

Sebastian Horn

So also stirbt die Freiheit

“Either you are with us, or you are with the terrorists.” – George W. Bush

“If you're not with me, then you're my enemy.” – Darth Vader

Auf die Frage, wie die Terroranschläge vom 11. September auf ihn gewirkt hätten, antwortete der Komponist Karlheinz Stockhausen wenige Tage nach den Anschlägen: “Also was da geschehen ist, ist natürlich - jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen - das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat...”. Die Bemerkung löste erwartungsgemäß einen Sturm der Entrüstung aus, auch wenn Stockhausen eigentlich gar nicht so weit von dem entfernt war, was seit den Anschlägen immer wieder zu hören war. Während wohl kaum jemand in diesem Verbrechen Kunst entdecken wollte, lag die Assoziation zum Spektakel des Katastrophenfilms doch nahe. „Wie in einem Hollywood Film“ wurde nahezu ein geflügeltes Wort nach den Anschlägen¹.

Auch wenn es vielleicht nicht immer dezidiert so formuliert wurde, drückte diese Äußerung doch die Einsicht aus, dass die Anschläge ein mediales Ereignis ersten Ranges darstellten und auch gezielt als solches inszeniert worden waren, eine Geiselnahme des Ereignisses durch das Bild wie Baudrillard so treffend anmerkte². Die amerikanische Regierung hatte aber nicht vor, sich die mediale Deutungshoheit in dem sich nun entwickelnden Konflikt entreißen zu lassen und wandte sich direkt an „ihre“ Medienspezialisten: die großen Hollywood Studios. Und die Studios hörten den Ruf, auch wenn das Ergebnis vielleicht nicht dem entsprach, was die Regierung sich vorgestellt hatte.

Im Folgenden soll ein kurzer Abriss der zehn Jahre seit 9/11 aus filmischer Sicht gegeben werden. Dies erfordert aber sofort zwei Einschränkungen. Zum einen werden hier nur „Blockbuster“ eine Rolle spielen, also Filme die von einem der größeren Hollywoodstudios produziert wurden und mit einem mehrere Millionen Dollar umfassenden Budget ausgestattet waren. Im weiteren Sinne geht es also um das amerikanische Mainstream-Kino. Das kulturelle Imaginäre der amerikanischen Gesellschaft ist maßgeblich von den Bildern beeinflusst, die Hollywood zur Verfügung stellt und in einem Überblick, wie er hier gegeben werden soll, scheint

¹ Verschiedene Ansätze diese Aussage zu deuten finden sich bei: Klaus Theweleit, *Der Knall*, Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag (2002), S. 63-81. Eine genauere medientheoretische Analyse bietet: W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, Chicago und London: University of Chicago Press (2005), S. 5-27.

² Jean Baudrillard, *Der Geist des Terrorismus*, Wien: Passagen Verlag (2002), S. 29.

es sinnvoll, sich auf Filme mit einer entsprechenden Breitenwirkung zu beschränken³.

Zum anderen bietet dieser Artikel nur einen kleinen Ausschnitt an Filmen und ist natürlich keinesfalls allumfassend gemeint. Ganz im Gegenteil, hier wird eine bestimmte Narrative erzählt, die Zusammenhänge herstellt und Thesen aufstellt, die durchaus auch anders bewertet werden können. Das Hauptziel war jedoch, die Vielfalt der Filme zum Thema Terrorismus, Terrorbekämpfung und 9/11 zu betonen, die selbst das Mainstream-Hollywood-Kino in den letzten zehn Jahren produziert hat.

Zehn Jahre im Film – eine Auswahl

„So also stirbt die Freiheit, unter tosendem Applaus“. So kommentiert Prinzessin Padmé Amidala (Natalie Portman) die „Erklärung der Neuen Ordnung“ in George Lucas *Star Wars: Episode III* (2005). Zu diesem Zeitpunkt war der Applaus für die Regierung Bush schon nicht mehr ganz so tosend und es mag deswegen nicht verwunderlich erscheinen, dass viele Fans, aber auch diverse Filmkritiker, in dieser Aussage einen Kommentar auf die zunehmende Beschneidung von Bürgerrechten im so genannten „War on Terror“ sahen. Hinzu kam, dass Lucas mit „Neuer Ordnung“ (new order) einen Begriff gewählt hatte, der in den USA spätestens seit Bush sen. berüchtigter „New World Order“ Rede von 1991 außerordentlich negativ besetzt ist⁴.

Vier Jahre zuvor hätte das vielleicht anders ausgesehen. Für kurze Zeit herrschte nach den Terroranschlägen in der amerikanischen Gesellschaft ein Gefühl der Geschlossenheit und auch Hollywood hatte, in den Worten von Paramount Pictures Chefin Sherry Lansing, „an incredible urge to do something“. Sie sollten ihre Chance am 11.11.2001 bekommen. An jenem Tag trafen sich hochrangige Mitglieder der Bush Regierung mit Vertretern der amerikanischen Filmindustrie um das weitere Vorgehen nach 9/11 zu besprechen. Die großen Filmstudios hatten im Vorfeld mehrfach verlauten lassen, dass sie durchaus bereit wären, den sich abzeichnenden *War on Terror* medial zu unterstützen und das Weiße Haus hatte seinerseits mit der Formierung der „Arts and Entertainment Task Force“ Interesse bekundet, eng mit der Filmindustrie zusammen zu arbeiten. Nach dem Treffen schien es dann auch so, als wäre Hollywood „auf Linie“ gebracht worden. Stabschef Karl Rove, auf dessen Initiative das Treffen zurück ging, war durchaus zufrieden⁵.

³ Zum Zusammenspiel von Fiktion und kulturellem Imaginärem siehe: Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt: Suhrkamp (1993). Für eine eher politische Deutung: Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt: suhrkamp (1990).

⁴ Zur politischen Deutung von *Star Wars* siehe: Stuart Croft, *Culture, Crisis and America's War on Terror*, Cambridge: Cambridge University Press (2006), S. 214-218.

⁵ Dade Hayes, „War chores for H'w'd“, *Variety Online* 11.11.2001 (<http://www.variety.com/article/VR1117855616?refCatId=18>)

Der Deal zwischen Hollywood und dem Weißen Haus war angelehnt an ähnliche Abmachungen zwischen dem politischen und dem kulturellen Establishment der USA sowohl im 2. Weltkrieg als auch während dem Vietnamkrieg. Hollywood verpflichtete sich, Schauspieler für Besuche bei den Truppen bereit zu stellen, so genannte *public service announcements*, von der Regierung oder dem Militär finanzierte „Informationsfilme“ in die Kinos zu bringen und dem Weißen Haus mit medialem *know-how* zur Seite zu stehen⁶.

Weniger offensichtlich und aber offenbar von einer Art vorausseilendem Gehorsam geleitet, hatten die großen Studios in direkter Reaktion auf die Anschläge bereits ihren Veröffentlichungsplan für die restliche Filmsaison 2001 geändert. Filme die auch nur im Entferntesten etwas mit Gewalt in New York oder Terrorismus zu tun hatten wurden nach hinten geschoben, während Komödien, Liebes- und Fantasyfilme vorgezogen wurden⁷. Mit Beginn des Afghanistankriegs brachte Hollywood dann eine ganze Reihe von Kriegsfilmen in die Kinos, von *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) über *Behind Enemy Lines* (John Moore, 2001) zu *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002), die eher patriotisch-militaristische Inhalte transportierten.

Während also Hollywood hektisch Filmpremieren umher schob, wandten sich viele Amerikaner erst einmal an den Teil des gesammelten populär-kulturellen Gedächtnisses ihrer Nation der in den Videotheken zu finden ist und sahen sich bereits vorhandene Filme über Terrorismus an. Einige führte ihr Weg dabei zu einem Film der 1998 eher enttäuschende Einspielergebnisse erzielt hatte, nach 9/11 aber zu einem DVD Hit wurde⁸. *The Siege* (Edward Zwick, 1998) gilt heute als nahezu erschreckend vorausschauend, was die Entwicklung des islamistischen Terrorismus und insbesondere der amerikanischen Reaktion darauf angeht. Tatsächlich finden sich in dem Film einige Motive, die inzwischen allzu bekannt sind. Nach einer Anschlagsserie in New York wird das Militär in der Stadt eingesetzt, mit allen Konsequenzen, die sich nur wenige Jahre später auch im Irak zeigen sollten. In ihrer Jagd auf die Terroristen greifen die Militärs zu Massenverhaftungen, Folter und Mord, wobei sie zwar die Terroristen nicht stoppen können, aber jeglichen Rückhalt in der arabisch-amerikanischen Bevölkerung verspielen. Im Gegensatz zur Operation *Iraqi Freedom* werden die Verantwortlichen allerdings zur Rechenschaft gezogen und der Primat des Rechts wieder hergestellt.

6 Das es sich bei diesen Maßnahmen um eine Propagandakampagne handeln könnte, wiesen alle Beteiligten weit von sich, der bevorzugte Euphemismus war „public diplomacy“ (vgl. David Chambers, „Will Hollywood Go to War?“, in: *Transnational Broadcasting Studies*, (2002), No. 8).

7 Des Weiteren wurden natürlich sämtliche Darstellungen des WTC aus Filmen entfernt. Berühmtestes Beispiel hierfür ist *Spiderman* (Sam Raimi, 2002), dessen Trailer eine längere Sequenz rund um das WTC enthielt. Der Trailer verschwand sofort nach den Anschlägen von der Website der Columbia Pictures.

8 Informationen über US Zahlen in Bezug auf DVD Verleih und Verkauf zu bekommen ist notorisch schwierig. Lawrence Wright, der das Drehbuch für *The Siege* geschrieben hatte und inzwischen einen Pulitzer Preis für sein Buch über al-Qaida bekommen hat, geht aber davon aus, dass *The Siege* einer der am häufigsten ausgeliehenen Filmen nach den Terroranschlägen war.

Zwar hat der Film kein Happy End, aber vermittelt doch die Sicherheit, dass eventuelle Exzesse im Rahmen der Terrorismusbekämpfung zumindest im Nachhinein geahndet werden.

Es dauerte eine Weile bis Hollywood sich wieder direkt an den Terrorismus als Thema heranwagte und dann auch erst einmal nicht an die islamistische Variante. Die Terroristen in *The Sum of All Fears* (Phil Alden Robinson, 2002) sind Neonazis, die einen Krieg zwischen Russland und den USA provozieren wollen, indem sie ein Attentat auf den US Präsidenten begehen. Mit einer Nuklearwaffe.

The Sum of All Fears ist der kommerziell erfolgreichste Film mit direktem Terrorismusbezug nach 9/11. Dies dürfte wohl auch der Tatsache geschuldet sein, dass es sich hier um die Verfilmung eines Romans von Tom Clancy handelt. Allerdings waren die Terroristen in Clancys Roman islamische Extremisten, welche noch vor 9/11 gegen Neonazis ausgetauscht worden waren. Regisseur Phil Alden Robinson begründete dies damit, dass es unglaublich gewesen wäre, islamistischen Terroristen die Planung und Durchführung einer solchen Tat zuzutrauen, eine Einschätzung, die eine beeindruckende Mischung aus Ignoranz und kulturellen Vorurteilen demonstriert⁹.

Der einzige andere Terrorismusfilm 2002 war *Collateral Damage*, einer der letzten Filme mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle. Schwarzenegger spielt hier einen Feuerwehrmann, dessen Familie bei einem Bombenanschlag einer kolumbianischen Guerillagruppe getötet wird. In guter Actionfilmmanier erledigt Schwarzeneggers Charakter im Alleingang die ganze Guerillaorganisation, deren Anführer ein blutgieriger Psychopath im Stile von diversen Bondbösewichten ist. Der Film ist hier nur erwähnenswert, weil er im Gefolge des 11. September ausgiebig verändert wurde. Der Start wurde verschoben, der alte Untertitel („The war hits home“) wurde entfernt und eine Szene, in der ein Flugzeug entführt wird wurde gestrichen. Alle Änderungen wurden laut IMDB mit der Notwendigkeit begründet, „unpatriotische“ Szenen aus dem Film entfernen zu müssen. Der Selben Argumentation wäre *The Quiet American* (2002) beinahe zum Opfer gefallen. Ein Film, der die Verwicklung der CIA in die Eskalation des amerikanischen Engagements in Vietnam zum Thema hat, schien nach 9/11 nicht mehr opportun. Harvey Weinstein von Miramax Films merkte dazu an: „They said: 'Are you out of your mind? You can't release this now; it's unpatriotic. America has to be cohesive, and band together'“¹⁰. Graham Greene, dessen Romanvorlage in den 1950ern vielfach als anti-amerikanisch verschrien wurde, hätte sich wohl wie zu Hause gefühlt. Zwölf Monate nach hinten geschoben und dann auch überhaupt nur auf Druck von Michael Caine in eine Handvoll Kinos gebracht, floppte der Film erwartungsgemäß in den USA.

⁹ Freilich war Robinson mit seiner Einschätzung nicht allein. Nach dem 11. September wurde häufig mit Erstaunen angemerkt, dass sich hier eine Gruppe islamistischer Attentäter gezielt und versiert der technologischen Mittel des „Westens“ bedient hatte.

¹⁰ <http://www.apocalypticmediations.com/hypertext/thequiet.html>.

Hollywood hatte sich also 2001 und 2002 mehr oder weniger an seine Zusagen an das Weiße Haus gehalten. Und während in den nächsten Jahren zwar einerseits keine dezidiert nationalistischen oder militaristischen Filme ins Kino kamen, war an Kritik etwa am Irakkrieg oder den Maßnahmen in der Terrorbekämpfung selbst in der von Hollywood gepflegten sanften Form kaum zu denken. Offene oder versteckte Kritik an der Bushregierung hingegen erfreute sich zunehmender Beliebtheit. Das hatte freilich mehr mit der sich immer deutlicher abzeichnenden Spaltung innerhalb der amerikanischen Gesellschaft zu tun als mit Terrorismus per se. Terrorismus bzw. dessen Bekämpfung waren zu diesem Zeitpunkt nur noch eine Chiffre, mit der verschiedene Seiten im amerikanischen politischen Diskurs ihre jeweiligen Vorstellungen durchsetzen wollten. Die zunehmende Kritik großer Kreise des kulturellen Establishments an der Politik der Bush-Regierung setzt sich ab 2004 in Filme um, die sich direkt oder indirekt mit den Konsequenzen des so genannten War on Terror auseinandersetzen.

Was die Bushadministration vielleicht nicht ausreichend bedacht hatte, war dass Hollywood zwar bestimmte Kernansichten des amerikanischen Weltbildes reproduziert und eventuell auch legitimiert, aber nicht unbedingt an eine spezifische Regierung oder Partei gebunden ist. Hollywood folgt eben nicht den Wünschen und Vorstellungen der Regierung, sondern den Einspielprognosen seiner Marketinganalysten. Solange sich damit Geld verdienen lässt, ist Hollywood grundsätzlich bereit, alle Strömungen des politischen Spektrums zu bedienen und die zunehmende Spaltung des Landes auf der politischen Ebene, die sich auch in verhärteten ideologischen Fronten zeigte, ließ ein breites Publikum für Filme erkennen, welche sich mit dem *War on Terror* und der Regierung eher kritisch auseinandersetzten. Ein Beispiel findet sich schon im Jahr 2004. *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) war sicherlich kein Blockbuster, aber ein Film der sechs Millionen Dollar gekostet hatte und über 220 Millionen einspielte, zeigte doch, dass Kritik an der Regierung durchaus massentauglich wurde.

Im nächsten Jahr kam mit *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005) neben dem bereits erwähnten *Star Wars* auch einer der wohl besten Mainstream-Filme über die Verwicklung und Einmischung des amerikanischen Politik und Geschäftswelt im Nahen Osten heraus. In einer relativ komplexen Erzählstruktur werden verschiedene Aspekte der US-Politik in der Region beleuchtet und die Auswirkungen teils drastisch geschildert. Die Vielzahl von Figuren und überlagerten Erzählebenen machten den Film zwar zu einem Liebling des Feuilletons¹¹, der kommerzielle Erfolg blieb jedoch aus - ein Schicksal, das der Film mit fast jedem Politthriller zum Thema Terrorismus nach 2005 teilt. Gennannt seien hier nur *The Kingdom* (Peter Berg, 2007), *Traitor* (Jeffrey Nachmanoff, 2008) und *Lions for Lambs* (Robert Redford, 2007).

¹¹ Unter Top Critics hat *Syriana* eine Zustimmung von 86% auf Rotten Tomatos.

Doch auch wenn "realistische" Darstellungen von Terrorismus und dessen Bekämpfung nicht zu verkaufen waren, ließen sich entsprechende Motive und Thematiken doch in anderen Genres verwerten. Der Superheldenfilm hat sich in den gesamten 2000ern großer Beliebtheit erfreut und hier finden sich Filme, die etwas darstellen, was dem Politthriller so wohl nicht möglich wäre: der Terrorist als positiv besetzter Protagonist. Besonders auffällig ist dies in *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006), in dem ein maskierter Superheld einen terroristischen Feldzug gegen die faschistische Regierung eines fiktionalen Englands führt. Im Gegensatz zur Comicvorlage von Alan Moore ist das Regime im Film aber nicht durch die Folgen eines Atomkrieges an die Macht gekommen, sondern im Gefolge eines von ihr selbst geplanten und durchgeführten Terroranschlages, was als klare Anspielung auf die Bush-Regierung gesehen wurde, die von weiten Kreisen immer wieder verdächtigt wurde, 9/11 selbst inszeniert zu haben um ihre Macht zu stärken. Weniger drastisch ging es Christopher Nolan an, dessen *The Dark Knight* (2008) sich politisch zwar nicht so recht entscheiden mag - Folter ist hier manchmal notwendig, aber eher nicht effektiv; Überwachung hat Vorteile, birgt aber Risiken; Geld korrumpiert, dessen Ablehnung ist ein Zeichen für Anarchie - doch mit dem Joker, dem Prototypen des nihilistischen Terroristen, der Gewalt einfach nur ihrer selbst Willen (und in Namen des Spektakels) begeht, einen Gegenspieler einführt, der klar zum entscheidenden Protagonisten des Films wird und Batman über weite Strecken die Show stiehlt.

Damit hier kein falscher Eindruck entsteht – es gab natürlich auch Versuche der Heroisierung, insbesondere *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006) und *United 93* (Paul Greengrass, 2006). Beiden sind aber keine klassischen Propagandafilme, sondern beschränken sich auf die Darstellung von Einzelschicksalen. Vor allem Oliver Stone sah sich mit einem Problem konfrontiert, das alle filmischen Darstellungen von 9/11 haben: Wie stellt man ein Ereignis dar, das bereits „wie ein Film“ ist? Stone entschied sich für einen Katastrophenfilm mit Fokus auf das individuelle Schicksal zweier Familien, was die Narrative für den Geschmack vieler Konservativer etwas zu weit von der gewünschten politischen Botschaft entfernte¹². Doch genau so wie mit der fiktionalen Verfremdung einer "kritischen" Haltung, ließ sich auch die positive Darstellung "amerikanischer Werte" durchaus verkaufen, wenn sie in entsprechendes mediales Gewand gehüllt ist, ein Gebiet auf dem Hollywood sich auf sicherem, weil gewohnten, Terrain bewegt. Eine Konsequenz der Anschläge und vor allem der daraus resultierenden Kriege war eine gesteigerte Bereitschaft des amerikanischen Militärs, sich an Filmprojekten zu beteiligen, solange diese entsprechende Botschaften transportierten. Primäres Beispiel hierfür

¹² *World Trade Center* ist freilich trotzdem ein Film, der durch sein zelebrieren des (heldenhaften) Überlebens einer schrecklichen Katastrophe ganz bestimmte Werte transportiert. Nur ob dies wirklich eine klar konservative Position ist, wäre zu diskutieren. Für eine gelungene Analyse siehe: Karen Randell, „It was Like a Movie“, in: Jeff Birkenstein; Anna Froula; Karen Randell (Hrsg.), *Reframing 9/11*, New York: Continuum (2010), S. 141-152.

ist die *Transformers* Serie (Michael Bay, 2007-2011). Der eigentliche Kriegsfilm der letzten Jahre stand den Kriegen im Rahmen des *War on Terror* eher kritisch gegenüber (*In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009), *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010)), war aber auch kommerziell eher nicht erfolgreich. Die Filme der *Transformers* Serie hingegen erzielten traumhafte Einspielergebnisse und zeigten das Militär im besten Licht. Aus Perspektive der Beteiligten sicherlich eine Win-win-Situation.

Schluss

Im Großen und Ganzen lässt sich sagen, dass Hollywood auf 9/11 außer vielleicht kurz nach den Anschlägen weder mit reinen Propagandafilmen reagiert hat, noch die Grenzen des amerikanischen politischen Diskurses ernsthaft überschritten hätte. Stattdessen folgten die meisten Filme nach 9/11 formal den üblichen Vorgaben des Genrekinos, wobei vielleicht die Gegenspieler durch Terroristen ersetzt wurden oder die Bedrohung durch äußere Mächte etwas stärker betont wurde. Zugleich bot die Bush-Regierung natürlich ein gutes Ziel für eher „regierungskritische“ Filme, wobei diese aber entweder stark fiktionalisiert oder im Genre des Verschwörungsthrillers angesiedelt waren¹³.

Das heißt aber nicht, dass Hollywood nicht eine Funktion in der ideologischen Begleitung des *War on Terror* gehabt hätte. Wie bereits erwähnt ist Hollywood, als wichtiger Teil der Kulturindustrie, federführend in der (Re-)Produktion eines gesellschaftlichen Konsenses, der parteiübergreifend und unabhängig von spezifischen Regierungskonstellationen operiert. Im Bezug auf den *War on Terror* wäre hier zum Beispiel ein unbedingte Wertschätzung des einzelnen Soldaten zu nennen, wenn auch nicht unbedingt des Militärapparates als Ganzes; der Glaube an die Fähigkeit und vor allem Berechtigung der USA als Weltordnungsmacht aufzutreten; und der Aufbau von Feindbildern, seien es Terroristen, Aufständische oder eine ganze Religion.

Innerhalb dieser „Grenzposten“ sind freilich eine ganze Menge Permutationen möglich, solange die grundsätzlichen Annahmen gewahrt bleiben. Anders ausgedrückt bewegen sich Mainstream-Filme in einem Feld der Möglichkeiten, dieses Feld hat aber relativ klar definierte Grenzen. Das hat sowohl politische, ökonomische wie formale Gründe. Unter der Vielzahl der vorhandenen Theorien zu dem Thema möchte ich zwei heraus greifen. Zum einen wäre da Jonathan Bellers Idee einer *attention economy*, in der die Sehgewohnheiten der Menschen in bestimmte Bahnen gelenkt und somit dem kapitalistischen Verwertungsprozess zugeführt werden. Ein Effekt dieses Vorgangs ist dabei auch, dass bestimmte Inhalte immer wieder repetiert und dadurch „eingeschliffen“ und legitimiert

¹³ Der Verschwörungsthriller hat den Vorteil, dass er durch die Reduktion von Verantwortung auf das Fehlverhalten Einzelner die Metanarrative der eigentlich gesunden Nation intakt lässt und systemische Phänomene als korrigierbares Ergebnis individueller Schuld darstellt.

werden¹⁴. Etwas optimistischer ist Fredric Jamesons Theorie der Replikation. Auch hier werden bestimmte Kernannahmen immer wieder repliziert und dadurch weitergetragen, dieser Prozess ist aber nicht gleichförmig oder perfekt, sondern es entstehen Abweichungen und Brüche, die auf zugrundeliegende Widersprüche hinweisen. Im extremsten Fall würde die Replikation in eine Negation, einen kompletten Paradigmenwechsel umschlagen. Jameson selbst schreibt dazu: "...the most noxious phenomena can serve as the repository and hiding place for all kinds of unsuspected wish-fulfillments and Utopian gratifications"¹⁵. Vielleicht lassen sich ja auch Hollywood Filme so lesen.

¹⁴ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production*, Hanover und London: Dartmouth College Press (2006).

¹⁵ Fredric Jameson, „Utopia as Replication“, in: ders., *Valences of the Dialectic*, London und New York: Verso (2009), S. 410-434, hier S. 415-416.