

DIE FRAGE DER BILDER. 9/11 ALS FILMISCH ABWESENDES

THOMAS WAITZ

Das Kino und die Ereignisse des 11. Septembers 2001 stehen zueinander in einem besonderen Verhältnis. Eine der ersten Wahrnehmungen, mit der die Öffentlichkeit auf die Bilder der Anschläge reagierte, war die eines Déjà-vue: Die Bilder, die uns in endlosen TV-Schleifen begegneten, schienen, das vergaß kaum ein Kommentar zu erwähnen, Hollywood-Filmen und TV-Serien zu entstammen¹, die Anschläge waren »lange, bevor sie stattfanden, bereits Gegenstand populärer Fantasie«².

Die hier offenkundig werdende Verweiststruktur funktioniert freilich auch in umgekehrter Richtung: Der österreichische Filmemacher Michal Kosakowski hat in seinem 2005 entstandenen Kompilationsfilm *Just Like The Movies* nach den imaginären Vorwegnahmen der Anschläge im Hollywoodkino gefahndet. Die Sequenzen, die er zu einer Mikronarration der Anschläge montierte, entnahm er populären Filmen des Unterhaltungskinos und fügte eine an klassische Stummfilme erinnernde Filmmusik hinzu.

»Der Film«, so hat Gilles Deleuze notiert, »macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird«³. Was aber bleibt von der Feststellung, dass das populäre Kino bereits Bilder von den Anschlägen des 11. September erdacht hatte, bevor diese Wirklichkeit wurden? Georg Seeßlen und Markus Metz haben bereits früh darauf hingewiesen, »das Déjà-vu kann uns von der Sache her nicht überraschen. Jede

1 Vgl. Bernd Scheffer: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-103.

2 Slavoj Žižek: *Willkommen in der Wüste des Realen*, Wien: Passagen 2004, S. 25.

3 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 85.

mögliche Katastrophe ist als Angst-Bild in der Bildermaschine gespeichert.«⁴

Wie auch immer man den Zusammenhang zwischen den filmischen Imaginationen des 11. Septembers und den realen Ereignissen bewertet, für jegliche filmische ›Verarbeitung‹ von 9/11 scheint offenkundig, dass sie sich zur Existenz eines solchen in der ein oder anderen Weise verhalten muss. Man kann es tatsächlich so gleichermaßen schlicht wie in seinen Konsequenzen weitreichend zusammenfassen, wie Jean Baudrillard es getan hat: »[D]ie Medien sind Teil des Ereignisses, sie sind Teil des Terrors, und sie wirken im einen oder im anderen Sinne«⁵.

Meine These lautet, dass in den filmischen Repräsentationen von 9/11 notwendigerweise Fragen nach dem Status des Medialen verhandelt werden. Diese kreisen im Falle Hollywoods jedoch nicht um ein – um auf Adorno zu verweisen – ästhetisches ›Darstellungsverbot‹, mithin also die letztlich moralisch induzierte Frage, ob die Anschläge ›überhaupt‹ künstlerisch thematisiert werden können, sondern, wie sich Bilder finden lassen für ein Ereignis, dessen Wirkung sich nicht in dem Ausmaß der Zerstörung und der Zahl der Opfer bemisst, sondern in einem symbolischen Bezug. Die gegenwärtigen filmischen Verarbeitungen des 11. Septembers 2001 antworten damit auch auf eine strukturelle und ästhetische Krise des amerikanischen Kinos. Die Frage, zu der sich diese Krise zuspitzt, lautet: Können Geschichten, können Bilder heilen?

In einem ersten Schritt möchte ich – ausgehend von Slavoj Žižeks und Jean Baudrillards Analysen der Anschläge des 11. Septembers 2001 – einige allgemeine Überlegungen zum Status des Filmischen nach 9/11 vornehmen, der ein spezifischer, ein privilegierter und ein problematischer zugleich ist. Anschließend werde ich meine These anhand von zwei Filmen konkretisieren: *25th Hour* (USA 2002; R: Spike Lee), sowie *Reign Over Me* (dt. *Die Liebe in mir*, USA 2006; R: Mike Binder), Filme des amerikanischen Studiosystems. Welcher medialen und ästhetischen Verfahren bedienen sich diese in ihrer Konstruktion durchaus ähnlichen Filme, um über 9/11 zu erzählen? Diese Frage muss vor allem vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass beide Filme einer direkten Repräsentation der Ereignisse ausweichen. Um welchen Preis wird also ein politischer Akt, wie ihn die Anschläge darstellen, transformiert in

4 Georg Seeßlen/Markus Metz: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin: Edition Tiamat 2002, S. 26.

5 Jean Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, Wien: Passagen Verlag 2002, S. 32.

kommerziell und künstlerisch Erfolg versprechende Narrative des postklassischen Hollywoodkinos?

Reagieren auf 9/11: Voraussetzungen und Bedingungen

Sowohl *25th Hour* als auch *Reign Over Me* – und ich behaupte, das ist nicht ganz zufällig so – setzen auf eine Doppelstrategie der Repräsentation von 9/11: Die Überführung des Symbolischen in das Konkrete, die des »höchsten Grad[es] des Spektakulären«⁶ in das Gewöhnliche. Solch eine »Transkription«, die »symbolische Operation wechselseitiger, intermedialer Um-, Ein- und Überschreibungen«⁷ ist freilich immer schon eine spezifische Leistung des Hollywoodkinos. Mit ihr einher geht eine permanente Narrativisierung der Welt, die aus Sicht der kognitivistischen Filmtheorie⁸ die grundlegende Verfahrens- und Funktionsweise des Kinos begründet, das als Agentur der Sinnproduktion fortlaufend damit beschäftigt ist, »aus der unverständlichen Umwelt einen leserlichen Text zu fabrizieren, der seinerseits wiederum vergessen läßt, daß er Erzählung über und nicht Abbild der Welt ist«⁹.

Hollywood ist somit geübt in jenen massenkulturellen Verfahren der Sinnstiftung, mit der noch das scheinbar »sinnloseste« Ereignis (und gerade dieses) reintegriert wird in die ästhetische Sinnggebung einer medialen Figuration – mittels einer »narrative, melodramatic, aethetic, or »poetic« transfiguration«¹⁰.

Tatsächlich hat sich die amerikanische Filmindustrie früh mit der ästhetischen Verarbeitung der Anschläge vom 11. September 2001 befasst. Im Vergleich mit Repräsentationen anderer historischer Ereignis-

6 Ebd.

7 Ludwig Jäger: »Transkription. Zu einem medialen Verfahren an den Schnittstellen des kulturellen Gedächtnisses«, in: *Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (15/2004), http://www.inst.at/trans/15Nr/06_2/jaeger15.htm vom 7.11.2008.

8 Vgl. etwa Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York: Routledge 1992.

9 Gertrud Koch: »Nachstellungen – Film und historischer Moment«, in: Judith Keilbach/Eva Hohenberger (Hgg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216-229, hier S. 220.

10 Bärbel Tischleder: »Plump with Fuel, Ripe to Explode: Media Aesthetics after 9/11«, in: William Urricchio (Hg.), *Media Cultures*, Heidelberg: Winter 2006, S. 267-273, hier S. 272.

nisse (etwa der japanische Überfall auf Pearl Harbor, die Ermordung John F. Kennedys, vor allem aber der Bürgerkrieg) lassen sich drei kennzeichnende Aspekte benennen, die spezifisch sind für die so entstandenen Filme. Diese betreffen

- erstens die relative zeitliche Nähe zum Ereignis,
- zweitens die Bedingungen einer über Parameter des Visuellen selbst erfolgte Produktion und Rezeption der Anschläge (und damit die Frage nach dem ikonischen Gehalt der Ereignisse und den Möglichkeiten einer ›mimetischen‹ Verarbeitung) sowie
- drittens die mehrheitlich als singular apostrophierte politische Dimension eines »symbolischen«, eines »absoluten«¹¹ Ereignisses.¹²

Unter den Bemühungen, das Verhältnis von Film und den ›vorfilmischen‹ Ereignissen des 11. Septembers 2001 (der Begriff des ›Vorfilmischen‹ erscheint angesichts der folgenden Diagnosen zumindest problematisch) theoretisch zu fassen, sticht Slavoj Žižeks Auseinandersetzung in besonderer Weise hervor. Žižek beschreibt das Aufprallen der Flugzeuge auf die Türme des World Trade Centers als Einbruch einer »Wüste des Realen«. »Wir, die von Hollywood Verdorbene«, so konstatiert er, »konnten bei den Aufnahmen, die wir von den einstürzenden Türmen sahen, nur an die atemberaubendsten Szenen der großen Katastrophenfilme denken.«¹³ Und weiter: »Man kann den Zusammenbruch der Türme effektiv begreifen als Klimax, als Höhe- und Schlusspunkt der ›Leidenschaft des Realen‹ in der Kunst des 20. Jahrhunderts – die ›Terroristen‹ selbst waren nicht vorwiegend auf den materiellen Schaden aus, sondern auf dessen spektakulären Effekt.«¹⁴

Žižek behauptet nun, dass die terroristische Bedrohung in den Filmsequenzen »offenkundig libidinös besetzt« gewesen sei. Das Undenkbare, das geschah, war in »ideologischen Fantasievorstellungen«¹⁵ schon Gegenstand des Imaginären, so dass die USA am 11. September dem begegnete, was sie oftmals vorher phantasierte. Das populäre Kino habe in einem buchstäblichen Sinne ›Vor-Bilder‹ geliefert, das Kino ›wusste‹ um die Geschehnisse vom 11. September, lange, bevor sie eintraten, wenn auch vielleicht in einem ganz und gar naiven Sinne.

11 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 11.

12 Zur Spezifik filmischer 9/11-Repräsentationen vgl. Andreas Jahn-Sudmann: »9/11 im fiktionalen Film. ›11'09'01'‹ und ›September‹«, in: M. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens, S. 117-136.

13 S. Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, S. 23.

14 Ebd.

15 Ebd.

Der Rekurs auf das von Žižek angesprochene Bilderinventar ist der ›plot point‹ eines Kompilationsfilms wie *Just Like The Movies*. Das Wissen um diese ›Vor-Bilder‹, die symbolische oder ›libidinöse‹ Vorwegnahme der Zerstörungen von 9/11 bilden aber zugleich eine Hypothek – und zwar für jeden Versuch, sich künstlerisch im Medium Film mit den Anschlägen zu beschäftigen. In paradoxaler Zuspitzung ließe sich behaupten, dass nach dem 11. September die lustvollen Bilder der Zerstörung eine Unschuld verloren haben, über die sie nie verfügten.

Aus gutem Grund gibt es bisher keinen ›großen‹ Kinofilm, der die Anschläge in ihrer politischen Bedeutung fokussiert. Bezeichnend scheint, wie Oliver Stone in *World Trade Center* (USA 2006) die Anschläge des 11. Septembers in ihrer symbolischen Bedeutung allein beiläufig wahrnimmt, und umso mehr ein Narrativ entfaltet, das die Politik des Terrors okkasionalistisch adressiert. Als Heldenepos, wie es hundertfach im Hollywoodkino gezeichnet worden ist, findet es zu einer Aussage, die einen Appell darstellt an den als ›genuin‹ amerikanisch apostrophierten Geist des Zusammenhalts, an überindividuelle charakterliche Dispositionen. Noch im Moment der größten Niederlage, auch davon erzählt Stone, gibt es Handlungsmacht. Gerade hierin aber liegt die spezifische ›Leistung‹ seines Films. Birgit Richards These, »America has found no images to put against these images of destruction and collapse – images that can serve to eradicate the horrible event«¹⁶, erscheint angesichts eines Films wie *World Trade Center* und kaum drei Jahre nach ihrer Behauptung fragwürdig. Zwar wird man von einem »Ausrotten« der Bilder nicht sprechen können, aber Stone unternimmt es, in die Zirkulation kollektiver Imagos des 11. Septembers ›andere‹ Bilder einzuspeisen: Sein Film über die Anschläge schließt mit einer Sequenz, die ein Grillfest »zwei Jahre später«, so ein Insert, zeigt. Wir sehen Einstellungen, die fröhliche Menschen im warmen Seitenlicht eines sonnigen Herbsttages zeigen. Der Protagonist, zugleich Voice-Over-Erzähler, ruft seine kleine Tochter zu sich, die auf die Kamera zuläuft, nimmt sie in den Arm, das Bild friert ein und wird in Weiß überblendet. Wir hören seine Stimme: »9/11 showed us what human beings are capable of. The evil, yeah, sure. But it also brought out a goodness we forgot could exist.«

Das schale Gefühl, das ein solches Ende hervorruft, mag einer der Gründe sein, zu argumentieren, dass für eine filmische ›Verarbeitung‹

16 Birgit Richard: »The WTC Image Complex: A Critical View on the Culture of the Shifting Image«, in: Norman K. Denzin/Yvonna S. Lincoln (Hgg.), *9/11 in American Culture*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press 2003, S. 129-133, hier S. 130.

der Anschläge der zeitliche Abstand zu gering sei. Das freilich ist eine Behauptung, die kaum zu widerlegen sein wird, und die doch, mit zunehmender Distanz, immer mehr an Überzeugungskraft verliert. Angesichts des zuvor Ausgeführten ließe sich vielleicht etwas anderes anführen – dass die Leerstelle, die ein solch hypothetischer 9/11-Film besetzen könnte, gar nicht existiert, weil an seiner Statt bereits jenes kollektives Amalgam aus den Bildern einschlägiger Katastrophenfilme von *Escape from New York* (USA 1981; R: John Carpenter) bis zu *Independence Day* (USA 1996; R: Roland Emmerich) existiert.

9/11 als ›Zäsur‹

Geht man nun davon aus, dass die Anschläge des 11. Septembers tatsächlich eine paradigmatische Zäsur darstellen (und die Beiträge in diesem Band eint eine solche Diagnose), dann stellt sich die Frage, worin diese bestehe. Im Hinblick auf das Kino lässt sich diese Frage zuspitzen: Was bedeutet 9/11 im Hinblick auf die Möglichkeitsbedingung filmischer Repräsentationen des Ereignisses?

In seinem wenige Tage nach den Anschlägen erstveröffentlichten Aufsatz *Der Geist des Terrorismus* verweigert sich Jean Baudrillard der schlichten Artikulation von Entsetzen. Die Absicht seines Schreibens ist, mit der analytischen Schärfe der Kulturtheorie der Komplexität des Geschehens gerecht zu werden. So führt er aus, wie der Terrorismus, indem er ein weithin sichtbares Symbol der ökonomischen Hegemonie, das World Trade Center, zerstört hat, »jene terroristische Imagination, die in uns allen wohnt«¹⁷, in die Tat umgesetzt habe. Ohne diese »tiefgreifende, unbewusste Komplizenschaft«¹⁸ hätte das Ereignis »nicht jenen Widerhall gefunden, den es hatte, wobei die Terroristen in ihrer Strategie genau einkalkuliert haben, dass sie auf diese Komplizenschaft, die nie eingestanden werden kann, zählen konnten«¹⁹.

Wie Žižek betont auch Baudrillard, dass die Wirkungsdimension von 9/11 sich nicht aus den knapp 3.000 Opfern, sondern in seiner symbolischen Bedeutung begründe. Denn, so schreibt er, »[d]ie Faszination des

17 J. Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, S. 12.

18 Ebd., S. 13.

19 Axel Schmitt: »Die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Gedanken zum 11. September 2001«, in: *literaturkritik.de*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5336 vom 12.04.2008.

Attentats ist in erster Linie eine Faszination durch das Bild.«²⁰ In seiner symbolischen Gewalt, die er von einer »realen«, »banalen« Form abgrenzt, verortet er das Alleinstellungsmerkmal des 11. Septembers. Unter Bezugnahme auf seine früheren theoretischen Arbeiten, die als Abrechnung mit den Massenmedien konzipiert sind, konstatiert er: »Die terroristische Gewalt ist nicht ›real‹. In einem gewissen Sinn ist sie schlimmer: Sie ist symbolisch. Gewalt an sich kann vollkommen banal und harmlos sein. Nur symbolische Gewalt vermag Singularität zu schaffen.«²¹

Konsequent nennt Baudrillard die Anschläge des 11. Septembers einen »Katastrophenfilm aus Manhattan«. In ihnen sieht er »in höchstem Maße die beiden Phänomene der Massenfaszination des 20. Jahrhunderts vereint: die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Das weiße Licht des Bildes und das schwarze Licht des Terrorismus.«²²

Man muss Baudrillard nicht in den Konsequenzen, und, mehr noch, den Voraussetzungen seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem 11. September zur Gänze folgen. Eines immerhin scheint kaum zufällig: Wie bei Slavoj Žižek bildet das Kino und dessen ›Vor-Bilder‹ nicht nur den Ausgangspunkt seiner Überlegungen. »Am Ende«, so stellt Baudrillard lakonisch fest, »behalten wir vor allem die Sicht der Bilder zurück«, sie seien »unsere Urszene«²³.

Wenn Baudrillard hier den Freud'schen Begriff der »Urszene« aufruft, dann rekurriert er nicht nur auf eine Vorstellung der Psychoanalyse, sondern zugleich auf einen Gegenstand der Filmtheorie, den Christian Metz in der Rede von der »Skopophilie der Urszene«²⁴ geprägt hat. Das Vergnügen am Blicken, am »gaze«²⁵ geht einer solchen Konzeptualisierung zufolge einher mit der Angst vor dem Ertappt-werden, und der 11. September bildete dabei jenen Moment, an dem die schützende Dunkelheit des Kinosaals zerstört worden ist.

Baudrillards frühe Einschätzung, was die Möglichkeitsbedingungen einer Sinnkonstruktion betrifft, sind indessen ernüchternd: »Man versucht, dem Ereignis nachträglich irgendeinen Sinn beizulegen, irgendeine Interpretation dafür zu finden. Die aber gibt es nicht, und es bleibt als

20 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 30.

21 Ebd., S. 31.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 29.

24 Christian Metz: Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier, Bloomington: Indiana University Press 1982.

25 Laura Mulvey: »Visual pleasure and narrative cinema«, in: Screen 3 (1975), S. 6-18.

einzig ursprüngliche und irreduzible Gegebenheit die Radikalität und die Brutalität des Spektakels.«²⁶

Die Konsequenzen des zuvor Gesagten sind für das Kino nachhaltig: Es muss die Ebene seiner medialen Involviertheit in das Ereignis reflektieren und zwar um den Preis, dass es das Ereignis in seinem politischen Kontext selbst, wenn schon nicht ausblendet, dann doch transkribiert. Denn, um noch einmal auf Stones *World Trade Center* zurückzukommen, was ist ein funktionierendes Rettungswesen, was sind selbst die heldenhaften Taten Einzelner gegen die »irreduzible Gegebenheit«?

An die Stelle des Symbolischen tritt das Konkrete, an die Stelle des Spektakulären das Gewöhnliche. Die Normalität von heute verrät einiges über das Desaster von Gestern. Was aber sind die Möglichkeitsbedingungen von Normalität? Wie kann ein ›Weiterleben‹ möglich sein? Das sind die Fragen, mit denen sich die beiden Filme konfrontieren, die abschließend betrachtet werden sollen.

Sowohl *25th Hour* als auch *Reign Over Me* zeigen ›gewöhnliche‹ Menschen, die betroffen sind vom brutalen Einbruch eines Ereignisses, das als abwesende Ursache dargestellt wird: als ein unsichtbares, aber schmerzhaftes Reales. Indem die Filme Normalität diskursivieren, konstituieren sie einen flexibel normalistischen Blick auf gesellschaftliche Wirklichkeit. Sie formieren somit einen operativen Anschluss, mittels dessen die traumatische Erfahrung von 9/11 (re-)integriert wird in ein sich zuvor als brüchig und nicht tragfähig erwiesenes, gesellschaftliches Gegenwartsfeld. Sie tun dies freilich über die Tilgung von 9/11 auf der Ebene einer direkten Referenz. Indem nicht die Anschläge selbst, sondern deren Folgen für die individuelle Subjektivität filmischer Figuren thematisiert werden, artikuliert sich die Hoffnung einer Errettung »des weißen Lichts des Bildes«. Beide Filme handeln von Trauerarbeit, und sie sind Trauerarbeit – in einem medialen Sinne.

Spike Lee: Der filmische Optativ

Spike Lee ist ein Filmemacher, der seit seinen ersten Kurzfilmen immer wieder New York nicht nur zum Setting, sondern auch zu einem wesentlichen ›Darsteller‹ seiner Filme gemacht hat und dadurch – wie vielleicht mit ihm nur Woody Allen – das filmische Bild und das Selbstbild der Stadt entscheidend geprägt hat.

26 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 31.

Spike Lees schon bald nach dem 11. September in die Kinos gekommener Film *25th Hour* ist auf den ersten Blick keine Repräsentation von 9/11. Dennoch wurde er in Kritiken häufig mit Bezugnahme auf die Anschläge gelesen. Dafür sprechen mehrere Gründe. Zum einen ist sein Setting das New York nach 9/11, die Anschläge bilden einen intrinsischen Teil des Lebensgefühls der Protagonisten. Zahlreiche Verweise finden sich zudem auf der Ebene der ikonografischen Gestaltung: etwa die anstelle der ›twin towers‹ installierten Lichtsäulen des ›tribute in light‹ zu Beginn, die zahlreichen, auffällig im Bild erscheinenden Sternenbanner, schließlich ›ground zero‹, das in einer Szene den Bildhintergrund einer Konversation zweier Protagonisten abgibt.

Vor allem aber gibt es mehrere direkte Bezüge auf die Attentate, etwa, wenn die Hauptfigur ein Selbstgespräch vor dem Spiegel führt, das einerseits eine berühmte Szene aus dem Film *Taxi Driver* (USA 1976, R: Martin Scorsese) zitiert, andererseits unschwer eine Verhandlung der krisenhaften Infragestellung vormaliger Gewissheiten durch die Anschläge darstellt, die in dem Ausruf, »Fuck you, Osama Bin Laden« gipfelt.

Der Name dieses von Edward Norton dargestellten Protagonisten, der im Zentrum des Films steht, lautet Monty Brogan. In mehreren Rückblenden erfahren wir, dass er als Drogenhändler zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt worden ist. Der Film beschreibt die letzten 24 Stunden, die Brogan bleiben, bevor er den Gefängnisaufenthalt anzutreten hat. Im Laufe des Tages und der Nacht nimmt er Abschied von seinem Vater, seiner Freundin und seinen beiden besten Freunden.

Die Figur durchlebt angesichts des Bevorstehenden eine Krise, die als Parallele zur traumatischen Erfahrung der Anschläge gelesen werden kann. Zwei Aspekte werden im Laufe des Filmes wiederkehrend verhandelt: Zum einen bleibt lange Zeit ungeklärt, ob Brogan von einem unbeteiligten Dritten oder – was er fürchtet – seiner Freundin an die Polizei verraten worden ist. Zum anderen bildet die bevorstehende Zeit in einem als grausam und brutal geschilderten Strafvollzug, der von den Figuren des Films als höchst gefährvoll charakterisiert wird, eine konstante Bedrohung.

Um nicht schon beim Einzug in das Gefängnis aufgrund seines makellosen Äußeren den Hass und die Gewalt der Mitgefangenen auf sich zu ziehen, bittet Brogan einen seiner beiden Freunde, ihn zusammenzuschlagen. In den letzten Minuten des Films sehen wir ihn, wie er, mit geschwellenem Gesicht und zahlreichen Blutergüssen, auf dem Beifahrersitz des von seinem Vater gesteuerten Wagens Richtung New Jersey und – wie wir vermuten müssen – Richtung Gefängnis fährt. Dabei versucht der Vater seinen Sohn in einem emphatischen Monolog zu

überreden, sich der Gefängnisstrafe durch Flucht zu entziehen. Er entwirft das – filmisch tatsächlich realisierte – Bild einer möglichen Zukunft, die sich für seinen Sohn ergeben könne, wenn dieser nur in den mittleren Westen flüchte und dort unerkannt, alle Bindungen hinter sich lassend, lebe. *25th Hour* imaginiert diesen Möglichkeitshorizont mittels eines allein filmisch möglichen Verfahrens des Was-wäre-Wenn, eine Art filmischem Optativ, indem er die sprachlichen Imaginationen der filmischen Figur um die eigenen, filmischen ergänzt. Doch der Film schließt mit Brogans Blick aus dem fahrenden Wagen: Das glückliche Ende, das in der rhetorischen Figur des unzuverlässigen Erzählens möglich schien, bleibt in der Schweben. Aus der Vogelperspektive sehen wir das Auto auf einem Highway an der Küste entlang fahren. Inmitten des Verkehrsstroms verschwindet es am Horizont.

Zwei Lesarten scheinen im Hinblick auf *25th Hour* zu konkurrieren. Vordergründig erzählt der Film das Scheitern eines Drogendealers, und legt Zeugnis davon ab, wie die Lebensmodelle einer weißen, männlichen Mittelschicht untauglich geworden sind. Damit steht er in der Tradition der Filme Paul Schraders, dem Drehbuchautor des von Spike Lee zitierten *Taxi Driver*.

In einem über diese engere Lesart hinausweisenden und übertragenen Sinne ist *25th Hour* ein Film über 9/11, und zwar dann, wenn er von einer tief greifenden Ratlosigkeit berichtet und die Frage stellt nach der Möglichkeit des ganz Anderen.

David Benioff, der Autor der Romanvorlage, hat das Drehbuch zu einem Zeitpunkt verfasst, der vor den Anschlägen vom 11. September 2001 lag. Erst später entschied sich Spike Lee zu einer Thematisierung der Anschläge. Anders jedoch, als es diese Produktionshintergründe nahe legen, ist die Bezugnahme auf 9/11 nicht vordergründig oder aufgesetzt, sondern erschließt dem Film erst eine tiefere Bedeutungsebene. Die Unsicherheit, Angst und uneingestandene Traurigkeit, die das Verhalten der filmischen Figuren prägt, wird erst vor dem Hintergrund der Anschläge des 11. Septembers in ihrer ›symbolischen‹ Bedeutung, die über individuelle ›Schicksale‹ auf eine grundlegende Orientierungslosigkeit verweist, evident. Mehr als ein Film über Drogendealer und Freundschaft unter Männern ist *25th Hour* daher ein Film über etwas, das eigentlich abwesend bleibt – und für das sinnbildlich jene ›fünfundzwanzigste Stunde‹ steht, die dem Film den Titel gibt, selber aber ausgespart wird, die Stunde, in der sich die Frage nach dem Weiterleben stellt.

Die genuin filmischen Imaginationen eines Neuanfangs, die Spike Lee entwirft, verweisen nicht auf den individuellen Lebensentwurf einer filmischen Figur, der so oder ganz anders ausfallen könnte, sondern rufen

einmal mehr den amerikanischen Mythos des Einzelnen, der sich auf den Weg des ›pursuit of happiness‹ begibt, auf. Die Kollektivsymbolik der Landnahme, die ›frontier‹, die dem großstädtischen Leben entgegenstehende Agrarromantik – all diese großen amerikanischen Mythen klingen in den letzten Bildern des Films einmal mehr an, ohne dass am Ende eine wie auch immer geartete Gewissheit stünde.

Vielleicht liegt in der hier aufscheinenden Gleichzeitigkeit – eine Gleichzeitigkeit, die sich gegen theoretische Verabsolutierungen richtet und im Gegensatz zu den Festlegungen eines Films wie *World Trade Center* steht – ein Abbild jener Diskursverschiebungen nach 9/11, die durch das Re-Entry des Anderen und der Frage, wie damit umzugehen ist, gekennzeichnet sind.

Man mag das idealisierte Bild, mit dem der Film schließt, in seiner Sentimentalität als eine von Anfang an ›falsche‹ Idylle empfinden. Es ist aber auch – und in erster Linie – medienreflexiv, weil es in der Form eines allein filmisch möglichen Entwurfs des Weiterlebens eine essentielle Differenz von Fiktion und Realität thematisiert. In dieser Figur des Trostes eines »go on and on« ist *25th Hour* einem Film wie etwa *Titanic* (USA 1997; R: James Cameron) und seinem Projekt einer Errettung des Augenblicks, der die Katastrophe aufzuwiegen imstande ist, freilich näher als etwa *Roma, Città Aperta* (I 1945; R: Roberto Rossellini), mit dem ihn die amerikanische Filmkritik vielfach verglichen hat.²⁷

Mike Binder: Reflexion des Medialen

Während es in *25th Hour* zu einer narrativen Verhandlung der Folgen des 11. Septembers kommt – und zwar mittels genuin medialer Verfahren –, ist es die Rolle des Kinos selbst, die in Mike Binders Film *Reign Over Me* thematisiert wird.

Auch im Falle von *Reign Over Me* ist das Setting New York. Im Mittelpunkt stehen zwei Figuren: Der von Adam Sandler dargestellte, ehemalige Zahnarzt Charlie Fineman hat bei den Anschlägen vom 11. September 2001 seine Frau und drei Kinder verloren und lebt seitdem zurückgezogen in seiner eigenen, an Autismus grenzenden und von einer tiefen Traumatisierung gekennzeichneten Welt. Die zweite Figur ist Alan

27 Vgl. Ann Hornaday: »25th Hour: Stunningly True to Its Time«, in: Washington Post, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2003/01/10/AR2005033116234.html>; LaSalle, Mick: »Spike Lee's ›25th Hour‹«, in: San Francisco Chronicle, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2006/09/10/PKGPMKU4661.DTL>.

Johnson, ebenfalls Zahnarzt, ein schwarzer Angehöriger der ›upper middle class‹. Beide Figuren werden einander in ihrer psychologischen Tiefenstruktur als paradigmatische Typen gegenübergestellt, die in gegensätzlicher Weise Verlusterfahrungen zu verarbeiten haben. Der Film setzt sich mit dem Prozess des Trauerns und mit der dafür quintessenziellen Freundschaft auseinander. Der dramatische Konflikt der Erzählung besteht nun gerade darin, dass Fineman seine eigene, aus der Sicht seines Freundes nur schwer zu akzeptierende Form der Trauerarbeit gefunden hat – das Trauern mit dem Kino.²⁸

In einer Sequenz, die einen Wendepunkt sowohl in der Beziehung der beiden Figuren zueinander als auch im Sinne der die Figuren jeweils charakterisierenden Subplots darstellt, wird diese Medienreflexion spezifisch sichtbar.

Fineman und Johnson, die sich, nachdem sie sich vor längerer Zeit aus den Augen verloren haben, nach einem zufälligen Wiedersehen häufiger abendlich treffen, streifen durch das nächtliche Greenwich Village, wobei sie an einem Kino vorbei kommen. Die Kamera fährt an der Fassade des Gebäudes hinab und kadriert die Leuchttafel, die eine Filmnacht mit Mel-Brooks Klassikern ankündigt. Die Filme *Young Frankenstein*, *Blazing Saddles* (jeweils USA 1974) und *High Anxiety* (USA 1977) sind angeschlagen.

Fineman stellt seinen motorbetriebenen Stehroller, dessen stetige Nutzung ihn seit Beginn des Films als different markiert, an einer Laterne ab und geht kurz entschlossen auf das Kino zu. Der ihm zu Fuß folgende Johnson hält inne. Zunächst weigert er sich, mitzukommen. Er müsse, so gibt er zu bedenken, am nächsten Morgen arbeiten. Fineman wischt seine Einwände beiseite und nennt ihn »faggot«, »Schwuchtel«. Johnson ist entsetzt, blickt sich betreten um und bittet Fineman, dem die pejorative und diskriminierende Dimension des Ausdrucks, mit dem er den (heterosexuellen) Freund öffentlich bedenkt, gleichgültig zu sein scheint, ihn nicht so anzureden. Der jedoch entgegnet, es sei nicht rüde, so etwas zu sagen, »to a gay guy it is. To you it's just... a funny word, like ›pound cake‹ or ›pickle‹. (...) You are fucked-up, dude. You really need some Mel.« Johnson gibt sich geschlagen, die beiden betreten das Kino. Bereits diese kurze Diskursivierung der Anrede »faggot« verweist darauf, wie in *Reign Over Me* die performative Aushandlung von Normalität einen wesentlichen Bezugspunkt von Sujet und Fabel bildet.

28 Der Vollständigkeit halber muss angeführt werden, dass es in *Reign Over Me* auch eine Diskursivierung von Videospiele gibt, die jedoch aus Platzgründen an dieser Stelle nicht weiter thematisiert werden kann.

Die sich anschließende Sequenz eröffnet mit einer sekundären Inszenierung. Zunächst hören wir das verhaltene Lachen eines Publikums. Aus der Perspektive von Zuschauern blicken wir auf eine Kinoleinwand, auf der ein Ausschnitt aus *Blazing Saddles* zu sehen ist. Ein reverse shot dechiffriert die vorhergehende Einstellung als point of view der beiden Protagonisten, die im Dunkel des Kinosaals in ihren Sesseln sitzen. Fineman lacht, Johnson blickt skeptisch zu ihm herüber, kann aber sein Amusement nicht verbergen. Diese Montagestruktur aus shot/reverse-shot wird weiter fortgesetzt, und mit zunehmender Dauer wird die Stimmung im Publikum sowie bei Johnson und Fineman immer gelöster, bis die beiden zum Schluss ausgelassen lachen, oder, um mit Christian Metz und Laura Mulvey zu sprechen, die Skopophilie von ihnen Besitz ergriffen hat, die Figuren sich sowohl konkret als auch in einem übertragenen Sinne in jener »Urszene« wieder finden, als die Jean Baudrillard zugleich die Erfahrung der Bilder des 11. Septembers beschrieben hat.²⁹

Derweil ist heftiges Lachen zu hören; die Filme, die wir in Ausschnitten sehen, scheinen einen immer absurderen Non-Sense-Humor zu bedienen. Einer dieser Ausschnitte – er wirkt wie ein nachträglicher, innerfilmischer Kommentar zum Geschehen vor dem Kinoeingang – zeigt einen Protagonisten, dem es durch komische Zwischenfälle verwehrt wird, eine andere Figur mit dem Begriff »nigger« zu belegen. Schließlich erscheint ein Zwischentitel, der den Zwischenruf eines weiteren Protagonisten grafisch realisiert: Er lautet »Help!«. In jenem Moment, in welchem er aufscheint, sind die innerdiegetische Leinwand und das Kader des tatsächlichen Films eins: Das Insert füllt das ansonsten schwarze Bild. Ein Schnitt: Wir sehen Fineman und Johnson, lachend, im Sessel versunken. Die Szene endet. Draußen vor dem Kino erhält Johnson einen Anruf: Sein Vater ist überraschend verstorben. Jäh bricht seine Freude zusammen.

Reign Over Me stellt die wiederkehrende Frage nach den Möglichkeiten der Kunst im Angesicht von Leid und Katastrophen und bezieht sie auf den 11. September und das Kino. Kann es angesichts der Erfahrung von 9/11 Momente der Unschuld geben? Für diese »Unschuld« stehen die Filme Mel Brooks'. Die Möglichkeit einer Erlösung, die der Film in der Figur von Fineman imaginiert (und als deren Voraussetzung sich das Kino stilisiert), scheint zugleich fragwürdig und brüchig, denn sie ist verknüpft mit seiner Wahrnehmung als anormal. Wenn Finemans alter ego Johnson nach dem kurzen, selbstvergessen Moment der kindlichen Freude, die ihm das Kino zu geben imstande war, umso hef-

29 Vgl. J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 29.

tiger mit Schmerz und Leid konfrontiert wird, dann erhalten wir eine Ahnung, wie hoch der Preis ist, zu dem diese Erlösung erkaufte worden ist. Sie ist scheinbar – aber nicht im Sinne von Vermeintlichkeit, sondern ›scheinbar‹ im Sinne jenes Scheins, der von der Leinwand rührt. Die kurze Szene aus *Reign Over Me* lässt sich als Ausdruck einer grundlegenden Skepsis lesen, mit der das Kino sein Selbstverständnis, seinen Begriff von Amüsement und Unterhaltung vor dem Hintergrund einer Katastrophe befragt, die, wie nur es selbst, das Bild im Zentrum seiner Wirkmächtigkeit führt.

Die Art und Weise, wie sich im Falle von *Reign Over Me* das Kino selbstreferentiell in sein Narrativ einschreibt, ist somit eine auffällige Vergewisserung der Leistungen und Möglichkeiten des Filmischen, die nach dem »Realitätsexzess«³⁰ von 9/11 alles andere als gewiss scheint. »What do pictures want?«, hat W.J.T. Mitchell mit Blick auf die Modalitäten des Bildes in einer visuellen Kultur gefragt, und seine Antwort lautete, Bilder wollen geliebt werden.³¹ Das will auch Hollywood – geliebt werden für seine Bilder. Das Publikum mochte dieses Angebot nicht annehmen: Nur knapp 30.000 Zuschauer wollten in Deutschland *Reign Over Me* sehen – ein echter Flop, und selbst in den USA blieb der Film weit hinter den Erwartungen zurück.

Literatur

- Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus, Wien: Passagen Verlag 2002.
- Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London/New York: Routledge 1992.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.
- Hornaday, Ann: »25th Hour<: Stunningly True to Its Time«, in: Washington Post, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2003/01/10/AR2005033116234.html>.
- Jäger, Ludwig: »Transkription. Zu einem medialen Verfahren an den Schnittstellen des kulturellen Gedächtnisses«, in: Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 15 (2004), http://www.inst.at/trans/15Nr/06_2/jaeger15.htm vom 7.11.2008.
- Jahn-Sudmann, Andreas: »9/11 im fiktionalen Film. ›11'09'01'‹ und ›September‹«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), Narrative des

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Mitchell, W.J.T.: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago (Ill.): University of Chicago Press 2005.

- Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 117-136.
- Koch, Gertrud: »Nachstellungen - Film und historischer Moment«, in: Judith Keilbach/Eva Hohenberger (Hgg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216-229.
- LaSalle, Mick: »Spike Lee's ›25th Hour‹«, in: San Francisco Chronicle, <http://www.sfgate.com/cgi-in/article.cgi?f=/c/a/2006/09/10/PKGPMKU4661.DTL>.
- Metz, Christian: Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier, Bloomington: Indiana University Press 1982.
- Mitchell, W.J.T.: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago (Ill.): University of Chicago Press 2005.
- Mulvey, Laura: »Visual pleasure and narrative cinema«, in: Screen 3 (1975), S. 6-18.
- Richard, Birgit: »The WTC Image Complex: A Critical View on the Culture of the Shifting Image«, in: Norman K Denzin/Yvonna S. Lincoln (Hgg.), 9/11 in American Culture, Walnut Creek, CA: AltaMira Press 2003, S. 129-133.
- Scheffer, Bernd: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-103.
- Schmitt, Axel: »Die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Gedanken zum 11. September 2001«, in: literaturkritik.de, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5336 vom 12.04.2008.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin: Edition Tiamat 2002.
- Tischleder, Bärbel: »Plump with Fuel, Ripe to Explode: Media Aesthetics after 9/11«, in: William Urricchio (Hg.), Media Cultures, Heidelberg: Winter 2006, S. 267-273.
- Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen, Wien: Passagen 2004.