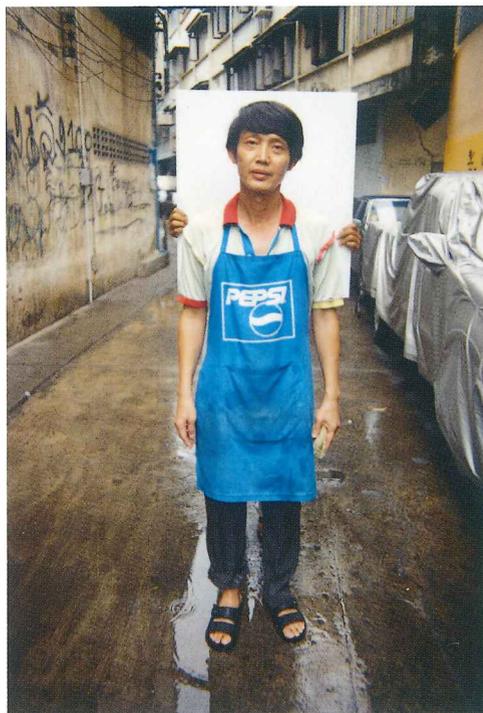


POP

KULTUR
& KRITIK

Oberflächlichkeit
Entgrenzung des Verdachts
Cloud
Alle Daten
Pop-Import China



HEFT 3 HERBST 2013

[transcript]

POP. KULTUR UND KRITIK
HEFT 3 HERBST 2013

INHALT

RUBRIKEN: ZUR ZEIT, ESSAYS UND
FORSCHUNGSBEITRÄGE



ZUR ZEIT

Joseph Vogl

FUNKTIONALE ENTDIFFERENZIERUNG

S. 10

Lars Koch

**TERROR 3.0 - »HOMELAND«
UND DIE ENTGRENZUNG DES VERDACHTS**

S. 17

Kai-Uwe Hellmann

**SELEKTIVE WAHRHEITEN
UND HÖFLICHKEIT DES MARKETING**

S. 22

Wolfgang Ultrich

NETZWERKBÜRGER ALS KUNSTPUBLIKUM

S. 28

Carolin Gerlitz

PARTIZIPATIVE ZAHLEN. VOM WERT DER LIKES

S. 34

Oliver Leistert

MIETMODELL SOFTWARE ADOBE

S. 39

Thomas Hecken

ALLE DATEN

S. 43

Marcus S. Kleiner

BUSHIDO UND DER DEUTSCHE KONSERVATISMUS

S. 47

Thomas Hecken

CHART- UND LANDLUST

S. 54

Monica Titton

SÜNDER UND HEILIGE, TISCI UND GIVENCHY

S. 58

Robin Curtis

**VISZERALITÄT UND MONOTONIE:
»GIRLS«, »SPRING BREAKERS«**

S. 66

Christian Huck

VIDEO-DEKOMPOSITIONEN

S. 71

Christian Rakow

THEATER ALS POPKONZERT

S. 76

Moritz Baßler / Heinz Drügh

»WITTY, SEXY, GIMMICKY, GLAMOROUS« HEUTE

S. 81

Heinz Drügh

TV-SERIEN-ANALYSEN

S. 87

ESSAYS

Jonathan Lethem

**EINSTÜRZENDE DISTANZ.
MÖCHTEGERNS LIEBESLIED
ODER DER AUTOR ALS FAN**

S. 94

Nicolas Pethes

POP-WISSEN?

S. 102

Thomas Hecken

ZUR WAHL

S. 113

FORSCHUNGSBEITRÄGE

Ling Yang

**ANNÄHERUNG DURCH POP.
KULTURIMPORTE, STAATLICHE KONTROLLE
UND KULTURELLE VIELFALT IN CHINA**

S. 132

Torsten Hahn

**WALLPAPER ART. ZUR ÄSTHETIK SERIELL
GESTALTETER OBERFLÄCHEN**

S. 156

**HINWEIS ZU DEN
AUTORINNEN UND AUTOREN**

S. 177

IMPRESSUM

S. 179

TERROR 3.0

»Homeland« und die Entgrenzung des Verdachts

Lars Koch



Homeland« schlägt ein neues Kapitel auf in der popkulturellen Beschäftigung mit 9/11, dem »war on terror« und den Feldzügen in Afghanistan und Irak. Die Serie läuft seit 2011 beim US-amerikanischen Sender »Showtime«, ihre dritte Staffel ist für Januar 2014 angekündigt. Als Adaption der israelischen Serie »Hatufim« (dt. »Die Entführten«; bislang zwei Staffeln, seit 2010), die von der Rückkehr zweier israelischer Kriegsgefangener aus libanesisch-syrischer Gefangenschaft erzählt, zeichnet sie die individual- und kollektivpsychologische Signatur der »Post-Irak-Ära« nach. »Homeland« führt vor Augen, wie eine von der phantasmatischen Figur des Schläfers initiierte Entgrenzung des Verdachts zu einer Politik und Lebenspraxis der (Proto-)Paranoia führen kann.

17

Zugleich ist »Homeland« ein Archiv all jener im Fernsehen versammelten popkulturellen Narrationen, die nach 9/11 den »paranoid style of american media« konfiguriert haben, wie etwa »Alias« (2001–2006) oder »Sleeper Cell« (2005–2006). Ganz direkt ist »Homeland« aber vor allem so etwas wie eine Antwort auf die Fox-Serie »24« (2001–2010), was umso mehr überrascht, als mit Howard Gordon und Alex Gansa zwei der »24«-Macher auch an »Homeland« federführend mitwirken. Gegenüber den popkulturellen Terrornarrativen der letzten zehn Jahre markiert »Homeland« einen neuen Einsatz, weil hier mehr und mehr die mit Angslust besetzte Gewalt-Aktion in den Hintergrund und im Gegenzug das emotionale Profil der Akteure in den Vordergrund tritt.

Während die Serie um Jack Bauer in einer ersten Phase nach 9/11 mit der Ausfabulierung verschiedener terroristischer Worst-Case-Szenarien predigte,



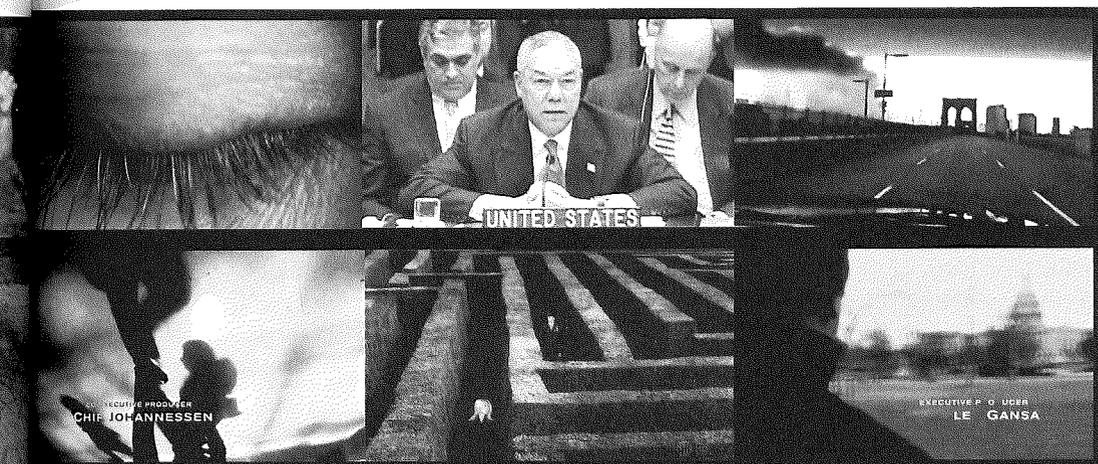
4

18

dass im »war on terror« der Zweck die Mittel heilige und die Praxis der Folter ein probates Mittel zur Ortung und Ordnung der Feinde darstelle, ging es in einer zweiten Phase – man denke vor allem an die Serie »Battlestar Galactica« (2002–2008) – darum, den Antiterror-Krieg allegorisch in seinen moralischen und politischen Ambivalenzen zu beleuchten und den Ausnahmezustand auf einer allgemeineren Ebene als Ursache diverser Autoimmunreaktionen kenntlich zu machen. Mit »Homeland« – und anderen aktuellen Serien wie etwa »Rubicon« (2010) und »Person of Interest« (seit 2011) – bricht eine dritte Phase an, in welcher der Aspekt der Allegorisierung zugunsten eines Profiling der individuellen, emotionspolitisch vermittelten Subjektivitätseffekte zurücktritt, die ein Leben im permanenten Alarmzustand und der dabei oszillierenden Angst-Intensitäten produziert.

Im Mittelpunkt von »Homeland« steht Nicholas Brody (Damian Lewis), ein US-Marine, der nach acht Jahren in irakischer Gefangenschaft befreit wird und nach Hause zurückkehrt. Neben seiner Familie, die mit dem lange Totgeglaubten zunächst nicht viel anzufangen weiß, und Politikern, die den Kriegsveteranen sogleich für den anstehenden Präsidentenwahlkampf funktionalisieren wollen, trifft Brody dort vor allem auf die CIA-Analystin Carrie Mathison (Claire Danes), die bezeichnenderweise neun Monate zuvor von einem Informanten erfahren hatte, dass ein amerikanischer Soldat in der Gefangenschaft umgedreht worden sei und nun einen Anschlag in den USA plane. Darum, ob Brody dieser Schläfer ist, was er vorhat und wie bzw. ob er seine Ziele im Spannungsfeld von Familie, CIA und Terrornetzwerk verfolgen kann, dreht sich der Plot der beiden ersten Serienstaffeln.

Einerseits erzählt »Homeland« auf unzähligen Ebenen von Taktiken der mimetischen Anverwandlung, der Unterwanderung und des Vertrauensverlusts. Immer wieder wird der Status von Zufall und Zeichen neu verhandelt,



Homeland © Twentieth Century Fox Film Corporation

denkt die Serie über Praktiken und Aporien von Prävention und Überwachung nach. Andererseits macht die Serie im Modus der Identifikation mit Carries Verdacht, der sukzessive immer wieder Nahrung erhält, die Spirale der Paranoia für den Zuschauer performativ miterlebbar. Indem »Homeland« das Verunsicherungspotenzial des Schläfers in seinen unterschiedlichen emotionalen Registern ausleuchtet, setzt die Serie jene von Jacques Derrida beschriebenen politischen Autoimmunreaktionen der Terror-Abwehr in Szene, die unlängst anhand der Aufdeckung des Überwachungsprogramms Prism einmal mehr ans Tageslicht getreten sind. Prävention tendiert zur Entgrenzung, insbesondere dort, wo keine gültige Semiotik der Feindschaft mehr existiert und zwischen Sicherheit und Katastrophe nur die Plötzlichkeit der Tat zu liegen scheint.

Die Rede von einer dritten Phase der Terror-Reflexion scheint insbesondere deshalb berechtigt, weil »Homeland« knapp zehn Jahre nach den Anschlägen auf das World Trade Center an den »ground zero« der Angst zurückkehrt und jene Traumatisierungen zur Sprache bringt, die seither die amerikanische Gesellschaft bestimmt haben. Die Serie »Homeland« leistet dies, indem sie Brody und Carrie als reziproke Figurationen eines »eingeschlossenen Ausgeschlossenen« lesbar macht, deren Handlungen wesentlich von früheren Angsterfahrungen bestimmt sind. Beide sind »haunted by the past«, ihre versehrten Psychen, die zugleich symbolische Verdichtungen der Läsionen der politischen Kultur der USA sind, werden in ihrer Psychodynamik erst dadurch sichtbar, dass sie sich komplementär aufeinander zubewegen. Dass Brody und Carrie zeitweise ein Liebespaar werden, hat nicht nur mit melodramatischer Konventionalität zu tun, sondern ist zugleich intrinsisch begründet in der Dialogizität ihrer Angst.

»Homeland« zeigt, was Carl Schmitt mit der Sentenz, dass der Feind die eigene Frage in Gestalt sei, gemeint haben könnte: Auf der einen Seite steht Brody, ein unheimlicher Wiedergänger der US-amerikanischen Machtpolitik,

der in einem seit dem »Manchurian Candidate« (1962/2004) bekannten Setting als »Homecoming Hero« die an die afghanische und irakische Peripherie verdrängte Gewalt in das Zentrum der westlichen Welt zurückkehren lässt. Auf der anderen Seite steht Carrie, die sich für die Nicht-Verhinderung von 9/11 mitverantwortlich fühlt, ihre manisch-depressiven Schübe mit Alkohol und Tabletten bekämpft und ihre Arbeit ganz der Erwartung bzw. Verhinderung eines zukünftigen Anschlags widmet. Anders als Jack Bauer (zumindest als der Jack der ersten vier Staffeln) ist Carrie Mathison ein paranoider Charakter, der Free Jazz, den sie im Auto hört, ist Ausdruck ihres aus dem Takt geratenen Inneren. Zur Ruhe kommt sie nur dann, wenn ihr das »Monitoring« der in Brodys Haus versteckten Kameras – zugleich generelle Metapher für das Fernsehen als Medium der Weltaneignung – das Gefühl gibt, zwar draußen vor, aber doch direkt dabei zu sein und alles unter Kontrolle zu haben.

In der Figur Brody verdichtet sich die andere Seite des »war on terror«: Nach außen ein affektkontrollierter Held und Familienvater, ist Brody von den Jahren in der Gefangenschaft psychisch und emotional tief gezeichnet. Zunächst gefoltert, wurde er von dem Top-Terroristen Abu Nazir (Navid Negahban) in einem raffinierten Recodierungsversuch in sein Haus aufgenommen. Spätestens als Issa (Rohan Chand), der achtjährige Sohn Nazirs und zeitweilige Englisch-Schüler Brodys, mit vielen anderen Unschuldigen bei einem Drohnenangriff zu Tode kommt, kollabiert die Unterscheidung von Freund und Feind. Sukzessive enthüllt die erste Serienstaffel, dass Brody mit den Plan in die USA zurückgekehrt ist, den US-amerikanischen Vizepräsidenten mit dem sprechenden Namen »Walden« (Jamey Sheridan) für den Befehl und die Vertuschung der Bombardierung zur Rechenschaft zu ziehen.

Das Staffeldende zeigt, wie unübersichtlich die Lage geworden ist: Nach einem inszenierten Zwischenfall wird Brody, dann buchstäblich eingeschlossener Ausgeschlossener, vom Secret Service zusammen mit dem Vizepräsidenten und anderen Funktionsträgern in einen Sicherheitsraum gebracht. Dort lässt er sich nur durch einen Anruf seiner Tochter davon abhalten, eine Sprengstoffweste zur Detonation zu bringen und seinen Ziehsohn zu rächen. Ein Bekenner-Video, das dann nicht ausgestrahlt wird, zeigt Brody in Uniform. Er beschreibt den Anschlag als Opfer für eine weniger korrumpierte US-Nation, die Sprengweste hatte er von einem islamistischen Mittelsmann in einem Laden in der Nähe von Gettysburg erhalten, wo er zuvor mit seiner Familie das Schlachtfeld des Bürgerkriegs besichtigt hatte.

Aufschlussreich im Sinne einer komplexeren Fundierung des Terror-Phänomens ist, dass Brody seine Anschlagpläne erst in Angriff nehmen kann, nachdem er mit Carrie ein Liebeswochenende in einer Hütte am See verbracht (hier ist ein exkursorischer Hinweis auf die amerikanische Urhütte vonnöten: Sie ist nicht nur Zuflucht in David Thoreaus zivilisationskritischem Gründungsdokument »Walden« aus dem Jahr 1845, sondern auch das paranoische Treibhaus

des als Una-Bomber bekannt gewordenen Ted Kaczynski) und ihr dort von seinen Erlebnissen im Irak erzählt hatte. Auch wenn er dabei die entscheidenden Aspekte seiner »Bekehrung« auslöst, ist dieses narrative »debriefing« – welches zugleich auf das Selbstbewusstsein der Serie als narrative Verhandlung einer kollektiven Traumatisierung verweist – die Voraussetzung dafür, überhaupt wieder Aktivität entwickeln zu können. Reziprok zum »empowerment« Brodys entfaltet sich Carries Emotionshaushalt: Für sie ist das Hüttenwochenende der Anfang eines neuen psychotischen Schubs, während dessen sie zwar sukzessive die Fäden der Verschwörung zu entwirren vermag, aber am bürokratischen Phlegmatismus ihres CIA-Vorgesetzten Estes (David Harewood) verzweifelt und schließlich wegen ihres Kontrollverlusts aus der Agency ausscheiden muss.

Ohne hier weiter auf die komplizierten Plotentwicklungen der zweiten Staffel bis zum fulminanten Finale eingehen zu können, das mit »Arlington Road« (1999) an einen der gelungensten Prä-9/11-Thriller der 1990er Jahre anknüpft und damit wiederum die Spannbreite der US-amerikanischen »culture of conspiracy« zitiert, kann sicher festgestellt werden, dass Begriffe wie Heimat, Zuhause und Familie unter den Bedingungen des Anti-Terrorkriegs ihr Versprechen von Sicherheit und Vertrauen nicht mehr halten können. Wenn Derrida in seinen Reflexionen auf die Autoimmunreaktionen des Terrors zu Recht schreibt, dass der Terror von 9/11 ein Trauma schuf, »das nicht durch Trauer gelindert werden kann, weil das Herz des Traumas nicht das vergangene Ereignis ist, sondern die Angst vor einem zukünftigen Ereignis, dessen katastrophische Natur nur geraten werden kann«, dann hat er dabei genau jenen Modus der diffusen Angst im Sinn, der die Post-9/11-Ära bestimmt.

»Homeland« ist insbesondere deshalb interessant, weil sie sich vor diesem Hintergrund als eine gesellschaftliche Selbstbeschreibung lesen lässt, in der das US-amerikanische Zuhause schon lange viel ambivalenter ist, als emphatische politische Indienstnahmen dies vermuten lassen. »Homeland« ist nicht nur eine Serie über die Gefahren und Effekte des islamistischen Terrors, sie reflektiert auch die kulturelle Tradition eines in den USA über verschiedene religiöse und politische Verwerfungen hinweg verbreiteten Verdachts gegen Staat und Establishment, der den terroristischen Griff zur Waffe nahelegt. Von dieser untergründigen Gewaltkultur berichtet der jüngste Anschlag beim Boston Marathon (2013) ebenso, wie das »Mount Rainier Shooting« des Irak-Veteranen Benjamin Colton Barnes (2012) oder der amokartige Angriff des Militärpsychiaters Nilan Hassan im Militärstützpunkt Ford Hood, bei dem 2009 zwölf Menschen ums Leben kamen.

Mehr als ein Jahrzehnt nach 9/11 ist die US-amerikanische Kultur endgültig in der Wüste des Realen aufgewacht. Der Vorspann von »Homeland« zeigt dies bereits in der ersten Einstellung der »opening credits«, wo eine Terroransprache George W. Bushs mit dem Konterfei eines schlafenden Kindes und dem Serientitel kombiniert wird. ◆