

*Lars Koch*

## Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft

### 1. Einleitung

Ein Beitrag mit dem Untertitel „Über filmische Narrative absoluter Feindschaft“, der im Kontext eines Bandes zum „Prinzip Störung“ publiziert wird, sieht sich mindestens vor eine dreifache Aufgabe gestellt: Zum einen muss er deutlich machen, was mit Typologien absoluter Feindschaft gemeint ist, er muss also seine thematischen „Störenfriede“ genauer profilieren. Zum zweiten muss er veranschaulichen, wer wodurch und worin gestört wird, er muss also eine Umwelt der Störungsaktivität genauer konturieren. Zum dritten sollte ein solcher Beitrag das Beobachterverhältnis beschreiben, auf Grundlage dessen spezifische Praktiken und Ereignisse als Störungen registriert werden. Notwendig ist es also zu fragen, wie sich der Inhalt der Beobachtung zu seiner medialen Rahmung verhält. Genau diesen drei Erfordernissen soll im Folgenden Rechnung getragen werden, wobei es allerdings in der Reihenfolge der Aufgabenfelder zu einer neuen Anordnung kommen wird. Zunächst folgen einige Anmerkungen zum Verhältnis von Störung und Spielfilm, danach sind im Hauptteil die Narrative absoluter Feindschaft zu spezifizieren. Ziel wird es sein, Schläfer und Amokläufer als Figurationen zu beschreiben, die diffuse gesellschaftliche Angstintensitäten in konkretere Furchtszenarien überführen und damit einen Beitrag zur medialen Selbstbeschreibung der Gesellschaft leisten. Abschließend soll der kursorische Versuch unternommen werden, Schläfer und Amokläufer in einem politischen Denken zu situieren, das im Begriff „Prävention“ seinen Leitfokus hat und Gouvernamentalität im Rekurs auf Bedrohung organisiert.

### 2. Der populäre Spielfilm als störungsaffines Medium

Weit davon entfernt, das Kino ideologiekritisch unter dem Label „Kulturindustrie“ subsumieren zu wollen, soll der dort gezeigte populäre Spielfilm nachfolgend als ein Medium begriffen werden, dem im 20. und vielleicht auch noch im 21. Jahrhundert die Funktion zukommt, fundamentale gesellschaftliche Konfliktlagen zur Sprache zu bringen und symbolischen Lösungen zuzuführen. Folgt man Lorenz Engell in seinen Überlegungen zur gesellschaftlichen Relevanz des Kinos, so hat sich dieses über die letzten rund

100 Jahre hinweg im Fokus auf gesellschaftliche Veränderungsprozesse immer wieder als Seismograf, Katalysator und Reflexionsmedium von als krisenhaft erlebten Ausnahmezuständen erwiesen.<sup>1</sup> Der Film ist nicht nur privilegierter „Speicher des Zeitgeistes“ (Fritz Lang), sondern fungiert in seiner Eigenschaft als bedeutungsgenerierendes und massenwirksames politisches Phänomen zugleich auch als Beitrag zu einer komplexen Signifikationsdynamik, die im Zuge einer Politik des Kulturellen die kommunikative Bewertung kultureller, sozialer und politischer Irritationen vorantreibt. Als „(popular-) kulturelle Ware und ästhetisches Artefakt“<sup>2</sup> ist der Spielfilm demnach relational auf den diskursiven und dispositiven Ermöglichungszusammenhang der Zeit bezogen, in der er entstanden ist. Er übersetzt politische oder soziale Ereignisse gemäß seinen formalen Möglichkeiten auf dem Wege direkter Bezugnahme oder über Techniken der Substitution, Überzeichnung oder Verstellung in seinen eigenen audiovisuellen Kosmos. Als Teil der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft artikulieren sich in der filmischen Bildwelt – wie stark ästhetisch gebrochen auch immer – „aktuelle soziale Diskurse“ und „gesellschaftliche Konflikte“<sup>3</sup>. In einem solchen „Krisenkino“<sup>4</sup> werden zurückliegende Einschnitte normalisierend evoziert und künftige Konfliktlagen antizipiert bzw. imaginiert. Filme sind – diese These hat Frederic Jameson 1992 in seinem Buch über „The Geopolitical Aesthetic“ ausbuchstabiert<sup>5</sup> – gleichsam als kognitive Karten des politisch Unbewussten zu lesen, die im Modus des Fiktionalen grundlegende Verteilungen der Macht gemäß den Codes ihrer dispositiven Programmierung zur Ansicht bringen und Anschlusskommunikation ermöglichen. Im geschützten Raum kinematografischer Fiktion kann der Erkenntnismodus des „Was wäre wenn...?“ unbehelligt durchgespielt werden; gerade die populärkulturelle Imagination ist damit eine Projektionsfläche, auf der die schlimmsten Ängste einer Epoche als ästhetisches Ausgangsmaterial in Szene gesetzt werden können. Die filmische Popkultur wird so zu einem Medium des „Gefahrensinns“<sup>6</sup>, die in ihren Geschichten von Infiltration, Infektion und Konfrontation zeigt, welchen Anfeindun-

<sup>1</sup> Vgl. hierzu höchst differenziert Engell, Lorenz: *Ausfahrt nach Babylon. Die Genese der Medienkultur aus Einheit und Vielheit*. In: *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Hrsg. von Lorenz Engell. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2000, S. 263 – 305.

<sup>2</sup> Matzl, Siegfried/Timm, Elisabeth/Wagner, Birgit: *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft – Zur Einführung*. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, 2007, H. 2: *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 7 – 10, hier S. 7.

<sup>3</sup> Mai, Manfred/Winter, Rainer: *Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film*. In: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Hrsg. von Manfred Mai/Rainer Winter. Köln: Halem 2006, S. 7 – 23, hier S. 10 f.

<sup>4</sup> Vgl. Koch, Lars/Wende, Wara (Hgg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript 2010.

<sup>5</sup> Jameson, Frederic: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and space in the world system*. Bloomington: Indiana UP 1992.

<sup>6</sup> Vgl. Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph: Editorial. In: *Archiv für Mediengeschichte*, 9, 2009: *Gefahrensinn*, S. 5 – 8.

gen und Unfällen die scheinbare Sicherheit der gesellschaftlichen Normalität ausgesetzt sein könnte. Zu denken ist bei einer solchen Einspeisung in das kulturelle Imaginäre an Katastrophenfilme wie etwa „Armageddon“ (USA 1998) und „Deep Impact“ (USA 1998), Bio-Thriller wie „Outbreak“ (USA 1995), Alien-Filme wie „War of the Worlds“ (USA 2005) und – hier rücken Aspekte des eigentlichen Themas unvermittelt in den Fokus – Terror-Thematisierungen wie „The Siege“ (USA 1998) und „The Sum of all Fears“ (USA 2002).

Insbesondere die beiden zuletzt genannten Genres, der Alien- bzw. der Terror-Film, inszenieren den Konflikt, der die bis dato gültige Normalität erschüttert, als einen brutalen Auslesekampf, in dem sich eine menschliche Gemeinschaft dazu genötigt sieht, einen vermeintlich radikal anderen, radikal bösen Feind abzuwehren, um so das eigene Überleben zu sichern. In diesem Sinne geht es in diesen Terminations-Narrationen um die Aushandlung einer „zentralen biopolitischen Phantasie der Moderne: Dass nämlich das Überleben der einen Art nur durch die Vernichtung der anderen gewährleistet werden kann. Es muss getötet werden, um leben zu können.“<sup>7</sup>

Besondere Evidenzeffekte erzielen die Survival-Genres durch die spezifische mediale Form des Kinos selbst. Dieses ist nicht nur dramaturgisch, sondern auch wahrnehmungsästhetisch ein Störungsmedium: Es erzählt nicht nur permanent vom Einbruch der Anomalie – und produziert damit selbst wieder störungsanfällige Erwartungshaltungen in Form von Genre-Konventionen –, es zeigt ihn auch. Insbesondere das filmische Bewegungsbild – davon berichtet die filmische Frühgeschichte ebenso wie das aktuelle Blockbuster-Kino – besitzt eine große Affinität zu den sensationellen Bildbereichen des gesellschaftsstürzend Katastrophischen wie des intim Gefährlichen. Zur Darstellung dieser Inhalte bedient sich der populäre Film bei Schnitt- und Vertonungs-Techniken der Immersion, die ein enormes Emotionalisierungspotenzial realisieren, Identifikation initiieren und analytische Distanznahme erschweren, indem sie die vierte Wand zwischen diegetischer Filmhandlung und Rezeptionssituation sinnlich perforieren.

Ist damit das Kino einerseits ein Ort, an dem spezifische Gefahrenhorizonte imaginiert und Erwartungshaltungen mit großer Überzeugungskraft in ihrer punktuellen Brüchigkeit vorgeführt werden können, so zeitigt das Genre des Katastrophen- und Krisenfilms andererseits in der Summe der von ihm erzählten Geschichten gleichzeitig einen ganz gegenteiligen Effekt: Der spezifische Reiz, der für viele Zuschauer von den erzählten Geschichten ausgeht, liegt neben den ästhetischen Sensationen, mit denen diese ausgestattet sind, auf der narrativen Ebene darin begründet, dass jeder diegetischen Anomalie auf dem Wege einer Reihe dramatischer Verkettungen eine Rückkehr zum *status quo ante* nachfolgt. Das Krisenkino steht damit in der Regel unter einem restitutiven, konservativen Regime, das einen spezifischen Zugriff auf die „Aufteilung der sinnlichen Welt“<sup>8</sup> und das Schicksal der in ihr handelnden Akteure hat, und den Modus der Störung

<sup>7</sup> Horn, Eva: Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht. In: ebd., S. 91 – 100, hier S. 96.

<sup>8</sup> Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

als Verfahren der weitestgehenden Re-Normalisierung darstellt.<sup>9</sup> Zugrunde liegt dementsprechend ein kulturnarratologisches Konzept von Störung, das auf die Unterbrechung von Kommunikations- und Handlungsroutrinen fokussiert: Populäre Medien leisten einen integralen Beitrag zur Selbstbeschreibung der Gesellschaft<sup>10</sup>, indem sie Narrative der Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und des Eigenen und Fremden, des Normalen und Unnormalen bereit stellen. Das Muster, in dem die Plausibilität solcher Narrative gemeinhin perpetuiert wird, vollzieht sich als Wiederherstellung einer Ordnung, die zuvor durch einen Akt der Gewalt oder ein anderes unvorhergesehenes Ereignis unterbrochen wurde. Indem im populären Film Störungen auf der Ebene der Histoire gemeinhin als revidierbar dargestellt werden, befördern sie letztlich die Evidenz von dominanten Selbstbeschreibungsformeln. Umso nachhaltiger muss der verunsichernde Effekt von solchen Spielfilmen sein, die sich diesem konventionalisierten Diktat einer dramaturgischen Re-Normalisierung verweigern und stattdessen davon erzählen, dass Normalität eine politisch-soziale Fiktion ist und der Eindruck von Sicherheit und Erwartbarkeit alleine von der Unkenntnis der Latenz gegenwärtiger Feindschaft herrührt.

### 3. Figurationen der Störung: Schläfer und Amokläufer

Die *office-*, *campus-* und *school-shootings*, die seit rund 20 Jahren in steigender Frequenz die Zeitungsschlagzeilen bevölkern, auf der einen Seite, die Anschläge von New York, London und Madrid auf der anderen, haben die Begriffe „Amoklauf“ und „Terroranschlag“ zu schwarzen Löchern der westlichen Gegenwartskultur werden lassen, die in paradigmatischer Weise die Auslegungsbedürftigkeit der modernen Lebensverhältnisse heraufbeschwören. Treten Amokläufer und Schläfer in Aktion, wird aus dem Störfall der verstörende Ernstfall. Das besondere Angst- und Verunsicherungspotenzial dieser beiden Figurationen resultiert aus einem erklärungsbedürftigen Ausbruch radikaler Feindschaft, der – so Joseph Vogl mit Blick auf den Amok – „aus der Mitte der Gesellschaft selbst stammt.“<sup>11</sup> Das zerstörerische Andere ist im Fall von Amokläufer und Schläfer eben nicht das ganz Andere, das über einen Akt der Negation genau zu bestimmen wäre, sondern Teil des kollektiven Selbst. Verstanden als Wiederkehr der verdrängten Peripherie im Zentrum gibt es im Falle des Schläfers bzw. des Amokläufers keine Demarkationslinie mehr, die es gestatten würde, den gesellschaftsfeindlichen Gewalttäter „genau auszumachen, [denn] er befindet sich selbst im Herzen jener Kultur, die ihn bekämpft.“<sup>12</sup> Beide

<sup>9</sup> Zum Zusammenhang von De- und Renormalisierung vgl. Link, Jürgen: Über die normalisierende Funktion apokalyptischer Visionen. Normalismustheoretische Visionen. In: Archiv für Mediengeschichte, 9, 2009: Gefahrensinn, S. 11 – 22.

<sup>10</sup> Zum aus Luhmanns Systemtheorie abgeleiteten Begriff der gesellschaftlichen Selbstbeschreibungsformel vgl. Kieserling, André: Selbstbeschreibung und Fremdbeschreibung. Beiträge zu einer Soziologie des soziologischen Wissens. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

<sup>11</sup> Vogl, Joseph: Gesetze des Amok. Über monströse Gewöhnlichkeiten. In: Neue Rundschau 111, 2000, H. 4, S. 77 – 91, hier S. 85.

<sup>12</sup> Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. München/Wien: Passagen 2003, S. 16.

Figurationen beharren zudem darauf, dass sie sich nicht nach den üblichen system-immanenten Verrechnungsmethoden normalisieren lassen, sondern als untauschbarer Rest das System stören wollen und werden. Die Substantialität dieses störenden Rests ist die plötzliche, nicht voraussehbare Gewalt des Anschlags, die sich in einem zivilen Milieu als unvermittelter Ausbruch von Chaos und Tod manifestiert. Schläfer und Amokläufer sind als Hybrid-Figuren zu begreifen, die – wie auch der martialischen Sicherheitsdoktrin der Bush-Regierung, veröffentlicht im September 2002, zu entnehmen ist – nicht mehr zwischen legitimer Kampfzone und Hinterland, zwischen Kombattanten und Unbeteiligten unterscheiden:

“Enemies in the past needed great armies and great industrial capabilities to endanger America. Now, shadowy networks of individuals can bring great chaos and suffering to our shores for less than it costs to purchase a single tank. Terrorist are organized to penetrate open societies and to turn the power of modern technologies against us.”<sup>13</sup>

Die von Amokläufer und Schläfer ausgeübte Gewalt ist nicht unbedingt der Motivation nach, aber im Hinblick auf die von der Umgebungsgesellschaft wahrgenommene Art ihrer Realisierung vergleichbar. Schläfer und Amokläufer üben – hier kann eine begriffliche Differenzierung von Jan Phillip Reemtsma hilfreich sein – autotelische Gewalt aus:

„Autotelische Gewalt zielt auf die Zerstörung der Integrität des Körpers [...]. Autotelische Gewalt zerstört den Körper nicht, weil es dazu kommt, sondern um ihn zu zerstören. (...) Autotelische Gewalt ist die Gewalt, die uns am meisten verstört, die sich dem Verständnis, auch dem Erklären weitestgehend zu entziehen scheint.“<sup>14</sup>

Diese Gewalt-Form, die sich nur schwer Zweck-Mittel-Relationen zurechnen lässt, findet in unserer massenmedialen Alltagskommunikation kaum einen Ort, an dem sie ungeschminkt zur Sprache kommen kann. Einzig die Populärkultur eröffnet eine Bühne, auf der sie ab und an die sozialen Fiktionen symbolischer Eindeutigkeit durchstößt und als Einbruch des Realen für Unruhe sorgt.

Das Besondere der Gewalttaten absoluter Feinde ist ihre auf Vernichtung abzielende Vehemenz und Direktheit. Wie Carl Schmitt in seiner „Theorie des Partisanen“ darstellt, üben absolute Feinde Gewalt nicht gemäß der Clausewitz’schen Logik zur Erreichung eines klar umgrenzten, realpolitischen Ziels aus. Vielmehr sind sie von einem Furor motiviert, der im Namen höchster Werte der korruptierten, dekadenten Welt der Anderen insgesamt den Krieg erklärt:

„Die Feindschaft wird so furchtbar werden, dass man vielleicht nicht einmal mehr von Feind oder Feindschaft sprechen darf und beides sogar in aller Form vorher geächtet und verdammt wird, bevor das Vernichtungswerk beginnen kann. Die Vernichtung wird dann

<sup>13</sup> The National Security Strategy of the United States of America, September 2002, <<http://www.whitehouse.gov/nsc/nss.html>> (Zugriff am 10.10.2010).

<sup>14</sup> Reemtsma, Jan Philipp: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. Hamburg: Hamburger Edition 2008, S. 116/117.

ganz abstrakt und ganz absolut. Sie richtet sich überhaupt nicht mehr gegen einen Feind, sondern dient nur noch einer angeblich objektiven Durchsetzung höchster Werte, für die bekanntlich kein Preis zu hoch ist. Erst die Ablehnung der wirklichen Feindschaft macht die Bahn frei für das Vernichtungswerk einer absoluten Feindschaft.“<sup>15</sup>

Die von absoluten Feinden ausgehenden Bedrohungsszenarien sind zugleich post-probabilistisch, katastrophisch und irritieren unseren risikokalkulierenden Umgang mit Zukunft nachhaltig, weil ihr Ereignischarakter spätmoderne Zeitbudgets auf Punktzeit schrumpfen lässt: „Augenblicklich erreicht die Gewalt ihren Höhepunkt. Sie will nicht martern oder quälen, sondern sofort töten. Wie das Attentat ist der Amoklauf Gewalt ohne Vorwarnung.“<sup>16</sup> Ein gutes Beispiel hierfür ist die in die Filmgeschichte eingegangene Abschluss-Sequenz aus Abel Ferraras Film „The Funeral“ (USA 1996), der von dem Verfall einer Mafia-Familie erzählt, die vom alternden Patron immer weniger zusammen gehalten werden kann.<sup>17</sup> Nachdem die Spannungen unter den Söhnen immer weiter angewachsen sind, kommt es im Finale des Films zum Amoklauf des depressiven Chez (Chris Penn), der alle männlichen Familienmitglieder tötet und in der filmischen Darstellung genau jene „Plötzlichkeit“ im Sinne Karl Heinz Bohrs zur Ansicht bringt, welche autotelische Gewalt und moderne Zeiterfahrung sinnlich kurzschließt. Stumm, ohne eine Miene zu verziehen, betritt er das Haus der Familie, zieht eine Waffe und eröffnet das Feuer. Die gesamte Filmhandlung der rund 90 Minuten davor schrumpft hier zusammen auf den einen Moment eruptiver Gewalt.

Wie „The Funeral“ nahelegt, erhalten Schläfer und Amokläufer für das Kino eine besondere ästhetische Valenz, weil sich in der Kombination von Plötzlichkeit und Stummheit – die Gespenstigkeit der Amok-Szene ergibt sich auch aus der Wortlosigkeit der Tat – ein Moment des Dämonischen manifestiert, von dem schon Sören Kierkegaard zu berichten wusste, sein Auftreten impliziere einen enormen Überwältigungseffekt:

„Nicht das entsetzlichste Wort, das aus dem Abgrund der Bosheit hervorspringt, vermag die Wirkung hervorzubringen, wie die Plötzlichkeit des Sprunges, die innerhalb des Bereiches des Mimischen liegt. Ob auch das Wort entsetzlich sein mag, ob es auch ein Shakespeare, ein Byron, ein Shelley sein mag, der das Schweigen bricht, das Wort bewahrt doch immer seine erlösende Macht; denn alle Verzweiflung und alles Grauen des Bösen zusammengefasst in einem einzigen Wort ist nicht so grauenvoll, wie es das Schweigen ist.“<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Schmitt, Carl: Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen. Berlin: Duncker & Humblodt 1975, S. 59 f.

<sup>16</sup> Sofsky, Wolfgang: Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg. Frankfurt/M.: S. Fischer 2002, S. 40.

<sup>17</sup> „The Funeral“, der den Amoklauf in einer angespannten Familienkonstellation lokalisiert, passt nur bedingt in den Fokus der hier vorgetragenen Überlegungen. Er wird herangezogen, weil die finale Sequenz filmästhetisch genau den Zusammenhang zwischen Plötzlichkeit, Dämonie und Angst trifft, auf den es hier ankommt. Soziologisch müsste der Amok-Begriff natürlich weiter ausdifferenziert werden.

<sup>18</sup> Kierkegaard, Sören: Der Begriff der Angst. In: Ders.: Die Krankheit zum Tode und Anderes. Hrsg. von Herrmann Diem/Walter Rest. München: dtv 2005, S. 441 – 640, hier S. 601.

Dieses Schweigen, das mehr sagt als tausend Worte, ist ein „Abbruch von Beziehungen“<sup>19</sup> im Medium der Nicht-Sprache, die Verweigerung einer Adresse, an die die Fragen nach dem „Warum?“ der Tat und die Gegenreden über eine vermeintlich falsche Wahrnehmung der strukturellen Gewalt der Gesellschaft gerichtet werden könnten. Die zeitliche Unbestimmtheit des In-Aktion-Tretens macht die Phantasmen des Schläfers und des Amokläufers filmisch *de facto* zu Figurationen des Terrors im Sinne Anne Radcliffes, die diesen in ihrem Essay „On the Supernatural in Poetry“ (1826) vom Horror abgesetzt und an den Modus der ungewissen, gleichwohl aber bangen Erwartung gebunden hatte.<sup>20</sup> In der Imagination von Schläfer und Amokläufer artikuliert sich so ein Wissen um den „verborgene[n] Einschluss einer gefährlichen Zukunft in der Gegenwart“<sup>21</sup>, das unsere Medienerzählungen in besonderer Weise affiziert. Amok und Terror stellen Denormalisierungsereignisse *par excellence* dar, die eine Absage an die „Kontinuität des Zeitbewusstseins“<sup>22</sup> personifizieren und – indem sie figurale Phantasmen vorführen – ein latentes Wissen davon anzeigen, dass an der äußeren gesellschaftlichen Grenze geopolitische und der inneren gesellschaftlichen Grenze sozioökonomische Spannungsintensitäten von enormer Wucht nach einer Kanalisierung suchen. Das besondere Angstpotenzial von Schläfern und Amokläufern resultiert aus der schockierenden Wucht der Tat in Korrelation zur Unterbestimmtheit der jeweiligen Akteure: „Es ist“ – so Gilles Deleuze – „ein dürftiges Konzept zur Herstellung eines Ungeheuers, verschiedene Bestimmungen aufzuhäufen oder das Tier überzudeterminieren. Besser lässt man den Untergrund aufsteigen und die Form schwinden.“<sup>23</sup> Schläfer und Amokläufer machen Angst, weil sie anders als die offiziellen Fratzen der Feindschaft – Bin Laden, Saddam Hussein oder Kim Jong Il – nicht lesbar sind, weil in der Gefahrenanamnese das Zusammenspiel von „Ordnung und Ortung“ (Carl Schmitt) fehlläuft. Deutlich wird dieser Befund, der sich – zeitgeistig begleitet von einer Inflation von Hermeneutiken des Verdachts – als Problematisierung des Begriffs „Vertrauen“ darstellt, in einer Szene aus Spike Lees Spielfilm „Inside Man“ (USA 2005): Beim fluchtartigen Verlassen der Bank sind Bankräuber und Geiseln gleichermaßen in Arbeitsoveralls und Masken gekleidet und damit für die Polizei nicht mehr zu unterscheiden. Der nachfolgende Versuch, die wimmelnde Masse der äußerlich anonymisierten Körper erkennungsdienstlich zu ordnen und zu orten, zu unterscheiden, wer Freund und wer Feind ist, scheitert, weil weder physiognomisch noch habituell eine Differenz festgemacht werden könnte, die Rückschlüsse auf Intentionen zulassen würde. Die Proliferation der Unterscheidungsproblematik, die sich in „Inside Man“ vom eigentlichen Terrorkontext emanzipiert und sich im Bankräuber-Gen-

<sup>19</sup> Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 179 – 203, hier S. 184.

<sup>20</sup> Vgl. Radcliffe, Anne: On the Supernatural in Poetry. In: The New Monthly Magazine 7, 1826, S. 145–152.

<sup>21</sup> Engell/Siegert/Vogl, Editorial. 2009, S. 7.

<sup>22</sup> Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 43.

<sup>23</sup> Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink 1992, S. 50.

re refiguriert, zeigt, wie omnipräsent die Figuren Schläfer und Amokläufer im populären Film der letzten Jahre sind. Es braucht keine konkrete inhaltliche Referenz, um das angstprägnante Bedrohungspotenzial der Unlesbarkeit dramaturgisch einsetzen zu können.

Bringt diese Nicht-Lokalisierbarkeit und Unlesbarkeit des Feindes, die die Sehnsucht nach Unterscheidung und Identifikation umso dringlicher erscheinen und jeden potenziell verdächtig werden lässt, an sich schon ein Moment tiefer Beunruhigung mit sich<sup>24</sup>, so verstärkt sich dieses zudem noch durch die zeitliche Durchkreuzung von Normalzeit und Tatzeit: Für den terroristischen Schläfer wie für den Amokläufer gilt, dass ihr Verletzungsextremismus darin besteht, dass auf ihren jeweiligen *avant coup* keine Reaktion und keine zeitnahe Gegengewalt folgen kann. Die Handlungsmöglichkeiten der Opfer von Akten absoluter Feindschaft bestehen nicht in der gewaltsamen Verteidigung oder planbaren Abwehr. Die soziale, politische und polizeiliche Antwort auf die Plötzlichkeit der Gewalt ist stets eine des *après coup*, eine des unwiederbringlichen und hoffnungslosen Zu-spät. Wie Peter Sloterdijk im Hinblick auf den Terror feststellte, besteht zwischen Aktion und Reaktion eine fundamentale Asymmetrie, die aus dem „Auslöschungswissen“<sup>25</sup> der Akteure herrührt. Prägnant kommt dies in einer Szene aus dem an das Columbine-Highschool-Massaker angelehnten Film „Elephant“ (USA 2004) von Gus van Sant zum Ausdruck, in der einer der beiden späteren Amokläufer die Schulmensa besucht und – von den anderen Schülern völlig unbemerkt – sein Einsatzgebiet akribisch kartiert. Indem die Kamera den wissenden Zuschauer auf die ahnungslosen Gesichter der späteren Opfer blicken lässt, reproduziert er genau jenen kollektiven Erwartungsaffekt der Angst, der aus dem Verhältnis von spezifischem Amok-Wissen und Nicht-Lokalisierbarkeit des Amok-Ortes resultiert.

Soll es dennoch möglich sein, gegenüber der konstitutiven Latenz von Amokläufern und Schläfern Strategien der Abwehr zu implementieren, die ihre Nachhaltigkeit nicht aus einer Praktik totaler Abriegelung beziehen, so bedarf es einer möglichst konkreten Vorstellung darüber, wer wann und wo angreifen könnte. „Abwehr ist damit immer auch ein epistemologischer Vorgang, ein Prozess der Erzeugung und Formatierung von Wissen: in diesem Fall des Wissens vom Feind.“<sup>26</sup> Nimmt man vor dem Hintergrund dieser Überlegungen Carl Schmitts berühmtes Diktum, wonach der Feind unsere eigene Frage als Gestalt ist, ernst<sup>27</sup>, dann bekommt das Nachdenken über absolute Feindschaft eine zweite Ebene, die – hier kehrt der Blick wiederum von der Peripherie ins Zentrum zurück – die Konstitution der westlichen Gesellschaften selbst betrifft. Zur Debatte steht

<sup>24</sup> So auch Carl Schmitt, der betont, dass es „die Unbestimmtheit des Feindes [ist,] die Angst hervorruft (es gibt keine andere Angst und es ist das Wesen der Angst, einen unbestimmten Feind zu wittern)“ (Schmitt, Carl: Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947 – 1951. Berlin: Duncker & Humblot 1951, S. 36).

<sup>25</sup> Sloterdijk, Peter: Luftbeben. An den Quellen des Terrors. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 14.

<sup>26</sup> Horn, Eva: Der Feind als Netzwerk und Schwarm. Eine Epistemologie der Abwehr. In: Abwehr. Modelle, Strategien, Medien. Hrsg. von Claus Pias. Bielefeld: transcript 2009, S. 39 – 51, hier S. 40.

<sup>27</sup> „Und wer kann mich wirklich in Frage stellen? Nur ich mich selbst. Oder mein Bruder. Das ist es. Der Andere ist mein Bruder“ (Schmitt, Carl: Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47. Berlin: Duncker & Humblot 1947, S. 89).



dann nicht mehr allein die Aktion des Feindes, die in unseren Medienerzählungen zudem merkwürdig entpolitisiert erscheint, sondern die kulturelle und politische Verfasstheit der westlichen Gesellschaften selbst. Hier wird insbesondere das auf Vorüberlegungen von Deleuze/Guattari und Blanchot rekurrierende Konzept Giorgio Agambens relevant, der im Hinblick auf die Sichtbarmachung der latenten Exterritialisierungspraktiken der Gesellschaft die Figur des „Homo Sacer“<sup>28</sup> profiliert hat, einen Typus des nackten Lebens, der als eingeschlossener Ausgeschlossener konstitutiv für die soziale und politische Kohärenz der Gesellschaft ist: „Der Feind ist das gespeicherte Wissen von Ausschlussprozessen.“<sup>29</sup> Eine zentrale These dieses Beitrags ist nun, dass pop-kulturelle Erzählungen über Schläfer und Amokläufer genau dies leisten: Arbeit am Begriff und Profil von Feindschaft. Dass es sich dabei nicht um die Verarbeitung eines ganz Anderen handelt, sondern um die mediale Evokation einer Irritation, die von den sozialen Prozessen der westlichen Gesellschaft als ein ihr Äußeres selbst produziert wird, zeigt sich, wenn die Attribute etwas genauer in den Blick geraten, die die Repräsentationen der beiden Angst-Figurationen im Spielfilm in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft näher bestimmen.

#### 4. Amokläufer und Schläfer als Figurationen absoluter Feindschaft

Zunächst einmal ist festzustellen, dass sich Amokläufer wie Schläfer durch eine Konsequenz des Handelns auszeichnen, die die an Dekonstruktion und Kulturrelativismus geschulte Selbst- und Weltwahrnehmung der westlichen Gesellschaft irritiert. Beide Figurationen rekurrieren in ihrem Tun auf einen eigentümlichen, elitären Wahrheitsbegriff, der gerade in der deutschen Tradition kulturkritischen Denkens eine lange Geschichte hat und in der literarisch-politischen Kristallisation der Konservativen Revolution der 1920er Jahre eine enorme Resonanz erfuhr: Wahr ist das, so predigte etwa Ernst Jünger in der Phase seines politischen Aktivismus, wofür man zu sterben bereit ist. Nicht wofür man marschiert, ist ihm wichtig, sondern dass man überhaupt marschiert. Worauf es ankommt, ist das existenzielle Moment der Entschlossenheit, die Bereitschaft zu Eindeutigkeit. So opak die Beweggründe von Amokläufern und Schläfern realiter sein mögen, deuten die spärlichen charakterlichen Zeichnungen ihrer filmischen Doppelgänger in genau jene Richtung, die Jünger vorgibt. So legitimieren beide Film-Figurationen ihr Handeln aus einem Leiden an der „atonalen Welt“, an einer Welt, der ein Punkt, ein Ort möglicher Unterbrechung fehlt.<sup>30</sup> Die „äußerste Komplexität der Welt“ – so auch Niklas Luhmann – erzeugt eine „unbestimmte Angst“<sup>31</sup>, die die Koordinaten der Orientierung ins Rutschen geraten

<sup>28</sup> Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

<sup>29</sup> Vgl. Joseph: *Warum brauchen Völker Feinde?* In: *Soll und Haben. Fernsehgespräche*. Hrsg. von Alexander Kluge/Joseph Vogl. Zürich/Berlin: diaphanes 2009, S. 155 – 166, hier S. 156.

<sup>30</sup> Vgl. Badiou, Alain: *Logiques des mondes. L'être et l'événement* Bd. 2. Paris: Seuil 2006, S. 442 – 445.

<sup>31</sup> Luhmann, Niklas: *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*. Stuttgart: UTB 2000, S. 1.

lässt und so die klärende Tat als Transformation von Undurchsichtigkeit in Eindeutigkeit attraktiv erscheinen lässt. Als Akteure, die mit ihren Aktionen eine „negation of a given order“ (Ernesto Laclau) artikulieren, werden Schläfer und Amokläufer so zu Vehikeln literarisch-medialer und theoretischer Transgressionsphantasien, die eine andere Gesellschaft jenseits aktueller Normierungsdiskurse imaginieren. Hierher rührt ihr implizites Faszinationspotenzial für die Gegenwartskultur: Das Auftreten von Schläfern und Amokläufern beinhaltet das implizite Versprechen, die überbordende Komplexität der geopolitischen Kultur des Spätkapitalismus zu stören.<sup>32</sup> Damit bieten Schläfer und Amokläufer als populärkulturelle Re-Figurationen der Angst eine Projektionsfläche, auf der die aus der Unübersichtlichkeit und Nichtrepräsentierbarkeit des Weltsystems resultierende, diffuse Angst in konkrete Furchtszenarien rückübersetzt werden kann. Dementsprechend lassen sich beide Figurationen jenseits ihrer scheinbar „problemlos[en] Leibhaftigkeit“<sup>33</sup> als Repräsentationen unterschwelliger sozio-ökonomischer und politischer Friktionen lesen<sup>34</sup>, die im Untergrund der vermeintlichen Konsensgesellschaften des Westens ein Eigenleben führen.

Eine solche Lektüre, die sich nicht für die Stimmigkeit psychologischer Fallgeschichten interessiert, sondern danach fragt, welche Anschlusskommunikationen das Auftreten von Schläfern und Amokläufern in den Diskursen unserer Gegenwartskultur ermöglicht bzw. voraussetzt, soll abschließend anhand zweier Filmbeispiele erprobt werden. Zunächst zur Figur des Schläfers, die – man denke an die Fernsehserien „24“ (USA 2001 – 2009), „Sleeper Cell“ (USA 2005 – 2006) und „Jericho“ (USA 2006 – 2008) oder an Spielfilme wie „Panic Room“ (USA 2002), „Body of Lies“ (USA 2007) oder „Traitor“ (USA 2008) – in den Bildwelten der Gegenwart nahezu omnipräsent ist. Der Schläfer beerbt als Faszinationsgestalt die Figur des kommunistischen Verschwörers, wie er im Spielfilm der 1950er und 1960er Jahre profiliert wurde<sup>35</sup>, transponiert den an diesen gekoppelten paranoiden Impuls einer dezidiert militärischen Denkweise aber in eine zivile Aufklärungslogik und verpflanzt ihn in die vertrauten Settings der Vor- und Innenstädte. Vertraute Stadt-Topografien werden so zu unheimlichen urbanen Einsatzzonen:

„Der Schläfer ist jedermanns Nachbar und gerade damit eine höchste, weil unmerkliche Gefahr. [...] Seine Geschichte ist die Geschichtslosigkeit, seine Kennung die Unauffälligkeit, seine Gefährlichkeit das Nichtstun. Er übernimmt den Posten eines unsichtbaren Feinds, und gerade weil er – bis auf weiteres, bis zu seinem Weckruf – unnachweisbar bleibt, löst er alle möglichen Autoimmunreaktionen aus. [...] Er repräsentiert so etwas wie Systemangst, dass heißt eine Angst davor, dass wir hier, in dieser Gesellschaft, tagtäglich unbestimmte Gefahrenadressen produzieren.“<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Vgl. Jameson, *The geopolitic Aesthetic*. 1993.

<sup>33</sup> Schmitt, Carl: *Politische Theologie*. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. Berlin: Duncker & Humblot 2009, S. 82.

<sup>34</sup> Jameson, Frederic: *Das politische Unbewusste*. Literatur als Symbol sozialen Handelns: Reinbek: Rowohlt 1988, S. 15f.

<sup>35</sup> Bourke, Joanna: *Fear. A cultural history*. London: Counterpoint 2005, S. 365.

<sup>36</sup> Vogl, Joseph: *Die Unheimlichkeit des Terrorismus*. Terroristen und Homo Barbarus. In: Kluge/Vogl, Soll und Haben. 2009, S. 181 – 184, hier S. 182.

Setzt sich das Schläfer-Phantasma als Figur gefährlicher Mimikry in Szene, so reagiert die Umgebungsgesellschaft hierauf mit Verfahren der „Abwehr“<sup>37</sup>, die zunächst einmal immer auf Praktiken der Ortung aufbauen. Den interiorisierten Feind zu markieren, ihn kenntlich zu machen, ist zentrale Aufgabe von Polizei und Geheimdiensten. Das Kino greift die sich auftuende Spaltung zwischen Oberfläche und submedialem Raum auf, unterwirft sie einer Dramaturgie des Indizienparadigmas und koppelt die zur Ansicht gebrachte Spurenlese an Verfahren der Wahrheitsproduktion, deren zentrale Praktik die der Folter ist. Folter ist seit 2001 – herausgefordert durch die Realitätsreferenz Abu Ghraib, aber begründet auch in der Sehnsucht, das Wahrheitsversprechen unbedingter Feindschaft im Medium des Schmerzes als ideologische Verwirrung zu desavouieren – als gewalttätige Produktion von Selbstpreisgaben und Geständnissen zu einem zentralen Sujet aktueller Spielfilme und Fernsehserien geworden. Während die extrem erfolgreiche Fernsehserie „24“ im Hinblick auf die Frage nach Rechtfertigung brutalster Verhörmethoden eine ambivalente Haltung einnimmt und immer wieder die utilitaristische Denkfigur „Einen opfern, Tausende retten“ ins Spiel bringt, tendieren aktuelle Filmproduktionen wie „The Road to Guantanamo“ (UK 2006), „Rendition“ (USA 2007) oder „Unthinkable“ (USA 2010) dazu, die folter-affine Rationalität des Gefahrenvorgriffs in ihrem Spannungsfeld zur Rechtsordnung zu untersuchen und vor allem die normativen Kosten herauszustellen, die die offensive Preisgabe von Bürgerrechten nach sich zieht.

Eng verknüpft mit der immer wieder als Bestandteil eines „*tickling-bomb*-Szenarios“ inszenierten Erörterung der Legitimität eines unbedingten „Willens zum Wissen“ (Foucault) ist die Reflexion auf einen Denkstil im permanenten Alarmzustand, der im Namen der „Verteidigung der Gesellschaft“ die Grenzen zwischen Wachsamkeit und Paranoia fließend werden lässt und – wie Jeff Renroes Spielfilm „Civic Duty“ (USA 2006) zeigt – Verfolgungswahn als ins Extrem gesteigerte Variante patriotischer Bürgerpflicht in Anschlag bringt. Völlig im Konsens mit Foucaults Einsicht, dass Souveränität „immer von unten (entsteht), kraft des Willens derjenigen, die Angst haben“<sup>38</sup>, ist in dem vom amerikanischen Justizministerium 2002 herausgegebenen „Citizen’s Preparedness Guide“ zu lesen:

“Your federal, state, and local law enforcement and government agencies are working hard every day to prevent terrorism in America. But there are some things that you can do, too: Know the routines. Be alert as you go about your daily business. This will help you to learn the normal routines of your neighborhood, community, and workplace. Understanding these routines will help you to spot anything out of place.

Be aware. Get to know your neighbors at home and while traveling. Be on the lookout for suspicious activities such as unusual conduct in your neighborhood, in your workplace, or while traveling. Learn to spot suspicious packages, luggage, or mail abandoned in a crowded place like an office building, an airport, a school, or a shopping center.

Take what you hear seriously. If you hear or know of someone who has bragged or talk-

<sup>37</sup> Vgl. Pias, Abwehr. 2009.

<sup>38</sup> Foucault, Michel: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975 – 1976). Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 116.

ed about plans to harm citizens in violent attacks or who claims membership in a terrorist organization, take it seriously and report it to law enforcement immediately.”<sup>39</sup>

In „Civic Duty“ werden die patriotischen Aufträge des Justizministeriums zum Ausgangspunkt eines Plots, der von dem paranoiden Verdacht eines arbeitslosen weißen Mittelklasse-Amerikaners gegen seinen arabischstämmigen Nachbarn erzählt. Inszenatorisch präsentiert sich „Civic Duty“ als eine Kombination des panoptischen Settings von Hitchcocks „Rear Window“ (USA 1954) mit einer aus dem Film „Falling-Down“ (USA 1993) bekannten Amok-Dramaturgie, wobei der gegendiskursive *clou* des Films in der Unschuld des Verdächtigen und dem Schuldigwerden des Protagonisten besteht. Hauptfigur von „Civic Duty“ ist Terry (Peter Krause), ein zutiefst verunsicherter Mann, der mit seinem Job seine berufliche wie auch sexuelle Potenz verloren hat. Den Modus der Wachsamkeit präsentiert der Film dementsprechend als eine Praktik des imaginären *empowerments*, die der Protagonist nutzt, um sich selbst in der Beobachtung des Nachbarn einen neuen Wert zu geben. Damit spiegelt der Film exakt die Psychogenese der Regierung Bush, die in ihren ersten Amtsmonaten ob des extrem knappen und verfassungsrechtlich umstrittenen Wahlergebnisses einen zögerlichen Eindruck machte, bevor sie 9/11 dazu nutzte, landesweit Tatkraft und Zustimmung zu mobilisieren. „Civic Duty“ realisiert den Zusammenhang von individueller Krise, Zukunftsangst und Interpellation in Form der Kombination einer aus dem Off eingespielten Rede George W. Bushs mit dem Bild eines Fahndungsplakats, auf das Terry aufmerksam wird, nachdem er in einem Postgebäude eine Reihe von Bewerbungen aufgegeben hat. In der Szene, die aus der Fokalisierung Terrys erzählt wird, fungiert dieser als selbstempfunder Adressat eines vom „ideologischen Staatsapparat“<sup>40</sup> ausgehenden Speech-Acts, der die allgemeine Form der Verunsicherung politisch vereindeutigt und damit einen Beitrag zur Formatierung von Subjektivität und zur Kalibrierung von Handlungsneigung leistet.<sup>41</sup> Die quasi-haluzinatorische Interpellation als Subjekt, die von dem Fahndungsplakat ausgeht, quittiert Terry mit einem zustimmenden Nicken, eine Geste, die wiederum extra-diegetisch auf die Akklamations-Bekundungen während George W. Bushs „With us or with the enemy“-Rede vom 20. September 2001 verweist.<sup>42</sup> Die Nachfolgeszene zeigt Terry dann nach der Zwischenblende eines den Himmel durchquerenden Flugzeugs bei der Zubereitung des Abendessens. Seine Frau, eine Fotografin, macht währenddessen Fotos von ihm. Auf diese Weise schließt der Film politische Subjektvorgabe, aus Verunsicherung resultierende subjektive Empfänglichkeit und imaginiertes Selbstbild der Stärke zusam-

<sup>39</sup> United for a Stronger America – Citizen’s Preparedness Guide. Hrsg. von U.S. Department of Justice, National Crime Prevention Council, USA Freedom Corps. Washington: Bureau of Justice Assistance 2002, S. 2.

<sup>40</sup> Vgl. Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg/Berlin: VSA 1977.

<sup>41</sup> Vgl. Crandall, Jordan: Bereitschaft. In: Wörterbuch des Krieges. Hrsg. von Multitude e. V./Unfriendly Takeover. Berlin: Merve 2008, S. 62 – 86, hier S. 73.

<sup>42</sup> In Ausschnitten zu betrachten unter <<http://www.youtube.com/watch?v=-23kmhc3P8U>> (Zugriff am 10.10.2012).

men. Im nachfolgenden Gespräch kommt dann die Rede auf den neuen Nachbarn, „a middle-eastern guy“, den Terry verdächtigt, seiner Frau begehrlche Blicke hinterher zu werfen. Ausgehend von dieser anfänglich in einem Rivalitätsverhältnis verorteten Aufmerksamkeitsskonstellation, verwickelt sich Terry in einem Indizienprozess, der immer paranoidere Züge annimmt und selbst von einem eingeschalteten FBI-Agenten nicht mehr aufgehalten werden kann. Ganz im Gegenteil: Die mit unruhiger Handkamera eingefangenen Ermittlungen nehmen umso drastischere Formen an, je negativer das Feedback von Terrys Frau als eigentlicher Referenz des virilen Wiederaufbaus wird. Terry, dessen neues Motto „We have to be the eyes and ears now!“ lautet, macht auch vor einem Einbruch in die Wohnung des Nachbarn nicht halt. Die Dynamik eskaliert, als der sich belästigt fühlende Chemie-Student in einem Streitgespräch die Beobachtungsaktivität Terrys provokativ als homoerotische Affektion auslegt. Terry sieht rot und eröffnet mit vorgehaltener Waffe eine Befragung, die sich zu einer stundenlangen Geiselnahme auswächst. Während der Befreiungsaktion kommt dann bezeichnender Weise Terrys Frau ums Leben, als sich ein Schuss aus der Waffe ihres Mannes löst.

„Civic Duty“ führt einerseits vor, welche Rückkopplungseffekte die von der Regierung Bush betriebene Militarisierung des Alltäglichen nach sich zieht. Andererseits zeigt der Film in der Figur des vermeintlichen Schläfers, dass der Feind expressis verbis als unsere eigene, Gestalt gewordene Frage zu begreifen ist. Gerade weil der Feind strukturell unterbestimmt bleibt, weil er nicht im finalen Sinne dingfest gemacht werden kann, entsteht ein Gefahrensinn, der jede Frage nach der Verhältnismäßigkeit als Verharmlosung negiert und den Zusammenhang von „flüssiger Moderne“<sup>43</sup>, Angst und Gewalt bloßlegt. Das spezifische Noch-Nicht der von der Figur des Schläfers ausgehenden Gefahr legitimiert eine Politik der Prävention, die sich als „Falte“ im Sinne von Gilles Deleuze<sup>44</sup> denken lässt, als Modus einer Verwerfung des Rechtssystems.

Ebenso wie für den Schläfer, so ist auch für den Amokläufer die Tat ein kommunikativer Akt, dessen Übersetzung allerdings noch größere Rätsel als im Falle des Terroranschlags aufgibt. Seit dem Beginn der westlichen Kulturgeschichte des Amoks, die Christina Barz mit dem Fall des Walter Seifert im Jahre 1964 beginnen lässt<sup>45</sup>, stehen Beobachter ratlos vor Ereignissen, die sich als „typische Katastrophe[n] in westlichen Gesellschaften“<sup>46</sup> auf einer Beobachter-Ebene erster Ordnung nur sehr schwer narrativ renormalisieren lassen, auf der Beobachter-Ebene zweiter Ordnung allerdings eine intrinsische Verbindung zum Schläfer-Phantasma aufweisen, vor allem dann, wenn man auf

<sup>43</sup> Zum Angst-Potenzial einer Moderne, in der sich die für das 20. Jahrhundert typischen Ordnungsmuster des Sozialen und Politischen verflüssigen, vgl. Bauman, Zygmunt: *Liquid Fear*. Cambridge: Polity 2006.

<sup>44</sup> Vgl. Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibnitz und der Barock*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

<sup>45</sup> Walter Seifert hatte 1964, mit einer Lanze und einem selbstgebastelten Flammenwerfer bewaffnet, eine Schule im Kölner Vorort Volkhoven betreten, dort zwei Lehrerinnen getötet und mehreren Schülern schwere Verbrennungen zugefügt. Vgl. Bartz, Christina: *Amok: Muster und Genealogie einer publizistischen Debatte 1964 bis heute*. In: *LiLi* 40, 2010, H. 157: *Deutsche Debatten*, S. 60 – 75.

<sup>46</sup> Vogl, Joseph: *Epoche des Amok*. In: *Transkriptionen* 1, 2003, S. 11 – 14, hier S. 11.

die Medienerzählungen schaut, die von ihrem Auftreten initiiert werden. Zunächst als Phänomen malaiischer Kriegspraktiken in portugiesischen, englischen und holländischen Reiseberichten des 16. und 17. Jahrhunderts beschrieben, später in medizinisch-psychiatrischen Diskursen als pathologischer Körperzustand verortet und auch in die literarische Fiktionalität einwandernd<sup>47</sup>, realisiert sich die Ausbreitungsgeschichte des Amoks seit den 1960er Jahren als massenmediales Phänomen.<sup>48</sup> Dies insbesondere auch dadurch, dass sich die Erschütterungswirkung des Ereignisses als Zusammenspiel von Tat und Berichterstattung darstellt, geknüpft an das Eingeständnis, dass zwar das „Das“ konstatiert, aber kaum das „Warum?“ befriedigend geklärt werden kann. Als dauerhafte Störung des Normalen, die in spezifischer Weise kollektive Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte auseinander treten lässt, wird der Amok zur Herausforderung und zum Attraktor des Populären, das sich einerseits vor allem auf die Verunsicherung artikulierende „Inszenierung einer hyperbolischen Kriegslandschaft mitten in einem scheinbaren Frieden“<sup>49</sup> fokussiert. Gus van Sants „Elephant“ etwa zeigt den Amoklauf zweier Schüler an einer Highschool als genau dies: ein generalstabsmäßig geplanter Angriff, der aber kein Motiv erkennen lässt. Die vermeintlichen Indizien, die der Film vorführt – der unvermeidliche Ego-Shooter etwa oder eine Faszination der beiden Täter beim Schauen alter NS-Aufnahmen im History-Channel – werden nur zitiert, um sie in ihrem Missverhältnis zu der sich am Schluss des Films Bahn brechenden Gewalt vorzuführen. Die Tat selbst wird in so prosaischen Bildern gezeigt, das sozialpsychologische Erklärungsmuster zwangsläufig verblissen und man unweigerlich Zuflucht bei allgemeinen Reflexionen über den Einbruch des Realen oder den Zusammenhang von Unfall und Moderne suchen möchte. „Elephant“ reproduziert damit genau jene doppelte Erschütterungswirkung, die den Amok zu so einem irritierenden Ereignis macht: Er erzeugt einen Riss, der ebenso die Biografien der Opfer aus der Bahn fallen lässt, wie er die gängigen Normalisierungserzählungen in ihrer Hilflosigkeit vorführt.

Einen etwas einfacheren Weg nehmen Filme wie „Taxi Driver“ (USA 1976) oder „Falling Down“ (USA 1993), die weiße Männer mittleren Alters in den Mittelpunkt ihrer Narrationen stellen und die von ihnen begangenen Amokläufe einer kulturkritischen Imprägnierung unterziehen. Travis Bickle (Robert de Niro), die Hauptfigur in „Taxi Driver“, wie auch der von Michael Douglas gespielte William Foster aus „Falling Down“, der aufgrund des programmatischen Nummernschildes seines Wagens weithin als „D-Fense“ in die Geschichte der Amokfiguren eingegangen ist, starten ihre Feldzüge gegen die Gesellschaft als Akte der Selbstverteidigung, als Gegenwehr gegen eine unverständliche Umwelt, die sie als Bedrohung ihrer Lebensbedingungen wahrnehmen. Vor allem Travis Bickle realisiert in seinen der Tat vorausgehenden Reden ein Motiv der Reinigung, das in einem symbolischen Akt den *status quo ante* wieder einsetzen und da-

<sup>47</sup> Vgl. Vogl, Joseph: Zur Geschichte von Gefahr und Gefährlichkeit: Amok. In: Sicherheit und Risiko. Über den Umgang mit Gefahr im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Herfried Münkler u. a. Bielefeld: transcript 2010, S. 239 – 260.

<sup>48</sup> Vgl. Christians, Heiko: Amok. Geschichte einer Ausbreitung. Bielefeld: Aisthesis 2008.

<sup>49</sup> Vogl, Epoche des Amok. 2003, S. 14.

mit die Komplexität und vermeintliche Verdorbenheit der Gegenwart auf die Eindeutigkeit einer imaginierten besseren Vergangenheit zurückführen will. Paradigmatisch für dieses Projekt einer gewaltsamen Realisierung restitutiver Kulturkritik steht Bickles paradigmatischer Appell „Just go out and do somethin’!“ Der Film überführt diesen Appell zunächst in einem traditionsreichen Brückenschlag<sup>50</sup> zum „Kult der Waffen“<sup>51</sup>, rechtsreaktionärer Kreise in den USA bevor es dann, nach einem gescheiterten Attentatsversuch auf den Präsidentschaftskandidaten Palantine, zum finalen Gewaltakt kommt. Sehr viel stärker als „Elephant“ interessiert sich „Taxi Driver“ für die psychische Struktur seiner Hauptfigur. Ein letztes Mal kehrt im vorliegenden Zusammenhang die Denkfigur von der Peripherie im Zentrum wieder: Bickle, der als Soldat am Vietnam-Krieg teilgenommen und im Nachkriegsamerika nicht mehr recht Fuß gefasst hat, figuriert als lebendes Trauma, das vom eigentlichen Skandalon des Krieges und dem dort stark beschädigten US-amerikanischen Selbstbild schweigt und stattdessen die Zustände an der Heimatfront als nicht akzeptabel brandmarkt. So perspektiviert, erweist sich der Wille zur Tat als Versuch, die eigene Identität in einer idealisierten Rolle als Held neu zu integrieren, indem er – wie es Helmut Lethen einmal im Hinblick auf die männlichen Reaktionsmuster nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg beschrieben hat – an die Stelle des kreatürlichen Leidens an der Niederlage die Coolness der gepanzerten „kalten Persona“<sup>52</sup> setzt.

Die Rollenwahl des Travis Bickle, die im amerikanischen Western und hier namentlich in den Darstellungen Clint Eastwoods unzählige Muster vorfindet, ebenso wie der Umstand, dass „Falling Down“ den Amoklauf von D-Fense in einem Fast-Food-Restaurant beginnen lässt und sich damit an den realen Fall des Vietnam-Veteranen James Huberty anlehnt, der 1984 in einer McDonalds-Filiale 22 Menschen tötete, zeigt einmal mehr, wie sehr sich die realen und die fiktionalen Geschichten absoluter Feindschaft gegenseitig durchdringen. Bickle, der sich selbst mit dem Thomas-Wolfe-Zitat „There is no escape. I'm god's lonely man“ charakterisiert, figuriert ebenso wie der mit dem Motto „Don't forget me!“ in die Schlacht ziehende D-Fense, als die auf die Exterritorialisierungspraktiken der Gesellschaft verweisende Personalisierung eines Unbehagens, das sich angesichts eines Lebens in der verwalteten Welt latent einschleicht, und in spezifischen Rahmenkonstellationen von Potenzialität in Aktualität übergeht. Die Tat setzt dann an die Stelle der Anonymität bürokratischer Strukturen das persönliche und damit immer auch vermeintlich authentische Moment eines Blutrausches, der in seinen medialen Umschriften als eine „Metapher für Überzivilisierung“<sup>53</sup> aufgefasst werden kann.

<sup>50</sup> Stichworte bzw. Referenzfilme wären hier die „Turner-Diaries“, die gewaltsame Erstürmung des Davidianer-Gebäudes in „Waco“ sowie der Anschlag auf die FBI-Zentrale in „Oklahoma City“.

<sup>51</sup> Christians, Amok. 2008, S. 266.

<sup>52</sup> Vgl. Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

<sup>53</sup> Ebd., S. 207.

## 5. Gouvernementalität als Bedrohung

Bleibt abschließend zu fragen, inwieweit Angst im Zeitalter der „flüssigen Moderne“ zu einer Schlüsseltechnologie der Macht geworden ist. Die massenmedial als Trauma kommunizierten Terroranschläge und Amokläufe der Vergangenheit erzeugen – niedrig in der Intensität, aber desto größer in der Kontinuität – Effekte der Entdifferenzierung, Entindividualisierung und Entpolitisierung, die den *status quo* stabilisieren, gerade indem sie seine gewaltsame Infragestellung behaupten und die geopolitische bzw. sozialökonomische Komplexität der Tatentstehung in unterkomplexe Ursachen-Wirkungs-Zusammenhänge übersetzen. Typische massenmediale Erklärungsmuster – religiöse Verblendung im einen Fall, falscher Medienkonsum im anderen – streben eine Renormalisierung des Kontinuitätsbruchs an, indem sie den komplexen Entstehungszusammenhang der Gesellschaftsfeindschaft auf eine individualpathologische Ebene herunter brechen und im Zuge dessen einen vermeintlich sinnvollen, zugleich aber ansatzlosen Aktivismus propagieren. Die Logik absoluter Feindschaft verbreitet so Angst als Kondensat kommunikativer Praktiken und wird dabei aufgrund ihrer prospektiven Logik von einer „Rhetorik der Dringlichkeit“<sup>54</sup> bestimmt, deren massenmedialer Emotionalisierungsgrad in seiner mittelfristigen Wirkungsweise die tautologische Botschaft „Wir leben in gefährlichen Zeiten, weil die Zeiten gefährlich sind“ kommuniziert und damit in der medialen Zirkulation letztendlich Bedrohungen ohne Eigenschaften produziert. Der Leitaffekt der Gegenwart ist, wie es Brian Massumi formuliert,

„vage und grell zugleich: nichts ist so drastisch wie Panik, nichts so unbestimmt wie eine Wahnvorstellung. Die derart induzierte Angst ist nicht mit einer Phobie zu verwechseln, denn anders als diese ist Angst ohne spezifisches Objekt. Es handelt sich nicht um eine akute, sondern um eine diffuse Angst, um ein ständig präsent, fluktuierendes Angstniveau [...]“<sup>55</sup>

Gegenwärtige Sicherheitskonzepte prozessieren Gefahrenabwehr daher als kommunizierte Antizipation zukünftiger Gefahrenkonstellationen, Sicherheit bekommt so eine imaginative Komponente, exemplarisch ausgedrückt in den Treffen, die das Pentagon Ende 2001 zusammen mit Regisseuren und Drehbuchautoren aus Hollywood veranstaltete, um gemeinsam denkbare Terror-Szenarien durchzuspielen. Komplementär zur Evaluierung möglicher Gefahrensettings greift ein Politikverständnis um sich, das situative Konstellationen in ihren Entstehungsbedingungen zu kontrollieren trachtet. Wie Foucault zeigt, ist das neuzeitliche Regieren „ein System, das sich im wesentlichen um ein eventuelles Ereignis dreht, das geschehen“<sup>56</sup> *könnte*. In einer Zeit, in der nicht mehr der als Barbar lokalisierbare Feind „an den Grenzen der Staaten herumstolpert und gegen die Mauern der

<sup>54</sup> Horn, Der Feind als Netzwerk und Schwarm. 2009, S. 39.

<sup>55</sup> Massumi, Brian: Everywhere you want to be. Einführung in die Angst. In: Karten zu Tausend Plateaus. Hrsg. von Clemens Carl Härle. Berlin: Merve 1993, S. 66 – 103, hier S. 88 f.

<sup>56</sup> Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität Bd. 1: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 57.



Städte anrennt<sup>57</sup>, stellen Präventionslogiken einen Versuch dar, gegenwärtige Zukunft in zukünftige Gegenwart zu überführen und dabei ein höchstes Maß an Kontrolle und Planbarkeit zu erreichen. Die von westlichen Regierungen im Schulterschluss mit den sensationalistischen Massenmedien betriebene Politik der Angst funktioniert dementsprechend als Akzeptanzmanagement für Formen „präventive[r] Normalisierungen“<sup>58</sup>, d. h. für den Versuch, negativ gedeutete Zukunft gar nicht erst eintreten zu lassen.<sup>59</sup> Terror und Amok irritieren das in der Moderne dominante Umgehen mit Gefahr, weil beide Anschlagsformen als „reale Möglichkeiten“ (Carl Schmitt) entgegen verbreiteter Kausallogiken schwer kalkulierbar und als Ereignis kaum auf individuelles Agieren zurückrechenbar sind. In gewisser Weise fällt die diffuse Angst vor Terror hinter die Moderne zurück, die seit der Psychologisierung des Bösen im Zeitalter der Aufklärung konsequent zwischen intentionaler Bedrohung und kontingenter Gefahr zu unterscheiden sucht. Prävention, die eigentlich nur Ziele der Vermeidung kennt, setzt vor diesem Hintergrund einen enormen, nie abschließbaren Aktionismus frei. Die mediale Dauerpräsenz der beiden Angst-Figuren des Schläfers und des Amokläufers führt indessen zu einer Gesellschaft im permanenten Alarmzustand, die sich in der Auslegung von Ereignissen und sozialen Prozessen immer mehr von Zweifelsfällen umstellt sieht, die eine spezifische Handlungslogik implizieren: „Im Zweifelsfall“ – das heißt wer auf Nummer sicher gehen will, wird Situationen immer häufiger als Zweifelsfälle deuten.<sup>60</sup> Der populäre Spielfilm spielt hierbei eine ambivalente Rolle. Einerseits bebildert er eben jene Phantasmen, die Angst machen, und liefert so einen Beitrag zur Organisation von Gouvernementalität als Bedrohung. Positiv gewendet gibt er andererseits den Anstoß dazu, angstbesetzte Machttechniken zu hinterfragen. Wie schon Siegfried Kracauer glaubte, „ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ‚Reflexion‘ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an.“<sup>61</sup> Wenn eine solche Reflexionsherausforderung gelingt, wenn das „verworfenen Wissen“<sup>62</sup> um die Kontingenz unserer Freund-Feind-Unterscheidungen deutlich wird, werden Spielfilme zu Störfällen ganz eigener Art.

<sup>57</sup> Foucault, In Verteidigung der Gesellschaft. 2002, S. 232.

<sup>58</sup> Link, Über die normalisierende Funktion apokalyptischer Visionen. 2009, S. 21.

<sup>59</sup> Die Paradoxien eines solchen Präventionsdenkens wiederum sind auch dem populären Spielfilm nicht fremd, wie beispielsweise Steven Spielbergs „Minority Report“ (USA 2002) zeigt.

<sup>60</sup> Reemtsma, Vertrauen und Gewalt. 2008, S. 177.

<sup>61</sup> Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 395.

<sup>62</sup> Foucault, In Verteidigung der Gesellschaft. 2002, S. 21.

