

---

Matthias N. Lorenz

## ›Eigene‹ Blicke

*Lateinamerika, 11. September 2001 und Postkolonialismus im Film*<sup>1</sup>

---

9/11. – »Es wird nichts mehr so sein, wie es war.«<sup>2</sup> Dieser Satz war nur leicht abgewandelt am 12. September 2001, dem Tag nach den Terroranschlägen auf das New Yorker World Trade Center, einstimmig in *Bild* und *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu lesen. Die Feststellung, daß dies eine Floskel sei, ist längst selbst zu einer Phrase in der Auseinandersetzung mit dem 11. September gekommen. Jan Philipp Reemtsma hat darauf hingewiesen, daß man diesen Satz schon aufgrund seiner Omnipräsenz in den ersten Tagen nach den Anschlägen »nicht einfach als Unsinn abtun«<sup>3</sup> könne: Er markiere unser Verständnis dieses Datums als Zäsur von welthistorischer Bedeutung. Wenn nichts mehr so sein wird, wie es war – wie wird es *dann* sein?

Diese Frage impliziert für Künste und Medien eine weitere Frage, nämlich die nach der Darstellbarkeit. Wie kann man der zumindest in den Monaten nach 9/11 empfundenen Singularität des Ereignisses gerecht werden? Welche Narrative stehen zur Verfügung, um diese Zäsur auszudrücken, die in Deutschland – in fragwürdigem Rückgriff auf den Holocaustdiskurs – als ›Zivilisationsbruch‹ bezeichnet wurde?<sup>4</sup> Die Diskussion um die Repräsentationsproblematik, die, ausgehend von Adornos vermeintlichem Darstellungsverbot beim Thema Holocaust, fortdauernd geführt wird, läßt sich durchaus mit der frühen post-9/11-Situation vergleichen: Zeugenschaft und Nonfiktionalität, also Strategien der Authentifizierung, prägen die frühen Verarbeitungen;<sup>5</sup> eine Fiktionalisierung der Anschläge dagegen schien pietätlos. So waren erste Texte deutschsprachiger Literaten wie Kathrin Rögglas journalistisches Montagewerk *Really Ground Zero* (2001) oder ein dem Anlaß geschuldeter Einschub in Ulrich Peltzers Novelle *Bryant Park* autobiografische Reflexionen, deren Autoren bemüht waren, das Ereignis so wenig wie möglich zu ästhetisieren. Diese Vorsicht, dieses Unbehagen an der eigenen Profession angesichts des ›Einbruchs des Realen‹,<sup>6</sup> kennzeichnet auch noch die frühen US-amerikanischen Theatertexte wie *3 Weeks After Paradise* von Israel Horovitz oder Anne Nelsons pseudodokumentarisches Erstlingswerk *The Guys* (beide noch 2001 uraufgeführt). Wer mochte sich schon in die oberen Etagen der brennenden Türme hineindenken – und welcher wie auch immer geartete Ertrag wäre davon auch zu erwarten gewesen? Es ist die »Leere im Zentrum des Terrors«, so Hans Magnus Enzensberger zehn Jahre

zuvor, die sich nicht rationalisieren läßt und somit »alle Sprachregelungen, die uns zur Verfügung stehen, um den Terrorismus zu »fassen«<sup>7</sup>, infrage stellt.

Die Frage nach der Darstellbarkeit von 9/11 stellte sich insbesondere für die visuellen Medien, vor allem für das Kino – waren doch vielen Fernsehzuschauern die in Echtzeit übertragenen Anschläge vorgekommen »wie im Film«. Tatsächlich sind die Bilder der Explosionen vom Aufprall der Flugzeuge auf die Türme des World Trade Center, deren Kollaps und die Mega-Staubwolke, die die Menschen durch die Straßen treibt, nur zu vertraut aus Hollywoodblockbustern wie *Independence Day*, *Fight Club*, *The Siege*<sup>8</sup> und vor allem *Armageddon*<sup>9</sup>, insofern war es nur folgerichtig, daß Hollywood den Referenzrahmen abgab für ein Ereignis, das sich an keine bisherige Erfahrung anknüpfen ließ. Die Realität hatte sich der Kino-Bilder bedient, und so konnten Spielfilmregisseure nun nicht einfach ihrerseits die Bildschleifen des 11. September nachstellen.<sup>10</sup> Gleichwohl war der Film ebenso wie die anderen Künste aufgerufen, die durch die Echtzeit-Berichterstattung der Nachrichtenmedien und durch deren endlose Wiederholung betriebene Auflösung von Geschichte als Reflexionsprozeß zu durchbrechen. Die ratlose Öffentlichkeit verlangte nach Deutungshilfen, die der Spielfilm durch Bedeutungsproduktion bei der Konstruktion von Geschichte zu liefern imstande ist.

»11'09''01«. – Der erste *fiktionale Film* über den 11. September ist in mehrfacher Hinsicht ein bemerkenswertes Werk: Er entstand binnen eines Jahres nach den Anschlägen als internationales Kollektivwerk von elf Regisseuren, er vertritt insgesamt eine dezidiert die Singularität des Ereignisses verneinende Position und er scheut infolgedessen mitnichten die Bedeutungsproduktion. Der künstlerische Produzent, der Franzose Alain Brigand, rief Anfang 2002 elf ausgewählte Regisseure dazu auf, einen Kurzfilm über den 11. September und seine Folgen von jeweils 11 Minuten, 9 Sekunden und einem Bild zu drehen. Der daraus entstandene Episodenfilm heißt sinnigerweise *11'09''01*. Vorgabe war lediglich, angesichts des Ereignisses »einen eigenen Blick auf ihre eigene Kultur, ihre eigene Erinnerung, ihre eigenen Geschichten und ihre eigene Sprache« (Presseheft) zu werfen. Der so entstandene Film wurde am 11. September 2002, dem ersten Jahrestag der Anschläge, in diversen Ländern uraufgeführt – nicht jedoch in Großbritannien und den USA, wo er erst 2003 gezeigt werden konnte. Schon vor der Premiere in Venedig hatte das US-Magazin *Variety* das Werk als »stridently anti-American«<sup>11</sup> bezeichnet, und tatsächlich relativieren zahlreiche der Beiträge die herausgehobene Stellung, die 9/11 als »Master-Narrativ« im Westen eingenommen hat und die seither manche Einschränkung der Grund- und Menschenrechte seitens der Bush-Administration rechtfertigte. Die einzelnen Episoden stammen aus dem Iran, Frankreich, Ägypten, Bosnien-Herzegowina, Burkina-Faso, Großbritannien, Mexiko, Israel, Indien, den USA und Japan.

Unter den Beteiligten Regisseuren finden sich durchaus prominente Namen wie Claude Lelouch, Ken Loach oder Sean Penn.

Katja Nicodemus lobte die Kompilation in der *Zeit* wie folgt: »Von allen Regisseuren wird das Attentat als Distanz gebietende Zäsur respektiert und zugleich entschlossen aus dem Panikraum gezerzt; seine zeichenhaft erstarrte Bedeutung gerät in Bewegung, wird einer Welt ausgesetzt, in der es überall brennt und immer gebrannt hat, weitaus schrecklichere Kriege und folgenreichere Angriffe gab.«<sup>12</sup>

Tatsächlich wird das Ikon 9/11 nahezu durchgängig in Beziehung gesetzt zum Leid der eigenen Ethnie oder Nation, »verbunden meist mit Querverweisen auf Verantwortung und Schuld der USA«<sup>13</sup>. Ob man dies als »fatalen Kreislauf von Aufrechnen und Gegenhalten«<sup>14</sup> betrachtet wie der Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* oder als willkommenen – so die *FAZ* – »Schlag ins Gesicht Hollywoods und einlenk Triumph der freien Kinematographie«<sup>15</sup>, erkennbar ist jedenfalls der Ansatz, die Anschläge nicht so erscheinen zu lassen, als seien sie aus heiterem Himmel über die USA hereingebrochen, sondern sie in einen globalen Kontext zu rücken. Die durch die Vorgaben Brigands angelegte Blickumkehr von der Peripherie auf das Zentrum kann auch als postkolonialistische Politik gelesen werden. Der visuell verbindende Rahmen der Episoden – Vor- und Abspann des Films sowie die Sequenzen zwischen den einzelnen Beiträgen – stellt eine stilisierte Weltkarte mit Uhren unterschiedlicher Zeitzonen und Größe dar; ein Hinweis darauf, so Christina Nord in der *taz*, daß der Film »die bekannten Fernsehbilder, die erstarrte Ikonografie aus Explosion, Zusammenbruch und grauem Staub mit unterschiedlichen Wahrnehmungen konfrontieren wird.«<sup>16</sup> Zugleich wirken die Orte, die dann jeweils zu Beginn der nächsten Episode aufleuchten und diese anzeigen, wie Angriffsziele auf den Bildschirmen eines militärischen Leitstandes – etwa des Pentagons. Der Erlös von 11'09'01 war von vornherein bestimmt für die Organisation Handicap International, die zivilen Kriegsoptionen hilft. Dies ist durchaus als Opposition zu den zahlreichen US-amerikanischen Initiativen der ersten Stunde zu verstehen, deren Erlöse den Hinterbliebenen der New Yorker Feuerwehrleute zugingen.

Ich will nun auf zwei Beiträge dieses Episodenfilms eingehen, die beide vom 11. September aus einer lateinamerikanischen Perspektive erzählen. Es handelt sich dabei um den britischen Beitrag zu 11'09'01, den Ken Loach zusammen mit dem Exilchilenen Vladimir Vega konzipiert hat, und um den mexikanischen Beitrag von Alejandro González Iñárritu. Mit Loach und Iñárritu stehen sich zwei Vertreter ganz unterschiedlicher Generationen von Filmemachern gegenüber: Der 1936 geborene Loach gilt als Meister des britischen Sozialrealismus und letzter linker Autorenfilmer,<sup>17</sup> Iñárritu – Jahrgang 1963 – dagegen zählt zu den innovativen Regisseuren des jungen internationalen Films. Ein Vergleich von Loach und Iñárritu erscheint indes nicht von vornherein abwegig: Beide

Regisseure eignen sich den 11. September an, indem sie aus einer postkolonialen Situation heraus argumentieren; beide Beiträge integrieren prominent eine Geste der Kondolenz für die Hinterbliebenen der US-amerikanischen Opfer der Anschläge; und beide bringen eine lateinamerikanische Perspektive ein. Gleichwohl unterscheiden sich die Filme von Loach und Iñárritu maßgeblich in ihrer Verortung im postkolonialen Diskurs, wie ich im folgenden darlegen will.

*11. September.* – Bilder der Anschläge vom 11. September tauchen im ganzen Episodenfilm nur äußerst vermittelt auf, etwa auf sprachlicher Ebene, symbolisch oder auf in der Szene zu sehenden Fernsehschirmen. Die tausendfach gesehenen Bilder zu vermeiden, unterbricht einerseits durchaus produktiv die Endlosschleifen der aufschlagenden Flugzeuge und zusammenbrechenden Türme; andererseits führt der Verzicht auf diese Bilder aber auch zu einer Glättung des Schrecklichen. Bei Ken Loach fehlen sie gänzlich. Er wählt stattdessen die Geschichte eines anderen 11. Septembers, der mit 9/11 in Opposition gesetzt wird: den 11. September 1973, an dem die sozialistische Regierung Salvador Allendes in Chile gestürzt wurde.

Die politische Rhetorik dieses Beitrages ist ziemlich klar – und ihre Grundidee drängt sich angesichts der Gemeinsamkeit des Datums auch auf. Doch Loach sieht beziehungsweise konstruiert auf filmischer Ebene weitere Gemeinsamkeiten zwischen dem Attentat auf das World Trade Center und dem Angriff auf den Moneda-Palast in Santiago de Chile. Er läßt den Exilchilenen Vladimir Vega, der vor dem Pinochet-Regime nach London geflohen ist, in der wohl weitgehend autobiografischen Rolle des »Pablo« einen Beileidsbrief an die Hinterbliebenen der im World Trade Center Getöteten schreiben. Indem Pablo den Brief vorliest, liefert er dem Film die Erzählerstimme. Pablo schreibt, daß diese Hinterbliebenen und er selbst etwas gemeinsam hätten: einen Dienstag, 11. September, an dem sie etwas verloren haben. Und dann berichtet er vom 11. September 1973, von den Errungenschaften der Ära Allende und von ihrer Zerstörung, an der die CIA maßgeblich beteiligt gewesen sein soll: Die USA unter Nixon und Kissinger boykottierten Chiles Wirtschaft und stellten gleichzeitig Geld bereit, damit sich das konservative Militär an die Macht putschen konnte. Auch die militärische Ausbildung der Putschisten sollen die USA übernommen haben. Der so an die Macht gebrachte General Pinochet verwandelte das Land in eine jahrzehntelange Diktatur, die 30.000 Menschen das Leben kostete. Höhepunkt dieser Erzählung vom Aufstieg und Niedergang der Utopie eines gerechteren Chile ist eine aggressive Montage, in der George Bushs Rede zum 11. September 2001 mit der Bombardierung des Moneda-Palastes zusammengeschnitten wird. O-Ton Bush: »On September the 11<sup>th</sup>, enemies of freedom committed an act of war against our country. And night fell on a different world.« Hierzu sehen wir die Bilder von Flugzeugen, die ein Gebäude anfliegen, Explosionen, Rauch,

Zerstörung. Es sind Flugzeuge der putschenden Luftwaffe, die den Amtssitz des chilenischen Präsidenten angreifen.

Die Analogie ist überdeutlich, beide Male trifft *Terror* einen Staat und die Menschen, die in ihm leben, beide Male wird der Traum von Freiheit bombardiert. Dieser Analogieschluß gelingt Loach deshalb so glatt, weil er vorher das Chile der frühen siebziger Jahre als eine Gesellschaft dargestellt hat, deren Traum nicht so sehr vom Amerikanischen Traum – von Freiheit, Selbstbestimmung und Demokratie – abweicht. Pablos Kondolenzschreiben endet mit den Worten: »On September 11, we will remember you. We hope you will remember us.« Dieses Plädoyer ist repräsentativ für den Impetus fast aller Episoden des Kollektivwerks *11'09''01*. Christina Nord hat Loachs hart an der Grenze zur Propaganda segelnden Film in der *taz* treffend kommentiert: »Befremdlich daran ist weniger die Polemik als vielmehr der nostalgische Blick auf den sozialistischen Versuch, den Chile zwischen 1970 und 1973 unternahm: Wo immer das Volk die Produktionsmittel in seinen Besitz bringt, schlägt das Herz der Linken höher. In Vergessenheit gerät dabei, dass ›pueblo‹ (Volk), der in Lateinamerika so gern und so oft angeführte Begriff, nicht minder fragwürdig ist als das neuerdings rekonstruierte westliche ›Wir‹. Zudem wird man den Eindruck nicht los, das Loachs Beitrag die Empathie, die Pablo alias Vladimir Vega den Opfern des 11. September 2001 entgegenbringt, nicht recht teilen will.«<sup>18</sup>

Als Beileidsbekundung kann Loachs Beitrag nicht überzeugen, da diese Ebene von gleichzeitig erhobenen, massiven Vorwürfen unterlaufen wird. Loach in einem Interview: »Indem ich diese Ähnlichkeit zeige, verstärke ich den Gedanken, dass der Angriff auf den Moneda-Palast ein terroristischer Akt war. Angeregt und bezahlt von den USA, ausgeführt an einem 11. September. An einem anderen 11. September erteten die USA, was sie gesät hatten.«<sup>19</sup> Und in einem anderen Interview: »In fact, there is a case for saying that the major terrorists of the second half of the 20th century have been Americans.«<sup>20</sup> Auf die Rolle der fast bis zum Bürgerkrieg eskalierten innerchilenischen Spannungen, der zum Teil verfehlten Wirtschaftspolitik und die daraus resultierenden Versorgungsengpässe, der rapiden Geldentwertung sowie der Streitigkeiten innerhalb der Unidad Popular angesprochen, kontert der Regisseur mit einem klaren Klassenstandpunkt: Die Gegner Allendes »waren von den USA infiltriert, sie gehörten nicht zur Arbeiterklasse.«<sup>21</sup> Das ist Postkolonialismus als *Anti-Kolonialismus*,<sup>22</sup> also als schlichte Umkehrung der von den ehemaligen Kolonialherren oder – im Falle der jüngeren Geschichte Lateinamerikas – auf wirtschaftsimperialistischen Strategien etablierten Hierarchien.<sup>23</sup> Eine Position jenseits der kolonialen Diskursgrenzen und -muster hat Ken Loach nicht gefunden und wohl auch nicht finden wollen. *Postkolonialer* Diskurs, der mehr sein will als bloß ein »Nach-der-Befreiung-vom-Kolonialismus«, versucht jedoch die Überwindung eben dieser Festlegungen, die von Loach nicht infrage gestellt, sondern eher zemen-

tiert werden. Darüber hinaus erscheint mir seine – er ist ja der Regisseur des »britischen« Beitrags zu *11'09''01* – Aneignung des chilenischen Themas nicht unproblematisch, formuliert er doch gleichsam auf dem Rücken dieser Erfahrung eine ureuropäisch-linke, strikt antiamerikanische Position. Sein Umgang mit Vladimir Vega grenzt somit schon an eine *Neo-Kolonisierung* des Migranten, dessen »Sicht auf die Ereignisse«<sup>24</sup> er lediglich in einer »Dokumentation« über Vega darstelle.<sup>25</sup> Genau diese Praxis, aber auch dieses Lagerdenken versuchen die Theoretiker des Postkolonialismus zu überwinden.<sup>26</sup> Daß das auch in einem elfminütigen Film über 9/11 möglich ist, hat der mexikanische Regisseur Alejandro Gonzalés Iñárritu gezeigt.

█ – Während Loachs Beitrag in allen mir vorliegenden Rezensionen von *11'09''01* genannt und der Brite zudem etwa von *taz* und *Guardian* jeweils als einziger der elf Filmemacher interviewt wird, gilt für Iñárritu das genaue Gegenteil. Im Rahmen ihrer ausführlichen Besprechung des Films in der *Zeit* kann Katja Nicodemus mit der mexikanischen Episode offenbar nichts anfangen und übergeht sie stillschweigend, das gleiche gilt für die in der *Süd-deutschen Zeitung* und in der *taz* erschienenen Rezensionen. *FAZ*-Redakteur Andreas Kilb nennt Iñárritus Film zwar, vermag ihn jedoch nicht in sein politisches Lagerdenken angesichts des 11. September zu integrieren und handelt ihn daher lediglich als Konzeptkunst ab.<sup>27</sup> Einerseits ist dies wirklich verwunderlich, weil Iñárritus Beitrag der einzige ist, der der Wucht des Ereignisses durch eine radikal andere Ästhetik gerecht zu werden versucht; andererseits liegt doch nahe, warum diese Episode so oft übergangen wurde: Sie paßt eigentlich nicht in das klare dichotomische Weltbild von »the West and the rest«, das die anderen Beiträger durchweg noch mit seiner bloßen Umkehrung aufrechterhalten.

Iñárritus Film beginnt mit einer Schwarzblende. Allmählich nimmt man eine anschwellende Geräuschkulisse wahr, die zunächst wie eine Kakophonie aus Medienstimmen klingt. Die Stimmen bleiben jedoch unverständlich. Sie unterliegen einer bestimmten musikalischen Struktur mit Rhythmik und Wiederholungen.<sup>28</sup> Was wir hören und doch nicht explizit verstehen, ist eine indianische Totenklage mexikanischer Ureinwohner (Indígenas). Das erste Bild des Films kommt erst nach knapp zwei Minuten und dauert gerade mal eine halbe Sekunde an. Es ist die vergrößerte, schwarz/weiße Einstellung eines Menschen, der aus einem der beiden Twin Towers springt. Ein halbe Minute später sehen wir ein zweites, ähnliches und ähnlich kurzes Bild. Während die Leinwand schwarz bleibt, wird auf der Tonspur eine neue Ebene zugemischt: Der Einschlag eines Flugzeugs ins World Trade Center als Hörstück mit Anflugeräusch, letzten Handy-Gesprächen, Explosion, schreienden Passanten und sich überschlagenden Reporterstimmen.<sup>29</sup> Es folgen wieder kurze Bildsequenzen von Menschen,

die in den Tod springen. Die Frequenz dieser aufblitzenden Bilder steigt, begleitet vom entsetzlichen Geräusch der aufprallenden Körper. Schließlich sehen wir mehrere Einstellungen, die bis zu 2 Sekunden lang sind und in Farbe direkt aneinandermontiert wurden. Während der folgenden Schwarzblende hören wir die Stimmen von im World Trade Center eingeschlossenen Menschen, die von Anrufbeantwortern aufgezeichnet wurden. Abrupt bricht nun auch noch die Tonspur weg. Nach einer kurzen Pause folgen zwei kurze, stumme Sequenzen vom Einsturz beider Türme aus relativ naher Perspektive. Abermals eine Schwarzblende. Langsam setzt das Gemurmel der betenden Indígenas wieder ein und steigert sich, jetzt unterlegt mit einer dominanter werdenden Streichmusik. In der »SchlußEinstellung« hellt sich die schwarze Leinwand immer weiter zu einer grellweißen auf, auf der schließlich zunächst in arabischer und anschließend in englischer Sprache der Schriftzug »Does God's light guide us or blind us?« erscheint. Nach diesem Finale kommen Schwarzblende und die indianische Totenklage noch einmal zurück und dauern bis zum Beitragsende an.

Man mag die finale Frage, mit der Inárritus Film aufwartet, reichlich pathetisch oder allzu didaktisch finden. Gleichwohl scheint sein Beitrag nicht leicht verdaulich und verständlich zu sein, wie das ausbleibende Presseecho nahelegt: Ein Film, der fast ohne Bilder und ohne eine Erzählung auskommen muß; eine Montage, die visuell gerade die »verbotenen Bilder« der Todesspringer auswählt und akustisch mit mehr als 60 Audiostücken aufwartet; ein fremdartiger Stimmen-Background, der nicht übersetzt wird – dieser Film ist definitiv anders als die ihn umgebenden zehn Beiträge von *11'09''01*, und er macht es dem Betrachter nicht leicht. Auch auf seine Positionierung in den politisch-moralischen Kontroversen um 9/11 hin befragt, gibt der Film keine vorschnellen Antworten. Hinsichtlich der Darstellbarkeitsdebatte inszeniert Inárritu einen radikalen Bruch der narrativen Form, um den Zäsurcharakter des Ereignisses zu betonen, ihm sei, so der Regisseur, »jede Form der Fiktionalisierung oberflächlich erschienen«<sup>30</sup>. Aber dokumentarischen Charakter mag man seinem Werk auch nicht zusprechen. Die Medienmaschinerie wird um ihre Bilder – also um das, was 9/11 zum Ikon macht – erleichtert. Statt dessen bekommen *die Opfer* wortwörtlich eine Stimme verliehen,<sup>31</sup> die *Menschen* werden gezeigt – was einerseits voyeuristisch gegenüber jenen ist, die sich in äußerster Verzweiflung in den Tod stürzten, andererseits ein notwendiges Korrektiv der normierten Berichterstattung, die diese Bilder schon sehr früh unterdrückt hatte. Dadurch, daß die Bilder der Stürzenden nicht durch Endlosschleifen »entwertet« wurden, berühren sie unmittelbar: Der Schrecken des 11. September kehrt in Nahaufnahme noch einmal zum Betrachter zurück.

Inárritu hat seinen Film wie folgt kommentiert: »Mir kam es darauf an zu zeigen, dass dieses Ereignis über eine rein politische Dimension hinausgeht; dass es mehr mit der dunklen Seite unseres Wesens zu tun hat. I . . . J Das Pro-

blem, um das es hier geht, ist, dass Menschen sich selbst, ihre Ängste und Wünsche durch einen Gott projizieren, den sie sich ihren eigenen Wünschen entsprechend zurechtgebogen haben, und auf den berufen sie sich, um ihre eigenen Taten zu rechtfertigen. Dies kann man im Osten ebenso beobachten wie im Westen. I. . I Das heißt, die Frage stellt sich letzten Endes für beide Seiten der Welt.« (Presseheft)

Es würde bestens ins Konzept von *11'09''01* passen, wenn Inárritus Beitrag dem christlich aufgerüsteten Falken Bush ein simples »Religion verblindet« entgegenschleudern würde. Dies scheint jedoch nicht Inárritus vorrangiges Anliegen zu sein, spricht er doch zunächst vom Osten und erst dann vom Westen, das heißt in kolonialer Begrifflichkeit *zuerst von der Peripherie* und dann vom Zentrum. »Das heißt, die Frage stellt sich letzten Endes für beide Seiten der Welt.« Wie das? Die Frage, ob der Glaube leitet oder (ver)blindet, könnte in bezug auf den islamistischen »Terrorchef« Osama bin Laden ja nur eine rhetorische sein<sup>32</sup> – in diese plumpe Richtung argumentiert der mexikanische Beitrag nicht. Auch wäre dann unklar, warum die Beileidsbotschaft ausgerechnet eine indianische Totenklage, also ein *Gebet*, ist – Inárritu hätte ja statt dessen auch ein Lied oder etwas anderes wählen können. Der Regisseur schreibt: »Ich habe diesen Kurzfilm als Erfahrung einer Volksgruppe konzipiert: ein kollektives Gebet mit den Chamula-Indios aus meinem Land für diese unschuldigen Menschen, die an jenem Tag starben. Diese Gebete der Leute aus Chiapas funktionieren wie ein Mantra, und ich habe sie als Geschenk von mir und meinem Land eingesetzt, das dazu beitragen soll, die Wunden jenes leidvollen Tages zu heilen. Diese Opfergabe ist nicht nur für das amerikanische Volk gedacht, sondern für die Menschheit insgesamt. I. . I Die Chamula glauben, dass man nach einem langen, schmerzvollen Prozess ans Licht gelangt, aber nur dann, wenn man in der Lage ist, die Realität zu erkennen und sich mit ihr auseinander zu setzen.« (Presseheft).

Damit gibt Inárritu wichtige Hinweise auf das Konzept seines Beitrages. Zum einen ist sein Film eine Einladung, er spricht von einem kollektiven Gebet *mit* den Indígena. Zum anderen wird der universalistische Anspruch deutlich, mit dem er antritt, den Zuschauer einer Katharsis zu unterziehen. Das Licht spielt ja – zunächst durch seine Abwesenheit, dann durch sein dramatisiertes Erscheinen als Finale – eine bestimmende Rolle in dem Film. Die schwarze Leinwand steht für den Tod, der schmerzhafteste Prozess der Erkenntnis wird durch die Bildschnipsel der stürzenden Menschen und der zusammenstürzenden Türme in Gang gesetzt, die weiße Leinwand symbolisiert schließlich die mögliche Heilung. Die Visualisierung des indianischen Mantras läßt sich auch als Freudsches Erinnern und Durcharbeiten lesen; doch »bewältigt« ist hier noch nichts – das Ende als Katharsis zu deuten überginge die Gewalt, die von diesen Bildern unmißverständlich ausgeht.<sup>33</sup>

Inárritus Anspruch ist auch weiter gefaßt, er umfaßt nicht nur das Heilsbringende, sondern auch die Ebene der Selbstkritik. Indem die indigene Bevölkerung Mexikos ins Spiel kommt, wird auch auf das neokoloniale Verhältnis zwischen ihr und der in diesem Land dominanten Bevölkerungsgruppe der Mestizen hingewiesen: In der Region Chiapas, einem der ärmsten Bundesstaaten Mexikos, leben knapp vier Million Menschen, von denen mehr als ein Viertel Indigenas sind, von denen wiederum ein Viertel kaum die Amtssprache Spanisch spricht. Die indigene Bevölkerung ist hier wie überall in Mexiko sozial benachteiligt und wird vielfältig diskriminiert. Die mexikanische Verfassung sieht nach wie vor keine explizite Garantie ihrer Minderheitenrechte vor, geschweige denn eine Rückübertragung von Land. Dementsprechend ist Chiapas geprägt von Großgrundbesitzern auf der einen und Landlosen und Tagelöhnern auf der anderen Seite, von weit verbreitetem Analphabetismus, Unterernährung und fehlender Infrastruktur. Der Hinweis auf dieses neokoloniale Verhältnis ist nicht die einzige Brechung des *11°09'01* durchziehenden Gestus »Peripherie vs. Zentrum«, sind die indigenen Bewohner Chiapas doch Nachfahren der Maya und Azteken, die vor der Kolonisierung Mexikos durch die Spanier (1519–1535) selbst überaus aggressiv ihr Herrschaftsterritorium ausweiteten und andere Völker kolonisierten.<sup>34</sup> Die damit angezeigte lange, reziproke Reihe kolonial strukturierter Verhältnisse bedeutet *nicht* die Nivellierung heutiger US-amerikanischer Dominanz unter dem Eindruck der Terroranschläge vom 11. September, sondern sie indiziert, daß in Inárritus Beitrag eine Verschiebung von Macht-Asymmetrien und den damit verbundenen Zuschreibungen stattfindet. Inárritu betreibt eine Dekolonisierung des Denkens, indem er abstrakt eine Strategie kultureller Selbstbehauptung bei gleichzeitiger Anerkennung des Anderen versucht. Dieses Selbstbewußtsein schreibt eben gerade nicht die kolonialen Machtverhältnisse fort, sondern kann erst vor dem Eingeständnis eigener Verstrickung – Mexikos Umgang mit seiner indianischen Urbevölkerung<sup>35</sup> – als eine wirkliche Kondolenzbotschaft formuliert werden, die ausschließlich auf Trauer und Trost abzielt und nicht in politisches Fahrwasser gerät.<sup>36</sup>

Inárritus Film spricht nicht vom Wohlstandsgefälle an der texanisch-mexikanischen Grenze, vom mexikanisch-amerikanischen Krieg im 19. Jahrhundert oder den US-amerikanischen Interventionen im frühen 20. Jahrhundert. Unpolitisch ist er trotzdem nicht: Der Hinweis ausgerechnet auf die Chamula-Indianer in Chiapas (die sogenannten Tzotziles), den Inárritu gegeben hat, erschließt noch eine weitere Ebene seines Films. Denn vor dem Hintergrund postkolonialistischen Denkens birgt der Verweis gerade auf die Chamula-Indianer und auf die Region Chiapas einen doppelten Hoffnungsschimmer für eine Welt, die von neokolonialen Machtverhältnissen geprägt ist. Dirk Göttliche hat unlängst in einem Beitrag zur Anschlußfähigkeit von Germanistik und postkolonialer Theorie darauf hingewiesen, daß moderner Postkolonialismus »den Blick [weg] von

der stereotypen Antithetik der Kulturräume im binären Denkmodell der Kontrastierung von ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ [hin] zu den komplexen Phänomenen kultureller Hybridisierung [wendet] l. . .]. Mit dieser Orientierung an der geschichtlichen Konstruktion und fortlaufenden Veränderung kultureller Identität sucht der Postkolonialismus essentialistische kulturelle Regressionsutopien zu überwinden, indem er zugleich Strategien kultureller Selbstbehauptung l. . .] entwirft, l. . .]. Postcolonial Studies in diesem Sinne [betreiben] eine grundlegende Revision (neo-)kolonialer Macht- und Kulturverhältnisse l. . .].<sup>37</sup>

Kulturelle Hybridisierung, die dynamische Konstruktion kultureller Identität, kulturelle Selbstbehauptung und die Revision neokolonialer Machtverhältnisse – an den (in diesem Sinne) postkolonialistischen Praktiken der besagten Indígenas läßt sich das gut veranschaulichen: Die Chamula-Indianer etwa haben einen Teil ihrer vorkolonialen Identität gerade durch kulturelle Hybridisierung bewahren können, indem sie den aufgezwungenen Katholizismus mit ihren eigenen Gottheiten in Deckung brachten (Jesus Christus ist für sie vom Kreuz gestiegen, um als Sonne wieder aufzuerstehen; auch bekommt jedes Kind zunächst einen Maya-Namen und erst mit der Taufe zusätzlich einen katholischen Namen). Dieser religiöse Synkretismus täuscht nicht darüber hinweg, daß die erzwungene Anpassung zu Übertragungsverlusten geführt hat, doch konnte durch diese Aneignung des Fremden bei gleichzeitiger Bewahrung des Eigenen auch etwas Neues entstehen, das sich mit Homi Bhabha als »Dritter Raum« abseits der kolonialen Dichotomie bezeichnen ließe;<sup>38</sup> als Raum zwischen den Kulturen, so Dirk Göttsche, »in dem kulturelle Identität und Differenz performativ ausgehandelt wird. Dabei geht es gerade nicht um ein multikulturelles Nebeneinander in sich vermeintlich homogener Kulturen l. . .], sondern um den unabschließbaren und immer zugleich politischen Prozess der ständigen Neubegründung und (Re-)Konstruktion kultureller Identität auf der Grundlage von Alteritätserfahrungen, Deplazierungen, kulturellen Grenzüberschreitungen und Übersetzungsvorgängen.«<sup>39</sup>

Die *kulturelle Selbstbehauptung* äußert sich unter anderem auch darin, daß die Bewohner von San Juan Chamula Fremde nur *dulden* – banales Beispiel: nach Sonnenuntergang müssen etwa Touristen die Stadt verlassen haben. Inárritus Film respektiert diese kulturelle Selbstbehauptung unter anderem durch das Verweigern einer Übersetzung der indianischen Totenklage, die sich uns nur durch die Hinweise seines Paratextes rudimentär erschließt. Er setzt in seinem Beitrag auf Interaktion anstelle von Übersetzung. Und schließlich: *Die Revision (neo-)kolonialer Macht- und Kulturverhältnisse*. Die indigene Bevölkerung von Chiapas hat sich ihrer Situation als Marginalisierte im eigenen Land bemächtigt. Die in Chiapas agierende EZLN ist eine indianische Bauernmiliz.<sup>40</sup> Sie besetzte am 1. Januar 1994 diverse Ortschaften, also an jenem Tag, an dem Mexiko dem nordamerikanischen Freihandelsabkommen NAFTA beitrug – ein

Schritt, von dem die mexikanischen Kleinbauern mit Recht ihre Benachteiligung gegenüber den subventionierten US-Farmern befürchteten. Die EZLN hat seither in Teilen von Chiapas alternative, autonome Strukturen zum Beispiel im Bildungs- und Gesundheitssektor aufgebaut, die auch der nicht-indianischen Bevölkerung zur Verfügung stehen. Auch wenn die Maximalforderungen der EZLN bislang nicht umgesetzt wurden, so hat der von ihr erzwungene Dialog mit der Regierung doch bewirkt, daß 2001 ein erstes Indígena-Gesetz erlassen wurde, das zumindest ein Umdenken der Mehrheitsgesellschaft anzeigt. Die EZLN erweist sich jedoch als eine Guerilla neuen Typs, indem sie neben der Verbesserung der eigenen Lage zugleich eine *Vernetzung* widerständiger Potentiale gegen den Neoliberalismus angestoßen hat. Die Zapatistenkongresse inner- und außerhalb Mexikos haben zur Gründung von »Peoples Global Action« geführt, der maßgeblichen Plattform für Globalisierungskritiker, sowie jüngst zur »Anderen Kampagne« für eine linke Bewegung abseits des etablierten Parteiensystems. Der Gegner der hier vereinten Gruppen heißt hier nicht mehr »die USA« oder »die Regierung«; die Einsicht, daß *transnationale* Kapitalströme und -interessen die Globalisierung vorantreiben, läßt solche vereinfachenden Dichotomien nicht mehr zu.

Die Zapatisten wollen *nicht* die Macht im Staat übernehmen; ihr oberster Sprecher, »Subcomandante Marcos« (dessen Titel die gängigen militärischen Hierarchien karikiert), führt aus: »Wir erhoben uns nicht um zu töten oder getötet zu werden, sondern damit sie uns zuhören.«<sup>11</sup> Damit schließt sich der Kreis zum Episodenfilm *11'09''01*, dessen Beiträge ja auch antraten, um ihrer eigenen marginalisierten Position angesichts des alles übertönenden Ereignisses 9/11 Gehör zu verschaffen. Im Vergleich von Loachs und Inárritus Beiträgen läßt sich jedoch zeigen, wie unterschiedlich dieses Anliegen artikuliert werden kann. Während Ken Loach einem altlinken europäischen Weltbild verhaftet bleibt, in das sich 9/11 – vielleicht sogar mit einer Spur »klammheimlicher Freude«<sup>12</sup> – einfügt, ohne Irritationen auszulösen, nähert sich Inárritu dem Ereignis dialogisch im Sinne einer zeitgemäßen postkolonialistischen Position. Damit verabschiedet er Dichotomien, die aus zivilen Opfern von Terroranschlägen Kombattanten in einem ideologischen Konflikt machen, der immer noch entlang kolonialer Grenzziehungen verläuft.

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Dieser Beitrag basiert auf einem Vortrag, der in der Sektion »Postkolonialer Diskurs« auf dem XII. Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos (ALEG) im März 2006 in Havanna/Cuba gehalten wurde.
- 2 Kai Diekmann: *Kriegserklärung an die Menschheit*, in: *Bild*, 12.9.2001, S. 1; Klaus-Dieter Frankenberger: *Ins Herz*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.9.2001, S. 1.
- 3 Jan Philipp Reemtsma: *Terroristische Gewalt: Was klärt die Frage nach den Motiven?*, in: Michael Beuthner et al. (Hg.): *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln 2004, S. 330.

- 4 Vgl. Josef Joffe: *Zielscheibe: Unsere Zivilisation*, in: *Die Zeit*, 38/2001, S. 1; sowie Christian Gampert: *Machtkartell. Nach der Stunde Null*, in: *Freitag*, 40/2001. – Der Terminus ›Zivilisationsbruch‹ wurde von Dan Diner eingeführt (vgl. Dan Diner [Hg.]: *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*, Frankfurt/Main 1988).
- 5 Zwar gab es schon früh auch nichtdokumentarische Darstellungen und Deutungen des Holocaust, aber sie unterlagen wie die zahlreichen Zeugnisse Überlebender unausgesprochenen Konventionen, die Terrence des Pres aus der Rückschau treffend als »Holocaust-Etikette« beschrieben hat: »Representations of the Holocaust shall be accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason – artistic reasons included.« (Terrence des Pres: *Holocaust Laughter?*, in: *Writing and the Holocaust*, ed. by Berel Lang, New York-London 1988, S. 217).
- 6 In Anlehnung an ein prägnantes Zitat aus dem Film *Matrix* (1999), das Slavoj Žižek auf den 11. September bezogen hat (vgl. Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real*, New York 2002).
- 7 Hans Magnus Enzensberger: *Die Leere im Zentrum des Terrors* [zuerst 1986], in: Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*, Frankfurt/Main, S. 248.
- 8 Vgl. Bernd Scheffer: »wie im Film.« *Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods*, in: Bernd Scheffer, Oliver Jahraus (Hg.): *Wie im Film. Zur Analyse populärer Medienereignisse*, Bielefeld 2004.
- 9 Vgl. die Abbildungen bei Klaus Theweleit: *Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/Main-Basel 2002, S. 162.
- 10 »Weil der 11. September für viele wie ein Zerstörungs- bzw. Katastrophenszenario Hollywoods aussah, war von vornherein klar, dass sich eine mimetische Auseinandersetzung im fiktionalen Film gleichsam durch die ›reale‹ Mimesis verbot.« Andreas Jahn-Sudmann: *9/11 im fiktionalen Film. »11'09'01« und »September«*, in: Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg 2004., S. 117.
- 11 Zitiert nach Jahn-Sudmann: *9/11 im fiktionalen Film*, S. 129.
- 12 Katja Nicodemus: *Elf Minuten, neun Sekunden und ein Bild. Das Filmfestival von Venedig zeigt eine großes Kollektivwerk über den 11. September*, in: *Die Zeit*, 36/2002
- 13 H.G. Pflaum: *Es wurde Licht. Elf Regisseure mit jeweils elf Minuten zum 11. September*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.11.2002.
- 14 Ebd.
- 15 Andreas Kilb: *Eine Ewigkeit und ein Tag: Der Episodenfilm »11'09'01« über das Attentat von New York*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.11.2002, S. 33.
- 16 Christina Nord: *Patriot Games, revisited*, in: *die tageszeitung*, 7.9.2002, S. 15.
- 17 Vgl. hierzu das aufschlußreiche Interview mit Loach von Susan Ryan, Richard Porton: *The Politics of Everyday Life*, in: *Cineaste*, 24(1998)1.
- 18 Christina Nord: *Abrüstung der Vorstellungskraft*, in: *die tageszeitung*, 28.11.2002, S. 15.
- 19 Ken Loach: *»Wer sind die Terroristen?«* [Interview mit Christina Nord], in: *die tageszeitung*, 28.11.2002, S. 16.
- 20 Zitiert nach Jon Henley: *A very different take*, in: *The Guardian*, 5.9.2002.
- 21 Loach: *»Wer sind die Terroristen?«*.
- 22 Ich folge hier der Begriffsklärung, die Dirk Götsche vorgenommen hat: »Der Begriff ›postkolonial‹ [..] verbindet prinzipiell die politisch-historische Bezeichnung des als Gegenwart begriffenen Zeitraums nach der Unabhängigkeit der einstigen Kolonien (postkolonial = nach dem Kolonialismus) mit einer historischen Grundsatzkritik am Kolonialismus (postkolonial ~ antikolonial) im Interesse einer politischen und

- kulturellen Überwindung des Kolonialismus und Neokolonialismus (postkolonial als über den Kolonialismus hinausführendes Projekt). Der Postkolonialismus intendiert und betreibt damit eine umfassende »Refiguration des gesamten Feldes, in welches der koloniale Diskurs einmündet« (L. J.).» Dirk Göttsche: *Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft*, in: Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, Stuttgart-Weimar, S. 561.
- 23 Ania Loomba vertritt – in Abgrenzung etwa zu J. Jorge Klor de Alva (1995), der das postkolonialistische Moment der lateinamerikanischen Situation in Frage stellt – einen weiten Kolonialismusbegriff, der das »übrige« Amerika sehr wohl erfasst: »If imperialism is defined as a political system in which an imperial centre governs colonised countries, then the granting of political independence signals the end of empire, the collapse of imperialism. However, if imperialism is primarily an economic system of penetration and control of markets, then political changes do not basically affect it, and may even redefine the term as in the case of »American imperialism« which wields enormous military and economic power across the globe but without direct political control [...] A country may be both postcolonial (in the sense of being formally independent) and neo-colonial (in the sense of remaining economically and/or culturally dependent) at the same time.« Ania Loomba: *Colonialism/Postcolonialism*, London-New York 2000, S. 6 f.
- 24 Loach: »*Wer sind die Terroristen?*«.
- 25 Der Film sei »really a documentary about him [Vegal« (zitiert nach Henley: *A very different take*).
- 26 Vgl. etwa Stuart Hall: *Wann war »der Postkolonialismus«? Denken an der Grenze*, in: Elisabeth Brufenen, Benjamin Marius, Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalitätsdebatte*, Tübingen 1997, S. 226 ff., der unter anderem an Überlegungen Peter Hulmes anknüpft; auch für Homi K. Bhabha (*The Third Space*, in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture and Difference*, London), so führt eine neuere deutsche Einführung konzis zusammen, »ist keine klare binäre Opposition zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren auszumachen, vielmehr sieht er beide in einer komplexen Reziprozität gefangen. In den Rissen der dominanten Diskurse sei es dem kolonisierten Subjekt möglich, Verhandlungen und Befragungen zu initiieren und damit den kolonialen Prozess zu irritieren.« (María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, S. 85). Meiner Kollegin Steffi Hobuß (Lüneburg) verdanke ich den wichtigen Hinweis, daß die feministische Theorie das von Loach praktizierte Verfahren bereits vor Jahrzehnten infrage gestellt hat: Chandra Mohanty etwa hat schon 1984 den paternalistischen Gestus westlicher Intellektueller problematisiert, daß marginalisierte Subjekte wie das Bild der »Dritte-Welt-Frau« weder real noch wahr sind (etwa weil sie unterdrückt werden), sondern in erster Linie Konstrukte einer ebenso interventionistischen wie nivellierenden westlichen Perspektive darstellen, die sich ihrer bemächtigt hat. (Vgl. Chandra Talpade Mohanty: *Aus westlicher Sicht: feministische Theorie und koloniale Diskurse*, in: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, III(1988)). Doch die »Peripherie« hat Loachs spätmarxistischen Protektionismus nicht mehr nötig, wie auch der hier vorgestellte mexikanische Beitrag verdeutlicht.
- 27 Andreas Kilb argumentiert in seinem Artikel von einem kulturkonservativen Standpunkt aus antiamerikanisch und begrüßt daher die klar formulierte oppositionelle Haltung der in 11'09'01 vertretenen Drittweltländer (vgl. Kilb: *Eine Ewigkeit und ein Tag*).

- 28 Vor seiner Filmkarriere hatte Inárritu übrigens als Radio-DJ gearbeitet – tatsächlich erinnert die Ästhetik seines Beitrages an einen DJ-Mix.
- 29 Wie derart prominente Bilder im kollektiven Gedächtnis verhaftet sind und auch ohne erneutes Betrachten wachgerufen werden können, beschreibt mit Rückgriff auf das Ausstellungskonzept »Pictures in Our Minds« Michael Beuthner: *9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion*, in: Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens*, S. 16 f.
- 30 Zitiert nach Nord: *Patriot Games, revisited*.
- 31 Inárritu bemächtigt sich dieser Stimmen nicht im instrumentalisierenden Sinne, da er auf eine sinnstiftende Rahmung durch lineare Narration verzichtet.
- 32 Jahn-Sudmann: *9/11 im fiktionalen Film*, S. 125 ff., schlägt eine Lesart in dieser Richtung vor, die vollkommen plausibel ist, hier jedoch – ebenso wie Inárritus eigene Hinweise auf den Ikarus-Mythos und den Turmbau zu Babel (vgl. Presseheft) – zugunsten des Postkolonialismuskonzepts vernachlässigt wird.
- 33 Alexander Ernst spricht von »unbeschreibbar brutalem Rohmaterial«. Alexander Ernst: »Fünf Minuten Schwarzfilm« oder »11'09'01«. *Die cineastische Verwirklichung einer Provokation?*, in: *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*, 21(2005)17, S. 55.
- 34 Vgl. auch Loomba: *Colonialism/Postcolonialism*, S. 2 f.
- 35 Ania Loomba (ebd., S. 10) weist darauf hin, daß auch die Entwicklung neuer Nationen nach der Befreiung von der Kolonialherrschaft keinen Platz für die indigenen Stämme vorsieht – »they are mysterious, superstitious, uncivilised, backward. In other words, they are like children who need to be brought in line with the rest of the country.« (Es erscheint übrigens nicht unstatthaft, Parallelen zu erkennen zur post-9/11-Wahrnehmung der arabisch-islamischen Welt durch die »Weltpolizei« USA). Robert Young gibt das postkolonialistische Programm vor, das hier greifen müsse: »With sovereignty achieved, postcolonialism seeks to change the basis of the state itself, actively transforming the restrictive, centralizing hegemony of the cultural nationalism that may have been required for the struggle against colonialism. It stands for empowering the poor, the dispossessed, and the disadvantaged, for tolerance of difference and diversity, for the establishment of minorities' rights, and cultural rights within a broad framework of democratic egalitarianism that refuses to impose alienating western ways of thinking on tricontinental societies.« Robert J.C.Young: *Postcolonialism*, Oxford 2003, S. 113.
- 36 Indem Inárritus Beitrag eine Übersetzung des indianischen Mantras verweigert, verweigert er sich auch jeder simpel dichotomisch aufgebauten politischen Instrumentalisierung.
- 37 Göttsche: *Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft*, S. 560.
- 38 Vgl. im Original Bhabha: *The Third Space*.
- 39 Göttsche: *Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft*, S. 563.
- 40 Die EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) beruft sich auf Emiliano Zapata, den Führer der Landreformbewegung während der mexikanischen Revolution (1910–1920), daher nennen sich ihre Anhänger Zapatisten.
- 41 *Our Word is our Weapon*, zitiert nach [http://de.wikiquote.org/wiki/Subcomandante\\_Marcos](http://de.wikiquote.org/wiki/Subcomandante_Marcos) (28.4.2006).
- 42 So die Vermutung von Martina Watzlawick: »11'09'01«: *Die erste cineastische Verarbeitung des 11. Septembers 2001*, in: *Medienobservationen* [<http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/watzlawick-11-09-01.html>].