

**Autor:** Staiger, Michael.

**Titel:** 'In diesem Spiel gewinnt immer der Entschlossenste.' Bilder des Terrors im Hollywood-Kino.

**Quelle:** Freiburg 2002.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Michael Staiger*

## **„In diesem Spiel gewinnt immer der Entschlossenste.“<sup>1</sup>**

### **Bilder des Terrors im Hollywood-Kino**

*„Jetzt erst hat das 21.  
Jahrhundert begonnen.“*

*Paul Auster zum 11. September  
2001<sup>2</sup>*

In der Silvesternacht 1999 wurde der Jahrtausendwechsel weltweit auf vielfältige Weise in Szene gesetzt, doch letztlich war das Millenniumsfest mehr ein rechnerisches Jubiläum als ein historisches Moment. Als Neubeginn der Geschichte wurde in der Allgemeinheit viel eher das Ende des Kalten Krieges nach 1989 wahrgenommen, das die Weltpolitik vor eine grundlegend veränderte Ausgangssituation und vor neue Herausforderungen stellte. Die Visionen einer globalisierten Weltordnung oder gar Hoffnungen auf einen Weltfrieden, die sich aus diesem Umbruch speisten, wurden spätestens mit den Ereignissen des 11. September 2001 grundsätzlich in Frage gestellt. Journalisten und Wissenschaftler haben die Terroranschläge von New York und Washington hinsichtlich ihrer historischen Tragweite bereits mit der Erschütterung des Fortschrittsglaubens der Aufklärung durch das Erdbeben in Lissabon vom 1. November 1755 oder mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs durch die Schüsse auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Franz

---

1 Elise Kraft/Sharon Bridger zu Anthony Hubbard in AUSNAHMEZUSTAND (00:33:52). Die Timerangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die deutsche DVD-Ausgabe (RC2) der 20th Century Fox Home Entertainment (Frankfurt/M. 2000).

2 Auster 2001, S. 15

Ferdinand am 28. Juni 1914 in Sarajevo verglichen.<sup>3</sup> Kritische Stimmen haben allerdings bald darauf hingewiesen, dass trotz der Rede von „Zäsur“ oder „historischem Bruch“ letztlich eine neue Konstruktion von Althergebrachtem zu beobachten ist, denn die Reaktionen der politischen Führungen gleichen den bewährten Mustern: Da ist die Rede vom Ausnahmezustand, von bedingungsloser Unterstützung bzw. uneingeschränkter Solidarität, verschärften Sicherheitsvorkehrungen und „islamistischen Terrorbestien“.<sup>4</sup> Ein wirklich neue Dimension der Ereignisse des 11. Septembers entsteht jedoch durch ihre weltweite, mediale Sichtbarkeit, die aus den Anschlägen und der Bekämpfung ihrer Drahtzieher keine alleinige Angelegenheit der Politik und der Geheimdienste mehr macht, sondern ein – so Baudrillard – „globales, symbolisches Ereignis“<sup>5</sup>. Für die Medienpädagogik ergibt sich aus der neuen Form des „Fernsehkriegs“ (Virilio) ein großer Reflexions- und Handlungsbedarf, denn offensichtlich bereitet die Auseinandersetzung mit den Bildern des Terrors und seiner Folgen den Rezipienten einige Schwierigkeiten.

### **„Es wird nichts mehr so sein wie zuvor.“**

Dieser Satz brachte zum Ausdruck, was viele Menschen am 11. September und an den Tagen danach angesichts der Bilder in den Nachrichten fühlten. Das Fernsehen machte uns an diesem Tag alle zu (un)freiwilligen Augenzeugen der Ereignisse, denn die Normalität der Programmvielfalt war ausgesetzt. Es gab senderübergreifend – ob öffentlich-rechtlich oder privat – nur die gleichen, sich immer wiederholenden Bilder der einstürzenden Türme des World Trade Centers zu sehen.<sup>6</sup> Diese Medieninszenierung war von den Terroristen mit Sicherheit einkalkuliert, sie wussten, das spätestens nach dem Einschlag des ersten Flugzeuges alle Kameras auf die Twin Towers gerichtet sein würden. Die Explosion des zweiten Flugzeuges war bereits live in Echtzeit bei CNN auf Sendung. Das Fernsehen nahm somit eine Schlüsselrolle in einer Dramaturgie des

---

3 Vgl. z.B. Vorländer 2001, S. 3

4 Holert 2001

5 Baudrillard 2001

6 Die Fernsehbilder zeigten bemerkenswerterweise fast ausschließlich das World Trade Center, der Anschlag auf das Pentagon als das Symbol der militärischen Macht der USA wurde immer mehr aus der Berichterstattung ausgeklammert (vgl. Mikos 2002 im Verweis auf einen Vortrag von Franz Josef Röll).

Schreckens ein, die wir bereits – in abgeschwächter Form – aus dem Genre der Serienkiller-Filme kennen (z.B. NATURAL BORN KILLERS, MANN BEISST HUND, 15 MINUTEN RUHM).

Im Rückblick auf die Wochen nach dem 11. September lassen sich die Ereignisse in ihrer Abfolge als Teile einer Erzählung lesen, die von verschiedenen Autoren fortgeschrieben wurde. Hier eine mögliche Version der Handlungs-dramaturgie:

- Akt I: Die Attentate auf symbolische Ziele in New York und Washington.<sup>7</sup>
- Akt II: Der Überlebenskampf der Opfer und die Rettungsversuche durch Feuerwehr und andere Hilfskräfte.
- Akt III: Das Entsetzen und die Trauer über diese Katastrophe in den USA und weltweit, verstärkt durch einen Videoauftritt Bin Ladens.
- Akt IV: Der Kampf einer internationalen Allianz – unter Führung der USA – gegen den Terrorismus, exemplarisch im Krieg gegen Afghanistan und in der Jagd auf Bin Laden.
- Akt V: Der Sieg über die Taliban und die Errichtung einer demokratischen Regierung in Afghanistan.

Es ist kein Zufall, das uns das alles sehr vertraut erscheint. Vergleichbare 5-Akt-Strukturen liegen zahllosen Hollywoodfilmen zugrunde und es nicht weiter erstaunlich, das mittlerweile sogar öffentlich über eine filmische Umsetzung der Geschehnisse des 11. Septembers nachgedacht wird. Die Frage ist nun, wie tiefgreifend Kino und Fernsehen inzwischen unsere Wahrnehmung organisieren und welchen ästhetischen Mitteln der Spielfilmdramaturgie sich die Medienberichterstattung über Terror und Krieg bedient.

## „Wie im Kino!“

*„Ich hätte ein Script mit entführten Flugzeugen und Kamikaze-Piloten, die in die Türme des World Trade Center rasen und den Pentagon attackieren, als zu unwahrscheinlichen Horror abgelehnt.“*

---

<sup>7</sup> Das World Trade Center ist ein Symbol des globalen Kapitalismus, das Pentagon steht für die amerikanische Militärmacht. Die Vereinigten Staaten können aus Sicht der Terroristen insgesamt als Inbegriff der westlichen Kultur und Zivilisation, als mächtigstes Land der Welt oder gar als Inbegriff des Bösen betrachtet werden.

Wolfgang Petersen<sup>8</sup>

Beim Versuch der Versprachlichung der Erlebnisse des 11. Septembers wählten viele Augenzeugen bemerkenswerterweise die Ausdrücke „wie im Kino“ oder „wie im Film“. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn das Kino hat in seiner Funktion als „Dream Screen“ seit seinen Anfängen immer wieder alpträumhafte Katastrophenphantasien in Bild und Ton umgesetzt.<sup>9</sup> Die Lust an der Zerstörung fasziniert offenbar gleichsam Filmemacher wie Publikum und erklärt den Erfolg zahlreicher Katastrophenthriller in den letzten Jahrzehnten.

Im Folgenden soll das Genre des Katastrophenfilms näher unter die Lupe genommen werden, denn seine Bildsprache prägt offensichtlich unsere Wahrnehmungsweisen des realen Terrors und der wirklichen Katastrophen. Hollywood inszeniert laut Georg Seeßlen vor allem vier Arten von Katastrophen:<sup>10</sup>

- Das Attentat von Terroristen,
- die Katastrophe, die durch Profitgier und Leichtsinn ausgelöst wird,
- der Amoklauf des psychisch kranken Menschen mitten im Herzen der Gesellschaft
- und das militärisch-technische System, das selbst die Katastrophe auslöst, vor der es uns bewahren sollte.

Im Kontext der Ereignisse des 11. Septembers erscheint der erste Punkt als besonders bedeutsam. Ein Blick in die amerikanische Filmgeschichte fördert eine lange Liste von Filmen zutage, die Terroranschläge thematisieren und Parallelen zu den Fernsehbildern der Anschläge und ihrer Folgen aufweisen:<sup>11</sup> Der Klassiker AIRPORT aus dem Jahr 1969 zog gleich eine ganze Reihe von Sequels nach sich und gilt bis heute als der prototypische Flugzeugentführungsfilm. In EINSAME ENTSCHEIDUNG (1995) wird ein Jumbo-Jet von Terroristen mit Hilfe von Nervengas in ihre Gewalt gebracht, in AIR FORCE ONE (1996) ist es sogar die Maschine des amerikanischen Präsidenten, die zum Ziel einer Entführung wird. Um Geiselnahmen geht es auch in SPEED (1994), der von einem Bombenattentat auf

---

8 Zit. nach: Spiegel Online vom 13. September 2001. Quelle:  
<<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,157208,00.html>>

9 Zum Kino als „Dream Screen“ vgl. Staiger 2001.

10 Vgl. Seeßlen 2001b, S. 17

11 Im Rahmen dieses Beitrags werden jeweils nur einzelne exemplarische Filmbeispiele genannt.

einen voll besetzten Linienbus handelt, oder in der STIRB LANGSAM-Trilogie (1987-1994). Hier findet sich im ersten Teil zusätzlich das Motiv des Wolkenkratzers, der zum Angriffspunkt von Terroristen wird. Einstürzende und brennende Hochhäuser gibt es in Hollywoods Bildwelt wiederum zuhauf, man denke beispielsweise nur an den mit drei Oscars gekrönten FLAMMENDES INFERNO (1974) oder an den Schluss von FIGHT CLUB (1999). New York ist auch im Kino ein typischer Schauplatz von Katastrophen. Der Kinomythos King Kong erklettert bereits 1933 das Empire State Building, in einem Remake von 1976 bezeichnenderweise das World Trade Center. In dem Horrorfilm PANIK IN NEW YORK (1953) ist es ebenfalls ein urzeitliches Ungetüm, das die Straßen Manhattans unsicher macht und ganze Stadtteile vernichtet. Eine große Anziehungskraft scheint New York als Schauplatz auch auf den deutschen Regisseur Roland Emmerich auszuüben, denn in der jüngsten Version von GODZILLA (1998) stampft dieser unter größten Verwüstungen durch die selbe Stadt, in der ein paar Jahre ZUVOR in INDEPENDENCE DAY (1995) riesige fliegende Untertassen den Himmel verdunkelten. Doch die Bedrohung Manhattans ist nicht nur außermenschlich, in PROJEKT: PEACEMAKER (1997) wollen Terroristen in New York einen atomaren Sprengkörper zünden. Auch das Bild arabischer Fundamentalisten als Drahtzieher des Terrors existierte längst in Hollywood. In SCHWARZER SONNTAG (1976) drohen Palästinenser damit, ein Football-Stadion samt seinen 80.000 Zuschauern in die Luft zu sprengen. Der brillante Thriller ARLINGTON ROAD (1999) thematisiert die unfreiwillige Verstrickung eines auf die Geschichte des Terrorismus spezialisierten Historikers in die dunklen Machenschaften seines Nachbarn und demonstriert eindrucksvoll die Strategie der Unsichtbarkeit, die von terroristischen Gruppen praktiziert wird.

Diese Aufzählung könnte noch über mehrere Seiten fortgeführt werden, doch schon an den wenigen Beispielen wird deutlich, warum wir beim Verfolgen der Berichterstattung am 11. September 2001 unwillkürlich an das Kino denken mussten. Hollywood hatte uns schon längst eine höchst detailreiche Ikonographie der Katastrophe vorexerziert, die uns unweigerlich als Orientierung diente. So sahen die Bilder der flüchtenden Menschen vor der gigantischen Staubwolke für uns aus wie in den Emmerich-Inszenierungen in INDEPENDENCE DAY oder GODZILLA, ohne dass wir uns dagegen wehren konnten. Das Phänomen der verwackelten Amateurvideo-Bilder als Beweis von Authentizität hat der Hollywood-Film ebenfalls schon als ästhetisches Mittel vereinnahmt.<sup>12</sup> So scheint es fast,

---

<sup>12</sup> Beispielsweise in den bereits genannten Serienkiller-Filmen.

als ob eine genuine Ästhetik der dokumentarischen Berichterstattung im postmodernen Spiel der Intermedialität unmöglich geworden sei.

## Das Gute gegen das Böse

Neben den Themen und Motiven des Katastrophenfilms erkennen wir in den Fernsehberichten nach dem 11. September auch eine klassische Personenkonstellation des Hollywood-Kinos wieder: Ein Superschurke als Verkörperung des Bösen bedroht die friedliche Weltordnung durch terroristische Aktivitäten. Er bedient sich hierbei den modernsten Technologien und Strategien, von der Börsenspekulation und Informationstechnologie bis hin zur medialen Inszenierung in einer weltweit ausgestrahlten Videobotschaft. George W. Bush unterstützte die Assoziation dieses typischen James-Bond-Film-Schemas, in dem er einen Tag nach den Anschlägen von einem „monumentalen Kampf zwischen Gut und Böse“<sup>13</sup> und Anfang dieses Jahres von einer „Achse des Bösen“ sprach. Seine Worte und seine Gesten erinnerten zudem immer wieder an die Figurenzeichnung amerikanischer Präsidenten in Hollywood-Filmen, z.B. in der brillanten Satire *WAG THE DOG* (1997).<sup>14</sup> Und so erscheinen nicht nur die Terrorakte selbst, sondern auch die Reaktionen von Seiten der USA immer wieder als Spiegelungen der filmischen Vorbilder. Die Jagd auf die Drahtzieher des Verbrechens – und hier vor allem auf Osama Bin Laden – bediente sich der uramerikanischen Form des Steckbriefes, der in bekannter Western-Manier ein Kopfgeld für den Verbrecher versprach, tot oder lebendig.



13 Zit. nach der DPA-Meldung in: die tageszeitung Nr. 6548 vom 13.9.2001, Seite 5

14 Hier wird für die Medien ein Krieg inszeniert, um von einer Sexaffäre des Präsidenten abzulenken.

Abb. 1: Bin Laden auf dem Steckbrief einer Tageszeitung

Abb. 2: Bin Ladens Videobotschaft

Im Grunde ist es letztlich gleichgültig, ob sich die USA im Hollywood-Thriller in den Kampf gegen Terroristen, Aliens, Meteoriten oder Drogenkartelle aufmacht. Es geht dabei immer um eine Verteidigung der westlichen Werte und Lebensweise gegen das Andere, das Fremde. Die Bedrohung durch den Terrorismus hat in der Realität zu vergleichbaren Reaktionen wie in den Leinwand-Vor-Bildern geführt. Die Vereinigten Staaten kämpfen als Kopf einer internationalen Allianz für die Freiheit und das amerikanische Volk rückt in einer Welle des Patriotismus zusammen. Hollywood hat sich somit durchweg als ein zuverlässiger Prophet erwiesen.

## Medienpädagogische Konsequenzen

Wie gehen wir nun mit diesen Bildern um, die etwas so Alpträumhaftes abbilden und uns doch gleichzeitig so merkwürdig vertraut vorkommen? Hollywood reagierte im ersten Moment mit dem vorläufigen Zurückhalten oder Umschreiben von Filmen, die vom Terror handelten, z.B. dem Schwarzenegger-Film *COLLATERAL DAMAGE* (2001) oder *PASSWORD: SWORDFISH* (2001). Nur wenige Monate später, nach dem Verstreichen einer Pietätsfrist, waren diese jedoch wieder auf dem Spielplan zu finden. Das Fernsehen begann bereits nach einer viel kürzeren Pause wieder mit der Ausstrahlung von Katastrophen- und Actionfilmen. Eine bewahrpädagogische Strategie der (Selbst-)Zensur macht in diesem Zusammenhang auch wenig Sinn, da die Menschen offensichtlich ein großes Bedürfnis nach der Auseinandersetzung mit dem Terrorismus und seiner Bedrohung verspüren. Das Wirtschaftsmagazin *The Economist* berichtete nach dem 11. September in den amerikanischen Videotheken jedenfalls von einer Hochkonjunktur der Thriller und Katastrophenfilme, deren Handlung auf terroristischen Anschlägen basieren.<sup>15</sup> Die Unterstellung, dass die Rezipienten hier lediglich ihrem Bedürfnis nach einem Happy End Ausdruck verleihen würden – das in der Wirklichkeit auf sich warten lässt – und die „cineastischen Trugbilder des Ausnahmezustandes“<sup>16</sup> nur das Baldrian gegen die Verun-

<sup>15</sup> Vgl. Geer/Greene 2001

<sup>16</sup> Ebd.



sicherung darstellen würden, greift zu kurz. Neben der kathartischen Wirkung, die das Betrachten von Hollywood-Inszenierungen der Katastrophe zweifellos mit sich bringt, geht es in diesem Zusammenhang grundsätzlich zuerst einmal um eine subjektive Auf- und Verarbeitung der Ereignisse. Was am 11. September geschah, war zuvor undenkbar, obwohl die Bilder und Erzählungen solcher Geschehnisse ja längst bekannt waren. Dieses paradoxe Déjà-Vu stellt eine große Herausforderung an unseren Wirklichkeitssinn dar, da es den Effekt des Dokumentarischen quasi umkehrt: Sind dokumentarische Bilder die anschaulichen Zeugnisse von realen Ereignissen, so sind die Bilder des 11. Septembers die Beweise für die Realisierung einer bereits mehrfach rezipierten Fiktion. Ihr Anblick versetzt uns in ungläubiges Staunen. Michael Althen beschreibt diesen Effekt folgendermaßen:

*Panisch tasteten die Augen den Bildschirm ab auf der Suche nach Indizien, dies sei alles nur eine schreckliche Inszenierung, aber die Bilder behaupteten hartnäckig ihre Realität. Auch wenn die ersten Wiederholungen vom Einschlag des zweiten Flugzeugs aussahen, als seien sie in aller Eile an einem Schnittcomputer simuliert worden. [...] Im Grunde sah die Wirklichkeit so schrecklich unprofessionell aus, daß wir nicht an sie glauben mochten. [...] Man hatte das - man verzeihe den Ausdruck - tausendmal besser gesehen.<sup>17</sup>*

Für die Rezipienten kann dieser Effekt eine emotionale Verunsicherung zur Folge haben, da die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion angesichts solcher Bilder immer durchlässiger wird. Insbesondere im Blick auf Kinder und Jugendliche wurde darum in der letzten Zeit vermehrt über die Gefahr einer Traumatisierung durch die Berichterstattung in den Medien diskutiert. Peter Vitouch weist etwa auf das Verhalten der „gelernten Hilflosigkeit“ hin, das sich durch ein massives Erleben von Unvorhersagbarkeit und Unkontrollierbarkeit von Ereignissen auszeichnet.<sup>18</sup> Um eine solche Reaktion zu vermeiden, ist es unbedingt notwendig, Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit zu bieten, ausführlich über das Erlebte zu reflektieren. Gespräche über die subjektiven Eindrücke und Emotionen und eine Aufklärung über die Hintergründe der Terroranschläge können helfen, die Geschehnisse in Bezug zur eigenen Lebenssituation zu setzen und eine Handlungsfähigkeit „im kleinen Maßstab“<sup>19</sup> wiederzuerlangen. Auch wenn (und gerade weil) die Medienbilder mittlerweile zu einer gewissen Normalität zurückgekehrt

---

17 Althen 2001

18 Vitouch 2001, er bezieht sich hierbei auf: Martin E.P. Seligman: Erlernte Hilflosigkeit. München (Urban & Schwarzenberg 1979).

19 Ebd.



sind – oder wir uns an die Bilder gewöhnt haben – gilt es, sich mit den medialen Inszenierungen des Terrors näher zu befassen. Das Gespräch und die Interpretation von Hollywood-Filmen, dies sich mit dem Thema auseinandersetzen, kann hier eine geeignete Methode sein. Im Folgenden sollen am Beispiel des Thrillers *AUSNAHMEZUSTAND* (1998) einige Ansatzpunkte einer solchen Filmanalyse vorgestellt werden.

## Kampf der Kulturen?

*„Souverän ist, wer über den  
Ausnahmezustand  
entscheidet.“*

*Carl Schmitt<sup>20</sup>*

Samuel P. Huntington vertritt in seinem populären Buch „Kampf der Kulturen – The Clash of Civilizations“ (1996) die These, dass sich mit dem Ende des Ost-West-Konflikts die Weltpolitik neu gestaltet. Im 21. Jahrhundert stehen sich seiner Ansicht nach nicht mehr Ideologien gegenüber, sondern verschiedene Kulturen bzw. Zivilisationen, denn Kriege sind ihm zufolge zumeist „Bruchlinienkriege“ zwischen lokalen Gruppen aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Trotz der substantiellen Kritik, die Huntingtons Thesen in zahlreichen Stellungnahmen gegenübergestellt wurde<sup>21</sup>, prägen seine Vorstellungen des Verhältnisses zwischen islamischer und westlicher Welt unverkennbar die aktuellen Debatten. Der Spielfilm *AUSNAHMEZUSTAND* von Edward Zwick griff bereits 1998 Huntingtons Thesen auf und entwickelte ein Szenario des Kulturkampfes zwischen dem Islam und der westlichen Welt vor dem Hintergrund der zahlreichen terroristischen Anschläge gegen amerikanische Gebäude und Einrichtungen in den 90er Jahren.<sup>22</sup> Im Zusammenhang mit den Ereignissen des 11. Septembers 2001 erhält dieses Szenario eine beunruhigende Aktualität und erweist sich als sehr ernstzunehmende Auseinandersetzung mit der

<sup>20</sup> Zit. nach Villinger 2000, S. 314

<sup>21</sup> Zum Beispiel in: Harald Müller, Der Mythos vom Kampf der Kulturen. Eine Kritik an Huntingtons kulturalistischer Globaltheorie. In: E+ Z – Entwicklung und Zusammenarbeit, Nr. 10, Oktober 1998, S. 262-264. Kritisiert wird hier – wie in weiteren Kritiken – die Simplifizierungen in Huntingtons Theorie nach dem Motto „The West and the Rest“.

<sup>22</sup> Anschläge auf das World Trade Center in New York (26.02.1993), das Murrah House in Oklahoma (19.04.1995), einen Militärstützpunkt in Riad (13.11.1995), den US-Luftwaffenstützpunkt in Dharam (15.06.1996), die US-Botschaften in Nairobi und Daressalam (07.08.1998).

---

Thematik, etwa im Gegensatz zu der aktuelleren, jedoch höchst klischeehaften Inszenierung des Terrors in *COLLATERAL DAMAGE*.

## **Zum Inhalt**

*AUSNAHMEZUSTAND* spielt im New York der späten 90er Jahre. In Folge eines Terroranschlags auf eine US-Militäreinrichtung im Nahen Osten wird der mutmaßliche Drahtzieher Scheich Achmed Bin-Talal vom amerikanischen Geheimdienst entführt und verhört. Im Gegenzug finden in New York City mehrere Selbstmordattentate auf öffentliche Ziele statt, u.a. auf einen voll besetzten Linienbus, ein Theater am Broadway und schließlich auf das Verwaltungsgebäude des FBIs und anderer Bundesbehörden. Special Agent Anthony Hubbard (Denzel Washington), kurz Hub genannt, leitet die Ermittlungen der Bundespolizei. Schon bald muss er feststellen, dass er nicht der einzige Ermittler in diesem Fall ist, er trifft auf Elise Kraft alias Sharon Bridger (Annette Bening), die für die CIA Untersuchungen anstellt und offensichtlich über großes Hintergrundwissen zu diesem Fall verfügt. Die Zusammenarbeit der beiden funktioniert nicht sonderlich gut, zumal sich nach und nach zeigt, dass Elise/Sharon tiefer in die Angelegenheit verstrickt ist, als dies von Hub zuerst angenommen wurde. Nach der Zerstörung der Infrastruktur der FBI-Terror-Sondereinheit durch den Anschlag auf das Bundesgebäude „One Federal Plaza“ wird vom Präsidenten der Ausnahmezustand über New York verhängt und General William Devereaux (Bruce Willis) marschiert mit der Army in Brooklyn ein, da hier die größte Gruppe von Arabern innerhalb New Yorks zu finden ist. Seine Strategie der Terrorismusbekämpfung ist die der Militärdiktatur: hemmungslose Überwachung, Verfolgung, Festnahmen, Verhöre, Folter. Dem FBI-Mann Hub sind innerhalb dieses Systems offiziell die Hände gebunden, er versucht jedoch weiterhin auf eigene Faust, die Ermittlungen mit rechtsstaatlichen Methoden voranzutreiben. Elise/Sharon steht ihm bei seinem Vorhaben zuerst im Weg, da sie mit Devereaux kooperiert, später schließt sie sich jedoch mit Hub zusammen, da sie erkennt, dass die militärische Strategie zu keinen brauchbaren Ergebnissen führt. Sie erzählt Hub nun endlich die ganze Geschichte: Die Attentäter wurden einige Jahre zuvor von der CIA im Irak ausgebildet, um das dortige Regime zu stürzen, das Projekt wurde jedoch vorzeitig abgebrochen. Sharon/Elise hatte den Männern anschließend Visa für die USA besorgt, damit diese den Verfolgungen im

eigenen Land entkommen konnten. Nach der Entführung des Scheichs, einem hohen Geistlichen, begannen die Männer ihr Wissen über „Unterwanderungsstrategien“ jedoch gegen die USA einzusetzen und verübten die Selbstmordanschläge. Elise/Sharon möchte nun mit der „letzten Zelle“ in Kontakt treten, um dem Terror ein Ende zu bereiten. Sie setzt zu diesem Zweck ihren Kontaktmann und Geliebten Samir (Sami Bouajila) ein, der ihr ein Treffen mit dieser „letzten Zelle“ in einem Badehaus in Brooklyn arrangiert. Die New Yorker Bevölkerung stellt sich währenddessen entschieden gegen die Vorgehensweisen des Militärs und der Politik, es gibt gemeinsame Demonstrationen aller ethnischen Gruppen in Brooklyn unter dem Motto „No Fear“. Elise/Sharon trifft im Badehaus die „letzte Zelle“ und muss feststellen, dass es Samir selbst ist, der ein Selbstmordattentat auf diese friedlichen Demonstranten plant. Er bereitet sich im Badehaus mit einer rituellen Waschung auf seine letzte Tat vor. Hub tritt schließlich dazwischen und versucht, Samir aufzuhalten, was jedoch nur durch ein Selbstopfer von Elise/Sharon möglich wird. Der Film endet mit der Festnahme Devereaux' durch Special Agent Hubbard wegen Folterung und Mord und dem Ende des Ausnahmezustands.

Die Parallelen der Filmhandlung zu den Ereignissen seit dem 11. September 2001 sind weitreichend: So gleichen sich zum einen die Ursprünge und die Struktur der terroristischen Aktivitäten, da bekanntlich auch Osama Bin Laden und seine Gefolgsleute vor einigen Jahren von den USA unterstützt wurden und nun als verdeckte „Zellen“ gegen die Vereinigten Staaten operieren. Zum anderen finden sich ähnliche Reaktionsmuster auf den Terror, von ausgedehnten FBI-Ermittlungen über rhetorische Machtdemonstrationen von Politikern bis hin zu militärischen und geheimdienstlichen Operationen. Im Folgenden wird einigen Themen und Motiven von AUSNAHMEZUSTAND nachgegangen und die dabei verwendeten dramaturgischen und filmästhetischen Mittel untersucht.

## **Der Diskurs über das Religiöse**

Der Film beginnt – nach einem Teaser, der die Entführung des Scheichs zeigt – mit einer Kamerafahrt, ausgehend von Muslimen beim Mittagsgebet in einer Moschee über die Dächer Brooklyns hinweg bis hin zur Skyline Manhattans. Schon in dieser ersten Sequenz wird das Hauptthema des Films visualisiert, nämlich das Aufeinandertreffen von sehr unterschiedlichen kulturellen und religiösen Kontexten in der Großstadt New York.

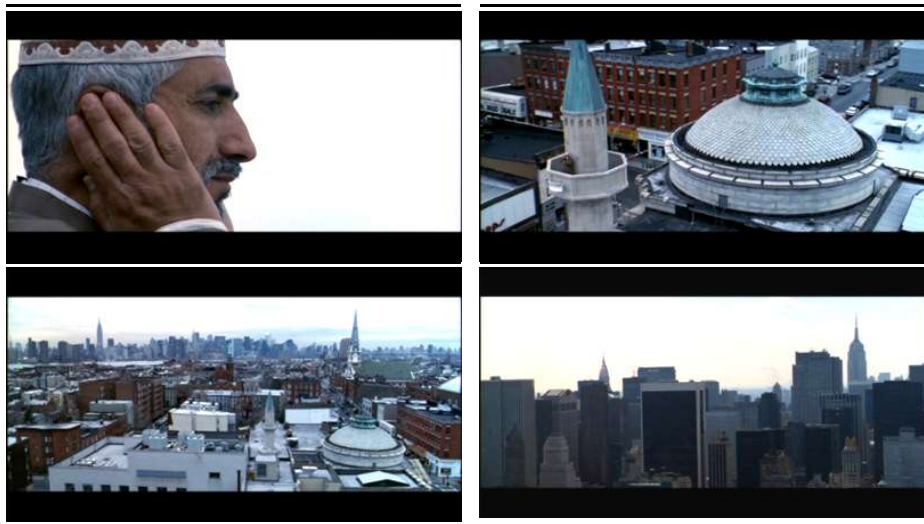


Abb. 3: Kamerafahrt (Muezzin, Moschee, Brooklyn, Manhattan)

Der Kampf der Kulturen bedeutet in AUSNAHMEZUSTAND auch den Kampf der Religionen. Auf die weitgehend säkularisierte Lebensweise der Amerikaner – mit ihren christlichen Wurzeln – trifft eine fundamentalistische islamische Glaubenshaltung der Terroristen. Samir klärt Elise/Sharon darüber auf: „Ihr glaubt, dass Geld Macht ist. Glaube ist Macht.“ Und weiter: „Jetzt werdet ihr erfahren, welche Konsequenzen es hat, wenn man der Welt vorschreiben will, wie sie zu leben hat.“<sup>23</sup> Die Terroristen folgen einer radikalen Interpretation des Islams und sehen sich als Heilige Krieger im „dschihad“. Sie glauben nicht daran, dass es politische Lösungsmöglichkeiten für die Konflikte gibt, in Bezug auf das Diesseits haben sie jegliche Hoffnungen längst aufgegeben und sind darum zur Opferung ihres eigenen Lebens bereit. Das Jenseits wiederum wird verklärt, in der Darstellung des Films fast parodistisch, als Samir von der Aussicht auf 70 Jungfrauen im Paradies und einer lebenslangen Versorgung der Eltern der Märtyrer spricht.<sup>24</sup> Doch AUSNAHMEZUSTAND belässt es nicht beim Klischee des bösen Fremden in der Verkörperung des fundamentalistischen Terroristen. In Frank Haddad (Tony Shalhoub), dem Partner Hubs, wird ein Gegentyp des Arabers charakterisiert, der den American Way of Life mit den Traditionen seiner eigenen Kultur verbindet und dessen Patriotismus in keinem Moment in Frage gestellt wird. Der Film lässt auch keinen Zweifel daran, dass die

<sup>23</sup> AUSNAHMEZUSTAND 01:37:15

<sup>24</sup> Vgl. AUSNAHMEZUSTAND 00:40:02

überwiegende Mehrheit der Araber diesem Typ zuzuordnen ist und nicht den Fundamentalisten. Deutlich wird dies beispielsweise in einer Versammlung verschiedener Institutionen und ethnischen Gruppen nach dem Anschlag auf das Theater, als ein Vertreter der Araber das Attentat verurteilt und darauf hinweist, dass der Islam eine friedliche Religion sei.<sup>25</sup> Die religiöse Haltung der Figur Elise Kraft alias Sharon Bridger bleibt hingegen von Anfang bis Ende unscharf. Sie agiert scheinbar mühelos in beiden kulturellen Kontexten und kennt die jeweiligen Hürden und Vorbehalte, die gegenüber der anderen Lebensweise bestehen. Dies macht sie einerseits zur Mittlerfigur (gemäß ihrem Namen Bridger), andererseits wird sie für den Zuschauer zu einer schillernden Persönlichkeit, der man nicht recht vertrauen kann. Ihre religiöse Unentschlossenheit zeigt sich am deutlichsten in der Badehaus-Sequenz, als sie sterbend zusammen mit Hub das „Vater Unser“ betet, als letztes Wort vor ihrem Tod jedoch „Inshallah“ ausspricht.

Der Film bemüht sich um eine differenzierte Darstellung des Konfliktpotenzials, das sich aus den unterschiedlichen Lebensweisen und Glaubenshaltungen von Amerikanern und Arabern ergeben kann und bietet hierdurch eine gute Möglichkeit, dieses Thema in einem Filmgespräch aufzugreifen. Besonders geeignet ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich der verschiedenen Figuren, die jeweils für eine ethische und religiöse Überzeugung stehen.

### **Die Personenkonstellation**

Die dramaturgische Grundstruktur der Figurenzeichnung in *AUSNAHMEZUSTAND* besteht in der Gegenüberstellung von Personen mit gegensätzlichen Glaubenshaltungen. Die Spannung des Films entsteht zu einem wesentlichen Teil aus den Konfrontationen der verschiedenen Denkweisen und den ungleichen Methoden und Hilfsmitteln bei der Realisierung der jeweiligen Ziele. Die nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über die Funktionen der vier Hauptfiguren des Films.

---

<sup>25</sup> Vgl. *AUSNAHMEZUSTAND* 00:55:20

Person	Funktion	Glaubenshaltung	Hilfsmittel
 <p>Frank Hubbard (Protagonist)</p>	<p>Verkörperung des Rechts, der Ordnung, des Guten (FBI)</p>	<p>Glaube an den Rechtsstaat, die Demokratie</p>	<p>High-Tech (Überwachungskameras, Nachrichtentechnik, chemische Analysen, Datenbanken), klassische Polizeimethoden (Observierungen, Festnahmen, Verhöre, Haftanträge)</p>
 <p>General Devereaux (Antagonist)</p>	<p>Verkörperung der militärischen Macht und Autorität (Army)</p>	<p>Glaube an die (militärische) Gewalt</p>	<p>militärische Technologie und Militärgewalt (auch: Verhör mit Folter)</p>
 <p>Elise Kraft bzw. Sharon Bridger (zweite Protagonistin)</p>	<p>kulturelle Grenzgängerin, Mittlerfigur zwischen den Fronten (CIA)</p>	<p>Glaube an die Entschlossenheit</p>	<p>alles, was zweckmäßig ist (u.U. auch Folter)</p>
 <p>Samir Nazhde (zweiter Antagonist)</p>	<p>Verkörperung der Bedrohung des Westens durch den islamischen Fundamentalismus (Terrorist)</p>	<p>Glaube an die Macht der Religion</p>	<p>einfache Hilfsmittel (Waffen, selbstgebaute Bomben), subversive Vorgehensweisen</p>

Die Konfrontation der Glaubenshaltungen und Denkweisen vollzieht sich v.a. in zahlreichen Diskussionen der Figuren, insbesondere zwischen Elise/Sharon und Hub bzw. Elise/Sharon und Samir. Für einen Action-Film wird in AUSNAHMEZUSTAND insgesamt ungewöhnlich viel gesprochen.

Die Figur des FBI-Agenten Anthony Hubbard vermittelt dem Zuschauer als Identifikationsfigur auf eindrückliche Weise die Hilflosigkeit und Ohnmacht des Rechtsstaats gegenüber terroristischen Aktivitäten. Seine Ermittlungsmethoden fußen auf einer gesetzlichen Grundlage, die auf die Radikalität seiner Gegner nicht vorbereitet ist, denn diese berufen sich auf einen göttlichen Auftrag, auf den Heiligen Krieg. Um die Strukturen des Gegners zerstören zu können – zu diesem Entschluss kommt im Film die Politik – erscheint es als notwendig, zuerst die eigene Struktur kurzfristig außer Kraft zu setzen, d.h. den Ausnahmezustand auszurufen. Für diese Option steht im Film die Figur von General William Devereaux, der den zuständigen politischen Gremien jedoch in deutlichen Worten von diesem Schritt abrät:

*Die Armee ist ein Breitschwert und kein Skalpell. Glauben sie mir Senator, sie wollen die Army in keiner amerikanischen Stadt haben. [...] Bitte täuschen sie sich nicht. Wir werden den Feind jagen, wir werden den Feind aufspüren, wir werden den Feind eliminieren. Und ich sage ihnen, es gibt keinen Bürgerrechtler in diesem Land, der entschiedener dagegen ist als ich.<sup>26</sup>*

Als das FBI durch den Anschlag auf seine Zentrale jedoch nur noch sehr eingeschränkt handlungsfähig ist, entscheidet sich der Präsident trotz aller Vorbehalte für die militärische Lösung. Doch die Aktivitäten der Army entwickeln bald eine Eigendynamik, die von politischer Seite nicht mehr kontrolliert werden kann. Devereaux macht seine Drohung wahr und verfolgt eine knallharte und unmenschliche Strategie, um die Terroristen aufzuspüren, die auch vor Folter nicht zurückschreckt. Samir, als Stellvertreter der terroristischen Zellen, agiert vor dem Hintergrund eines völlig anderen Wertesystems, das auch durch die Bedrohung des eigenen Lebens durch die militärische Gewalt nicht in Frage gestellt wird. Er sieht sich als Kämpfer für ein Volk, das materiell nichts mehr zu verlieren hat und sich mit allen Mitteln aus den Abhängigkeiten gegenüber dem Westen befreien muss. Das Militär ist letztendlich also ebenso ohnmächtig gegen die neue Form der Bedrohung wie das FBI. In AUSNAHMEZUSTAND besteht die Lösung des Konflikts im Opfer von Elise/Sharon, der Mittlergestalt, die zwischen den Kulturen und Lebensweisen hin- und hergerissen ist. Sie hat sich schuldig gemacht, indem sie für die CIA im Nahen Osten Terroristen ausgebildet hat, die nun gegen das eigene Land vorgehen. In der Sequenz am Ende des Films im Badehaus wird diesem Opfer durch verschiedene rituelle Handlungen ein Rahmen gesetzt, zum einen die Waschung und das Ankleiden Samirs, zum anderen das

---

26 AUSNAHMEZUSTAND 00:59:41



Vater-Unser-Gebet und die Kreuzigungshaltung, die Elise/Sharon einnimmt, bevor sie erschossen wird.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. hierzu auch Villinger 2000, S. 320ff.



Abb. 4: Rituelle Handlungen (Waschung, Ankleiden, Kreuzigungshaltung, Gebet)

Ian Campbell weist im Zusammenhang mit dieser Szene auf den Gender-Diskurs hin, der den Film durchzieht, denn die handlungstragenden Figuren, gleich welcher Kultur, sind allesamt Männer, die Vermittlerin zwischen ihnen ist die einzige Frau. Diese wiederum wird am Ende geopfert, um die (männliche) Ordnung wiederherzustellen.<sup>28</sup> Der Film schließt nämlich nicht mit der Badehaus-Sequenz, sondern mit der Festnahme Devereaux' durch Hub und Frank und somit auch mit dem Sieg der Moral und der Rechtsstaatlichkeit. Hier offenbart AUSNAHMEZUSTAND noch einmal zweifelsfrei seine Herkunft und bedient das klassische dramaturgische Muster des Hollywood-Thrillers mit dem Sieg des Guten über das Böse und dem Happy-End.

Dem Film kann man natürlich – insbesondere im Blick auf sein Ende – eine Simplifizierung im Umgang mit dem Thema vorwerfen, ebenso eine etwas stereotype Zeichnung seiner Figuren. Insgesamt wird jedoch vor allem in den ausführlichen Gesprächen zwischen den Personen immer wieder deutlich, dass es sich die Filmemacher an keiner Stelle leicht gemacht haben, die Gratwanderung zwischen einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Terrorismus und dem Unterhaltungscharakter einer Hollywood-Produktion zu meistern. So wurden von Edward Zwick bereits in den Prozess

<sup>28</sup> Näheres hierzu bei Campbell [1998]

des Drehbuchschreibens verschiedene muslimische und arabisch-amerikanische Organisationen integriert, um einseitige Darstellungen zu vermeiden.<sup>29</sup>

## Die Rolle der Medienberichterstattung

Ein weiterer Ansatzpunkt, der sich in der Auseinandersetzung mit AUSNAHMEZUSTAND anbietet, ist die Reflexion über die Medienberichterstattung im Zusammenhang mit Terroranschlägen und ihren Folgen. Der Film setzt Fernsehbilder und die Off-Stimme eines Nachrichtensprechers an vielen Stellen gezielt ein, um erstens die weitgehend aus einer personalen Erzählperspektive vermittelte Handlung von außen zu kommentieren und zweitens den Geschehnissen einen authentischen Charakter zu verleihen. Eine solche – inzwischen häufig im Hollywood-Kino zu beobachtende – Vorgehensweise verwischt die Grenzen der Wirklichkeitsebenen, da wir in den Nachrichtenbeiträgen neben dem realen US-Präsidenten Bill Clinton auch die Protagonisten des Films zu sehen bekommen. Für den Rezipienten ergibt sich aus dieser inszenierten Authentizität eine erhöhtes Identifikationspotenzial und somit letztlich ein gesteigertes Spannungserlebnis.



Abb. 5: Fernsehbilder als Mittel zur Steigerung von Authentizität

Für eine allgemeine Reflexion der Wirkungen von Medienberichterstattung eignet sich AUSNAHMEZUSTAND in besonderer Weise, weil hier verschiedene Ebenen aufgezeigt werden,

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Muravchik 1999

die uns bei der alltäglichen Mediennutzung nicht zugänglich sind. Neben den Fernsehbildern kennt der Zuschauer des Films nämlich auch die genauen Hintergründe der Ereignisse, über die berichtet wird, z.B. die Verstrickungen zwischen Politik, Militär, FBI und CIA. Zudem ist er quasi ein Augenzeuge dieser Begebenheiten, beispielsweise des Attentats auf das Bundesgebäude „One Federal Plaza“, dessen Ablauf im Film detailliert gezeigt wird.<sup>30</sup> Diese Rezeptionssituation bietet eine gute Ausgangsbasis für eine kritische Auseinandersetzung mit unserer eigenen subjektiven Wahrnehmung von Tagesereignissen, zu denen wir meistens nur mit Hilfe von medialer Berichterstattung Zugang bekommen.

Durch das filmische Mittel der Parallelmontage wird die kritische Infragestellung der Fernsehbilder zusätzlich verstärkt. Schon im Teaser des Films werden die Nachrichten über den Anschlag auf eine US-Kaserne in Saudi-Arabien und Clintons Ansprache von den Bildern der illegalen Entführung des Scheichs durch US-Militärs und CIA unterbrochen. Diese Form der Kommentierung mit Hilfe einer Kontrastmontage wird in vergleichbarer Weise auch bei der Darstellung des Attentats auf das Bundesgebäude in New York benutzt, hier stehen den Bildern der Vorbereitung und Durchführung des Anschlags durch die Terroristen (rituelle Waschung, Sprengstoff, Autofahrt) die Bilder der Ansprache Frank Hubbards im Pentagon gegenüber. Damit wird dem Rezipienten suggeriert, dass im gleichen Moment, in dem das FBI eine Aufklärung der Verbrechen zusichert, die Infrastruktur der Behörde vollständig zerstört wird. An diesen Beispielen kann bei einer Filmanalyse die Funktionsweise und Wirkung von Montageformen anschaulich erläutert und diskutiert werden.

Dieser Beitrag konnte nur wenige Ansatzpunkte der Auseinandersetzung mit dem Film *AUSNAHMEZUSTAND* aufzeigen. Es finden sich – auf den jeweiligen Anwendungskontext bezogen – sicherlich leicht noch zahlreiche weitere Aspekte, die beachtens- und diskussionswert sind. An dieser Stelle sollte lediglich darauf hingewiesen werden, dass nicht alle Hollywood-Produktionen, die sich mit dem Thema Terrorismus auseinandersetzen, dies zwangsläufig aus einer einseitigen und naiven Perspektive praktizieren.

---

30 *AUSNAHMEZUSTAND* 01:03:23

## Fazit: Nach dem 11. September

Die Medienbilder seit dem 11. September 2001 und die Reaktionen, die sie bei den Menschen hervorgerufen haben, bestätigen auf eindrückliche Weise, wie die Massenmedien tagtäglich zur Konstruktion von Wirklichkeit beitragen. Verwirrend war hierbei jedoch die Erkenntnis, dass die intermediale Verflechtung der Ästhetik des Hollywood-Kinos mit der Medienberichterstattung keine Einbahnstraße mehr ist. Die Inszenierung von Fernsehnachrichten verweist inzwischen ebenso auf fiktionale Bildwelten, wie sich die Spielfilmästhetik seit Jahren der Machart von Fernsehbildern bedient. Die Popularität von Kinofilmen, die sich mit Terrorismus beschäftigen, bietet für die Medienpädagogik zahlreiche Anschlussmöglichkeiten, um einen wichtigen Beitrag zur Reflexion von Wirklichkeitskonstruktionen in und durch Medien zu leisten.

## Literatur

Althen, Michael: Der Schrecken der Medusa. Vom Ende der Fiktionen: Wie das Kino die Hierarchien der Wahrnehmung verschoben hat, in denen die furchtbarste Realität nur noch als Simulation vorstellbar ist. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 213 vom 13.09.2001, S. 53.

Auster, Paul: Jetzt beginnt das 21. Jahrhundert. In: Morrison, Toni u.a.: Dienstag 11. September 2001. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2001, S. 13-15.

Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. In: sueddeutsche.de vom 12.11.2001. Quelle: <<http://www.sueddeutsche.de/index.php?url=kultur/literatur/rezensionen/29765>>

Campbell, Ian: The Siege. In: 24 Frames per Second. [1998]. Quelle: <[http://www.24framespersecond.com/reactions/films\\_s/siege.html](http://www.24framespersecond.com/reactions/films_s/siege.html)>.

Geer, Nadja/Greene, Alexander: In Willis' Welt. Katastrophenfilme und Popsongs helfen den Amerikanern in den Alltag zurück. In: Die Zeit Nr. 41 vom 04.10.2001, S. 44.

Hage, Volker/Wolf, Martin: Die Bilder in uns. In: kulturSPIEGEL 10/2001 vom 24.09.2001. Quelle: <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,158618,00.html>>.

Huntington, Samuel P.: Der Kampf der Kulturen - The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München, Wien (Europaverlag) 1996.

Mikos, Lothar: Eleven-Nine, das Fernsehen und die Folgen. Anmerkungen zur Katastrophen- und Kriegsberichterstattung. In: medien praktisch, H. 1/2002, S. 61-62.

Muravchick, Joshua: Terrorism at the Multiplex. In: Commentary, January 1999. Quelle: <[http://www.britannica.com/magazine/print?content\\_id=230761](http://www.britannica.com/magazine/print?content_id=230761)>.

Seeßlen, Georg: Die visuelle Kriegserklärung. In: die tageszeitung Nr. 6548 vom 13.09.2001, S. 7. [=Seeßlen 2001a].

Seeßlen, Georg: Das Kino und die Katastrophe. Filmische Schreckensphantasien und die mediale Wirklichkeit. In: epd Film 11/200, S. 16-27. [=Seeßlen 2001b].

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

Staiger, Michael: Brücke zwischen den Welten - Traumwelten im Film: Das Kino als ‚Dream Screen‘. In: film-dienst 15/2001, S. 13-14.

Suchsland, Rüdiger: Size does matter - Wie das Kino unsere Wahrnehmung von Terror organisiert. In: Das Parlament Nr. 40 vom 28.09.2001.

Villinger, Ingeborg: "Ausnahmezustand". Die Wiederkehr von Opfer und Ritus am Ende des 20. Jahrhunderts. In: Burschel, Peter; Distelrath, Götz; Lembke, Sven (Hrsg.): Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter. Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2000, S. 301-323.

Vitouch, Peter: 11. September 2001 - Die medienpädagogischen Implikationen. In: mediamanual.at – Sonderheft „Terror in den Medien“, Oktober 2001. Quelle: <<http://www.mediamanual.at/mediamanual/themen/pdf/gewalt/vitouch.pdf>>.

Vorländer, Hans: Die Wiederkehr der Politik und der Kampf der Kulturen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte B 52-53/2001, S. 3-6.

### **Weitere Materialien im WWW:**

- Offizielle Homepage zum Film AUSNAHMEZUSTAND:  
<http://www.thesiege.com>
- Sonderseite „Krieg und Terror in den Medien“ des Online-Forum-Medienpädagogik (10/2001):  
<http://www.kreidestriche.de/pagecreate/archiv.pl?details=203&pv=1>
- Sonderheft „Terror in den Medien“ von mediamanual.at (10/2001):  
<http://www.mediamanual.at/mediamanual/themen/impuls03.html>

*Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.*