zeichen setzen, und dasjenige Zeichen, das bei aller Un-Eindeutigkeit dann doch noch relativ eindeutig ist, ist das zerstörerische, das schmerzliche, das gewalttätige, das tödliche Zeichen – und dennoch ist man dieser Zeichensetzung nicht vollkommen restlos ausgeliefert. Selbst Terroristen ist ja nicht primär das Attentat wichtig, sondern seine Rezeption (vgl. Werber 2002) – und Rezeption hat per se der Tendenz nach nicht nur eine Möglichkeit.

Zeichen sind in gewisser Hinsicht tatsächlich „deutungslos“. Keine ernsthafte Erkenntnis- oder Zeichentheorie wird noch behaupten wollen, Zeichen (und seien sie noch so „offenkundig“) seien mit der „wahren Welt“ direkt verbunden oder trügen gar Teile von ihr in sich selbst. Man kann zeigen, dass Hollywood und USA deswegen zusammenspie-

len, weil sie etwas praktizieren, was zeichen-theoretisch gesehen eine grobe Fahrlässigkeit darstellt: Denn weder sind ihre impliziten Realismus-Theorien noch ihre angeblich davon säuberlich getrennten impliziten Fiktionstheorien in irgendeiner Weise zu halten; die ganze Zeichen- bzw. Weltdeutungs-Praxis stimmt dort von Grund auf nicht: sie relativieren weder ihren Deutungs-Anspruch noch ihren daraus abgeleiteten (Welt-) Herrschafts-Anspruch in der erforderlichen Weise. Solche Deutungen beseitigen alle, in jeden Zeichenprozess doch basal eingebaute Momente von Selbstkritik und Toleranz.²⁸

Hollywood steht für eine regressive, oft infantile Mythisierung der Welt, allein schon dadurch, dass es – allemal entsetzlich unterkomplex – überschaubare Konflikte und simpel polarisierte Akteure schafft. Hollywood vereinfacht nicht nur, sondern schreibt jedem Konflikt unzulässig Exemplarizität zu, erfindet auf seine eigene Weise einen transzendenten Horizont aller relevanten Ereignisse. Die Erwartung, die wir demgegenüber haben, ist ebenso einfach wie realpolitisch selten: Erwartet werden ja nur Abstufungen, Nuancierungen, gewisse Einschränkungen und Zusätze, Differenzierungen also, feinere Unterschiede; das ist eigentlich alles. Dieser kurzer Rückgang auf eine Zeichen-Theorie erspart die Anleihen bei Moral und Ethik, die doch wieder nur strittig dargelegt werden könnten.

Wie weit ist die medial vermittelte, moderne Welt überhaupt deutbar, und zwar nicht nur dann, wenn die aktuellen Zeichen spektakulär sind und auf Sturm stehen? Die explosionsartige Sinnproduktion, die wir nach dem 11. September erlebt haben, hat ihren Grund in der weitreichenden Unlesbarkeit der Welt und ihrer Zeichen. Bewusstseinstätigkeit kann gar nichts anderes machen, als unaufhörlich Zeichen zu finden und sie, obwohl dies im Sinne eines unanfechtbaren Realismus aussichtslos ist, auch deuten und diese Deutungen schließlich kommunizieren zu wollen. Bewusstsein produziert dabei auch in jedem Fall unablässig Sinn

²⁸ Anlässlich von Alain Brigands Kino-Projekt *11/09/01* (mit elf verschiedenen Regisseuren) schreibt Katja Nicodemus: „Von allen Regisseuren wird das Attentat vom 11. September als Distanz gebietende Zäsur respektiert und zugleich entschlossen aus dem Panikraum gezerrt; seine zeichenhaft erstarrte Bedeutung gerät in Bewegung, wird einer Welt ausgesetzt, in der es überall brennt und immer gebrannt hat, weitaus schrecklichere Kriege und folgenreichere Angriffe gab. Das Ereignis verliert seine symbolische Hoheit, wird sozusagen vom Sockel geholt und dadurch erst anschlussfähig an eine universelle Trauererfahrung.“ (in *Die Zeit* vom 20.8.2002, S. 38)

(oder Unsinn oder das, was wir jeweils dafür halten), wiederum ebenso unvermeidlich wie mangelhaft.²⁹

Jede Deutung einer Katastrophe (und sie muss nun einmal gedeutet werden), birgt in sich die Momente purer Projektion, aber diese Projektionen müssen freilich nicht der fatalen Unterkomplexität der James-Bond-Filme folgen. Aber welche andere Quelle der Konkretisierung, der Verbildlichung und Versprachlichung sollen diese unvermeidlichen Projektion denn haben (zumal dann, wenn es keinen realen Vorlauf gab) als die jeweils individuell und kollektiv angehäuften Fiktionen in Büchern, Filmen und Tagträumen?

9.3.4. Das Leben folgt eber den Fiktionen als umgekehrt

„Personen und Handlungen in diesem Film sind frei erfunden. Jede Ähnlichkeit mit tatsächlichen Ereignissen bzw. mit lebenden oder verstorbenen Personen ist rein zufällig.“ – Diese salvatorische Klausel am Anfang oder am Ende von Büchern und Filmen hat noch nie vollständig das gehalten, was dabei versprochen wurde, denn die Fiktionen folgen nun einmal dem Leben und vor allem folgt das Leben zunehmend den Fiktionen. Wäre es grundsätzlich und fortlaufend anders, hätten wir keinerlei Fiktionen. Genau deshalb darf auch unpolemisch, unprovokativ

²⁹ Arezu Weitholz spricht von einem „Blindflug durch den Bildersturm“: „Im Krieg gegen den Terror hat die Macht der Bilder eine Dimension erreicht, die jedermann erkennen, doch kaum jemand noch übersetzen kann. (...) Für viele Leute ergeben die einzelnen Bilder kein logisches Gesamtes mehr. Sie stehen vor einer hermeneutischen Aufgabe, die sie nicht mehr bewältigen können. Nicht, weil sie zu blöd dafür wären, sondern weil es zu viele Unbekannte in der Gleichung gibt. So basteln sich viele aufgrund eigener Vermutungen eine Theorie zusammen. (...) Das Spekulative bricht los, wenn man sich Fragen stellt, die man nicht beantworten kann. Seit dem 11. September haben sich viele Menschen, die einen E-Mail-Anschluss besitzen, deswegen in ‚Eimannradiostationen‘ verwandelt. Meldungen wurden weitergeleitet, Richtigstellungen und Dementis, unzählige Petitionen und gefälschte Fotos von Unglücksort spuken noch immer im Netz herum wie Wiedergänger.“ (Weitholz 2001) – Ulrich Raulff verweist auf eine epochale Ununterscheidbarkeit: „Sie konfrontiert die in binären Kalkülen und nach aristotelischer Logik denkende Politik mit einer Ununterscheidbarkeit, auf die sie intellektuell und operativ nicht eingerichtet ist.“ (Raulff 2001) – Alex Rühle hebt das Fehlen signifikanter Zeichen hervor. „Was fehlt, sind die signifikanten Zeichen für die Auswertung der Bilder und Daten.“ (Rühle 2001)

von einer Verwechselbarkeit zwischen Hollywood und USA gesprochen werden. Nicht einmal die Trauer garantiert in jedem Augenblick vollständige Echtheit. Auch da fühlen wir uns nicht selten „wie in einem traurigen Film“.

Slavoj Zizek sieht die USA als eine Art von umfassender Realfiktion, als „Fake“, als „Consumerist Paradise“, als „gespenstische Show.“³⁰ Durch die Anschläge vom 11. September seien die USA allerdings in der „Wüste der wirklichen Wirklichkeit“ angekommen (unter Anspielung auf ein berühmtes Statement aus dem oben erwähnten Film *Matrix*). Zizek hofft, dass Amerika es riskiert, endlich den Schritt zu tun „(...) durch die fantasmatische Wand, die es von der Außenwelt trennt.“ Das mag in gewissen Abstufungen der Inszenierungen und Fiktionalisierung möglich sein, folgt man unseren Vorschlägen, dann gilt eher: Die nachhaltigste Fiktion ist die Annahme von Realität – oder differenzierter gesagt, von einer Realität, in deren Namen sich sachgerecht argumentieren und handeln ließe. So gesehen können wir auch das „Virtuelle“ allenfalls im Vergleich zu bestimmten (sozialen) Routinen als „Fluchtraum“ verwerfen, aber nicht generell. Selbstverständlich ist das Ausmaß der Virtualisierung dort besonders hoch, wo einerseits Luxus und Macht manchen Übermut erlauben, aber auch wo Armut und Ohnmacht keinen anderen Traum haben dürfen als die Linderung der Not in einem Jenseits, erreichbar nur durch mörderische Opfer und Selbstopfer. In dieser Hinsicht ähneln sich die Reichen und die Armen: Sie tendieren, wenn auch gewiss aus gegensätzlichen Ausgangs-Bedingungen heraus, dazu, ihr Leben zu virtualisieren.

9.3.5. Filme als existentielle Steigerung?

Wie andere Ideologie-Erzeuger und Ideologie-Beschleuniger, von den Religionen bis zu ihrem medialen Ersatz, liefert auch Hollywood fortlaufend „Opium fürs Volk“. Das ist weder kulturkonservativ, geschweige dialektisch-materialistisch gemeint, sondern bezeichnet Unvermeidliches. Fiktionen sind die Droge, der alle verfallen sind. Kein Mensch hält es ohne Unterbrechung im „Hier und Jetzt“ aus. Ein solcher Fall ist nie dokumentiert worden. Möglicherweise kann man damit jetzt besser als je zuvor erklären, warum Menschen seit jeher derart hinter den Medien her sind (von den technischen Medien bis hin sogar zu den spiritistischen Medien). Medien bedienen das maßlose Streben nach existentieller Stei-

³⁰ Zitiert nach http://www.txt.de/b_books/texte/ny911/ZizekSlavoj.html.

gerung, repräsentiert in jeden noch so billigen oder teuren Versuch, sich aus dem „Hier und Jetzt“ wegzuträumen. Und Steigerungen bieten die Medien auf allen Ebenen, und wohl nichts lässt sich leichter und nachhaltiger steigern als Gewalt. Nichts ist aussichtsreicher herzustellen mit maximalem Effekt und höchstem Gewinn als Gewalt. Dafür stehen zahllose Film-Phantasien.

Existenz muss sich offenbar steigern und kann sich nur steigern, wenn sie immer neue Zeichen findet oder schafft oder zumindest alte Zeichen entsprechend verändern kann. Bewusstsein oszilliert gleichsam zwischen Hervorbringung und Entzifferung seiner eigenen Zeichen. Deutungen müssen dabei andere Deutungen übertreffen, und diese Zeichendeutung zielt gewissermaßen immer auf die ganze Welt, aber sie setzt sich auch nur deshalb fort, weil sie die Welt nie trifft. Und weil sie aber die Welt nie ganz treffen, sättigen Medien freilich nur kurzfristig, vielmehr machen sie süchtig – nach Steigerung, nach Mehr.

Immerhin können schlechte Drogen durch bessere ersetzt werden. Es gibt nach wie vor die Möglichkeit, zwischen Filmen, die menschenfreundlich sind und solchen, die es eben nicht sind, zu unterscheiden. Dass das prinzipiell und auch im Einzelfall schwer fällt, bedeutet nicht, dass man auf die Unterscheidung und auf den Streit darüber verzichten sollte; im Gegenteil.

10. Ausblick

Mit der Annahme von der weitreichenden Deutungslosigkeit der Zeichen verbindet sich eine gewisse Hoffnung: Es gibt ja nicht nur das Western-Vorbild im simplen Modell von klarer Herausforderung und adäquater Antwort, sondern es gibt auch die bei jüngeren Leuten verbreitete, medial bedingte „Coolness“, die durchaus ihre weltpolitischen Vorteile hat. Diese Coolness, dieser spezifische Anti-Fundamentalismus ist ein Medien-Resultat, das nur bei Vielsehern zu beobachten ist, bei Leuten, die diese Filme, aber eben auch viele andere, gegenteilige oder wenigstens abweichende gesehen haben. „Coolness“ erweist sich zumindest in theoretischer Hinsicht als das intelligentere Zeichen-Handeln gegenüber einem stets getreulichen Nach-Buchstabieren verbindlicher, um nicht zu sagen heiliger Vor-Schriften: Bedauerlich „cool“ zwar, aber gottlob auch weder fundamental „militant“, geschweige denn fundamental „militär“. Die Coolen haben hoffentlich etwas (außer immer nur

Spaß), wofür es sich zu leben lohnt, aber wir sollten ihnen dankbar sein, dass sie wohl nichts haben, wofür sie eifertig sterben wollten. Sie sind gewissermaßen das Gegenteil von Selbstmord-Attentätern und möglicherweise nicht die schlechteste Antwort auf sie. „Gut oder schlecht, Ihr könnt uns alles sagen, wir sind die MTV Generation!“, antworten die Simpson-Kinder in der TV Serie, denen die Mutter eine schlechte Nachricht schonend beibringen will. Zugespitzt gesagt: Gewalttäter haben eben nicht nur das Problem, dass sie Fiktionen gewaltsam in Realitäten umsetzen, sondern sie haben vor allem auch das Problem, dass sie ihre eigene Realität nicht ausreichend fiktionalisieren. Sie härten vermeintliche Realität fundamentalistisch und verzichten damit auf ihre Flexibilisierung. Neudeutsch gesagt: Ihr Verhältnis zur Realität ist äußerst „un-cool“.

Uns bleibt wohl wenig anderes, als gerade auf die symbolischen, quasi ästhetischen Aspekte der oft so brutal gesetzten Zeichen zu achten. Zwar ist überall dort, wo nicht bitterste Not herrscht, eine alle Lebensbereiche umfassende „Hollywoodisierung des Realen“ weder zu verzögern, geschweige denn zu verhindern, doch diese Fiktionalisierung des Realen ist eben nicht nur zu beklagen, sie hat nicht nur Nachteile (wie hier gezeigt), sondern auch Vorteile (das macht die Sache freilich insgesamt nicht einfacher): Einzig die prinzipielle, auch produktive Verwechselbarkeit von Wirklichkeit und Fiktion liefert nämlich die entscheidenden Impulse für kulturellen und gesellschaftlichen Wandel – zunächst unabhängig davon, ob wir dies für einen Wandel zum „Besseren“ bzw. „Schlechteren“ halten. Auch deshalb ist es sinnlos, gegen Fiktionalisierungen ganz allgemein vorgehen zu wollen. Das wäre ein Denk-Verbot, ein Gefühls- und Gedanken-Terrorismus, ein Verdikt, auch die ‚besseren‘ Filme durchzuspielen. Schließlich fiktionalisiert jedes Planen, jedes Probehandeln, vor allem jedes Wünschen, Tagträumen und Träumen.

In jedem Wandel wird die Härte des vorerst Realen gewissermaßen aufgeweicht und im gleichen Zuge wird das ehemals rein Fiktive, das Luftige, das Virtuelle zunehmend gehärtet. Das gilt für Verbesserungen und Verschlechterungen (oder das, was wir zu einem bestimmten Zeitpunkt dafür halten) gleichermaßen. Es gibt wohl ohnehin keine andere Chance, als immer besser zu verstehen, was allseits gespielt wird. Das kann semiotisch und medientheoretisch geschehen, jedenfalls wird es differenziert und zum Teil wohl auch komplex ausfallen müssen. Indessen: Wenn alle „falsch“ spielen und alle das wissen, dass „falsch“ gespielt

wird, dann hätte ein umfassend verbreitetes Spiel eine bemerkenswerte und auch folgenreiche neue Grundregel bekommen.

Literatur

- Berendse, Geritt-Jan und Mark Williams (2002): *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature And The Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis.
- Bröckers, Mathias (2002): *Verschwörungen, Verschwörungstheorien und die Geheimnisse des 11.9.* Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Göttler; Fritz (2001): „Endlosschleifen. Wie im Kino: Die Katastrophe im unmittelbaren Blick“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 13.9.01.
- Keupp, Heiner (1987): „Das Ende der atomaren Gelassenheit.“ In: Ernst, Heiko (Hg.): *Wieviel Katastrophe braucht der Mensch?* Weinheim und Basel: Beltz 1987.
- Kozłowski, Timo: „Pinochet gegen al-Qaida. Hollywood als Orakel?“ In: Telepolis bzw. www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/kino/13357/1.html.
- Maresch, Rudolf (2002): „Öffentlichkeiten under attack. Wie „Wirklichkeiten“ medial generiert und Zustimmung und Massengefölgenschaft beim Publikum hergestellt werden.“ In: *medien&erziehung*, 46. Jg., Heft 1, Februar 2002, S. 6-14.
- Martig, Charles (2001) : „Mediale Gewalt im neuen Licht.“ In: *Medienheft*, 20. September 2001 www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k16_TerrorMedien.pdf.
- Pipes, Daniel (1998): *Verschwörung. Faszination und Macht des Geheimen*. München: Gerling Akademie Verlag.
- Raulff, Ulrich (2001): „Verursacher. Bio-Terror, Unfall oder Krieg: die neue Ununterscheidbarkeit“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.10.01.
- Rötzer, Florian (2001): „Das terroristische Wettrüsten. Anmerkungen zur Ästhetik des Aufmerksamkeitsterror“. In: *Kunstforum*, Band 157, November/Dezember 2001, S. 45-49.
- Rühle, Alex (2001): „Bei Lichte betrachtet. Die neuen Rituale des Schutzes: Stärken Sie die innere Sicherheit?“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 29./30.9.2001.
- Scheffer, Bernd (1992): *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (vergriffen; nur noch beim Verf. zu erhalten).

- Seeßlen, Georg (2001): „Das Kino und die Katastrophe. Filmische Schreckensphantasien und die mediale Wirklichkeit.“ In: *epd Film* 11/2001.
- Seidl, Claudius (1996): „Ist Oliver Stone ein Mörder? Warum der Schriftsteller und Anwalt John Grisham gegen Hollywood klagt.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 6./7.7.1996.
- Virilio, Paul (1991): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt/M.: Fischer (= FTB 6645).
- Waldherr, Gerhard: „Wer Terror sät. Die Katastrophe von Oklahoma City: Vergessen, vertuscht, verdrängt.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 12./13. Januar 2002.
- Weitholz, Arezu (2001): „Im Blindflug durch den Bildersturm. Und sehe, dass wir nichts wissen können: Was zeigen die Medien vom Krieg?“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 18.10.01.
- Werber, Niels (2002): „Der Terrorismus ist ein Effekt der Neuen Medien“. Zur Rolle der Wiederholung als medialer Strategie. In: *medienerziehung*, 46. Jg., Heft 1, S. 15-20.