

Neues aus dem Reich des Bösen

Autor(en): **Seesslen, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 8

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931688>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NEUES AUS DEM REICH DES BÖSEN

Im arabischen Terroristen fürchtet das westliche Kinopublikum sich vor allem vor sich selbst. Vom wilden Indianer über den unterkühlten Russen zum durchgeknallten Hisbollah: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von Feindbildern im Hollywoodfilm

Georg Seesslen

WAS BISHER GESCHAH

Wer ist der Feind im frühen Film? Noch, so scheint es, ist das Feindliche geordnet in das Familiäre/Nachbarschaftliche, das Historische und das Phantastische. Noch soll auch die Ordnung der Genres eine Ordnung der Feind-Bilder sein. Feinde, derer man sich im Namen des Ich, im Namen des Es und im Namen des Über-Ich zu erwehren hat.

Alle frühen Genres – das Zauberkino der Phantastik, das Melodram, die Slapstick-Komödie, der Western – leben von einer ausgeprägten Ambiguität: Das Bewegungsbild zeigt seine Wirkung, indem es zugleich Grenzen definiert und Grenzgänger und Grenzüberschreitungen beschreibt. Die «Handlung» des Films beschreibt zugleich einen Prozess der Klärung (wer der Gute und wer der Böse in einem frühen Western ist, wird in einem durchaus nicht unkomplizierten Verlauf gedeutet) und einen Prozess der Auflösung. Die Grenzen zwischen dem Guten und dem Bösen, dem Materiellem und dem Magischen, dem Realen und dem Surrealen werden beständig und in beiden Richtungen überschritten.

Der Western schliesslich, das amerikanische Kino par excellence, bedeutete, vor dem Kriminalfilm, Erprobung und Erweiterung des Dialogfeldes zwischen Mythos und Ideologie. Der Indianer, der historische Konkurrent (und Opfer eines Genozids), ist das Paradigma für den ambivalenten

Feind, «edler Wilder» und «blutrünstige Bestie» zugleich. Das Bild des Indianers definiert den Raum, die Grenze, auch die Zeit im Genre. Der indianische als der äussere und der *outlaw* (mit seinen mafiosen Verbindungen in den Zentren der entstehenden Städte) als der innere Feind definieren die Bewegung des Westeners als eine doppelte von der Wildnis zur Zivilisation. In seinem Mythos erkennt er den Indianer wie den *outlaw* als verlorenen Bruder, in seiner Ideologie gründet er seine Gesellschaft auf beider Ausmerzungen.

Der Mythos (der Feind ist Teil meines virtuellen Selbstfindungsprozesses), die Ideologie (der Feind ist die Abbildung dessen, was unserem Glück entgegensteht und was für meine Kränkungen verantwortlich ist) steht nun als drittes die ikonographische Konvention gegenüber (der Feind ist das, was sich als Bild gelöst hat und zur semiologischen Gewohnheit geworden ist – das Bild des Feindes ist die Imitation des Feindbildes, das in einem anderen Film schon funktioniert hat). So wie man überrascht sein kann, mit welcher Unverfrorenheit die populäre Kultur nationale Stereotypen zu ikonographischen Konventionen reduziert, so kann man mehr noch überrascht sein, wenn diese Stereotypen das eine oder andere Mal aufkompatible Wirklichkeiten treffen. Und schliesslich kommt als viertes Element in der Konstruktion des Feindbildes die dramaturgische Me-



«Terminator 2 – Judgement Day» (USA 1990)
von James Cameron

chanik hinzu (der Feind ist das, was die Geschichte des Helden auf die beste Weise vorantreibt: der Feind ist jenes Wesen, dem wir glauben, dass es den Helden in Zeit und Raum unter Druck setze).

Über Mythos, Ideologie, ikonographische Konvention und dramaturgische Technik hinaus ist die Konstruktion des Feindes immer auch eine psychologische Manipulation, das Bild widersprüchlicher, verbotener innerer Impulse, sündiger Gedanken, ungelöster Probleme, das sich wie ein böses Spiegelbild vor dem Helden aufbaut. Aus dieser komplexen Konstruktion des Feindes (das Furcht und Lust, Panik und Zärtlichkeit umfasst) entwickelt sich auch die Beziehung. Es genügt keineswegs, dass der Held den Feind oder die Feinde besiegt (tötet, gefangen nimmt oder in die Flucht schlägt), es kommt vor allem darauf an, wie er das macht. Moral und Sexualität spielen dabei eine Rolle (den Indianer nicht mit der Winchester, sondern mit seinen eigenen Waffen zu besiegen, den Vampir zu pfählen, den Mörder in die Flammen zu jagen), immer aber auch ideologische Bewertung. Wie wird der Feind vernichtet? Wie ein gleichwertiger Gegner in offenem Kampf oder wie Ungeziefer in einem Akt der Massenvernichtung? Als jemand, der Namen und Gestalt hat, oder als Teil eines Gewimmels, in dem die Individualität des Feindes erst gar nicht zur Kenntnis genommen werden kann?

Die ideologische Ikone des amerikanisch-europäischen Films, unausrottbar – so scheint's – in immer neuen Varianten aufscheinend, ist der weisse Mann mit dem Super-Gewehr, der die Indianer, die Zulus, die Vietnamesen, die Latinos niedermäht. Natürlich hat uns jeder dieser Filme, bevor er diesen rassistischen Todesorgasmus der Männerkampfmaschine inszeniert, ausführlich vom «Unwert» der so massenhaft zu Erschiessenden und von der Gerechtigkeit der Mission des Helden überzeugt. In diesem einen Bild, auf das ganze Filmgenres immer wieder hinauswollen, ist zugleich eine vollständige rassistische Ideologie vom Verhältnis des weissen Individuums zur farbigen Masse und eine vollständige Psychopathologie der Adoleszenz in der Abwehr der gestaltlosen Wünsche gespiegelt. Und zugleich bewahrt sich darin die «rechte» Konstruktion des Bewegungsbildes vom starken, aber bedrohten, ruhigen Zentrum und der chaotischen, bedrohende Schwachheiten akkumulierenden Peripherien. Das ebenso gefährdete wie gefräßige Ich der Helden in der Art von Rambo braucht eine «Unzahl» von Feinden; ohne ihr massenhaftes und endloses Sterben an der Peripherie findet er sein Zentrum nicht. Ihr Blut verwandelt die Gegner in eine «weibliche» Masse, in den Drachen schliesslich, in dessen Blut zu baden neue, zweite und endgültige Geburt bedeutet: Unsterblichkeit.

ZERFALL UND REKONSTRUKTION

So konstruieren sich eingedenk ihrer Bedingungen Feindbilder in den Genres des populären Filmes gleichsam von selbst. Aber in der Gleichzeitigkeit von Mythos, Ideologie, Psyche und Ikonographie ist andererseits auch wieder beinahe alles möglich; was einander so nahe erscheint, mag weltenfern sein, einander so ähnliche Bilder mögen ganz unterschiedliche Schichten von Bewusstsein und Unterbewusstsein ansprechen. Und doch gibt es Konstanten in der Wahrnehmung, denen man sich weder in den Mythos noch in die Ironie entziehen kann:

1. Der Feind ist von symbolischer, polymorph unklarer Gestalt, ein Wesen, das zum Beispiel wie der Indianer vor allem durch seltsame Transgressionen bestimmt ist (männliche und weibliche Züge mischen sich ebenso wie Züge teuflischer Klugheit und barbarischer Dummheit). Der Russe, der Faschist, der Terrorist – sie alle zerfallen als Feind in das kalte Genie und den tumben Barbaren.
2. Der Feind tritt in Unordnung auf; er chaotisiert das Bild (wenn Indianer in einem Western in klaren «Schlachtordnungen» gezeigt werden, werden sie bereits schon ein wenig rehabilitiert). Wir hassen den arabischen Terroristen in amerikanischen Actionfilmen vielleicht lange bevor wir seine Taten zur Kenntnis nehmen deshalb, weil er wild schreiend, mit der Kalaschnikow fuchtelnd, zuckend und chaotisch durchs Bild läuft; solange er im Bild wütet, findet unser Auge keine Ruhe. Schon deshalb muss er eliminiert werden.
3. Der Feind ist gekennzeichnet durch den abrupten Wechsel zweier akustischer Aggregatzustände: Der Feind ist entweder bedrohlich leise oder er ist bedrohlich laut, er schreit.
4. Mit dem Helden sehen wir den Feind stets an überraschenden Orten und zu überraschenden Zeiten auftauchen: Der Held ist einer, um dessen Ort und Zeit wir wissen.

Alle diese Elemente verlieren am Ende der sechziger Jahre, vielleicht nicht zufällig mit der «Vietnamisierung» des amerikanischen Films, ihre verlässliche Rückbindung an Mythos und Ideologie. Der Western hat sich gleichsam selber in die Luft gesprengt, während er die Feinde rehabilitierte und die Helden demontierte. Der Kriegsfilm richtete die Augen auf den Schmutz der eigenen Organisationen, und die Polizisten wurden neurotische *cruiser* für die Gerechtigkeit und ohne das Recht.

Und auch die Feinde verloren ihre Bodenhaftung; immer monströsere Charaktere mit immer apokalyptischeren Visionen stürzten sich auf eine Gesellschaft, die schon sowieso am Rande ihrer Lebensfähigkeit schien.

RÜCKKEHR UND FUNDAMENTALISMUS

Lange bevor das sowjetische «Reich des Bösen» zusammenbrach, hatten die Feindbilder des kalten Krieges an Wirksamkeit erheblich verloren.

Immerhin auf ein wenig Protest stiess in den Zeiten

Heldin einmal mehr gewaltig im Reich des Bösen ebenso wie in «*Final Assignment*» (1980, Paul Almond), wo die gefährliche Liebesgeschichte einer kanadischen Reporterin mit einem sowjetischen Funktionär in Moskau Anlass ist, alle nur erdenklichen Missstände dort gegen alle nur erdenklichen Errungenschaften hier auszuspielen. In finstere, nicht näher definierte «osteuropäische» Länder führen Filme wie «*The Zone 99*» (1995, Barry Zetlin), wo es – natürlich – um eine neue Mafia, den Diebstahl von atomwaffenfähigem Nuklear-Material und hübsche



«Lethal Weapon» (USA 1986) von Richard Donner

der Entspannung John Milius' Rückkehr zum fundamentalistischen Feindbild in «*Red Dawn*» (1983). Da haben die Russen die USA mit einem überraschenden Fallschirmjäger-Angriff erobert; McDonald's und Coca Cola stehen unter Hammer und Sichel. Kommandozentrale wird eine High School in einer typischen amerikanischen Kleinstadt, acht Schüler ziehen sich zuerst zurück in die Berge, dann führen sie den Partisanenkrieg. Noch 1986 wurden in «*America*» (Donald Wyre) die Vereinigten Staaten von den Sowjets – übrigens aufgrund allerdesolater wirtschaftlicher Verhältnisse kampflös – erobert, und der KGB hatte die Macht im Staat übernommen, Dissidente werden in Gulags umerzogen, aber es gibt schliesslich doch genügend heissblütige amerikanische Widerstandskämpfer mit Vietnam-Erfahrung, die das Reich des Bösen bezwingen.

Der russische Bösewicht wurde keineswegs einfach vergessen, sein Modell wurde nur überarbeitet, und manchmal unterliess man selbst dies; in Filmen wie «*Russian Holiday*» (1993, Greydon Clark) verliert sich die

Frauen geht, die auf den Helden der westlichen Welt nur gewartet haben.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielte das Überläufer-Syndrom. Der russische Barbar wurde einfach eingemeindet. «*Red Scorpion*» (1988, Joseph Zito, der schon «*Missing in Action*» als tumbe antikommunistische Propagandaschlacht inszenierte) erzählt von einer russischen Kampfmaschine, Leutnant Nikolai – hünenhaft, blond, kahlgeschoren (Dolph Lundgren) –, der im Dienst des Weltkommunismus in Angola wütet, wo er den beliebten Volksführer eliminieren soll. Während eines Gefängnis-aufenthaltes, den ihm die kubanischen Besatzer verpassten, reift sein Widerstand, er bricht aus, flieht, verfolgt von Kampfhelikoptern und Panzern, ins Landesinnere, wo er die Grausamkeit der Kubaner und Russen miterlebt und stante pede das Lager wechselt, nachdem er ein Massaker seiner Landsleute an Frauen und Kindern gesehen hat, und nun mäht er Rote zu Dutzenden nieder und entlässt uns am Ende mit der Drohung: «Das war erst der Anfang».

ABRÜSTUNG UND KAMPFMASCHINE

Zu Beginn der neunziger Jahre scheinen die Hollywood-Filme mehr als von der Furcht vor ausländischen Terroristen von Verschwörungen und Parallelgewalten im eigenen Land besessen. Schon bevor die rechtsextreme Gewalt in den letzten Jahren explodierte, gab es in Hollywood-Filmen Warnungen vor durchgeknallten, rechten, bewaffneten Milizen. In Filmen wie *«No Place to Hide»* (1990, Richard Danus) muss der genregemäss kaputte Cop Todesschwadronen bekämpfen, die von den Reichen bezahlt werden, um Verbrecher und *outcasts* aus den Gettos zu bekämpfen. In der Komödie *«Loose Cannons»* (1989, Bob Clark) jagt der *tough* Polizist Gene Hackman eine Neonazi-Organisation, während sich sein sensibler Partner Dan Aykroyd immer wieder in schizophrenen Schüben in allerlei Helden der populären Kultur verwandelt. In den *«Lethal Weapon»*-Filmen überdies scheinen die Feindfiguren anders verteilt: die Streetgangs, die südafrikanischen Diplomaten, die sich als Drogendealer betätigen (im Jahr 1988), gegen die sich sogar ein übergelaufener Mafia-Boss alliiert. In Beau Bridges *«The Wild Pair»* (1987) geht es um einen pensionierten General, der mit einem Terror-Kommando nachts in die Gettos fährt, um die farbige Bevölkerung zu dezimieren, weil er sie als «innere Feinde» ausgemacht hat; Joe Jennings (Beau Bridges) und der schwarze FBI-Agent Benny Avalon (Bubba Smith) machen schliesslich dem bösen Spiel ein Ende.

Die Actionfilme schilderten und waren Teil der Widerstände gegen den weltweiten Abrüstungsprozess, wie etwa in *«The Package»* (1989, Andrew Davis), wo es darum geht, dass – während die Politiker die Abrüstung vorantreiben – die Gangster und Militärs beider Seiten sie bereits belauern: Hier geht es um ein Attentatskomplott, das Gene Hackman als Sergeant Johnny Callaghan in einem undurchsichtigen Netz aus Neo-Faschisten und Militärs vereiteln muss. In dieser Figur spiegelt sich der verzweifelte Verlust des Feindbildes, das Böse ist auf der eigenen wie auf der Seite des Gegenübers unfassbar. Und dieser Verlust scheint auch den Film selber zu ergreifen. Doch der Film, der sein Feindbild nicht mehr definieren kann, verliert als erstes die Bodenhaftung, er kann keinen territorialen Blick mehr entwickeln, kann «hier» und «dort drüben» nicht mehr unterscheiden; er verfällt dem Rausch der Perspektivenwechsel, der Doppeldeutigkeit, aber auch dem Verrat am Zuschauer, dem er immer wieder neue Geschichten hinter der Geschichte aufischt, immer wieder Bilder zerstört, um hinter ihnen neue Bilder entstehen zu lassen. Und so beginnt eine bizarre Spirale zwischen Friedenssehnsucht und militärischem Wahn; der Erlöser ist – wie der «Terminator» des zweiten Teils – Kampfmaschine und Friedensbringer in einem

und schafft die Apotheose der Abrüstung, indem er sich selber in geschmolzenem Stahl auflöst: Kampfmaschinen zu Kino-Tränen.

DIE ARABISCHEN TERRORISTEN

Der arabische Terrorist beginnt seine Kino-Karriere als Flugzeugentführer. *«Raid on Entebbe»* (1976, Irvin Kershner) ist die mehr oder weniger dokumentarische Rekonstruktion der Ereignisse bei der Entführung der französischen Linienmaschine auf dem Flug von Tel Aviv nach Paris, die von Palästinensern nach Entebbe in Uganda entführt wird. Nachdem alle nichtjüdischen Geiseln freigelassen wurden, bleiben hundert jüdische in der Gewalt der Terroristen, die am 4. Juli 1976 von einem Kommandounternehmen überwältigt werden.

Dass der arabische Terrorist als eines der populären Feindbilder in den Action-Film eingeführt wurde, liegt also an der täglichen Berichterstattung über ein Problem, das als «nationales» erkannt wird – beginnend möglicherweise mit der «schmachvollen» Besetzung der amerikanischen Botschaft in Iran. Diese Erinnerung bildet einen Wirklichkeitsrest in der durchaus mythischen Konstruktion eines Feindbildes für die Zeit nach dem Zusammenbruch des Kommunismus. So wie Ronald Reagan mit dem «Reich des Bösen» eine Pop-Formel für seine Politik geschaffen hat, so definierte er den Terrorismus schlagend mit den Worten, er sei «die Waffe der Schwachen und Bösen». Gerade dieses Schwache scheint den Terroristen zu stärken, da er nichts mehr zu verlieren hat. Er ist zu einem Selbstopfer bereit, das dem amerikanischen Nationalismus abhanden gekommen ist.

Der arabische Terrorist ist direkter Nachkomme des Russen (schliesslich hat dieser ihn bewaffnet), und er ist sein Gegenteil. Der russische Eroberer und KGB-Agent ist vor allem kalt und berechnend, ein Mathematiker der Macht. Der arabische Terrorist indes ist heiss und unberechenbar. Er hat Züge des alten Nazi-Schurken (Ghadaffi scheint im amerikanischen Kino am ehesten verständlich in seiner Imitation des feudalistischen Poms) und des kommunistischen Infiltrators; er ist Vertreter einer alten Macht, einer religiös motivierten Kultur, und zugleich Vertreter des neuen Hungers, der die Grenzen der Industriegesellschaften bestürmt; er ist Ausdruck der Verpflichtung gegenüber Israel und ihrer Widersprüche und Erneuerer der Weltverschwörung. Er ist zugleich archaisch und hochmodern gerüstet, ist in einem Bild am Lagerfeuer, im nächsten schon im Computerzentrum zu sehen. Er ist überall dort, wo die Verkehrs-, Geld- und Kommunikationsstränge ihre schwachen Stellen haben; er taucht dort auf, wo die Gesellschaft sich schon vordem verwundbar gemacht hat, und zur gleichen Zeit hat er in seinem eigenen Territorium ein

terroristisches Regime errichtet, das den amerikanischen Bürger wie magisch anzieht, vielleicht, weil er fatale Ähnlichkeiten dieses Fundamentalismus mit dem eigenen entdeckt. Auch im arabischen Terroristen fürchtet das westliche Kinopublikum vor allem sich selbst; der arabische (oder iranische) Terrorist ist der verschwundene Bruder des amerikanischen Kämpfers für die Moral. Kein Wunder also, dass sich Terroristen und ihre Gegner, die neuesten Variationen des Action-Helden, nicht nur in ihren Methoden angleichen.

das Kino nicht konstruieren), vom Actionfilm die Wucht, mit der die Helden gegen die Terroristen zurückschlagen. «Delta Force» (1985, Menahem Golan) schildert den Kampf einer Spezialeinheit gegen arabische Terroristen, die ein Flugzeug entführt haben.

Einer der erfolgreichsten anti-arabischen Filme war «Iron Eagle» (1985) von Sidney J. Furie, auch wegen seiner perfiden Vermischung aus Familienroman und Kriegsertüchtigung gegen Lybien. Mit Tina Turner im Kopfhörer und dem bei Videogames erworbenen *skill*



«Delta Force» (USA 1985) von Menahem Golan

Die Terrorismus-Angst sitzt in den späten achtziger Jahren tief; zum ersten Mal in ihrer Geschichte erfährt die amerikanische Gesellschaft eine andere Bedrohung als die durch die eigene soziale Architektur hervorgebrachte. Bandenkrieg und Gettomord unterscheiden sich vom terroristischen Anschlag sozusagen auch mythisch: Die Explosion zersetzt diese Architektur und sucht immer, sozusagen ein ganzes Gebäude zum Einsturz zu bringen. Eben jene beweglichen Grenzen, die in der Gettogewalt immer wieder errichtet werden, überwindet der Terrorist, der auch an keinen sozialen Ort gebunden ist.

Die primäre Phantasie richtete sich gegen die Angst vor den Flugzeugentführungen und Attentaten, jenen Taten der «Schwachen und Bösen», die die Schwäche der eigenen Gesellschaft blosslegen. So ist der Terroristenfilm zunächst so etwas wie eine Verbindung von Katastrophen- und Action-Hero-Filmen. Vom Katastrophenfilm übernimmt das Genre die Konstruktion einer Opfer-Gemeinde, in der es um Bewährung und Opfer geht (denn einfach «unschuldige» und «zufällige» Opfer kann

fliegt der junge Held Angriffe gegen die Araber, die seinen Vater gefangen genommen haben. Auch hier zeigt sich der Paradigmenwechsel: Während die Vietnamveteranen in den asiatischen Dschungel zurückkehren mussten, um ihre verlorenen Kinder zu befreien, ist es hier Aufgabe der Söhne, ihre Väter zu retten und deren Mission zu sichern. Ganz direkt ist in diesem Film davon die Rede, dass die Ära des «Schlaffi»-Carter vorbei und die des Cowboy-Reagan angebrochen sei. War also «Red Dawn» noch so etwas wie eine reaktionäre Nostalgie, freilich mit dem gleichen *appeal* für die Jugend, so kamen sich in «Iron Eagle» Pop, Propaganda und politische Wirklichkeit so nah wie nie sonst. Für kurze Zeit wurde der Film sogar aus dem Verleih genommen, weil er zu deutlich die Vorstellungen des Pentagon gegenüber Lybien preisgegeben schien. Die Fortsetzungen und Variationen freilich erscheinen als seltsame Verrenkungen, Kriegsfilm herzustellen, die zugleich von Abrüstung und internationaler Zusammenarbeit erzählten. Die grosse Hoffnung schien dabei, Russland und Amerika gegen einen neuen Feind,

TITEL TERRORISMUS UND BÜRGERKRIEG

den arabischen Terroristen, zu vereinen.

Die Bekämpfung der arabischen Terroristen, das unterscheidet sie von anderen Feindbildern, bleibt eine Sache der *kid heroes*. In «*Riding the Edge*» (1987, James Fargo) werden amerikanische Wissenschaftler im Nahen Osten von Terroristen entführt, und der Sohn eines Entführten kommt ins Land, macht sich allein auf die Suche und befreit den Vater, wobei er vor allem mit dem Motorrad durch unwegsames Gelände brettern darf. Ganz deutlich bekommt da die Western-Analogie ihr Recht; der Nahe

ist unverkennbar und eindeutig das Böse, er ist vollkommen nicht-amerikanisch. Der Kommunist dagegen ist von ganz anderem Kaliber; er schleicht sich ins Land, verwirrt die Nachbarschaften und Kleinstädte, ist der wahre *body snatcher* und Infiltrator. Der Vietkong ist der verschwindende Feind und Vietnam ist die höllische Wiederkehr des paradiesischen Landes. Hierhin zurück, die Niederlage in einen Sieg zu verwandeln, kann nur der gestählte, einsame Mann als Kampfmaschine. Der arabische Terrorist aber bedroht vor allem die amerikanische



«Executive Decision» (USA 1996) von Stuart Baird

Osten ist als neuer Wilder Westen identifiziert.

Aber die Impulse, sich als neuer Welt-Cowboy den arabischen Terroristen zu stellen, und die reale Sorge um den Frieden hielten sich immer die Waage. In «*Half Moon Street*» (1986, Bob Swaim) ist das in einer eher melodramatischen Geschichte gespiegelt: Sigourney Weaver ist eine Wissenschaftlerin und – aus Geldmangel – Hostess bei einem «Begleitservice», die sich in einen liberalen Politiker verliebt, der gerade Friedensverhandlungen für den Libanon führt. Aber schließlich entdeckt sie, dass sie nur Köder in einem Spiel der Terroristen ist, die den Frieden sabotieren und den Verhandlungsführer ermorden wollen. Man will den Frieden – und darf ihm doch nicht trauen.

Das Feindbild des amerikanischen Actionfilms seit dem Kriegsende scheint zunächst immer auf den inneren Konflikt zu reagieren; der Feind steht für das, was man am meisten bedroht wähnt. Der deutsche Nazi ist das Musterbild einer äusseren Bedrohung (auch wenn er gelegentlich in Amerika Fuss fasst oder als Spion arbeitet); er

Familie, und es sind am Ende die Kinder, die ihn bezwingen, oder er wird in ihrem Namen bezwungen.

Die perfideste Verknüpfung sentimentaler Familienbeschwörung und Propaganda gibt es in «*Not Without My Daughter*» (1991, Brian Gilbert). Dort reist eine amerikanische Frau mit ihrem persischen Mann und ihrer Tochter in seine Heimat, wo er unter dem Einfluss seiner Familie und der politischen Lage sein wahres Gesicht zeigt. Er will nun die Familie nach islamischen Vorstellungen führen; die Mutter flieht mit der Tochter durch das desolates, gewalttätige Land (das aussieht wie das «Reich des Bösen» in amerikanischen Filmen) und findet nach vielen Schrecken Zuflucht unter der amerikanischen Fahne.

All diese Propagandafilme der achtziger Jahre, von «*Red Dawn*» bis «*Not Without My Daughter*», waren nicht nur Ausdruck einer besonderen Stimmung im Land, sondern auch einer gezielte Marktstrategie. Es waren nicht nur propagandistisch gefärbte Actionfilme, sondern auch Filme, die ausdrücklich auf ihren propagandistischen Inhalt hinwiesen. Während die patriotischen

Helden des klassischen Hollywood Freund-und-Feind-Films taten, was sie tun mussten, und allenfalls am Anfang und am Ende einige markige Worte zu sagen hatten, reden nun die Helden schier endlos über sich, über ihr Land und über ihre Feinde. Und während es Rambo noch genügt hatte, zu fordern, dass «wir diesmal gewinnen», bevor er sich das Schweißband festzurte, scheinen diese Figuren in einem immerwährenden Wahlkampf. Der arabische Terrorist macht den amerikanischen Helden Gesprächig, weil er wieder einen sichtbaren Feind vor sich

Allerdings gibt es in diesem Institut auch noch den Sicherheitsbeamten Dutton Hatfield (Jeff Speakman), der Schritt für Schritt nach «Die Hard»-Manier mit den Terroristen aufräumt.

HOLLYWOOD ALS INSTRUMENT DER RECHTEN

In «*Executive Decision*» (1996, Stuart Baird) wird ein Flugzeug unterwegs von Athen nach Washington von islamischen Terroristen gekidnappt, die die Freilassung



«Die Hard» (USA 1987) von John McTiernan

hat, weil er definieren kann, wodurch der Feind *freedom & democracy* bedroht, weil er – endlich – wieder einen Krieg um Werte zu führen scheint.

Nachdem schliesslich direkte Reaktionen auf den «Desert Storm» sich im Kino als herbe Flops erwiesen hatten, wurde das Bild des Arabers wieder bloss virtuell. Nicht zum ersten Mal führte ein wirklicher Krieg auf den amerikanischen Leinwänden zu einer Flucht vor der Realität in die Tiefen der Pop-Traditionen. Die Superbosheit der Bösen ruft einen Superhelden auf den Plan. Das Gefühl allfälliger Bedrohung macht den Terroristen zu einem der vielen Alptraumgestalten aus einem wimmelnden Untergrund. In «*Deadly Takeover*» (1995, Rick Avery) installiert eine Gruppe von Terroristen unter ihrem Anführer Colonel Baron (Ron Silver) fünf Sprengsätze rund ums Weisse Haus; damit wollen sie eine Aktion in Israel decken. Sie entführen eine Gruppe von Wissenschaftlern, die sich am Institut für chemische Kampfstoffe in Tel Aviv aufhält, schleusen sich selbst in das Institut und fordern schliesslich eine halbe Milliarde Lösegeld.

ihres Führers erpressen wollen. Die Terroristen haben eine Bombe mit hochwirksamem russischen (!) Nerven gas an Bord, mit dem sie halb Amerika auslöschen könnten. Mit einer neuen Form des Stealth-Bombers koppelt ein Spezialkommando unter Colonel Travis (Steven Seagal) an den Jumbo an und entert das Flugzeug. Damit ist der Spiess wieder rumgedreht; das Eindringen (unter Ausnutzung aller technischen Kenntnisse) ist nun wieder die Sache der «Guten».

Im B-Movie kann der amerikanische Actionfilm auch richtig gemein werden: in «*Wanted: Dead or Alive*» (1986, Gary A. Sherman) ist Rutger Hauer ein ehemaliger FBI-Agent, der nun als Kopfgeldjäger, mit einer persönlichen Artillerie ausgestattet, sein Geld verdient. Für eine grosse Prämie nimmt er noch einmal einen Auftrag des Geheimdienstes an und jagt einen arabischen Terroristen, der die Stadt mit einer Serie von Sprengstoffanschlägen bedroht. Als die Terroristen auch seine Freundin und seinen Freund in die Luft gesprengt haben, schreitet er zum Rachefeldzug. Seinen und des Publikums Triumph besie-

gelt die Szene, in der er den Hauptterroristen am Ring einer Handgranate vorführt, die er ihm in den Mund gestopft hat. Weil ihn das FBI indes hintergangen hat, lässt er auf die symbolische Entwürdigung des Gegners die materielle Vernichtung folgen und sprengt ihm buchstäblich den Kopf weg.

Freilich gab es auch einige eher zurückhaltende, an den politischen Erfahrungen orientierte Versuche.

In französisch-amerikanischer Gemeinschaftsarbeit entstand für das Fernsehen der Mehrteiler «Iran: Days of Crisis» (1991, Kevin Connor). Der US-Diplomat John Koimbert (Arless Howard) und seine iranische Frau leben im Teheran der Zeit der Schah-Diktatur. Ein Freund von ihnen fällt der Geheimpolizei zum Opfer, und schliess-

lich erleben die beiden mit offensichtlich sehr gemischten Gefühlen die Revolution und werden Opfer der Geiselnahme in der Botschaft vom 4. November 1979. Dieser Film bemüht sich um etwas mehr Objektivität, kann aber doch nicht verleugnen, dass einmal mehr so etwas wie eine nationale Kränkung Ursache für einen patriotischen, militaristischen und chauvinistischen Schub in der Popkultur ist.

Die reaktionären Phantasien des amerikanischen Actionfilms der achtziger Jahre beschränkten sich nicht auf die stetigen Ein-Mann-Kommandos in Südostasien und die Bekämpfung arabischer Terroristen. Wo sich anti-amerikanische Impulse zeigten, da war auch ein Held zur Stelle, der den Dingen zumindest die rechte Perspektive zu verpassen verstand. «Last Plane Out» (1982, David Nelson) etwa lässt einen amerikanischen Reporter in die nicaraguanische Revolution gelangen und entwickelt ein klares Weltbild: Somoza ist ein tüchtiger, amerikafreundlicher Demokrat, Präsident Carter taugt nichts, weil er nicht energisch genug gegen die Kommunisten antritt, und die Sandinisten sind ein Haufen anarchischer Gewalttäter, die grundlos ihre Landsleute abschlachten – eigentlich nichts anderes als lateinamerikanische Ausgaben arabischer Terroristen.

Zwar gelang es dem amerikanischen Kino nicht, so etwas wie einen Clintonismus in den Filmen zu etablieren – im Gegenteil: Wohl zum ersten Mal in seiner Geschich-

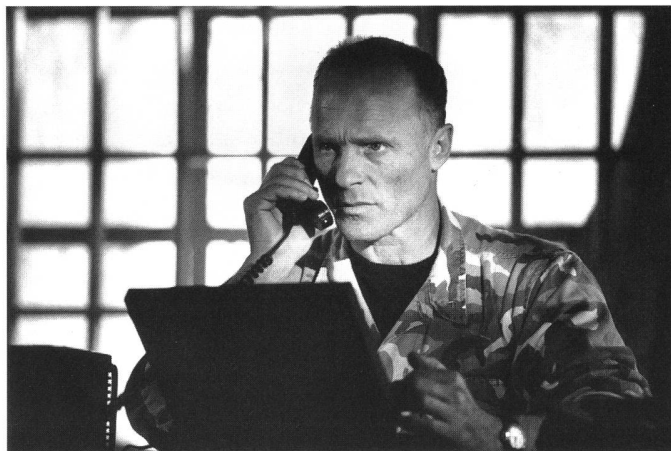
te ist Hollywood eher ein Instrument der rechten Opposition. Aber das reaktionäre Kino der *all american*-Kriege auf der Welt wurde doch marginalisiert. Wieder scheint in den neunziger Jahren der innere Feind bedeutender als der äussere. Diffus ist die Situation in den «Die Hard»-Filmen; Terrorismus und Gangstertum sind nicht mehr recht trennbar: «Neun Millionen Terroristen gibt es auf der Welt», sagt der Cop (Bruce Willis), als er einen von

ihnen erledigt hat, «und ich muss ausgerechnet an einen geraten, der kleinere Füsse hat als meine Schwester». Die Widersacher des Helden bilden ein wahres Sammelsurium der Feindbilder: kalte, sadistische, russische Agenten, italienische Mafiosi, Gentleman-Vbrecher, schwarze Computerspezialisten – es sind offensichtlich nur noch

Rollen, die von Kriminellen so variiert werden, wie die Rollen in einer Rock-Band verteilt sind. Es sind wahrhaft postmoderne Terroristen, die das Spiel mit der Gewalt nur als Imitation betreiben. Aber gerade das macht ihre eigentliche Gefährlichkeit aus.

Terrorist und Kidnapper sind das Feindbild par excellence, wie in Ron Howards neuem Mel Gibson-Vehikel, wo der Star ein harter Businessman ist, dessen Sohn von Terroristen entführt wird, woraufhin er sich in die sattsam bekannte Kampfmaschine verwandelt. Aber mittlerweile ist nicht mehr eindeutig auszumachen, ob die Terroristen fernen Kommandozentralen oder den Alpträumen gestresster Amerikaner entstammen.

Und immer wieder ist auch die Gefahr gerade dort, wo Verteidigung zu erwarten wäre, wie in «The Rock» (1996, Michael Bay), wo sich ein General in einen Terroristen verwandelt, der durch mit Nervengas gefüllte Raketen von Alcatraz aus das Land bedroht. Das übliche Expertenteam muss die durchgeknallten Militärs unschädlich machen. Dieses «Die Hard» auf den Kopf gestellt, erscheint als spätes Echo der Kräfte, die man im Jahrzehnt zuvor rief, und die man nun nicht wieder los wird. ■



«The Rock» (USA 1996) von Michael Bay

Georg Seesslen ist u. a. Autor der zehnbändigen Buchreihe «Geschichte und Mythen des populären Films». Der Kritiker und Essayist lebt im Allgäu.