Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Artikel: Supermarket history : Johan Grimonprez interviewed by Catherine Bernard = Geschichte aus dem Supermarkt : Johan Grimonprez im Gespräch mit Catherine Bernard

Autor: Grimonprez, Johan / Bernard, Catherine / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680555

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Supermarket History

The history of hijacking and the history of the news media coalesce in *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, a sixty-eight-minute film written and directed by Johan Grimonprez; he examines the history of hijackers and anonymous bombs as they explode the private space of the home through the TV cathode, the waking sentinel. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* contends that the violence staged in TV news is constructed narrative, a narrative which both masks and mimics the tactics of capitalism and the violent intrusion of the media into our consciousness. The musical score by David Shea adds another layer to the film's complex structure of fast edits and accumulated images. Seductive and humorous, it offers a catalogue of favorite cartoon- and TV-series soundtracks; then inadvertently, it opens onto another dimension of violence and loss—violence as inevitability. The fast rhythm evokes the anxiety and premillennial tension of which we are constantly reminded: How we get on with our lives is pixillated in news flashes via ubiquitous electronic surveillance systems, TV monitors, and their agents which bite into the real and the imaginary at once, narrating and confirming the fears of every law-abiding citizen.

Dial H-I-S-T-O-R-Y harnesses the forces of seduction, desire, and violence and their resulting emptiness. Images of a floating, exploding house recur in the film as counterpoints to the loss of discourse, the masquerade of politics, and the constant spectacle of our lives on and off screen.

CATHERINE BERNARD: Paul Virilio once said, "To invent the ship is to invent the shipwreck, the train, the derailment, and so on." In *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, the opening line—"Shouldn't death be a swan dive, graceful, whitewinged, and smooth, leaving the surface undisturbed?"—also seems to relate speed and death, history and speed.

JOHAN GRIMONPREZ: I'd like to quote Nixon from *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, who, while speaking to an audience of scientists, paraphrased Virilio. He said something like: "If it wouldn't have been for science, there would be no airplane, and if there was no airplane there wouldn't have been any hijackings, so we could make the argument that it would be better not to have science at all." True, every technology invents its own catastrophe. TV technology has reinvented a way to look at the world and to think about death. That is, in fact, what the film is about. It analyzes how the media participates in the construction of reality. We could say that with the reinventing of reality, a culture of catastrophe is

JOHAN GRIMONPREZ

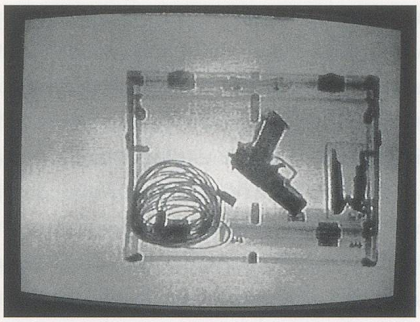
interviewed by

CATHERINE BERNARD

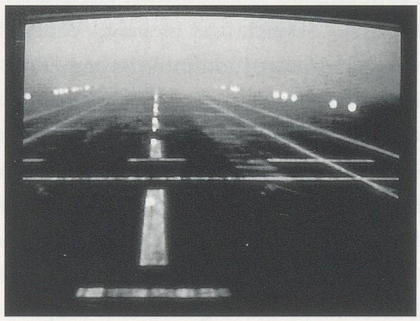
also being invented, and with it a new way to look at death. The acceleration of history is also related to technology: The film shows both how TV news has been historically presented, and how it has been accelerated by the new technological means of recording reality. The film ends with the camcorder revolution: honeymooners who inadvertently taped a hijacked, crashing plane, and were immediately invited onto CNN to host Larry King's talk show. It reveals how the distance between spectator and history has entirely dissolved. The spectator has become the hero; now the "Best of Home-video" programs even urge us to send in our own little catastrophes.

CB: The title refers to the multiple choice of automated voice-mail systems. How is the relation of hijacking to history presented in your film?

JG: It is true, history conflates with hijacking. The plane is a metaphor for history. It is transgressive, always on the move between several countries, be-



tween several homes. Nowadays, home is a nomadic place. The Palestinians didn't have a country so the airplane became for them a sort of house. At the end of the sixties and seventies, the political implication of home became very clear. Leila Khaled stated in an interview that because there was no Palestinian territory, war had to be fought in a plane; the plane is claimed as home, in a state of nowhere. Hence,



the recurring image of the flying house, appropriated from *The Wizard of Oz*. The twister that carries Dorothy's house over the rainbow into the land of Oz parallels the hijacking of a plane across a violent border towards a political utopia.

Dial H-I-S-T-O-R-Y is like supermarket history: There is so much available and history cannot be understood as singular. It tells of how history is recorded and catalogued, and how these techniques accelerate and accumulate memory, almost as an excess of history. If you punch the word "hijacking" on the Internet, or look for footage on <www.footage.net>, you get so much information that you don't know where to start. You are already lost in push-button history, so you have to zoom in on specific aspects. In focusing on hijacking, I chose one detail which revealed history in another way. Looking at details is much more concrete because history, after all, is the conflation of the personal with the global.

CB: Hijacking takes place between spaces, political and physical. It has the possibility to literally explode historical dialectics: Bombs explode rationality.

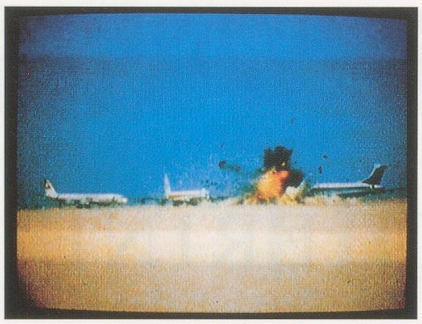
CATHERINE BERNARD is a writer, curator, and Assistant Professor of Art history at Long Island University.

So could terrorism represent a moment outside of historical determinism?

JG: History is always on the move, one step ahead. It is not fixed or in place, so hijacking is very much part of history. History is always happening between places, right? It is only afterwards that the structures of power consolidate it into a text, an image, a TV series, a narrative. History is read differently by different people—for example, the Palestinians and the Israelis. Vincent Alexandre, the assistant editor, was doing research at the TV Archives in Cairo and was looking for images from the colonial period tracing Palestinian history, but all of them had been removed by the Israelis, either destroyed or stored somewhere else. So, if Palestinians have been written out of history, then by hijacking they can reinscribe themselves in it.

Abstract statements about terrorism are hard to make. The whole terrorist spectacle has been absorbed by a game of political masquerade: Right is playing on the icon of the Left, government is playing terrorist. It is more perverse than simple dialectics or a destructive bomb: David Yallop was interviewing Carlos, for the book *Carlos the Jackal,* and realized in it that he was not dealing with the real Carlos. There were two or three versions of Carlos or, in the end, maybe Carlos didn't exist at all; maybe he was just an invention of the counterterrorist movement or the power structure in place. Talk about implosion!

CB: As we watch the film, the story of hijacking unfolds as a way of telling the story of the media, how it engineers drama and fiction as forms of control. I am thinking, for example, of the sequence which collages the generic music of Westerns and frontier myths with



images of a congressman, Reagan, rockets, and missiles.

JG: I traced the history of hijacking from the first passenger flights onwards, and how it has changed through the course of history, but this is just a cover under which to talk about the story of the media and of the representation of hijacking itself. For example, if a hijacked plane explodes midair in Africa it is turned into a thirty-second news byte. If there are a few Americans on board and no death, then there is a narrative, a suspense involved: the suspense of postponed death. A narrative can easily be constructed, so the media take it on. So, it's actually all about narrative and the narrator telling the story, not transparency.

The story of hijacking is inextricably linked to the Cold War, and its playing field largely defined by the ideological divide between communism and capitalism: for instance, Cuba aligned to Russia; the Japanese Red Army and the Palestinian Liberation Front aligned to Mao; Israel aligned to the U.S. "Skyjacking," as it was called, was somehow written into the romantic idea of the revolution during the sixties and seventies. East and West were, more or less, clearly defined and the hijackers had names: Leila Khaled, Ulrike Meinhof, Kozo Okamoto, Rima Tannous Eissa, Mouna Abdel Majid... But towards the eighties the utopian project has imploded; the former dividing lines disappear, hijackers are killed, cynicism is put in place. The media is more and more implicated as a key player; the image of the individual is substituted by a flow of crowds; hijacking is replaced by anonymous suitcase bombs. The image of the hijacker has vanished: TWA flight 800 can be explained as an accident or a missile or an extraterrestrial attack; the Lockerbie bombing got woven into several political rhetorics, each legitimizing a global power game. Since the eighties, the Reagan Administration started to accommodate the terrorist spectacle to veil its own dirty game in El Salvador, Guatemala, and Nicaragua. Terrorism became a superficial game played through the media to hide the big shit underneath. It might be premature to invent subliminal narratives, but the fact that anonymous parcel bombs have replaced hijackers might very well reflect the dynamics of abstract capitalism, the disintegration of the Soviet Union and the U.S. trying to redefine itself in terms of its imaginary Other: no longer James Bond against Russia, but Mickey Mouse versus E.T.

CB: The idea of catastrophe is constantly highlighted in the film through the editing and the musical score. In doing so, is your intention also to deconstruct the language of TV docudramas, news, and talk shows?

JG: I mimic what is going on in the media, rather than deconstructing it. In choosing to do so, I think that criticism is more implicit than explicit. The news has turned into a soap opera, as in the Clinton-Lewinsky affair. A lot of it was inspired indirectly by the Gulf War reportage, which reduced history to a video game, the sights mounted on top of a missile. It catapulted the

camera's proximity to destruction right into our living room. As we saw with the O.J. Simpson trial and, more recently, with Princess Diana's death, catchy logos and sound bites are put in place immediately; the news adapts Hollywood's aesthetic codes or styles itself after MTV. Only the applause and laugh tracks are missing.

At one point Hollywood even ran ahead of reality. The invention of a war to divert attention from the president's sexual escapades—as portrayed in the film *Wag the Dog*—preceded the recent Gulf crisis. It made the whole Clinton-Lewinsky affair look like a poor soap-opera adaptation. Saddam Hussein took the story one step further by broadcasting *Wag the Dog* on national cable in Iraq: Hollywood goes global political.

CB: Zapping is a strong syntactical element in the film, done with fast editing and syncopated rhythm. Is this form of collage related to the narrative—the history of media and media techniques?

JG: Zapping could be defined as a new sort of Brechtian rupture: zapping as poetry. It reflects the television vocabulary that was online during the Gulf War: Reporting was all mixed up—baby diapers and politics, ketchup and smart missiles, commercials between images. If one could transpose a videotape of the Gulf War reportage into the Vietnam War period, it would immediately reveal how the news industry has transformed itself into a surrealistic shopping zone. Zapping is a new way of looking at reality. It can't be denied and it's everywhere: Walking through a city, we are bombarded with impressions. It's like Walter Benjamin's "walk through the city," but in fast-forward mode. Soon we will mistake hard reality for a commercial break.

CB: The way you juxtapose the images—color and black-and-white, accelerated and slow motion, circular motion, fast-paced editing—creates a poetics of space in which they sometimes barely touch and sometimes permeate each other. Is the idea of flux between spaces and narratives one of your concerns?

JG: The juxtaposition shows how memory works: Domestic banality coexists with TV; intimate, domestic stuff is also part of history. Like I remember exactly where I was and what I was doing when the Gulf War started: drinking a cup of coffee over a household quarrel. It was like watching *Star Trek* in pajamas as a kid in the seventies. Both worlds are colliding all the time. This is what history is all about. The hijackers in the film are also mostly portrayed in a banal manner: Rima Eissa washing her face behind bars; Kozo Okamoto falling asleep in the courtroom; Minichiello smoking a cigarette; the Shiite hijackers drinking Pepsi; Leila Khaled in close-up after her face-lift.

CB: The idea of a fluid structure is also enhanced by the use of precisely dated and identified sequences, organized not necessarily chronologically but in strata. This would seem to refer to the dynamics of desire in the way we apprehend reality. Can it be read also as a critique of linear history and of the rationalization of sociopolitical space?

JG: There is a specific structure in the tape—the story of hijacking—but the way I approached it was empirical. I was dealing with something which was outside myself, but very much part of my memory. While I was researching and collecting images, exploring the relationships between camera and event, I would find connections in a non-chronological way. The film starts with the first live hijacking to be broadcast on Japanese TV, and goes on to depict a sort of voyeurism of voyeurism. The image of the camera pervades the film and, indirectly, it becomes an account of how reality is mediated.

But initially I wanted to make a tape about people saying good-bye in airports, to trace how that has changed in just thirty years. It was to be something more autobiographical, a recollection of memories in relation to my little daughter, who was at that time living on the other side of the ocean; reunions always happened in airports. Marc Augé has called the airport a "non-space," where everything is in flux, the whole world transforming into one big airport. The film reflects this loss of home, conflating desire and politics, public history and personal memory.

Dial H-I-S-T-O-R-Y is about the transgression of borders and state, arguing against the old dichotomies of fiction and reality, fiction film and documentary. Whereas traditional documentaries are tied to epistemological limitations to describe reality, *Dial H-I-S-T-O-R-Y* plays with the presupposed notions of structure and chronology. For that reason I choose to depict a double narrative that sets the television timeline against the backdrop of a story. In the classical documentary, chronology and structure are logical and a specific

vocabulary is used to describe reality, whereas in my film, the chronology of hijacking is underscored by a fictionalized storyline based on a novel by Don DeLillo, which plays with how these notions collide. The film also tries to trace intimate politics to point to historical alternatives.

Reality is always coconstructed; it is not only the news, the political forces beyond us, but it is also inside us, part of our desire. I criticize certain notions or structures of the state, but I feel that I am also implicated in them. On an emotional level, one feels several things at the same time: revulsion and desire, seduction and repulsion; the disco beat of "Do The Hustle" accompanies the final sequence of planes crash landing, urging on the ultimate disaster.

CB: In the political arena, women are represented in the media in a few distinct ways: the passive *faire-valoir* figure, who enhances humanitarian causes and other charities through her presence; the threatening figure with an appropriate nickname, like Margaret Thatcher's "Iron Lady"; the spokesperson. In the history of terrorism, women are almost absent: The media have all but obliterated their role. One of the reasons for this disappearance is that they actually were not accorded any important role besides that of companion: Obviously war is seen as a man's affair. I would like to suggest a parallel here with the emphasis placed in the official history of terrorism on whatever served the Cold War cause (Cuba, Israel/Palestine, Libya/Eastern block), where Third World countries were featured only when it directly affected the principal power structures.

Can you comment about such frame presences which translate into visual lacunae?

JG: History is definitely selective. While researching at ABC News, I realized that there were so many images of hijackings! I knew that in choosing some, I was eliminating lots of others. Walter Benjamin said something like, "History is written by the guys who went to war,"... right? You realize how much is never written down, recorded, or even taped. It also has to do with power and money: CNN can afford to send news crews everywhere. So history is always related to power, to the narrator who tells the story.

In the film I make fun of Dr. David Hubbard, the American psychiatrist who specializes in hijackers. He focused on the Freudian principle, trying to analyze the plane as a big Freudian machine: pilot, stewardess, and hijacker caught in an oedipal triangle, and so on; so skyjacking—the "flight of fantasy," as he calls it—is reduced to a mere sexual impulse. But then where does that leave Leila Khaled, the Palestinian hijacker? She could embody the phallic woman. It was pretty smart on the part of the Palestinians to introduce Leila Khaled: seduction as part of guerrilla strategy. For her second hijacking, she went even further, undergoing a face-lift and dressing herself up as a tourist.

CB: The film's narration consists of excerpts of Don DeLillo's novels, *Mao II* and *White Noise,* which establish a relation between hijacking, terrorism, and writing. Are they really even comparable?

JG: In *Mao II,* a relation is spun between the terrorists and the novelist. It questions the status of the artist versus the status of the TV image. What is the role of the artist today? "Novelists and terrorists play a zero-sum game, what terrorists gain, novelists lose," says Don DeLillo in *Mao II.* The book contends that the terrorist has taken the writer's role in society, because he is able to play the media. In *White Noise,* catastrophe is a member of the family. TV stages the clash between the little world of domestic bliss and the bigger political picture that surrounds it.

CB: The text also affirms the precedence of media drama in plotting the narrative of the contemporary world while the fiction writer is assigned the role of dinosaur. How do you see your own situation as an artist making films? Is any definite place possible?

JG: Yes, the reason why I chose the writer-versus-terrorist narrative is to speak about the artist versus the media. The situation is, in a sense, also contradictory: The film declares the death of the novel, but at the same time is based on a novel. It presupposes the necessity of writing while it proclaims the impact of the suicidal die-hard. "Get killed, and maybe they will notice you," runs a line in the film. Thus the game played out between terrorist and novelist becomes an autobiographical story, a metaphor for the role of the filmmaker within a media-saturated world. Nobody can deny television; as a filmmaker, it certainly cannot be denied. This dilemma is very much part of my life. The world is full of meanings, an abundance of meanings, all scrambling for attention. On TV, imagery becomes more and more extreme and the accumulation of images more rapid: The TV set has swallowed the world. Reality has lost credibility: Even when confronted with real death one feels detached, as if the violin strings are missing in the crucial scene.

A lot of sixties and seventies films and videos about countermovements situated themselves in a dialectical pro-

cess against TV or in the avant-garde. Nowadays the situation is much more inclusive, like contemporary criticism. The dream of the global village to invent "counter-TV" has already materialized, but in an inverted sense: the sitcom. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* situates itself precisely in this sort of everyday schizophrenia in which shock and catharsis happen at the same time: It is inclusive and critical at the same time. It is about both seduction and the displacement of desire. Commercials can become a metaphor for very intimate things.

CB: During the seventies, hijacking and terrorism played an important role in the construct of a sociocultural imaginary in Europe. Fear, bomb scares, and "terrorist chic" went hand in hand, especially among intellectuals. Is this aspect interesting to you?

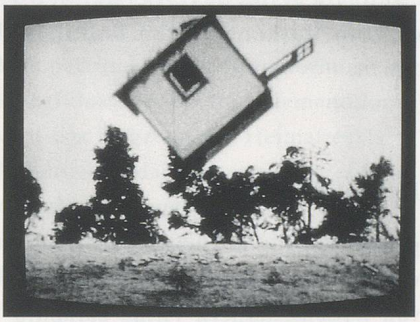
JG: "Terrorist chic" captures very well the failure of what happened with the romanticized ideas of revolution in the narratives of the sixties and seventies. Consumerism has absorbed the revolutionary impulse. The utopian project has imploded, and in the end there is not one projected dream or idea left. When we look at images now, we realize how much everything has been absorbed by the seduction principle. When, back in the seventies, Baader and Meinhof went off to training camps in Palestine, it was very much like Duchamp's urinal. The urinal shocked because it was displaced inside the boundaries of a bourgeois world. Recently someone peed in Duchamp's urinal at an exhibition: Back to start.

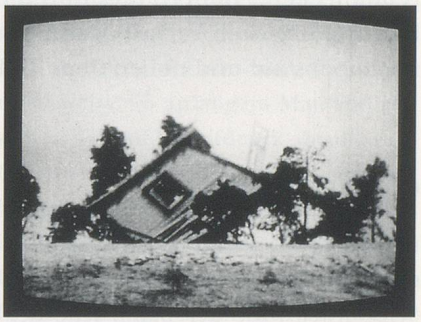
"Terrorism" has become an empty term, just like "democracy," a fig leaf to disguise whatever ideology lies underneath. Just as the Wizard of Oz turns out to be a big fake! Terrorism is such a vast concept that it has to be contextualized, geographically and historically. If it happens in a country in South America, it is totally different from what happened in the seventies in Europe or what is going on with recent extreme-right bombings in the United States. Ideologies also have to be localized; you can't generalize unless you're speaking from Hollywood. The end of *Dial H-I-S-T-O-R-Y,* set in St. Petersburg in 1994, portrays a Russian terrorist, a bullet in his stomach, a microphone pushed in his face, dying on camera. No longer capable of answering why he took hostages, he dies on the set with TV's full complicity. Final declaration: silence. The media is left alone with itself.

CB: More recent hijackings and terrorist actions have turned into bloodbaths (Lockerbie, Marseilles), and the state has also adopted guerilla tactics. Could this be a form of victory, or the complete absorption of terrorist dynamics within the state? Take the Unabomber story: Danger and disaster become ubiquitous yet impossible to locate. Perhaps it also points to technological warfare as a last frontier?

JG: Maybe the state wants precisely to claim terrorism's ubiquity, to further entrench its police control. Didn't we use to wave good-bye to our loved ones from the observation deck, watching the takeoff? Now our bon voyage ritual involves security gates, X-rays, surveillance, lasting-lipstick billboards, a little bit of shopping. The intimate body has become totally controlled.

Terrorism and hijackings were followed by countermeasures. Every time a terrorist would invent something, the state adopted a strategy of mimicry. It has gotten to be an extreme situation. All the recording security systems in today's airports are a result of seventies hijackings. Paradoxically, there is so much security in place now but bombs pose a bigger threat than hijackers. Take Lockerbie, for example. 270 people died and we're left with a suitcase bomb: no terrorist anymore. The terrorist is absent. It's a total masquerade of the structures of state.





All still photographs are taken from "Dial H-I-S-T-O-R-Y," 1997, written, directed and edited by JOHAN GRIMONPREZ, Belgium / France, 68 min. color & b/w video, excerpts from "Mao II" and "White Noise" by Don DeLillo, music and sample collage by David Shea, produced by Kunstencentrum STUC – Het Atelier & Centre Georges Pompidou – New Media Department.

(PHOTOGRAPHY: RONY VISSERS, COURTESY OF INCIDENT VZW, BRUSSELS)

Geschichte aus dem Supermarkt

In *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, einem achtundsechzigminütigen Film, wird die Geschichte der Flugzeugentführung mit der Geschichte der Nachrichtenmedien verbunden; Drehbuch und Regie stammen von Johan Grimonprez. Er untersucht die Geschichte von Entführern und anonymen Bomben, wie sie über die allzeit bereitstehende Fernsehkathode den privaten und häuslichen Raum zum Einsturz bringen. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* behauptet, dass die in den TV-Nachrichten gezeigte Gewalt die Struktur einer Erzählung habe und eine Geschichte erzähle, die die Taktik des Kapitalismus und das gewaltsame Eindringen der Medien in unser Bewusstsein sowohl verschleiert wie nachahmt. Die Musik von David Shea fügt der komplexen Filmstruktur mit ihren schnellen Schnitten und geballten Bildfolgen eine weitere Ebene hinzu. Auf ebenso verführerische wie humorvolle Weise offeriert sie einen ganzen Katalog von Lieblings-Soundtracks aus Zeichentrick- und Fernsehserien. Dann, ganz plötzlich, eröffnet sie eine neue Dimension von Gewalt und Verlust: Gewalt als Unausweichlichkeit. Der schnelle Rhythmus beschwört jene Unruhe und Spannung vor der Jahrtausendwende, an die wir permanent erinnert werden: Unser tägliches Leben wird verzerrt aufgezeichnet durch die allgegenwärtigen Überwachungssysteme, Monitoren und ihre Betreiber, die in Realität und Phantasie gleichermassen eindringen und damit die Ängste eines jeden braven Bürgers widerspiegeln, aber auch schüren.

Dial H-I-S-T-O-R-Y mobilisiert die Kräfte der Verführung, des Begehrens, der Gewalt und der daraus resultierenden Leere. Bilder eines durch die Luft fliegenden, zerberstenden Hauses erscheinen in diesem Film als Kontrapunkt zum Verlust des Diskurses, zum Maskenspiel der Politik und zum permanenten Schauspiel unseres Lebens auf und neben dem Bildschirm.

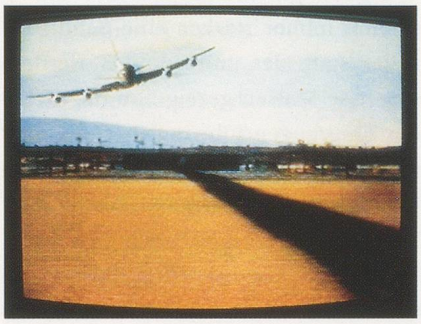
CATHERINE BERNARD: Paul Virilio meinte einmal, die Erfindung des Schiffes sei zugleich auch die Erfindung des Schiffbruchs, die der Bahn, jene der Zugsentgleisung und so weiter. In *Dial H-I-S-T-O-R-Y* lautet der erste Satz: «Sollte der Tod nicht wie das Ins-Wasser-Eintauchen nach dem perfekten Sprung sein, graziös, weiss aufblitzend und sanft, ohne die Oberfläche aufzurühren?» Und auch er bringt Geschwindigkeit und Tod, Geschichte und Geschwindigkeit miteinander in Beziehung.

JOHAN GRIMONPREZ: Darauf würde ich gern mit Nixon in *Dial H-I-S-T-O-R-Y* antworten, der vor einer Versammlung von Wissenschaftlern Virilio paraphrasierte. Er sagte in etwa: «Ohne Wissenschaft gäbe es keine Flugzeuge und ohne Flugzeuge gäbe es keine Flugzeugentführungen. Man könnte also behaupten, es wäre besser, es gäbe überhaupt keine Wissenschaft.» Tatsächlich bringt jede Technologie auch ihre eigenen Katastrophen mit sich. Die Fernsehtechnologie hat wiederum eine neue Art, die Welt und den Tod zu betrachten, eröffnet. Und genau davon handelt dieser Film. Er analysiert, inwieweit die Medien an der Konstruktion von Wirklichkeit beteiligt sind. Man könnte sagen, dass mit der Neuerfindung der Realität eine Kultur der Katastrophe geboren wurde und damit eine neue Sicht auf den Tod. Auch die Beschleunigung der Geschichte ist mit der Technologie verknüpft. Der Film zeigt einerseits, wie die Fernsehnachrichten bisher präsentiert wurden, und andrer-

JOHAN GRIMONPREZ

im Gespräch mit

CATHERINE BERNARD



seits, wie sie durch die neuen technologischen Mittel zur Aufzeichnung der Realität beschleunigt wurden. Der Film endet mit der Camcorder-Revolution: einem Pärchen, das in den Flitterwochen durch Zufall den Absturz eines entführten Flugzeugs filmte, worauf es sofort von CNN in Larry Kings Talkshow eingeladen wurde. Das zeigt, dass der Abstand zwischen Zuschauer und Geschichte sich in nichts aufgelöst hat. Der Zuschauer ist zum Helden geworden; und die «Best of Homevideo»-Programme ermuntern uns unsere eigenen kleinen Katastrophen einzuschicken.

CB: Der Titel des Films bezieht sich auf die Multiple-Choice-Technik automatischer Voice-mail-Systeme. Wie stellt sich der Bezug von Flugzeugentführung und Geschichte in deinem Film dar?

JG: Tatsächlich verschmelzen beide miteinander. Das Flugzeug ist eine Metapher für die Geschichte. Es überfliegt Grenzen, ist immer unterwegs zwischen verschiedenen Ländern, verschiedenen Heimatgegenden. Heimat ist heutzutage ein nomadischer Ort. Die Palästinenser hatten kein eigenes Land, also wurde das Flugzeug gewissermassen ihr Zuhause. Ende der 60er und 70er Jahre traten die politischen Implikationen von Heimat sehr klar zutage. In einem Interview sagte Leila Khaled, dass der Krieg im Flugzeug ausgetragen werden musste, weil es kein palästinensisches Territorium zum Kriegführen gab. Im Niemandsland wird das Flugzeug zur Heimat erklärt. Daher rührt das immer wieder auftauchende Bild vom fliegenden Haus, es ist aus *The Wizard of Oz* übernommen. Der Wirbelsturm, der Dorothys Haus über den Regenbogen in das Land Oz befördert, entspricht der Entführung eines Flugzeugs über eine nur gewaltsam zu überwindende Grenze in ein politisches Utopia.

Dial H-I-S-T-O-R-Y ist wie Geschichte aus dem Supermarkt: Die Auswahl ist riesig, und Geschichte kann nicht länger als etwas Einzigartiges betrachtet werden. Der Film erzählt, wie Geschichte aufgezeichnet und katalogisiert wird und wie diese Techniken die Erinnerung beschleunigen und vermehren und beinah ein Übermass an Geschichte erzeugen. Wenn man im Internet das Wort «hijacking» eingibt oder unter www.footage.net nachschaut, bekommt man so viele Informationen, dass man nicht weiss, wo anfangen. Man verliert sich in der auf Knopfdruck abrufbaren Geschichte, deshalb muss man sich auf bestimmte Aspekte konzentrieren. Als ich mich auf das Thema Flugzeugentführung beschränkte, suchte ich ein Detail aus, das Geschichte auf ungewohnte Weise sichtbar macht. Das Betrachten einzelner Details liefert viel konkretere Ergebnisse, weil Geschichte letztlich nichts anderes ist als die Verschmelzung des Persönlichen mit dem Globalen.

CB: Die Flugzeugentführung ist – politisch und physisch – ein Phänomen des Zwischenraums. Sie kann die geschicht-

---

CATHERINE BERNARD ist Autorin, Ausstellungsmacherin und Assistenzprofessorin für Kunstgeschichte an der Long Island University, New York.

liche Dialektik buchstäblich in die Luft jagen: Bomben sprengen die Rationalität. Steht Terrorismus demnach ausserhalb jeder historischen Determiniertheit?

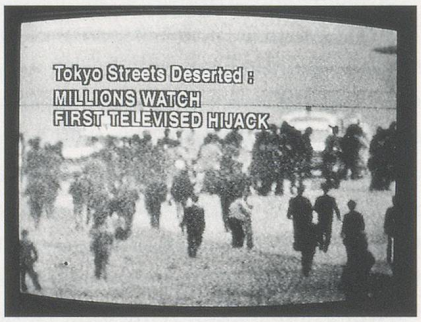
JG: Geschichte ist immer in Bewegung, einen Schritt weiter. Sie ist nicht auf einen Ort fixiert, also ist die Flugzeugentführung durchaus ein Teil von ihr. Geschichte ereignet sich immer zwischen verschiedenen Orten, nicht? Erst nachträglich gerinnt sie innerhalb der herrschenden Strukturen zu einem Text, Bild, einer Fernsehserie oder einem Roman. Geschichte wird von verschiedenen Völkern verschieden interpretiert, etwa von Israelis und Palästinensern. Der Redaktionsassistent Vincent Alexandre durchforschte die Kairoer Fernseharchive nach Bildern zur Geschichte Palästinas in der Kolonialzeit. Aber die Israelis hatten sie allesamt entfernt, entweder zerstört oder andernorts gelagert. Wenn die Palästinenser so aus der Geschichte gelöscht wurden, können sie sich durch Flugzeugentführungen wieder in sie einschreiben.

Über Terrorismus lässt sich schwerlich auf abstrakte Weise reden. Das ganze Terroristen-Spektakel mündete in eine politische Maskerade: Die Rechte spielt mit den Symbolen der Linken und die Regierung mimt den Terroristen. Das ist perverser als einfache Dialektik oder die zerstörerische Bombe: Für sein Buch *Die Verschwörung der Lügner: Die Jagd nach Carlos, dem Schakal* interviewte David Yallop Carlos und musste feststellen, dass er den falschen Carlos erwischt hatte. Es gab zwei oder drei Varianten von Carlos oder vielleicht existierte Carlos überhaupt nicht. Vielleicht war er eine blosse Erfindung der Antiterrorismus-Bewegung oder der jeweiligen herrschenden Mächte. Reden wir von der Implosion!

CB: Beim Betrachten des Films entpuppt sich die Geschichte der Flugzeugentführung als eine Geschichte der Medien, in der erzählt wird, wie diese Theater, Geschichten und Spielfilme als Kontrollinstrumente einsetzen. Ich denke da etwa an die Sequenz, in der typische Melodien aus Western- und Siedler-Epen mit Bildern von Kongressabgeordneten, von Reagan, Raketen und Marschflugkörpern zusammenmontiert sind.

JG: Ich habe die Geschichte der Flugzeugentführung bis zu den ersten Passagierflügen zurückverfolgt und untersucht, wie sich dieses Phänomen im Laufe der Geschichte verändert hat. Aber das war nur der Aufhänger, um die Geschichte der Medien selbst und insbesondere die Darstellung von Flugzeugentführungen zur Sprache zu bringen. Wenn beispielsweise ein entführtes Flugzeug über Afrika explodiert, dann wird daraus eine 30-Sekunden-Nachricht. Wenn ein paar Amerikaner an Bord sind und es keine Toten gegeben hat, dann kommt eine Geschichte, kommt Spannung dazu: die Spannung des aufgeschobenen Todes. Eine Geschichte lässt sich leicht so konstruieren, dass die Medien sie übernehmen. Also geht es eigentlich immer nur um die Geschichte und den Menschen, der sie erzählt, aber keineswegs um Transparenz.

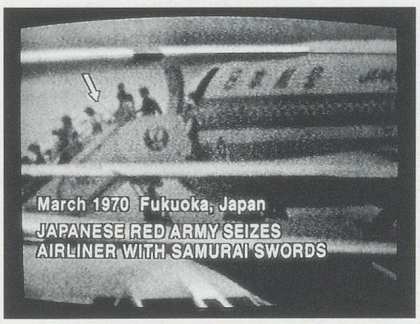
Die Geschichte der Flugzeugentführung ist eng mit dem Kalten Krieg verknüpft und ihr Spielraum weitgehend durch die ideologische Aufteilung zwischen Kommunismus und Kapitalismus vorgegeben: So steht Kuba an der Seite Russlands, die Rote Armee der Japaner und die PLO an der Seite Maos, Israel auf der Seite der Vereinigten Staaten. Das sogenannte «Skyjacking» gehörte irgendwie zur romantischen Revolutionsidee der 60er und 70er Jahre. Ost und West waren mehr oder weniger klar definiert und die Entführer hatten Namen: Leila Khaled, Ulrike Meinhof, Kozo Okamoto, Rima Tannous Eissa, Mouna Abdel Majid ... Aber als die 80er Jahre näher rückten, implodierte das utopische Projekt gewissermassen; die alten Trennungslinien verschwinden, die Entführer werden getötet, Zynismus macht sich breit. Die Medien spielen immer stärker eine Schlüsselrolle, statt des Individuums werden wogende Massen gezeigt; an die Stelle der Flugzeugentführung tritt die anonyme Gepäckbombe. Das Bild des Entführers ist verschwunden. Das «Flug TWA 800»-Ereignis lässt sich als Unfall, Raketenabschuss oder Angriff von Ausserirdischen erklären. Die Bombe von Lockerbie wurde Bestandteil verschiedener politischer Erklärungsversuche, die alle der Rechtfertigung des globalen Machtspiels dienten. Seit den 80er Jahren machte sich die Reagan-Admi-



nistration das Terrorismus-Spektakel zunutze, um ihr eigenes schmutziges Geschäft in El Salvador, Guatemala und Nicaragua zu verschleiern. Terrorismus wurde zu einem oberflächlichen Spiel, das mit Hilfe der Medien gespielt wurde um den dahinter steckenden, eigentlichen Dreck zu verbergen. Es mag verfrüht sein, darin bereits eine verborgene Struktur erkennen zu wollen, aber die Tatsache, dass an die Stelle der Flugzeugentführung anonyme Paketbomben getreten sind, könnte die Entwicklung des abstrakten Kapitalismus widerspiegeln, das Scheitern des Versuchs der USA und der Sowjetunion, sich selbst mit Hilfe des imaginären Anderen neu zu definieren: Nicht James Bond tritt mehr gegen Russland an, sondern Mickymaus gegen E.T.

CB: Im Film verweisen Schnitt und Musik immer wieder auf die Katastrophe. Ging es dabei um eine Dekonstruktion der Sprache von Dokumentarspielen, Nachrichten und Talkshows?

JG: Ich ahme eher nach, was in den Medien geschieht, als dass ich etwas dekonstruiere. Auf diese Weise wird die Kritik mehr implizit als explizit. Die Nachrichten sind zur Seifenoper verkommen, wie etwa in der Clinton-Lewinsky-Affäre. Indirekt geht das zum grossen Teil auf die Berichterstattung im Golfkrieg zurück, wo Geschichte auf die Dimension eines Videospiels reduziert wurde und die Kamera praktisch auf dem Rücken der Rakete mitflog. Der Blick auf die Zerstörung aus nächster Nähe wurde so direkt in unsere Wohnzimmer katapultiert. Wie beim O.-J.-Simpson-Prozess und später beim Tod von Prinzessin Diana wurden sofort einprägsame Logos und Erkennungsmelodien eingeblendet. Ungeniert übernehmen die Nachrichten die ästhetischen Codes und Stilmerkmale von Hollywood und MTV. Es fehlt nur noch der Applaus und das eingespielte Gelächter. In einem Punkt war Hollywood sogar schneller als die Realität. Die Erfindung eines Krieges, um von den sexuellen Eskapaden des Präsidenten abzulenken – im Film *Wag the Dog* –, fand unmittelbar vor der jüngsten Golfkrise statt. Das liess die ganze Clinton-Lewinsky-Affäre wie die schlechte Adaption einer Seifenoper aussehen. Saddam Hussein führte die Geschichte noch einen Schritt weiter, indem er *Wag the Dog* im nationalen irakischen Kabelfernsehen ausstrahlen liess: Hollywood macht Weltpolitik.



CB: Zapping, angedeutet durch schnelle Schnitte und Rhythmuswechsel, ist ein starkes syntaktisches Element dieses Films. Hat diese Form der Collage etwas mit dem Inhalt des Films, der Geschichte der Medien und medialen Techniken zu tun?

JG: Zapping könnte man als eine neue Form Brechtscher Verfremdung verstehen: Zapping als Dichtung. Darin spiegelt sich das Fernsehvokabular während des Golfkriegs wider. Die Reportagebilder wurden laufend von Werbung unterbrochen: Babywindeln und Politik, Ketchup und raffinierte Marschflugkörper. Könnte man eine Videoreportage aus dem Golfkrieg in die Zeit des Vietnamkriegs zurückversetzen, würde sofort sichtbar, wie sehr die Nachrichtenindustrie sich in eine surrealistische Einkaufszone verwandelt hat. Zapping ist eine neue Art der Wahrnehmung von Wirklichkeit, unleugbar und allgegenwärtig: Wenn wir durch die Stadt gehen, werden wir mit Eindrücken nur so bombardiert. Es ist wie Walter Benjamins «Spaziergang durch die Stadt», aber im schnellen Vorlauf. Nicht mehr lange und wir verwechseln die harte Wirklichkeit mit einer Werbepause.

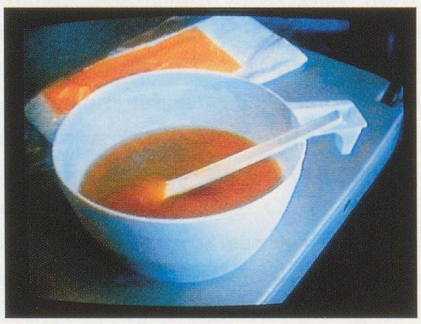
CB: So wie du die Bilder nebeneinander stellst – Farbe und Schwarzweiss, Vorlauftempo und Zeitlupe, Filmschleifen und schnelle Schnittfolgen –, entsteht eine Poetik des Raums, in der sich die Bilder manchmal kaum berühren und dann wieder gegenseitig durchdringen. Ist dieser Fluss zwischen Räumen und Geschichten ein wichtiger Punkt für dich?

JG: Das Nebeneinander zeigt, wie unser Gedächtnis funktioniert: Häusliche Banalität und Fernsehen existieren nebeneinander; auch Intimes und Häusliches sind ein Teil der Geschichte. So erinnere ich mich genau, wo ich gerade war und was ich tat, als der Golfkrieg ausbrach: Nach einem Streit zuhause trank ich eine Tasse Kaffee. Es war wie *Star Trek* gucken im Pyjama, damals als Kind in den 70er Jahren. Die beiden Welten treffen permanent aufeinander. Genau davon handelt die Geschichte. Die Flugzeugentführer im Film sind auch meist in recht banaler Weise dargestellt: Rima Eissa wäscht sich hinter Gittern das Gesicht; Kozo Okamoto schläft im Gericht ein; Minichiello raucht eine Zigarette; die schiitischen Entführer trinken Pepsi; Leila Khaled in Grossaufnahme nach ihrem Facelifting.

CB: Die fliessende Struktur wird noch unterstrichen durch präzis datierte und gekennzeichnete Sequenzen, die

nicht unbedingt chronologisch angeordnet sind, sondern in Schichten. Das scheint mit dem wachsenden Begehren, mit dem wir Wirklichkeit wahrnehmen, zusammenzuhängen. Kann man es auch als Kritik an einem linearen Geschichtsverständnis und der Durchrationalisierung des gesellschaftspolitischen Raumes verstehen?

JG: Der Film hat schon eine bestimmte Struktur – die Geschichte der Flugzeugentführung –, aber ich habe mich dem Thema empirisch genähert. Ich hatte es mit etwas ausserhalb meiner selbst zu tun, was aber sehr wohl auch Teil meiner eigenen Erinnerung war. Während ich Bilder suchte und sammelte und mich dabei bemühte, die Beziehung zwischen der Kamera und dem Ereignis zu verstehen, stiess ich auf Zusammenhänge ausserhalb der chronologischen Ordnung. Der Film beginnt mit der ersten Live-Entführung im japanischen Fernsehen und zeigt danach eine Art Voyeurismus des Voyeurismus. Das Bild der Kamera selbst zieht sich durch den ganzen Film und zeigt damit indirekt, wie Wirklichkeit vermittelt wird. Ursprünglich wollte ich einen Film über Abschiedsszenen an Flughäfen drehen, um festzuhalten, wie sehr sich das in nur dreissig Jahren verändert hat. Das wäre eher autobiographisch geworden, eine Sammlung von Erinnerungen an meine kleine Tochter, die damals auf der anderen Seite des Atlantiks wohnte, so dass unser Wiedersehen sich immer an Flughäfen abspielte. Marc Augé hat den Flughafen als einen «Nicht-Raum» bezeichnet, wo alles im Fluss ist, wobei die ganze Welt sich in einen einzigen grossen Flughafen verwandelt. Diesen Verlust von Heimat reflektiert der Film, indem er Begehren und Politik, öffentliche Geschichte und persönliche Erinnerung miteinander verbindet.



Dial H-I-S-T-O-R-Y handelt von der Überschreitung von Grenzen und Zuständen und wendet sich gegen die alte Unterteilung in Phantasie und Wirklichkeit, Spiel- und Dokumentarfilm. Während der traditionelle Dokumentarfilm an die erkenntnistheoretischen Gesetze der Beschreibung von Wirklichkeit gebunden ist, spielt *Dial H-I-S-T-O-R-Y* mit den festen Begriffen von Struktur und Chronologie. Deshalb habe ich mich für eine doppelschichtige Erzählstruktur entschieden, die den zeitlichen Ablauf des Fernsehens gegen den Hintergrund einer Geschichte setzt. Im klassischen Dokumentarfilm gibt es eine logische Abfolge und Ordnung und für die Beschreibung der Realität wird ein spezifisches Vokabular verwendet. In meinem Film hingegen wird die Chronologie der Flugzeugentführung durch eine fiktive Geschichte untermalt, die auf einem Roman von Don DeLillo basiert, der genau damit spielt, wie diese Begriffe aufeinander prallen. Ausserdem versucht der Film, politische Hintergründe auszuleuchten um historische Alternativen aufzuzeigen.

Wirklichkeit wird immer von mehreren konstruiert. Sie setzt sich nicht nur aus Nachrichten und politischen Kräften ausserhalb unserer selbst zusammen, sondern steckt auch in uns selbst, in unseren Bedürfnissen. Ich kritisiere bestimmte Staatsideen oder -strukturen, aber ich stelle fest, dass auch ich in sie verstrickt bin. Emotional nimmt man mehrere Dinge gleichzeitig wahr, Ekel und Begehren, Verführung und Widerwillen; im Film begleitet der Disco-Rhythmus von «Do The Hustle» die Schlussszene mit den Flugzeug-Bruchlandungen und drängt auf die endgültige Katastrophe hin.

CB: Im politischen Bereich treten Frauen in den Medien nur in wenigen, ganz bestimmten Rollen in Erscheinung: als passive Galionsfigur, die humanitäre Angelegenheiten und andere wohltätige Zwecke allein durch ihre Anwesenheit fördert; als bedrohliche Figur mit entsprechendem Spitznamen, wie etwa Margaret Thatcher, die «Iron Lady», oder als Sprecherin. In der Geschichte des Terrorismus kommen die Frauen kaum vor: Die Medien haben sie beinah völlig totgeschwiegen. Ein Grund mag darin liegen, dass ihnen tatsächlich ausser als Mitstreiterin keine wichtige Rolle zugestanden wurde. Krieg gilt offensichtlich als Männerdomäne. Ich sehe da – vor allem in der Emphase, die mit der offiziellen Terrorismus-Geschichte und allem, was dem Kalten Krieg diente (Kuba, Israel/Palästina, Libyen/Ostblock), einhergeht – eine Parallele: Drittweltländer kamen nur dann vor, wenn grundlegende Machtstrukturen unmittelbar berührt waren. Können Sie etwas darüber sagen, wie sich solch ausgeblendete Realitäten in visuellen Leerstellen niederschlagen?

JG: Geschichte ist eindeutig selektiv. Als ich bei ABC News die Archive durchforschte, stellte ich fest, dass es zahllose Bilder von Flugzeugentführungen gab! Und ich wusste, dass ich durch die Auswahl einiger weniger viele andere ausschloss. Walter Benjamin hat sinn-

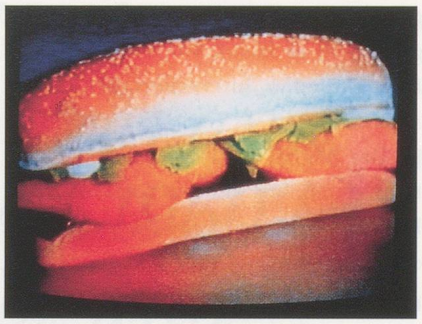
gemäss gesagt, dass die Geschichte von den Männern geschrieben wird, die Krieg führen ... stimmt's? Da wird einem plötzlich deutlich, dass vieles weder beschrieben noch erwähnt oder gar aufgezeichnet wurde. Auch das ist eine Frage der Macht und des Geldes. CNN kann es sich leisten, seine Reporter überallhin zu schicken. Das heisst, Geschichte hängt immer mit Macht zusammen und mit dem, der die Geschichte erzählt. Im Film mache ich mich über Dr. David Hubbard lustig, den amerikanischen Psychiater, der sich auf Flugzeugentführer spezialisiert hat. Er arbeitet nach dem Freudschen Prinzip und analysiert das Flugzeug als grosse Freudsche Maschine: Pilot, Stewardess und Entführer gefangen in einem ödipalen Dreieck usw. Die Flugzeugentführung – er nennt es «Phantasieflug» – wird also auf den blossen sexuellen Impuls reduziert. Aber wo bleibt bei dieser Theorie Leila Khaled, die palästinensische Flugzeugentführerin? Sie könnte die phallische Frau verkörpern. Es war eine gute Idee von den Palästinensern, Leila Khaled ins Spiel zu bringen: Verführung als Teil der Guerillastrategie. Für ihre zweite Flugzeugentführung ging sie sogar noch einen Schritt weiter, indem sie sich einem Facelifting unterzog und sich als Touristin verkleidete.

CB: Die Erzählung des Films basiert auf Auszügen aus Don DeLillos Romanen *Mao II* und *White Noise*, wodurch eine Verbindung zwischen Flugzeugentführung, Terrorismus und Schriftstellerei hergestellt wird. Kann man sie wirklich miteinander vergleichen?

JG: In *Mao II* wird eine Verbindung zwischen den Terroristen und dem Romanautor hergestellt. Der Status des Künstlers wird gegenüber dem Status des Fernsehbildes in Frage gestellt. Worin besteht heute die Rolle des Künstlers? «Romanautoren und Terroristen spielen ein Nullsummenspiel; was die Terroristen gewinnen, verlieren die Romanautoren», sagt Don DeLillo. Der Roman stellt die These auf, dass der Terrorist die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft übernommen hat, weil er die Medien für seine Zwecke einzusetzen vermag. In *White Noise* ist die Katastrophe ein Familienmitglied. Das Fernsehen inszeniert die Kollision zwischen der kleinen Welt der häuslichen Freuden und dem politischen Umfeld.

CB: Der Text anerkennt auch die Vorherrschaft der medialen Inszenierung in der Darstellung der zeitgenössischen Welt, während dem Schriftsteller lediglich die Rolle des Dinosauriers zusteht. Wie siehst du deine Situation als filmender Künstler? Kannst du überhaupt noch einen klaren Standort einnehmen?

JG: Ja, ich habe die Schriftsteller-contra-Terrorist-Geschichte gewählt, um über Künstler contra Medien zu sprechen. In gewissem Sinn ist die Situation auch widersprüchlich. Einerseits erklärt der Film den Tod des Romans und andererseits basiert er selbst auf einem solchen. Der Film geht von der Notwendigkeit des Schreibens aus und proklamiert zugleich die Wirkung dieser selbstmörderischen Dickköpfigkeit. «Lass dich umbringen, dann nehmen sie vielleicht Notiz von dir», heisst eine Zeile in dem Film. So wird aus dem Spiel zwischen Terrorist und Schriftsteller eine autobiographische Geschichte, eine Metapher für die Rolle des Filmemachers in einer mediengesättigten Welt. Niemand kann das Fernsehen verleugnen, am allerwenigsten der Filmemacher. Dieses Dilemma ist ein wichtiger Teil meines Lebens. Die



Welt ist voller Bedeutungen, es herrscht geradezu ein Überfluss an Bedeutungen, die alle Aufmerksamkeit heischen. Im Fernsehen werden die Bilder immer extremer und ihre Anzahl wächst schneller und schneller. Der Fernsehapparat hat die Welt geschluckt und die Wirklichkeit ihre Glaubwürdigkeit verloren. Selbst gegenüber dem realen Tod fühlt man sich wie losgelöst, als fehlten dem Instrument in der entscheidenden Szene die Saiten. In den 60er und 70er Jahren stellten sich viele Filme und Videos über Gegenbewegungen in einem dialektischen Prozess gegen das Fernsehen oder waren in der Avantgarde angesiedelt. Heute ist die Situation viel umfassender wie beispielsweise auch die zeitgenössische Kritik. Der Traum vom «Gegen-Fernsehen» im Global Village ist schon fast wahr geworden, allerdings im umgekehrten Sinn, nämlich als Sitcom. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* bewegt sich genau innerhalb der alltäglichen Schizophrenie, in der Schock und Katharsis gleichzeitig stattfinden: Vereinnahmend und kritisch zugleich geht es um Verführung und die Verlagerung von Wünschen. Werbesendungen können zur Metapher für sehr intime Dinge werden.

CB: Während der 70er Jahre haben Flugzeugentführung und Terrorismus für die Konstruktion der soziokulturellen Bilderwelt in Europa eine wichtige Rolle gespielt. Angst, Bombendrohun-

gen und «terroristischer Schick» gingen Hand in Hand, vor allem bei den Intellektuellen. Interessiert dich dieser Aspekt?

JG: Der Begriff «terroristischer Schick» trifft genau, was mit den romantischen Revolutionsideen in den Darstellungen der Ereignisse der 60er und 70er Jahre passierte. Revolutionäre Impulse wurden vom Konsumdenken absorbiert. Das utopische Projekt implodierte und von den Träumen und Ideen blieb nichts übrig. Wenn wir uns heute die Bilder ansehen, dann stellen wir fest, wie sehr alles dem Prinzip der Verführung unterliegt. Als Baader und Meinhof in den 70er Jahren in die Trainingslager der Palästinenser reisten, war das von ähnlicher Wirkung wie Duchamps Urinoir. Letzteres wirkte schockierend, weil es eine Verschiebung innerhalb der Grenzen der bürgerlichen Welt darstellte. Neulich hat jemand in einer Ausstellung in Duchamps Urinoir gepinkelt: Zurück zu den Anfängen!

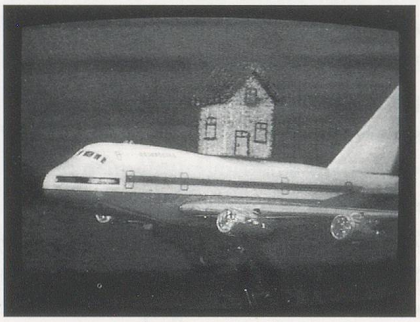
«Terrorismus» ist zur Worthülse geworden, genau wie «Demokratie», ein Feigenblatt, das die darunter liegende Ideologie verhüllt. Und genauso entpuppt sich der *Wizard of Oz* als fauler Zauber. Terrorismus ist ein derart vager Begriff, dass man ihn immer im geographischen und historischen Zusammenhang sehen muss. In einem südafrikanischen Land ist er beispielsweise etwas ganz anderes als das, was sich in den 70er Jahren in Europa abgespielt hat, oder auch als die Bomben der extremen Rechten, die neuerdings in den Vereinigten Staaten explodieren. Ideologien müssen lokalisiert werden; man kann sie nicht verallgemeinern, es sei denn aus der Hollywood-Perspektive. Der Schluss von *Dial H-I-S-T-O-R-Y* wurde 1994 in St. Petersburg gedreht und zeigt einen russischen Terroristen mit einer Kugel im Bauch und einem Mikrophon im Gesicht, der vor laufender Kamera stirbt. Die Frage, warum er Geiseln genommen hat, kann er nicht mehr beantworten; er stirbt auf dem Set und das Fernsehen spielt den Komplizen. Schlusserklärung: Stille. Das Medium bleibt sich selbst überlassen.

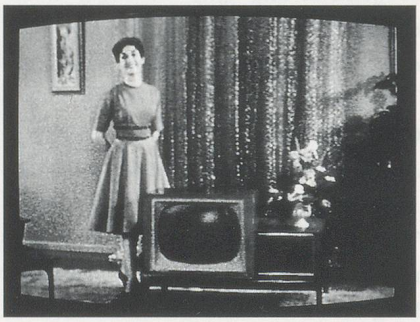
CB: Flugzeugentführungen und terroristische Aktionen jüngeren Datums haben mit einem Blutbad geendet (Lockerbie, Marseille) und auch der Staat wendet nun Guerillataktiken an. Könnte man das als eine Art Sieg betrachten oder als vollständige Übernahme der terroristischen Dynamik durch den Staat? Nehmen wir zum Beispiel den Unabomber: Gefahr und Zerstörung sind allgegenwärtig, lassen sich aber trotzdem nicht lokalisieren. Deutet das vielleicht auch auf die technologische Kriegführung als letzte Grenze hin?

JG: Vielleicht will der Staat gerade deswegen den Terrorismus als allgegenwärtig darstellen um die polizeiliche Kontrolle weiter ausbauen zu können. Haben wir uns früher nicht von unseren Lieben verabschiedet, indem wir von der Besucherterrasse aus den Start des Flugzeugs beobachteten und hinterher winkten? Heute sind unsere Abschiedsrituale begleitet von Sicherheitskontrollen, Durchleuchtung und Überwachung, von Lippenstiftwerbung und ein bisschen Shopping. Die Intimität des Körpers ist vollständiger Kontrolle ausgesetzt.

Terrorismus und Flugzeugentführung zogen Gegenmassnahmen nach sich. Sobald ein Terrorist etwas erfunden hatte, entwickelte der Staat eine Nachahmungs-Strategie. Daraus hat sich eine extreme Situation entwickelt. All die Überwachungssysteme auf den heutigen Flughäfen sind eine Folge der Flugzeugentführungen der 70er Jahre. Paradoxerweise gibt es heute zwar jede Menge Sicherheitsmassnahmen, aber Bomben stellen eine grössere Bedrohung dar als Entführer. Nehmen Sie beispielsweise Lockerbie. 270 Menschen starben durch eine Bombe im Gepäck: kein Terrorist weit und breit. Der Terrorist ist abwesend. Es ist eine einzige Maskerade staatlicher Strukturen.

(Übersetzung: Nansen)





Alle Videostills stammen aus «Dial H-I-S-T-O-R-Y», 1997, von JOHAN GRIMONPREZ (Drehbuch, Regie und Schnitt), Belgien / Frankreich, 68 Min. Farb- und Schwarzweiss-Video, Ausschnitte aus «Mao II» und «White Noise» von Don DeLillo; Musik und Ton: David Shea; Produktion: Kunstencentrum STUC – Het Atelier & Centre Georges Pompidou – Abt. für Neue Medien.

(PHOTOS: RONY VISSERS, COURTESY OF INCIDENT VZW, BRÜSSEL)