

„Whatever it takes“

24 und die Normalisierung des Ausnahmezustandes

Frank Gadinger

„America wants the war on terror fought by Jack Bauer. He's a patriot.“

Joel Surnow, zit. n. Mayer 2007

EINLEITUNG¹: DIE ENTWICKLUNG EINER FILMPOLITOLOGIE UND DIE RELEVANZ VON 24

In der jüngeren politikwissenschaftlichen Forschung lässt sich ein verstärktes Interesse für die Beschäftigung mit Filmen, Serien und der Visualisierung von Politik in der Populärkultur beobachten. Dies ist zunächst begrüßenswert und folgt der mit der Diskursforschung begonnenen methodologischen Öffnung zu anderen Orten der Bedeutungskonstruktion jenseits des ‚offiziellen Gesprächs‘ der politischen Eliten. Allerdings fokussierte sich die Auseinandersetzung zunächst auf den Einsatz von Filmen und Serien in der Lehre (Spencer/Engert 2009, Hamenstädt/Hellmann 2015) und interessierte sich demnach primär für die Spiegelfunktion, die auch Switek in seinem einführenden Aufsatz zu diesem Band im Anschluss an den programmatischen Beitrag von Neumann und Nexon (2006) als eine mögliche Anwendung hervorgehoben hat. In dieser Lesart wird dann beispielsweise argumentiert, dass man durch *Herr der Fliegen* oder *Game of Thrones* die Denktradition des Realismus besser verstehe oder in *Star Trek* Feindbildkonstruktionen studieren könne. Aus meiner Sicht verschenkt diese Engführung das bislang wenig genutzte Potenzial von Filmen und Serien als

1 Für hilfreiche Anmerkungen und Kommentare danke ich Anna Gadinger, Elena Simon und dem Herausgeber Niko Switek.

Untersuchungsobjekte, in denen zentrale Dimensionen des Politischen wie Legitimierungsprozesse, Herrschaftsverhältnisse und demokratischer Wandel analysiert werden können. Begreift man Filme und Serien als Daten, wie Switek dies als weitere mögliche Funktion betont, dann geht es weniger um Fragen der Didaktik, sondern um die methodologische Herausforderung, wie sich die performativen Effekte visueller Inszenierungen auf Alltagsdiskurse angemessen studieren lassen.

Eine solche Forschungsperspektive impliziert, dass Filme, Serien und andere visuelle Artefakte als Orte der alltäglichen Bedeutungsproduktion und Sinnvermittlung analytisch aufgewertet werden und die diskreditierenden Konnotationen von Freizeit und Hobby im Begriff der Populärkultur verlieren. Dass Filmen der Stellenwert als ernstzunehmender Untersuchungsgegenstand häufig abgesprochen wird und dieser Zugang beispielsweise als bloßes Medium fiktiver Eindrücke oder persönlicher Erfahrungen abgetan wird, ist auch deshalb ignorant, wie Neumann und Nexon (2006: 7f.) argumentieren, da für die meisten Menschen populärkulturelle Vermittlungen (Repräsentationen zweiter Ordnung) als Wissensquellen weitaus bedeutsamer sind als die Redebeiträge politischer Eliten, die in der politikwissenschaftlichen Forschung als Repräsentationen erster Ordnung eindeutig bevorzugt werden. Auch der Einwand, dass Filme doch primär der Unterhaltung dienen, ist irreführend. Natürlich verfolgen Regisseure, Produzentinnen, Drehbuchautoren und Schauspielerinnen, wie Heck und Schlag (2016) argumentieren, das Ziel, ihr Publikum zu unterhalten, zu fesseln und zu begeistern. Jedoch verkennt diese landläufige Kritik die Performativität von populärkulturellen Artefakten gerade dort, wo gesellschaftlich und politisch hoch umstrittene Themen verhandelt werden; Filme und Serien produzieren in diesem Verständnis „mehr oder weniger autoritative Geschichten und Narrative über gender, Gewalt und Konflikte“ (Heck/Schlag 2016). Die Beschäftigung mit visuellen Artefakten in ihrem politischen Kontext ist demnach nicht zu verwechseln mit dem alltäglichen Gemurmel der Leute auf der Straße. Vielmehr bieten Filme und Serien einen nützlichen methodologischen Ansatzpunkt dafür, in Bildern, Mythen, Geschichten und Symbolen herauszufinden, wie sich Menschen ihr zwischenmenschliches Miteinander vorstellen, welche Regeln gelten sollen und welche normativen Erwartungen gestellt werden. Geteilte Bilder, Metaphern und Narrative geben demnach Aufschluss darüber, welche moralischen Vorstellungen sich verändern, welches politische Handeln als legitim gilt und was wir in unscharfer Form als Wirklichkeit auffassen (Horn 2014: 22). Switek bringt dies in der Einleitung dahingehend auf den Punkt, dass wir in der Lesart dieser Forschungsperspektive einen weit gefassten soziologischen Blick einnehmen und uns auf Spurensuche begeben, wie Bilder und Muster sich in einer bestimmten

Werteordnung bewegen und wir dadurch letztlich mehr darüber erfahren, „wie eine Gesellschaft sich selbst sieht“.

Wenn nun Filmen oder Serien vorschnell ein Etikett angeheftet wird, dass dies doch ein klarer Propaganda- bzw. ein Anti-Kriegs-Film sei, dann ist dies in den seltensten Fällen eindeutig zu beantworten und bleibt stattdessen in der jeweiligen Einordnung und Botschaft weitaus häufiger umstritten. Die kontroverse Debatte um den Film *American Sniper* (2014) in den USA, in dem die Geschichte des effektivsten Scharfschützen im Irakkrieg erzählt wird, der als gebrochener Held endet, verdeutlicht diese häufige Polarisierung zwischen ‚Propaganda‘ und ‚Anti-Kriegs-Film‘ im politischen Diskurs. Heck und Schlag (2015: 141–143) greifen beispielsweise den Film *Zero Dark Thirty* (2012) auf, in dem es um die Suche und Ermordung von Osama Bin Laden geht, und zeigen, dass die Rechtfertigungspraxis von Folter keineswegs moralisch eindeutig transportiert wird, sondern genau die ambivalente Haltung in der US-Gesellschaft widerspiegelt, in der über die Effektivität dieser ‚verschärften Verhörmethoden‘ kontrovers diskutiert wird. In einem eigenen Beitrag habe ich den Film *The Hurt Locker* (2008) analysiert (Gadinger 2016), in dem die alltägliche Arbeit eines Bombenentschärfungskommandos im Kriegseinsatz in Irak gezeigt wird. In einer Phase der gesellschaftlichen Kriegsmüdigkeit zu Barack Obamas Amtsantritt wird der Krieg gegen den Terror als ein von der US-Gesellschaft völlig abgekoppelter Einsatz von Spezialkräften gezeigt, für die der Krieg nicht nur zur Routine, sondern zur Alltagsdroge geworden ist. Das hier geformte Narrativ der Entmenschlichung und Technologisierung des Krieges kann als Kritik am heroischen und patriotischen Narrativ der Post-9/11-Phase interpretiert werden, jedoch auch als zynische Bestandsaufnahme, wie sich der Krieg gegen den Terror als technologisches Projekt mittlerweile öffentlichkeitswirksamer legitimieren lässt.

In einem programmatischen Beitrag haben Heck und Schlag (2015) nun jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass eine politikwissenschaftliche Analyse von Filmen und Serien dann besonders gewinnbringend ist, wenn nicht nur die genrespezifischen Konventionen und erzählerischen Techniken (Filmsprache) reflektiert, sondern auch filmtheoretische und filmanalytische Ansätze aufgegriffen werden. Hieraus könnte sich aus der Verbindung von Politikwissenschaft und Filmanalyse ein innovatives Forschungsfeld entwickeln, das sie als „Film-politologie“ beschreiben. In einer ersten Heuristik sehen sie die Analyse von „Film als Narration“ im Zentrum des Forschungsinteresses, was jedoch neben der Beschäftigung mit dem filmischen Narrativ auch weitere Dimensionen beinhaltet, etwa den Erzähler und die Kamera oder den Schnitt und die Produktionsbedingungen. Aus meiner Sicht liegt ein methodologischer Schlüssel für eine gewinnbringende Filmpolitologie darin, die alltägliche Kulturtechnik des

Erzählens als grundlegenden Modus der Sinnvermittlung und Bedeutungskonstruktion aufzuwerten und daraus folgend wirkungsmächtige politische Narrative in Filmen und Serien zu identifizieren. Die Beschäftigung mit Filmen und Serien als zentraler Bestandteil des Alltagsdiskurses ist deshalb so elementar, weil sie uns vor Augen führt, dass wir uns zur Vermittlung einer Geschichte allgemeinverständlicher Formeln bedienen müssen, die in kulturellen Erzählformen verankert sind. In der politikwissenschaftlichen Narrativforschung (Gadinger et al. 2014, Gadinger/Yildiz 2017) wird gegenwärtig untersucht, welche spezifischen Merkmale in dominanten Erzählformen der Politik besonders relevant sind. Hierbei wird deutlich, dass die Überzeugungskraft in der politischen Sprache wesentlich von Metaphorisierungen, Rollenkonstruktionen und Plotstrukturen abhängt (Yildiz et al. 2015, 2018), da erst durch narrative Konfigurationen aktuelle Problembeschreibungen mit der Vergangenheit und der Zukunft verknüpft werden können und dadurch politische Handlungsoptionen entstehen.

So zeigt Eva Horn (2014) in ihrer Studie *Zukunft als Katastrophe* in einem breiten Spektrum von Filmen (*I am Legend*, *Take Shelter*, *Minority Report*), wie dominant in unseren gesellschaftspolitischen Diskursen Narrative des drohenden Untergangs, der Katastrophe, bis hin zur Apokalypse in der fiktiven Auseinandersetzung mit der Zukunft sind. Eine solche Analyse ist in hohem Maße politikwissenschaftlich relevant, da sie zeigt, wie sich der Glaube an die Prävention und das Paradigma der Sicherheit entwickelt hat, denn die „Zukunft als Katastrophe schreitet nach ihrer Verhinderung, nach einem präventiven Eingreifen“ (Horn 2014: 25). Wie Horn argumentiert, spielen Fiktionen in diesen Inszenierungen eine besondere Rolle, nicht nur als Symptome, sondern „als Agenten einer Formatierung von Zukunftserwartung“ (Horn 2014: 23). Denn diese sind nicht einfach Abbildungen allgemeiner psychischer Verfassungen oder Medien ideologischer Indoktrination, sondern sollten als „Interventionen in dieses kollektive Imaginäre verstanden werden, Interventionen, in denen dieses überhaupt erst hergestellt, strukturiert und vor allem auch verhandelt wird“ (Horn 2014: 23). Elisabeth Bronfen (2012: 11) weist in ihrer Analyse *Hollywoods Kriege* auf einen weiteren zentralen Aspekt hin, wonach durch Kriegsfilme eine „Rekodierung des tatsächlichen militärischen Konflikts“ mit kinematographischen Stilmitteln stattfindet, die zweistimmig angelegt ist: „Sie nutzen das Genregedächtnis, um Erinnerungen an die Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren, sie reimaginieren und rekonzeptualisieren Geschichte aus der Position des zeitgenössischen Jetzt heraus.“ Das Kino als Denkraum ermöglicht damit einen „Prozess des Aufarbeitens“, der in psychologischer und ästhetischer Weise eine „Form des Durcharbeitens“ ist, der in hohem Maße selbstreflexiv ist (Bronfen 2013: 11).

Anhand der Serie 24 lassen sich diese von Horn und Bronfen betonten politischen und kulturellen Dimensionen visueller Narrative studieren. Die erste Staffel der Serie wurde 2001 ausgestrahlt, war in ihrer Resonanz beim Publikum extrem erfolgreich und bildete mit vielen weiteren Staffeln ein filmisches und meist widersprüchliches Narrativ zur gesellschaftlichen Kontroverse in den 2000er Jahren der USA, wie der Krieg gegen den Terror unter demokratischen Bedingungen wirkungsvoll und noch angemessen zu führen sei. Die Narration von 24 berührt dabei sowohl die kollektive Imagination und Intervention in die Zukunft (Horn) als auch die Selbstreflexion einer Nation (Bronfen), die sich zunehmend unsicherer wird, ob der eingeschlagene Weg der Terrorbekämpfung – insbesondere die Legitimierung von Folter – mit der eigenen Werteordnung noch zu vereinbaren ist. In dieser Hinsicht bildete 24 einen gesellschaftlichen Imaginationsraum, in dem über die demokratischen Grenzen moralisch gestritten wurde, welche politischen Maßnahmen und Konsequenzen die vom damaligen US-Präsidenten George W. Bush häufig benutzte Formulierung *‘whatever it takes’* beinhalten sollte.

Obwohl die öffentliche Empörung verständlich ist, nachdem durch journalistische Recherchen offenkundig wurde, dass der eigenwillige Stil der Terrorbekämpfung des Spezialagenten Jack Bauer (Kiefer Sutherland) jenseits aller rechtsstaatlichen Prinzipien sowohl gewöhnliche Militärangehörige als auch führende Juristen des Justizministeriums im Weißen Haus beeinflusst bzw. zumindest inspiriert hat (Lithwick 2008, Sands 2008: 73, Mayer 2007, Lowry 2014), ist die einfache Schuldzuweisung an die Adresse der Produktionsfirma *Fox Television* und an die der Macher der Serie 24 zwar entlastend, aber auch etwas scheinheilig. Vielmehr zeigt die Serie, dass sich dominante Erzählformen innerhalb des mächtigen *War on Terror*-Narrativs aus dem Wechselspiel zwischen Alltags- und Elitendiskursen ergeben und die Frage der Urheberschaft nicht in einem linearen Verständnis zu beantworten ist.

Die interessantere Frage ist, warum sich so viele Zuschauer – speziell in den USA – mit Jack Bauer identifizieren können und sein Handeln als legitim erachten. Inwiefern finden politische Narrative im Medium der Serie einen kulturellen Resonanzraum, der in anderen Kontexten (Deutschland) weniger funktioniert? Der Beitrag identifiziert drei dominante Erzählformen, die einerseits zur Legitimation einer schleichenden Normalisierung des Ausnahmezustandes genutzt wurden, andererseits aber auch eine Projektionsfläche anbieten zur Formulierung von Kritik: der patriotische Glaube an den aufrechten Amerikaner als zeitlosen Helden, die Metapher der tickenden Bombe und die Normalität des Krieges sowie die Logik des Verdachts und die Legitimierung von Folter.

Der Beitrag geht in drei Schritten vor. Zunächst werde ich einige methodologische Überlegungen einer Filmpolitologie zusammenfassen (Heck/Schlag 2015, 2016, Heck 2017) und mich auch auf Klassiker der Filmanalyse (Mikos 2015, Bienk 2014) beziehen. Hieraus entwickle ich eine pragmatische Heuristik, die meine eigene Analyse der Serie 24 anleitet. Der dritte Abschnitt beinhaltet die eigentliche Analyse und die Herausarbeitung der drei Erzählformen. Im Fazit gehe ich auf die methodologischen Herausforderungen ein und schließe mit der These, dass eine kritische Filmpolitologie durch die Beschäftigung mit den Alltagsdiskursen und der Polyphonie auch als demokratisches Projekt interpretiert werden kann.

ÜBERLEGUNGEN ZU EINER FILMPOLITOLOGIE UND DIE METHODIK DER FILMANALYSE

In ihrem Vorschlag einer filmpolitologischen Heuristik benennen Heck und Schlag (2015: 133) fünf Dimensionen der Filmanalyse: das filmische Narrativ, den Erzähler und die Kamera, Schnitt und Montage, Genre und Konventionen sowie Produktion, Distribution und Rezeption. Sie beziehen sich hierbei unter anderem auch auf die Arbeit von Mikos (2015: 43), der in verwandter Form auch fünf Dimensionen der Filmanalyse vorgeschlagen hat: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie den Kontext des Films. Was Mikos (2015: 45) unter dem Erkenntnisinteresse von Inhalt und Repräsentation diskutiert, berührt Überlegungen aus der Einleitung, wonach Filme als Repräsentationen mit gesellschaftlichen Strukturen korrespondieren und in ihrer ideologischen Komponente in einer fundamentalen Beziehung zu Macht und Herrschaftsverhältnissen stehen. Zugleich beziehen sich Filme, wie Mikos (2015: 45) weiter ausführt, auf den gesellschaftlichen Wissensvorrat, der die Positionierung des Individuums bestimmt und demnach für die Identität und Subjektivität des Zuschauers eine wichtige Rolle spielt.

In meiner eigenen Analyse, die besonders auf die Identifikation politisch relevanter Erzählformen abzielt, konzentriere ich mich auf drei Ebenen von Mikos (Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung), wobei dies die Hervorhebung des Erzählers und der Kamera sowie des Schnitts und der Montage bei Heck und Schlag miteinschließt. Auf die Produktions- und Kontextbedingungen der Serie gehe ich in kurzer Form in den einführenden Bemerkungen ein.

Die ‚Narration und Dramaturgie‘ eines Films bzw. einer Serie hängt zwar mit dem Inhalt zusammen, jedoch geht es hier weniger darum, was gezeigt wird,

sondern primär darum, wie es in audiovisueller Form gezeigt wird. Während die Narration vor allem aus der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte besteht, ist die Dramaturgie die Art und Weise „wie diese dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen“ (Mikos 2015: 43). Nach Heck und Schlag (2015: 133) ist das filmische Narrativ in einem doppelten Sinne perspektivisch:

„Zum einen werden durch die Bewegung der Kamera sowie durch Schnitt und Montage Akteure, Handlungen und Ereignisse zueinander in Beziehung gesetzt. Perspektivität zeigt sich zum anderen durch die vielfältigen Auslassungen dessen, was nicht gezeigt, nicht gesagt und damit nicht erzählt wird; Filme ordnen ihre Erzählung sequentiell, zeitlich und räumlich – auch wenn dies nicht zwangsläufig eine chronologische und kontinuierliche Abfolge beinhalten muss.“

Wie Mikos (2015: 47) erläutert, bedienen sich Erzählungen bestimmter Erzählstrategien, um das Publikum in die Geschichte miteinzubeziehen, wobei diese Strategien und Techniken immer mit Aktivitäten der Zuschauer verknüpft sind, die im Verlauf ihrer Mediensozialisation auch ein narratives Wissen erworben haben, etwa typische Handlungsstrukturen und -episoden, gängige Protagonistenrollen sowie typische Erzählkonventionen und Plots. Das Sehen eines Films bzw. einer Serie ist demnach kein rein passiver Prozess, sondern ist – ähnlich dem Betrachten eines Bilds – als aktiver und wechselseitiger Prozess einer sozialen Praxis zu verstehen. Filme und Serien orientieren sich zwar häufig an klassischen Plotstrukturen des Literaturgenres, wie der Tragödie oder der Komödie (Gadinger et al. 2014: 74), haben aber eigene Strukturen der Erzählung und Dramaturgie herausgebildet. Im Zentrum der Dramaturgie stehen Konflikte, die Figuren aktiv werden lassen und die Handlung vorantreiben (Mikos 2015: 48). Demnach hat die Dramaturgie die Aufgabe, „die Kette von Ereignissen, in denen Personen handeln, so zu gestalten, dass bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten bei den Zuschauern angeregt werden“, so dass Wissen aufgebaut und Gefühle hervorgerufen werden (Mikos 2015: 48). Der Film oder die Serie werden dadurch performativ, da sie die Wirklichkeit durch ihr Medium hervorbringen (Heck/Schlag 2015: 133). Die Filmanalyse muss demnach herausarbeiten, mit welchen erzählerischen Strategien und Techniken es gelingt, diese emotionale Bindung und Identifikation des Zuschauers aufzubauen.

In der Film- und Serienanalyse geht es primär um ‚Figuren‘ als zentrale Handlungsträger (Akteure wie Moderatoren spielen im Fernsehen eine Rolle). So sind die auftretenden Personen als Handlungs- und Funktionsträger für die

Dramaturgie und die narrative Struktur wichtig, da die Geschichte häufig aus der Perspektive einer der zentralen Figuren erzählt wird. Mit Hilfe von Filmfiguren verständigt sich die Gesellschaft über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte, da diese eine wesentliche Funktion im Rahmen der Repräsentation für die Subjektivierung und Identitätsbildung beim Zuschauer einnehmen. Ein klassisches Rollenschema liefert die Gegenüberstellung von Helden und Schurken, deren moralische Zuweisungen sich aus der Filmgeschichte ergeben, beispielsweise aus der Figur des James Bond und den klassischen Bösewichten. Angelpunkt einer Romanze ist beispielsweise stets die Überschreitung der Erfahrungswelt durch den Helden, der nur so im Kampf gegen das Böse den drohenden Niedergang abwenden kann (Gadinger et al. 2014: 74). Figuren können auch lebensweltlicher angelegt sein, zu denken ist etwa an die fürsorgliche Großmutter, den patriarchalischen Stiefvater oder den abgehalfterten Kommissar, die für die Zuschauer aufgrund ihres lebensweltlichen Wissens besetzt und durch bestimmte Merkmale charakterisiert sind. Mit kulturellen Veränderungen wandeln sich auch typische Figuren, wenn beispielsweise die Figur des James Bond als Geheimagent mittlerweile verletzlicher und weniger machohaft gezeichnet wird. Für Mikos (2015: 51) steht das Personal in Filmen und Serien immer in Bezug zu den jeweiligen Vorstellungen von Selbst und Identität sowie zu dem Wissen über Personen- und Rollentypisierungen, das im Rahmen spezifischer kultureller Kontexte zirkuliert. Für die Analyse ist demnach ein entscheidendes Moment, dass die Inszenierung von Figuren nicht nur für Kognition und Verstehen von Bedeutung ist, sondern gerade auch für die emotionalen Prozesse in der Rezeption und Aneignung; vor allem über die Figuren wird das Verhältnis von Nähe und Distanz der Zuschauer zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm bestimmt.

Die ‚Ästhetik und Gestaltung‘ eines Films bzw. einer Serie operiert sowohl mit gewissen Regeln von Schnitt und Montage als auch mit Genres und Konventionen, so dass die Geschichte, die bei den Zuschauern in den Köpfen entsteht, eng mit dem vorhandenen narrativen Wissen verknüpft ist. Die klassische Schnitt-Montage-Idee zielt etwa darauf ab, dem Zuschauer Orientierung im Wechsel von Raum und Zeit zu bieten, wobei hier verschiedene Praktiken unterschieden werden können, die verschiedene narrative Anschlüsse ermöglichen, beispielsweise der unsichtbare Schnitt, der zwar mit einem Orts- und/oder Zeitwechsel verbunden ist, aber Kontinuität schafft (Heck/Schlag 2015: 134). Heck und Schlag (2015: 135) argumentieren zu Recht, dass die Kenntnis von Schnitt- und Montagetechniken wichtig ist, um die Narrativierung des Films zu verstehen, d.h. mit welchen technischen und ästhetischen Mitteln Sinn erzeugt wird. Mikos (2015: 51–52) geht davon aus, dass insbesondere die spezifischen Dar-

stellungsmittel die Zuschauer während der Rezeption eines Films an das Geschehen binden, da sie dadurch emotional durch die Erzählung geführt werden, sie werden in bestimmte Stimmungen versetzt, ihre Aufmerksamkeit wird auf einzelne Aspekte im Filmbild gelenkt, ohne dass ihnen dies immer bewusst ist. Auf diese Weise werden sie in die Perspektiven der Erzählung und der Repräsentation eingebunden. In einer Filmanalyse gilt es nun, „gerade diese Aspekte herauszuarbeiten und sie in Beziehung zum Wissen der Zuschauer über filmische Darstellungsweisen zu setzen, um zur Bewusstmachung dieses Prozesses beizutragen“ (Mikos 2015: 52). Die Gestaltungsweisen beruhen wiederum auf Genres und Konventionen der Darstellung, die sich durch häufigen Einsatz in der Film- und Seriengeschichte herausgebildet und Lernerfahrungen beim Zuschauer erzeugt haben. So kann der Zuschauer beim Schauen eines Westerns, Horrorfilms oder Science-Fiction-Films von gewissen Konventionen ausgehen, die von stilbildenden Filmen (*Spiel mir das Lied vom Tod*, *Halloween*, *Blade Runner*) vorgegeben wurden. Es ist beispielsweise davon auszugehen, dass die Spannung in der Dramaturgie steigt, wenn in einem Horrorfilm eine Person allein in einen Keller geht. Gleichzeitig werden Erzählregeln bis hin zu ganzen Genrekonventionen immer wieder offengelegt, gebrochen und verändert, beispielsweise durch Autoren-Filme (Heck/Schlag 2015: 135).

Bei der konkreten Methodik der Filmanalyse geht es vor allem um die Codierung und Interpretation, wobei dies einer rekonstruktiven Forschungslogik folgt. Die Filmanalyse lässt sich in eine Grob- und Feinanalyse differenzieren, wobei sich in der Grobanalyse strukturelle und formale Elemente bestimmen sowie Schlüsselszenen und -sequenzen selektieren lassen, während in der Feinanalyse ein Sequenzprotokoll mit Bildinhalten, Kameraaktivitäten, Handlungsbeschreibung, Dialogen, Musik und Geräuschen erstellt wird (Heck und Schlag 2015: 139–140, auch Bienk 2014). Allerdings sollte eine Film- bzw. Serienanalyse in ihrem Codierprozess nicht als rein technischer Schritt verstanden werden, worauf Heck und Schlag zu Recht hinweisen, da das Codieren der visuellen, auditiven und narrativen Elemente in ihren technischen und symbolischen Effekten immer eine kreative Interpretationsleistung erfordert. In meiner Analyse folge ich dem Beispiel Hecks (2017: 374), der in Anlehnung an David Bordwells narrative Filmanalyse das Dokudrama *Eine mörderische Entscheidung* untersucht und hierbei drei politische Narrative identifiziert hat, die wiederum den Wandel des deutschen gesellschaftspolitischen Diskurses zum Einsatz in Afghanistan demonstrieren. Im Fokus meiner Serienanalyse stehen die Staffeln 1 und 4, da die Erzählstruktur seit der ersten Staffel vergleichbar ist und diese stilbildend für die weiteren Staffeln wurde. In der vierten Staffel wird die Thematik der Folter als legitimer Verhörmethode in besonders drastischer Form dargestellt, wodurch

die Kontroverse um 24 auf die Spitze getrieben wurde. Allerdings wird auch auf andere Szenen aus den weiteren Staffeln Bezug genommen, wenn dies notwendig ist.

TICKENDE BOMBEN, EINSAME HELDEN UND DIE LOGIK DES VERDACHTS: ERZÄHLFORMEN IN 24

Die erste Staffel der Serie 24 ging kurz nach den Anschlägen des 11. September 2001 auf Sendung und traf den Zeitgeist eines verwundeten Amerikas. Die Serie schien dem Entsetzen und der Wut der Amerikaner Ausdruck zu verleihen und präsentierte mit dem Agenten Jack Bauer (Kiefer Sutherland) einen patriotischen Helden, der zwar ständig jenseits der offiziellen Strukturen operiert, um immer extremere Terroranschläge zu verhindern, dem man aber vertraute und der alleine die Verantwortung für ein brüchiges Gemeinwesen trug (Rehfeld 2014). Die Serie brachte „den nationalen Ausnahmezustand in bisher nicht dagewesener Unmittelbarkeit ins amerikanische Wohnzimmer“ (Šíp 2014). Während sich die Serie in den USA mit streckenweise über 13 Millionen Zuschauern zu einem Erfolg für den Sender *Fox* entwickelte, blieb sie im deutschsprachigen Raum hinter den Erwartungen der ausstrahlenden Sender zurück. In jeder Staffel aufs Neue versuchen Terroristen, die USA mit Atomwaffen, Giftgas und anderen Mitteln zu Fall zu bringen; und Jack Bauer muss in einsamer Mission die Welt retten und kann niemanden trauen, da der Feind auch im Innern lauert und Verschwörungen an der Tagesordnung sind. In dieser Notlage des permanenten Ausnahmezustandes greift Jack Bauer zu allen erdenklichen Mitteln bis hin zu Folter, um die nationale Sicherheit zu bewahren. Die Serie wurde damit, wie Daniel Šíp (2014) treffend argumentiert, zum „primären Imaginationsraum für das Austesten demokratischer Grenzen“ im Anti-Terror-Kampf und „Bauer zum ambivalenten Helden, der den Zuschauer zwang, das eigene Wertesystem ständig zu hinterfragen“. Mit dem Helden Bauer, der unter ständigem Entscheidungsdruck steht, erlebte der Zuschauer demnach alle moralischen Dilemmata einer Terrorbekämpfung westlich-liberaler Demokratien. Den politischen und ideologischen Kampf in den USA, wie der Krieg gegen den Terror zu führen sei, spiegelt 24 in extremer Form wider. So wurde Jack Bauers Credo ‚*whatever it takes*‘ zu einer Metapher der neokonservativen Kriegstreiber und sowohl vom damaligen US-Präsidenten George W. Bush als auch von seinem Verteidigungsminister Donald Rumsfeld als Rechtfertigungsformel benutzt.

Was zusätzlich zur Beliebtheit und Relevanz der Serie beitrug, die 20 *Emmys* und zwei *Golden Globes* erhielt, ist die verschwimmende Grenze zwischen Fakt

und Fiktion (siehe hierzu den Beitrag von Yildiz in diesem Band). So wurden der Pilotfilm und die erste Staffel noch vor dem 11. September 2001 produziert und nahmen damit einen solchen Anschlag in seiner Unvorstellbarkeit vorweg; die Wahl des in der ersten Staffel bedrohten Senators und Präsidentschaftskandidaten David Palmer zum US-Präsidenten in der zweiten Staffel kann als geradezu prophetische Antizipation der späteren, realen Wahl von Barack Obama als erstem schwarzen Präsidenten gesehen werden. Gleichzeitig wurde die Serie mehrfach von der Realität eingeholt. Während in der ersten Staffel die Verhörtechniken meist noch legal sind, wird in der zweiten Staffel der Direktor der NSA mit der Legitimation des Präsidenten per Elektroschock gefoltert, um notwendige Informationen zur Vereitelung des Anschlags zu erhalten. Die Ausstrahlung dieser Staffel (2003) lief zu einem Zeitpunkt, zu dem in den USA noch keine öffentliche Diskussion zur Folter stattfand und der Skandal im irakischen Gefängnis von Abu Ghraib (2004) erst noch bevorstand. Wie Jane Mayer (2007) aufdecken konnte, lassen sich die Entwicklung der ‚verschärften Verhörtechniken‘ und die Legitimation von Folter als wechselseitige Konstitution von Fiktion und Fakt nachzeichnen. So versuchten Verhörspezialisten des US-Militärs die Macher der Serie davon abzubringen, immer unrealistischere Folterdarstellungen zu zeigen, die die Soldaten beeinflussten. Die Schreiber der Serie ließen sich jedoch auch umgekehrt inspirieren, etwa vom Verhör- und Folterhandbuch *Kubark* der CIA (Šíp 2014). Die Imagination betrifft auch die Vorstellung von Anschlagsszenarien, wenn etwa die fiktive Bedrohung eines Atomwaffenanschlags auf Los Angeles (zweite Staffel) als reale Bedrohung in die Seiten des *National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States (9/11 Commission) Report* wandert (Van Veeren 2009: 373). Die wechselseitige Konstitution von Realität und Fiktion betrifft sogar architektonische Aspekte, wie den Bau einer Zentrale für Terrorismusbekämpfung, die der *Counter Terrorist Unit (CTU)* in 24 nachempfunden ist, und verdeutlicht die Intertextualität des sicherheitspolitischen Post-9/11-Diskurses (Van Veeren 2009: 368).

24 kann zwar den Genres Action, Polit-Thriller und Drama zugeschrieben werden, der innovative Charakter der Serie entsteht jedoch durch das Erzählformat – eine Staffel bildet genau einen Tag ab und die Handlung läuft quasi in Echtzeit ab; d.h. jede Staffel hat 24 Folgen von jeweils einer Stunde (aufgrund der Werbeunterbrechungen dauert eine Folge jedoch nur 45 Minuten). Zu Beginn jeder Folge erklärt die Stimme Jack Bauers „Alles, was sie sehen, geschieht in Echtzeit“ („Events occur in real time“). Die häufige Einblendung einer digitalen Zeitanzeige, die einen Countdown herunterzählt, verbunden mit einem pochenden Bassgeräusch, lässt den Zuschauer die Hektik und den akuten Stress des Protagonisten nachempfinden und für ihn auch körperlich spürbar werden.

Diese Countdown-Struktur bzw. der Wettlauf gegen die Zeit ist ein zentrales erzählerisches Mittel. So wird die Rettung einer Person oder die Gewinnung einer notwendigen Information stets erst in letzter Sekunde erreicht. Die häufige Nutzung schneller Schnitte, des Split-Screens als Montagetechnik, um die Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungsstränge zu verdeutlichen, sowie die verwackelte Kamera suggerieren in der Erzählweise die Dringlichkeit einer tickenden Zeitbombe. Zu diesem Zeitpunkt noch unüblich und für die Sehgewohnheiten des Zuschauers herausfordernd sind die Vielzahl der Handlungsstränge (durchschnittlich sechs pro Episode) und die kurze Dauer der Szenen (zwischen einer und drei Minuten), wodurch die Erzählweise von einem hohen Maß an Tempo, Dichte und Dramatik geprägt ist. Diese Erzählweise sei der entscheidende Trick der Serie, wie einer ihrer Erfinder, Joel Surnow, erläutert. Der Plot einer tickenden Bombe ist zwar keineswegs realistisch (Mayer 2007), fesselt den Zuschauer jedoch durch den extremen Spannungsbogen an die Handlung. Zusätzliche Spannung entsteht durch die permanente Unsicherheit, welche Figuren auf der guten bzw. bösen Seite stehen: Enge Freunde werden als tödliche Gegner enthüllt, Figuren wechseln innerhalb der Handlung wiederholt die Seite und zentrale Personen werden plötzlich getötet. Spannung wird zudem dadurch erzeugt, dass Figuren doppeldeutig bzw. nicht die sind, die sie vorgeben. Der Topos des Maulwurfs in den eigenen Reihen ist zudem allgegenwärtig.

Die Serie *24* führte damit das serielle Erzählen ins Extreme und bot dem Zuschauer die Möglichkeit, eine Staffel in Echtzeit zu erleben (im *binge viewing* lässt sich dies in 24 Stunden tun) und sich mit der Rolle des Protagonisten zu identifizieren. Bis 2010 entstanden 192 Episoden in acht Staffeln und ein Fernsehfilm (*24: Redemption*). Fortgesetzt wurde die Serie 2014 mit der 12-teiligen Mini-Serie *24: Live Another Day*, allerdings schwand die Beliebtheit der Serie während der Präsidentschaft Obamas und des damit einhergehenden, weniger öffentlichkeitswirksamen *War on Terror*. In der folgenden Darstellung der drei dominanten Erzählformen wird anhand von einzelnen Szenen eine Feinanalyse durchgeführt.

Die Metapher der tickenden Bombe und der Plot der Verschwörung

Jede Folge der Serie beginnt mit einem nervösen Piepen, knisternden Geräuschen und der visuellen Darstellung einer digitalen Uhr und der Zahl 24. Die tickende Uhr, die ständig eingeblendet wird, wird zu einem zentralen Motiv und zur Metapher des Ausnahmezustandes. Die Reihe von Terroranschlägen, die von Staffel zu Staffel in ihrem Ausmaß immer extremer werden, wird als ständige

Bedrohung im Alltag präsentiert und suggeriert, dass wir uns als Zuschauer in einem mittlerweile zur Normalität gewordenen Ausnahmezustand befinden. Das Motiv der tickenden Bombe sorgt dafür, dass eine ständige Anspannung und Nervosität bei allen beteiligten Figuren die Regel ist und nie die Zeit gegeben ist, eine Entscheidung abzuwägen, sondern stets die schnelle Handlungsbereitschaft gefordert ist.

In der ersten Folge der ersten Staffel dringt die Nachricht durch, dass ein Anschlag auf den Präsidentschaftskandidaten David Palmer (Dennis Haysbert) geplant ist. Bauer wird von seiner Kollegin Nina Myers (Sarah Clarke) in die Zentrale der *CTU* gerufen, da ihr direkter Vorgesetzter Richard Walsh (Michael O'Neill) zu einem dringenden Briefing gebeten hat. Walsh erklärt dem Team, dass auf Senator Palmer ein Anschlag geplant ist. Nach dem offiziellen Gespräch wendet er sich Bauer zu:

Szenen-Beispiel (S 1/F 1/ab 12.30)

Walsh: Jack!

Bauer: Ja [Walsh nickt ihm subtil zu und gibt ihm zu verstehen, zu bleiben] Ich komme gleich nach.

Walsh: Was ich Ihnen gleich sage, darf diesen Raum nicht verlassen.

Bauer: Klar [macht eine Geste des Schwurs und setzt sich].

Walsh: Es wäre möglich, dass vielleicht ein Agent der Agency in den Anschlag auf Palmer verwickelt ist.

Bauer: Was?

Walsh: Ich will, dass Sie in den nächsten 24 Stunden alles in Bewegung setzen, Sie werden mit allen Bezirken zusammenarbeiten.

Bauer: Ich bin der letzte Mensch auf diesem Planeten, dem Sie mit so was kommen sollten.

Walsh: Das sehe ich anders.

Bauer: Richard, ich habe gegen drei unserer Agenten wegen Bestechung ermittelt und die Brüder eingebuchtet. Und wenn bei der Agency einige ein Attentat auf Palmer planen, erfahre ich es mit Sicherheit nicht...

Walsh: Das müssen Sie aber, Jack, weil sie nämlich der einzige sind, dem ich vertrauen kann [setzt sich, sein Profil spiegelt sich in der schwarzen Tischplatte, Pause des bedrohlichen Schweigens]. Wird Palmer erschossen, der erste Afroamerikaner mit echten Aussichten auf die Präsidentschaft, wird dieses Land darüber zugrunde gehen [ernste Minen bei beiden Figuren, kurze Pause].

Bauer: Ich will versuchen, mein Bestes zu tun...

Walsh: Gut, gut, George Mason wird vom Hauptquartier rüberkommen und Ihnen Informationen zu Palmer geben.

Bauer: Und ich soll George Mason vertrauen?

Walsh: Bis wir genaueres wissen, vertrauen Sie niemandem. Niemandem, verstehen Sie [beugt sich vor]? Nicht mal ihren Mitarbeitern. Wir müssen den Attentäter finden Jack, koste es, was es wolle!

[Die Szene endet im Split-Screen mit den beiden ernsten Mienen von Walsh und Bauer und einem eingeblendeten Flugzeug im Nachthimmel.]

Die Szene ist exemplarisch für die Erzählstruktur von 24, auch im Hinblick auf die weiteren Staffeln. Nach dem offiziellen Gespräch spricht Walsh im Vertrauen mit Bauer und vermittelt ihm den Auftrag, das Geheimwissen und die alleinige Verantwortung. Der Verdacht einer internen Verschwörung zwingt Bauer dazu, niemandem zu vertrauen. Gleichzeitig wird im Gespräch klar, dass Bauer durch seine Ermittlungen gegen korrupte Mitarbeiter unbestechlich ist. Der Auftrag der Vereitelung des Anschlags auf den Präsidenten hat zwar noch nicht das Zerstörungspotenzial der späteren Staffeln, ist aber in gleicher Weise dringend und funktioniert nach dem Plot der tickenden Bombe. Zwar geht es hier noch nicht um die Rettung der Welt oder um die drohende Explosion einer Atombombe (Staffel 2), aber das Schicksal der Nation steht auf dem Spiel, wenn Walsh gegenüber Bauer prophezeit, dass das Land bei einem Scheitern des Auftrags zugrunde gehen werde, wodurch er Bauer eine enorme Last der Verantwortung aufträgt. Der Abschluss des Gesprächs und die Mahnung und Aufforderung Walshs, dass Bauer niemandem vertrauen könne und alle erdenklichen Mittel einsetzen müsse, greift wiederum das grundlegende Motiv *‘whatever it takes’* auf, als pragmatische Notwendigkeit in einer Ausnahmesituation.

Bei einer späteren Szene (S 1/F 1/ ab 18.50), in der der von Walsh angekündigte George Mason (Xander Berkeley) in der CTU eintrifft und Bauer zusätzliche Informationen gibt, aber die Quelle nicht preisgeben will, wird die Erzählform auf die Spitze getrieben. Mason wirkt dubios und könnte der potentielle Verschwörer sein. Bauer bittet ihn, seinen Vorgesetzten anzurufen und sich autorisieren zu lassen. Mason geht zunächst scheinbar darauf ein. Er telefoniert und Bauer verlässt den Raum, um von einem zweiten Apparat das Gespräch Masons mithören zu können. Hierbei wird der Split-Screen eingesetzt und der Zuschauer kann verfolgen, dass Mason nur mit der Zeitansage telefoniert und Bauer sich mit einer Waffe aus einem Koffer präpariert. Zusätzlich setzt in der etwa zweiminütigen Szene das Musikstück *Iguazu* von Gustavo Santaolalla ein, das Jahre später auch in der Goldgräber-Serie *Deadwood* zu einem zentralen Motiv des Soundtracks wird. Es entsteht das Gefühl des bevorstehenden Showdowns und

die technische Atmosphäre der *CTU* vermischt sich mit der Western-Stimmung von Prärie und Duell. Bauer schießt Mason einen Betäubungspfeil ins Bein, verschafft sich Informationen darüber, dass dieser korrupt gehandelt hat, erpresst ihn damit und erfährt so die Quelle des verschlüsselten Datenpakets. Bauer erreicht sein Ziel, indem er gegen jede Regel agiert und sich nur auf seinen Instinkt verlässt.

Im gesamten Verlauf der ersten Staffel wird nie ganz klar, wer der Maulwurf in der *CTU* ist. Bei der geplanten Ermordung Palmers wird zunehmend ersichtlich, dass sich eine Verschwörergruppe um Victor Drazen (Dennis Hopper) für einen früheren geheimen Einsatz von Bauer (unter Befehl von Palmer) auf dem Balkan rächen möchte. Bauers Tochter Kim (Elisha Cuthbert) und Frau Teri (Leslie Hope) geraten mehrfach in die Fänge der Verschwörer und Bauer wird erpresst, den Präsidentschaftskandidaten Palmer zu töten. In der vorletzten Folge der ersten Staffel geschieht die vollkommen überraschende Wendung (41.30), dass Nina Myers als engste Vertraute, Kollegin und frühere Geliebte Bauers der Maulwurf ist und für den *Drazen*-Clan arbeitet. Myers belügt Bauer hinsichtlich des angeblichen Tods seiner Tochter, um ihn in eine Falle zu locken. Nachdem Bauer diese Lüge aufdeckt und nur knapp daran gehindert werden kann, die Verräterin Nina Myers zu töten, findet er seine Tochter unversehrt in der *CTU* vor. Allerdings entdeckt er seine Frau Teri tot in einem Serverraum, wo sie offensichtlich durch Myers ermordet worden ist. Die Tragik erhöht sich dadurch, dass Teri sowohl ihrem Mann Jack (S 1/F 23/30.00) als auch Myers (S 1/F 23/39.40) von einer erneuten Schwangerschaft erzählt hat.

Der patriotische Glaube an den aufrechten Amerikaner als zeitlosen Helden

In der zweiten Szene der ersten Staffel (ab 03.18) wird Bauer im Kreise seiner Familie eingeführt. Er spielt mit seiner Tochter Kim Schach und beide reden vertraut miteinander, was auf ein enges Vater-Tochter-Verhältnis schließen lässt. Er schickt seine Tochter ins Bett und sagt ihr mit einem Gute-Nacht-Kuss, dass er sie liebe. Diese sagt ihm wiederum, dass sie sich freue, dass er wieder hier wohne. Auch im darauffolgenden Gespräch mit seiner Frau Teri wird das Bild des treusorgenden Familienvaters vermittelt. Da sowohl seine Tochter Kim als auch seine Frau Teri mehrfach entführt werden, muss Bauer fortlaufend an zwei Fronten kämpfen: Er muss die Nation und seine Familie retten. Dies wird in vielen Szenen deutlich, wenn Bauer trotz des Zeitdrucks in ausweglosen Situationen häufiger mit seiner Frau telefoniert (Split-Screen) oder wenn er alles tut, um seine verschwundene Tochter zu finden. Obwohl durch den Plot der Verschwörung

der Zuschauer niemals sicher sein kann, wer von den zentralen Figuren Teil der Verschwörung sein könnte, kann man sich auf Bauer als integren Menschen verlassen, der für Patriotismus, Verantwortungsgefühl, Selbstlosigkeit, Familiensinn, Unbestechlichkeit und Loyalität steht. Diese Loyalität verbindet ihn mit Palmer, der in ähnlicher Form agiert, mit Intrigen zu kämpfen hat und sich sogar von seiner Frau trennt, nachdem er ihre karrieristischen Absichten und ihr brüchiges Wertegefüge durchschaut. Moralische Zuordnungen sind demnach zumindest bei den zentralen Figuren im Gegensatz von Gut und Böse eindeutig. Durch dieses Identifikationspotenzial verzeiht der Zuschauer auch leichter, dass Bauer häufig jenseits der formellen Regeln operiert, da er sich für höhere moralische Prinzipien des Gemeinwesens einsetzen muss. Der Schutz der Nation und der Familie wird damit in Entscheidungssituationen gegen die als lapidar wirkenden rechtsstaatlichen Prinzipien abgewogen; und für den Zuschauer ist das Handeln emotional nachvollziehbar. So will sich Bauer in einem Deal mit den Entführern seiner Tochter für diese eintauschen und unterstreicht damit seine Selbstlosigkeit. In jeder Szene wird die Entschlossenheit Bauers betont, der im Zweifel lieber handelt als zaudert und dies in der klassischen Rolle des Action-Helden von Hollywood-Filmen (Bruce Willis, Sylvester Stallone) in einem traditionellen Verständnis von Männlichkeit tut.

Emotionen werden der Figur Bauers primär zugestanden, wenn es um Familienangelegenheiten oder den drohenden Verlust von engsten Angehörigen geht. So wird Bauer von Tränen überwältigt, als ihm seine Frau Teri erzählt, dass sie ein Kind von ihm erwarte (S 1/F 23/ab 30.00). Im Gespräch wird klar, dass dadurch die Möglichkeit der zweiten Chance gegeben ist, nachdem die Ehe in eine Krise geraten war. Für den Zuschauer wirkt dies wie ein Moment der möglichen Erlösung für Bauer. Nachdem Bauer in der letzten Folge der ersten Staffel einen Anruf von Myers mit der Nachricht des angeblichen Todes seiner Tochter erhält (ab 14.00), sieht der Zuschauer bei sakralen Klängen für einen kurzen Zeitraum (eine Minute) den Zusammenbruch Bauers, der sich an einen Pfosten kauert und seinen Tränen freien Lauf lässt. Allerdings kippt die Emotion der Verletzlichkeit direkt in den finsternen Blick der Rache und Wut, der wiederum die zentrale Eigenschaft der Entschlossenheit erneut entfaltet. Bauer tötet die beiden Verschwörer und schießt, im Stile des vergeltenden Rächers, bei der Ermordung Victor Drazens sein gesamtes Magazin leer. In der letzten Szene der ersten Staffel wird die Tragik auf die Spitze getrieben (S 1/F 24/ab 39.30), wenn Bauer sich nach dem glücklichen Wiedersehen mit seiner Tochter auf die Suche nach seiner Frau Teri begibt (die Nachrichtensprecherin verkündet im Hintergrund, dass die Nation es Jack Bauer zu verdanken habe, dass Palmer noch lebt). Bauer findet seine leblose Frau im Serverraum und bricht, sie dabei auf den Armen haltend,

zusammen. Im Split-Screen zeigen sich in Schwarz-Weiß frühere, glückliche Familienszenen, Bauer hält seine Frau in den Armen und sagt ihr, dass es ihm unendlich leidtue. Auch wenn die Zuschauer nicht mit Gewissheit davon ausgehen können, dass Teri stirbt, erzeugt es ein emotionales Mitgefühl, dass möglicherweise alle Anstrengungen vergeblich waren und Bauer als tragischer und gebrochener Held endet.

Die Logik des Verdachts und die Legitimierung von Folter

Eine fortlaufende Erzählform in 24 ist die Logik des Verdachts, die dazu führt, dass im Ausnahmezustand nicht nur ständiges Misstrauen gegenüber vertrauten Personen herrscht, sondern auch kaum noch Raum bleibt für rechtsstaatliche Maßnahmen gegenüber potentiellen Terrorverdächtigen. In der vierten Staffel bedroht der arabischstämmige Terrorist Habib Marwan (Arnold Vosloo) die Sicherheit der USA. Er kommandiert mehrere Terrorzellen und lässt den US-Verteidigungsminister James Heller (William Devane) und dessen Tochter Audrey Raines (Kim Raver) entführen, um Heller in einem im Internet live übertragenen Schauprozess wegen angeblicher Verbrechen gegen die Menschlichkeit zum Tode zu verurteilen. Bauer ist mit Audrey liiert und arbeitet mittlerweile für den Verteidigungsminister, wechselt jedoch nach dessen Entführung wieder fließend in die *CTU*. Nachdem in der ersten Folge ein Terroranschlag auf einen Personenzug stattfindet und durch Bauers Hilfe der Verdächtige Tomas Sherek festgenommen wird, geht es im Verhör darum, diesem Informationen zu entlocken, was jedoch nach formellen Regeln nicht gelingt. Die Leiterin der *CTU*, Erin Driscoll (Alberta Watson), und der Agent Curtis Manning (Roger Cross) diskutieren daraufhin über mögliche verschärfte Maßnahmen. Bauer überlegt in diesem Moment weniger und verschafft sich gewaltsam Zugang zum Verhörraum, wirft einen Tisch um und erklärt Sherek, dass nun nach anderen Regeln gespielt werde (S 4/F 1/ab 38.00). Ohne längere Vorankündigung schießt Bauer dem Verdächtigen ins Bein und droht ihm, dies zu wiederholen. Der Verdächtige Sherek schreit vor Schmerzen und erklärt direkt, dass die Entführung Hellers für acht Uhr geplant sei. Bauer kann zwar Audrey per Telefon noch von der Entführung unterrichten, diese lässt sich aber nicht mehr verhindern. Gegenüber der Leiterin der *CTU*, Driscoll, kann Bauer jedoch triumphieren, dass seine Methoden wirkungsvoller sind.

Dieses Muster wiederholt sich ständig in einer Reihe von extrem gewaltsamen Terroranschlägen (bei einem der Anschläge wird eine Kernschmelze in einem Atomkraftwerk durchgeführt) und Verhinderungsversuchen. In diesem Handlungszeitraum sterben 225 Personen, allein 39 davon werden von Bauer getötet. Ist Folter in den ersten beiden Staffeln der Serie noch die absolute Aus-

nahme, wird sie besonders in der vierten Staffel zur Normalität (in Staffeln 1–5 gibt es insgesamt 67 Folterszenen); die Methoden reichen von chemischen Injektionen, Elektroschocks bis hin zu Knochenbrüchen. So wird beispielsweise der widerspenstige, regierungskritische Sohn des Verteidigungsministers, Richard (Logan Marshall-Green), sogar gefoltert, nur wegen des Verdachts, er könne mehr über die Hintergründe der Entführung wissen; später muss er sich von seinem Vater dann in paternalistischem Ton erklären lassen, dass dies in der Situation notwendig war. War es im Genre des Action-Thrillers bis dahin üblich, dass die Schurken foltern und der Held sich aus solchen Situationen befreien muss, ändert sich dies grundlegend in 24. Die Legitimation der Folter wird dadurch beschworen, dass die Terrorverdächtigen niemals unschuldig sind, die relevanten Informationen schnell preisgeben und dadurch jeweils größerer Schaden abgewendet werden kann. Folter wirkt in dieser Erzählform nicht nur äußerst effektiv, sondern wird auch selbstverständlicher Bestandteil zwischenmenschlicher Beziehungen, etwa wenn Bauer mit Audreys Einverständnis ihren Noch-Ehemann Paul Raines (James Frain) foltert und hierbei klar wird, dass er nicht Teil der Verschwörung ist. Später hingegen rettet Bauer Paul aus einer Foltersituation, während dieser bei einem Schusswechsel wiederum für Jack eine Kugel abfängt und später daran stirbt. Folter wird zunehmend zu einem alltäglichen Phänomen und produziert dadurch einen Gewöhnungseffekt beim Zuschauer.

Eine neue Dimension in der Logik des Verdachts entsteht in der vierten Staffel durch die Einführung einer arabischstämmigen Familie (Araz), die aus dem Ehepaar Navi (Nestor Serrano) und Dina (Shohreh Aghdashloo) sowie dem jugendlichen Sohn Behrooz (Jonathan Ahdout) besteht und Teil des Terrornetzwerks ist; seit fünf Jahren leben Navi, Dina und Behrooz als Schläfer in den USA. Der Sender *Fox* nutzte das Motiv der Familie Araz zur Ankündigung der Staffel mit dem Slogan „They could be living right next door“. Die Familie wird in islamophoben Stereotypen dargestellt, exemplarisch durch den autoritären Vater, der die Familie auf den Auftrag für eine höhere Sache einschwört und keinen Widerspruch duldet. Einzig Sohn Behrooz wird in menschlichen Zügen dargestellt, er hat sich in ein amerikanisches Mädchen verliebt (Debbie) und scheint von der Mission nicht überzeugt. Nachdem Debbie jedoch Behrooz an der Lagerhalle von Navi gesehen hat, wo Verteidigungsminister Heller und seine Tochter gefangen gehalten werden, stellt sie in den Augen von Navi und Dina ein Sicherheitsrisiko dar. Dina lädt Debbie in ihr Haus ein und täuscht ein herzliches Verhältnis vor. In einem unbemerkten Moment fordert sie, mit Verweis auf den Vater, ihren Sohn auf, Debbie mit einer Pistole zu ermorden, was dieser nur unwillig tun will (S 4/F 4/ab 26.00). Als Behrooz Debbie zur Flucht verhelfen will, bricht sie zusammen und stirbt. Dina erklärt daraufhin ihrem Sohn, dass sie

Debbie vergiftet habe, da sie wusste, dass er nicht hart genug sei, um Debbie zu erschießen. Bevor Navi nach Hause kommt, schießt Dina mit der Waffe, um dem Vater vorzutäuschen, dass Behrooz die Tat begangen habe, der dies wiederum wohlwollend zur Kenntnis nimmt. Erst als im Verlauf der Serie sogar Behrooz vom Chef des Terrornetzwerks, Marwan, und dem eigenen Vater als Gefährdung gesehen wird und getötet werden soll, verhilft ihm Dina zur Flucht und erinnert sich an ihre Mutterrolle. Insgesamt werden Dina und insbesondere Navi als kaltblütige und hinterhältige Personen dargestellt, die ihren amerikanischen Nachbarn eine Fassade vorspielen, etwa wenn Debbies Mutter auf der vergeblichen Suche nach ihrer Tochter ist, die als Leiche im Hintergrund im Flur liegt. Die Strukturen des Terrornetzwerks und der Terrorzelle in Form der Familie Araz werden als absolute Hierarchie dargestellt, die zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet, so dass der Vater Navi sogar den Befehl von Marwan akzeptiert, seinen Sohn zu opfern, da dieser durch seine westliche Entfremdung nicht mehr von ihrer Mission überzeugt sei (S 4/F 6/23.50). War die Logik des Verdachts in den ersten Staffeln von 24 noch auf potentielle Maulwürfe in den eigenen Reihen beschränkt und waren die Täter auch phänotypisch stets klar erkennbar, vermitteln die Mitglieder der Familie Araz als Schläfer einer Terrorzelle den Eindruck, dass hinter jeder nachbarschaftlichen Ecke die terroristische Gefahr lauern könnte. Der Terrorverdacht sickert in den gesellschaftlichen Alltag und provoziert bei den Zuschauern Ängste vor dem Fremdem, beispielhaft dargestellt in der jugendlichen Beziehung zwischen Debbie und Behrooz, die durch den heimtückischen Mord der Mutter dramatisch endet.

FAZIT

Die Entwicklung eines filmpolitologischen Forschungsprogramms steht erst am Anfang. Allerdings ist es für Politikwissenschaftler lohnenswert, sich dieser methodologischen Herausforderung zu stellen. Dies bedeutet nicht, dass eine solche Analyse auf jedes technische Detail einer Filmanalyse eingehen muss, jedoch ist die Bereitschaft notwendig, sich in einer kulturwissenschaftlichen Sensibilität auf die erzählerischen Mittel und Techniken der Filmsprache einzulassen, um zu verstehen, wie durch das Medium der Serie oder des Films performative Effekte auf die Konstruktion politischer Wirklichkeit erzeugt werden. Hierbei wird deutlich, dass die vermeintliche Trennung von Realität und Fiktion zunehmend verschwimmt. Die Serie 24 ist hierfür das beste Beispiel, da sich vielerlei Hinweise dafür finden, dass sich das filmische Narrativ und der reale *War on Terror* in einem sich wechselseitig konstituierenden Verhältnis befinden. Eine filmpolitologische Analyse kann diese Wechselwirkung deutlich und die enge Verschrän-

kung von Eliten- und Alltagsdiskursen sichtbar machen. Die zentrale politikwissenschaftliche Relevanz von Film- und Serienanalysen ergibt sich daraus, dass die politische Selbstverständigung von Gesellschaften nicht allein durch ihre Eliten und Repräsentanten geschieht, etwa durch Debatten im Parlament, sondern vor allem durch die Reproduktion kultureller Repräsentationen und visueller Artefakte, an denen die Bürger gestalterisch mitwirken und in ihrer Praxis des Sehens aktiv beteiligt sind. Eine Filmpolitologie ist in ihrer methodologischen Öffnung demnach auch von einem demokratischen Impuls getrieben, die vermeintlichen Ränder des politischen Diskurses (Bilder, Filme, Serien, Literatur, Kunst) analytisch aufzuwerten.

LITERATUR

- Bienck, Alice (2014): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg.
- Bronfen, Elisabeth (2012): Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung, München.
- Engert, Stefan/Spencer, Alexander (2009): International Relations at the Movies: Teaching and Learning about International Politics through Film, in: Perspectives. Review of International Affairs 17, S. 83-103.
- Gadinger, Frank (2016): Narrating War. Human Deformation in „The Hurt Locker“, in: Gadinger, Frank/Kopf, Martina/Mert, Aysem/Smith, Christopher (Hrsg.): Political Storytelling. From Fact to Fiction, Duisburg, S. 70-80.
- Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian/Yildiz, Taylan (2014): Vom Diskurs zur Erzählung. Möglichkeiten einer politikwissenschaftlichen Narrativanalyse, in: Politische Vierteljahresschrift 55 (1), S. 67-93.
- Gadinger, Frank/Yildiz, Taylan (2017): Politik, in: Martinez, Matias (Hrsg.): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, S. 158-165.
- Hamenstädt, Ulrich/Hellmann, Jens H. (2015): „It’s the Movies, Stupid!“ Filme in der Didaktik der Internationalen Beziehungen, in: Zeitschrift für Internationale Beziehungen 22 (2), S. 149-167.
- Heck, Axel/Schlag, Gabi (2015): „And... Cut!“ Theoretische und methodologische Überlegungen zur Analyse von Filmen in Lehre und Forschung, in: Zeitschrift für Internationale Beziehungen 22 (2), S. 125-148.
- Heck, Axel/Schlag, Gabi (2016): Plädoyer für eine kritische Filmpolitologie, in: ZIB Blog, <https://zib-online.org/2016/01/25/plaedoyer-fuer-eine-kritische-filmpolitologie/> (zugegriffen am 1.2.2018).

- Heck, Axel (2017): Analyzing Docudramas in International Relations: Narratives in the Film *A Murderous Decision*, in: International Studies Perspectives 18 (4), S. 365-390.
- Horn, Eva (2014): Zukunft als Katastrophe, München.
- Lithwick, Dahlia (2008): The Bauer of Suggestion, in: Slate vom 26.7., http://www.slate.com/articles/news_and_politics/jurisprudence/2008/07/the_bauer_of_suggestion.html (zugegriffen am 1.2.2018).
- Lowry, Brian (2014): The ‚24‘ Effect: How ‚Liberal Hollywood‘ Carried Water For Torture, in: Variety vom 14.12.
- Mayer, Jane (2007): Whatever it takes. The politics of the man behind ‚24‘, in: The New Yorker vom 19.2., <https://www.newyorker.com/magazine/2007/02/19/whatever-it-takes> (zugegriffen am 1.2.2018).
- Neumann, Iver/Nexon, Daniel (2006): Harry Potter and the Study of World Politics, in: Nexon, Daniel/Neumann, Iver (Hrsg.): Harry Potter and International Relations, Lanham, S. 1-25.
- Rehfeld, Nina (2014): Die Uhr tickt wieder, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5.5.
- Šíp, Daniel (2014): Gewissen ist Macht, in: Zeit Online, 6.5., <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-05/24-jack-bauer-staffel-neun> (zugegriffen am 1.2.2018)
- Van Veeren, Elspeth (2009): Interrogating 24: Making Sense of US Counterterrorism in the Global War on Terrorism, in: New Political Science 31 (3), S. 361-384.
- Yildiz, Taylan/Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian (2015): Das narrative Element des Politischen. Überlegungen zu einer Poetologie des Wissens, in: Zeitschrift für Politikwissenschaft 25 (3), S. 421-431.
- Yildiz, Taylan/Gadinger, Frank/Smith, Christopher (2018): Narrative Legitimierung. Exekutive, repräsentative und subversive Erzählstrategien in der Überwachungskontroverse, in: Leviathan – Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft, i.E.

