



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„American Firefighters.

Aufstieg und Fall der Helden von 9/11 in den US-
Medien“

Verfasserin

Sandra Schabauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehrer

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	7
2.	Helden.....	9
2.1	Helden im Wandel der Zeit	9
2.2	Der Held im Mythos.....	13
2.3	Der Monomythos als filmische Erzählstruktur.....	20
2.4	Kulturelle, historische und politische Aspekte der USA.....	24
2.5	Entstehung und Entwicklung des Heldenmythos in den USA	27
2.6	Heldenmythos und Religion	31
2.7	Paradoxe des Heldenmythos	31
2.8	Demokratischer Heroismus	33
3.	Mediale Berichterstattung	36
3.1	Das US-amerikanische Mediensystem	36
3.2	Realität vs. Medienwirklichkeit	39
3.3	9/11 in den US-Medien	43
4.	Heroisierung der Feuerwehrmänner	53
4.1	Feuerwehrmänner in der realen Berichterstattung	55
4.2	Fiktionale Medien nach 9/11	59
4.3	„9/11“- die Dokumentation	64
4.3.1	Aufbruch/Exposition	66
4.3.2	Initiation/Krise	68
4.3.3	Rückkehr/Auflösung	72
4.3.4	Parallelen zur realen Berichterstattung	76
5.	Vermenschlichung	78
5.1	Traumabewältigung in den Medien.....	78
5.2	„The Guys“	80
5.3	Grundbegriffe der Semiotik.....	85
5.4	Analyse „The Guys“	87
5.5	Vermenschlichung des Protagonisten.....	89
6.	Dekonstruktion	91
6.1	Antihelden	91
6.2	„Rescue Me“	93

6.2.1 Tommy Gavin	95
6.3 Analyse	96
6.3.1 Sprachebene	101
6.3.2 Makrostruktur.....	102
7. Nachwort	108
8. Bibliographie.....	111
8.1 Internetquellen.....	116
8.2 Filmographie	117
8.3 Abbildungsverzeichnis	117
9. Abstract	119
Curriculum Vitae	121

Danksagung

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, denen ich unsagbar dankbar für ihre Unterstützung bin.

Des Weiteren bedanke ich mich herzlich bei meinem geduldigen und stressresistenten Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler, sowie bei Mag. MSc. Herbert Peklar und Mag. Elisabeth Tappauf.

Besonderer Dank gebührt außerdem meinem Freund, Markus Zulehner BSc.

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich, wie aus dem Titel entnommen werden kann, mit der Heroisierung der Feuerwehrmänner in den US-Medien nach 9/11 auseinander. Die Heldenfiguren finden sich in allen Epochen und sämtlichen Kulturen. Es scheint ein originäres, menschliches Bedürfnis zu sein, an eine Erlöser- bzw. Retterfigur zu glauben und darüber Geschichten zu erzählen. Anhand der Heldenerzählungen kann auf das Wertesystem der Gesellschaft geschlossen werden, aus der die Geschichte stammt, denn Helden verkörpern zumeist die Eigenschaften, die als besonders nobel und positiv gelten. Neben den Werten verweisen die Figuren zusätzlich auf die Technologie einer Gesellschaft, die einen großen Einfluss auf die Charakterisierung der Helden hat.

Nachdem ein Überblick über den historischen Wandel der Heldenfiguren unter Berücksichtigung des technologischen Fortschritts gegeben wird, widmet sich das anschließende Kapitel der Struktur und den Funktionen von Heldenerzählungen. Der amerikanische Mythologe Joseph Campbell hat durch das Studium zahlreicher Mythen eine Struktur der Heldenerzählung definiert, welche er als Monomythos bezeichnet. Dieser Monomythos bildet nicht nur die Grundlage aller Heldennarrationen, sondern die Grundstruktur für Erzählungen im Allgemeinen. Seit Jahrtausenden hat sich diese Struktur nicht verändert und kann sogar auf die Erzählweise von Hollywoodfilmen umgelegt werden.

Der Monomythos wird danach im Hinblick auf die Entwicklung der Heldenfiguren in den USA zum American Monomyth, dem Prototyp des amerikanischen Helden.

Wie sich dieser Prototyp in die Geschehnisse des 11. September 2001 einfügt, beziehungsweise welche Funktion die Heroisierung der Feuerwehrmänner nach 9/11 für die amerikanische Gesellschaft erfüllt hat, ist Gegenstand des darauf folgenden Kapitels. Im Zuge der medialen Berichterstattung wurden die Feuerwehrmänner zu nationalen Helden und Symbolen der Hoffnung. Neben dem Vergleich von Medienberichten soll vor allem die Auseinandersetzung mit der Dokumentation 9/11 der Naudet-Brüder die Heroisierung verdeutlichen.

Inwiefern sich der Heldenstatus im Laufe der letzten zehn Jahre verändert hat, wird durch eine Analyse des Films „The Guys“ und der TV-Serie „Rescue Me“ veranschaulicht.

„The Guys“ erzählt die Geschichte eines Feuerwehrchefs, der für acht seiner Kollegen Nachrufe schreiben soll und dabei Hilfe von einer Journalistin bekommt. Der Film themati-

siert die Trauer und das Trauma, welche die Anschläge bei Betroffenen und Angehörigen ausgelöst haben. Die Feuerwehrmänner werden darin erstmals menschlich und verletzlich charakterisiert. Mit dem methodischen Rückgriff auf das Modell der semiotischen Textanalyse soll das Phänomen der Vermenschlichung aufgedeckt werden.

Als vorläufiger Abschluss der Entwicklung der Feuerwehrmänner zu Heldenfiguren kann die TV-Serie „Rescue Me“ gelten, in der es zu einer Dekonstruktion der Helden kommt. Die Serie thematisiert den Alltag einer New Yorker Feuerwache nach 9/11. Die Feuerwehrmänner werden dabei als alkoholabhängige, testosterongesteuerte und wettsüchtige „Draufgänger“ dargestellt, die keinerlei Ähnlichkeiten mehr zu den Heldenfiguren des 11. September aufweisen.

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit liegt also darin, die dreistufige Entwicklung der Feuerwehrmänner von der Heroisierung über die Vermenschlichung bis hin zur Dekonstruktion, also zu Antihelden, analytisch nachzuvollziehen und transparent zu machen.

2. Helden

2.1 Helden im Wandel der Zeit

Gemäß dem Sprichwort „Jede Zeit hat ihre Helden“ kann aufgrund der verschiedenen Heldenfiguren unterschiedlichster Kulturen und Epochen auf deren Werte geschlossen werden. Wie keine andere (narrative) Figur verkörpert der Held all die Tugenden, die in einer Gesellschaft angesehen sind, und verweist somit direkt auf deren Werte- und Normensystem.

Der Begriff „Held“ wurde erstmals in Homers Ilias verwendet und beschreibt all jene freien Männer, die im Trojanischen Krieg gekämpft haben und über die Geschichten erzählt werden konnten.¹ Damit wird bereits ein wichtiger Kernpunkt im Heldenkonstrukt transparent, die Erzählung. „Der Ruhm, der Menschen zu Heldenwesen macht, beruht auf zwei zentralen kulturellen Mechanismen: auf Erzählungen und Medien“.² Helden sind also abhängig von Erzählern und vor allem auch vom Publikum, denn „Held wird man nur durch Zuschreibung von außen“.³ Diese äußerliche Zuschreibung erfordert eine gewisse Distanz zwischen dem Helden und der Gesellschaft, denn wäre der Held für jedermann greifbar, würden seine menschlichen Fehler sichtbar, und er würde von seinem Podest gestoßen. Eine zeitliche, örtliche oder auch soziale Trennung ist somit erforderlich. „In this sense, there are no such things as heroes, only communication about heroes“.⁴

Die Kommunikation über Helden und das Heldenbild verändert sich nun nicht nur parallel zur Gesellschaft, sondern vor allem auch zur Entwicklung der Technik. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan hat das Zitat „The Medium is the Message“⁵ geprägt, womit er unter anderem ausdrückt, dass die Art und Weise, wie wir kommunizieren, immer Einfluss auf das Objekt der Kommunikation hat und dieses mitbestimmt. Anhand der Entwicklung der Heldenfiguren kann dies transparent gemacht werden.

Das Fehlen von Speichermedien ist ein entscheidendes Kriterium in der Charakteristik von Helden in oralen Kulturen. Da die Heldengeschichten nur durch Face-to-face-Kommunikation weitergegeben wurden, mussten die Heldenfiguren überstilisiert und gott-

¹ Vgl. Drucker, Susan J./Cathcart Robert S.: The Hero as a Communication Phenomenon. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J. (Hg.): American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 2f.

² Müller-Funk, Wolfgang: Anatomie des Helden. In: Müller-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S.3.

³ Ebda.

⁴ Strate, Lance: Heroes: A Communication Perspective. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J. (Hg.): American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 16.

⁵ McLuhan, Marshall: The Medium is the Message.

ähnlich sein, um im kollektiven Gedächtnis zu bleiben. Aus diesem Grund wurden die Abenteuer einzelner Helden oft auf eine Figur übertragen und auf bereits verbreitete Klischees zur Charakterisierung zurückgegriffen. Diese Helden „also tend to be impersonal, generic, or type characters, as details relating to individual idiosyncrasies would tax the storage capacity of collective memory and are not essential for cultural survival“.⁶ Die Helden oraler Kulturen zeichnen sich also durch übermenschliche Fähigkeiten aus, die sie in besonders dramatischen Kämpfen und Schlachten unter Beweis stellen. Die Motivationen für diese Kämpfe sind heutzutage vielleicht nicht mehr nachvollziehbar, können den Erzählungen aber auch nicht abgesprochen werden. Wolfgang Müller-Funk vertritt diese Meinung, wenn er schreibt, antike Helden „kämpfen nicht für ein Ideal jenseits ihrer idealisierten männlichen Tugenden, sie stehen gleichsam für sich selbst“.⁷ Es kann zwar sehr wohl zwischen körperlichen und geistigen Helden unterschieden werden, doch die Erzählungen über Helden erfüllen immer eine Funktion für die Gesellschaft, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch hervorgehoben wird, weshalb ihre Abenteuer und Kämpfe auch immer Motivationen enthalten und nicht als „reiner Selbstzweck“⁸ angesehen werden können.

Epische Narrationen, wie sie in oralen Kulturen zu finden sind, zeichnen sich zudem dadurch aus, dass die Handlung nur marginal verändert wird, denn „für die Rezipienten sind nicht Überraschung, Spannung und Innovation wichtig, sondern, dass die Geschichte immer gleich und immer gleich moralisch erzählt wird. Das gilt für die antiken Götter- und Heldensagen ebenso wie für ihre mittelalterlichen Entsprechungen“.⁹

Mit der Schrift entstand die Möglichkeit, die kollektive Erinnerung zu entlasten und Informationen längerfristig zu speichern. Dadurch mussten die Helden und ihre Abenteuer nicht mehr übermächtig, unpersönlich und hochdramatisch sein, sondern konnten individualisiert werden, kurz, „der epische Held wurde ersetzt vom entwicklungsfähigen, psychologisierten Romanhelden“.¹⁰ Dadurch wurde auch die Beziehung der Rezipienten zu den Helden verändert. „The heroes of literate cultures are realistic, mortal figures, objects not of worship, but of admiration“.¹¹ Die Schrift ermöglichte nicht nur eine größere Anzahl an Helden, sondern es entwickelten sich durch die Individualisierung auch neue Typen. Während die Helden

⁶ Strate, Heroes. S. 18.

⁷ Müller-Funk, Anatomie des Helden. S. 5.

⁸ Ebda.

⁹ Harasser, Karin: Soldaten, Amazonen und hoffnungsvolle Monster. Helden und Heldinnen im Comic, in der Science-Fiction und im Computerspiel. In: Müller-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 135.

¹⁰ Ebda.

¹¹ Strate, Heroes. S. 18.

oralen Kulturen noch hauptsächlich für ihre Aktionen und schlagkräftigen Abenteuer bekannt waren, zeichneten sich die neuen Helden durch ihre geistigen Fähigkeiten aus. Erstmals wurden Wissenschaftler, Forscher, Künstler etc. in den Heldenstatus erhoben. „These new typographic heroes are known for their ideas, their intellectual and creative production. Action may still be present, but it is the mental, not the physical, that is emphasized”.¹²

Eine weitere bedeutende Differenz im Heldenbild ist die Unterscheidung zwischen realen und fiktiven Helden, die mit der Schrift eingeführt wurde. In den Heldenmythen oraler Kulturen ist diese Grenze oft verschwommen bzw. hat nicht existiert.¹³ Auf die Unterscheidung zwischen realen und fiktiven Helden wird im Verlauf dieses Kapitels noch näher eingegangen.

Der Fokus lag also bei den neuen Helden auf der Persönlichkeit und mit den Fortsetzungsgeschichten in den Zeitungen hatten die Figuren auch erstmals die Möglichkeit, sich zu entwickeln. Diese Änderung bedeutete auch eine neue Herausforderung für die Kreativität der Autoren, denn „Unvorhergesehenes, Spannung und Teilhabe sind Schlüsselemente des modernen, populären Romans“.¹⁴

Die Einführung der elektronischen (Massen-)Medien stellt den vorerst letzten Kernpunkt in der Entwicklung der Helden dar. Nach Boorstin leben wir in einer mediatisierten Gesellschaft, in der die Realität der Massenmedien als Realität in der wirklichen Welt übernommen wird. Auf diesen konstruktivistischen Ansatz wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen. An dieser Stelle soll jedoch (zum weiterführenden, besseren Textverständnis) angemerkt werden, dass die in den Medien dargestellten Ereignisse oft nur zum Zweck der Veröffentlichung inszeniert werden und somit als Pseudoereignisse bezeichnet werden können. Die Helden, die in diesen Ereignissen vorkommen, sind also im weitesten Sinn auch Pseudohelden bzw. „the electronic hero is no hero at all“.¹⁵

Unter den vielen Elementen, die die Kultur der (modernen) Massenmedien von anderen, wie derjenigen des Buches, unterscheiden, kommt für die Produktion von Helden dem Ort und der Zeit besondere Bedeutung zu. Massenmedien haben keinen festen physischen Ort und keine Dauer, innerhalb derer sich ihre Produkte bewähren und altern können.¹⁶

¹² Strate, Heroes. S. 19.

¹³ Vgl. Ebda. S. 18.

¹⁴ Harasser, Soldaten, Amazonen und hoffnungsvolle Monster. S. 135.

¹⁵ Ebda. S. 19.

¹⁶ Mattl, Siegfried: Die Helden der Massenkultur. In: Müllner-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 123f.

Daraus ergibt sich Folgendes: Die Anzahl an Helden wird wiederum erhöht, allerdings hält ihr Ruhm oft nicht lange an und sie verschwinden wieder aus dem kollektiven Gedächtnis. Der Grund dafür liegt in der Medienpräsenz. Diejenigen, die es schaffen, so oft wie möglich in den Medien zu erscheinen, können ihren Heldenstatus, heute auch als „Starstatus“ bezeichnet, erhalten, denn „the electronic hero is famous simply for appearing on or in the media, not for any intrinsic qualities“.¹⁷ Der schnelle Wandel vom Star zurück zum gewöhnlichen Bürger lässt sich durch die fehlende Distanz zwischen Rezipient und Held erklären. Mit den Massenmedien wird der Informationsaustausch so revolutioniert, dass die Fehler, die von Personen des öffentlichen Interesses begangen werden, sofort auch an die Öffentlichkeit gelangen. Medienwirksame Präsentation und das damit einhergehende Image sind also die wichtigsten Erfolgsfaktoren für die Helden der Massenkultur. Im Gegensatz zu den Helden der oralen und der schriftlichen Kulturen, in denen Tapferkeit, Mut bzw. Ideen und Kreativität eine wichtige Rolle gespielt haben, ist der perfekt inszenierte Auftritt und die äußerliche Erscheinung der Helden von heute ausschlaggebend für ihren Status. „In television, it is not actions and ideas that are emphasized, but appearance and personality“.¹⁸ Die zeitgenössischen Stars müssen also medienwirksam sein, weshalb ihnen auch oft die Rolle von Entertainern zukommt.

Schauspieler, Sänger, Moderatoren, Sportler und Models stellen also die heutigen Helden dar.¹⁹ Dabei stellt sich die Frage, ob sie in den Medien sind, weil sie bereits Stars sind, oder ob die Tatsache, dass die Medien über sie berichten, sie gleichzeitig auch in den Starstatus erhebt.

Der Wandel vom Helden zum Star muss auch auf den Rezipienten umgelegt werden, der vom Anbeter und Bewunderer zum Fan wird.²⁰ Den Schauspielern werden dabei von den Fans Persönlichkeitsmerkmale zugeschrieben, die charakteristisch für die von ihnen dargestellten Rollen sind. Schauspieler aus dem komödiantischen Genre wirken daher oft sympathischer auf die Fans als jene, die zum Großteil Bösewichte darstellen. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen dem Star und der von ihm dargestellten Figur. Zudem inszenieren sich Stars auch bewusst, um medienwirksamer zu sein, und erschaffen somit Kunstfiguren. Das derzeit wohl populärste Beispiel dafür ist Lady Gaga. Damit ist das Unterscheidungskriterium zwischen realen und fiktiven Helden, wie es vor der Einführung der Massenmedien noch der Fall war, wiederum obsolet geworden. Denn „on television, the

¹⁷ Strate, Heroes. S. 20.

¹⁸ Ebda. S. 20f.

¹⁹ Vgl. Ebda. S. 21.

²⁰ Vgl. Ebda.

distinction between fact and fiction becomes meaningless. The performance is the only reality".²¹ Die Aktionen der Helden werden mit der Einführung der bewegten Bilder von den Heldenfiguren getrennt, denn Schauspieler übernehmen von diesem Moment an die Rolle der Helden. „The ability of motion picture medium to create a realistic setting and deliver an audience to that time and place made it possible for performers, to become surrogate heroes“.²²

Die elektronischen Medien haben also dazu geführt, dass Stars den Heldenstatus übernommen haben. Es stellt sich nun die Frage, ob selbstlose und tapfere Helden, wie sie aus den Mythen und Sagen bekannt sind, nur noch Relikte alter Zeiten sind? Die Meinung der Wissenschaftler geht hierbei weit auseinander. Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, wird zunächst eine Charakterisierung des Helden nach Joseph Campbell vorgenommen, welcher mit Hilfe einer komparativen Mythenanalyse einen einheitlichen Kern von Heldenfiguren unterschiedlichster Kulturen entdeckt hat. Er geht davon aus, dass es auch heute noch Helden gibt, die sich von den Stars der Massenkultur abgrenzen. „One of the many distinctions between the celebrity and the hero [...] is that one lives only for self while the other acts to redeem society“.²³

Da sich die vorliegende Arbeit hauptsächlich an den westlichen Heldenfiguren im Allgemeinen und den amerikanischen Helden im Speziellen auseinandersetzt, wird im weiteren Verlauf des Kapitels auf die Geschichte der Helden in den USA und ihre Funktion für die Gesellschaft eingegangen.

2.2 Der Held im Mythos

Mythology is poetry, and the poetic language is very flexible.²⁴

Die Verwendung des Begriffs „Mythos“ impliziert heutzutage eine Assoziation mit dem Esoterischen und verweist im besten Fall auf die Helden- und Götterepon der Antike. Der Mythenforscher Joseph Campbell hat sich zeit seines Lebens mit den unterschiedlichsten Mythen der verschiedensten Kulturen beschäftigt und hat durch die Konstruktion des Monomythos, einer einheitlichen Grundstruktur aller Mythen, einen wichtigen Beitrag zur

²¹ Strate, Heroes. S. 22.

²² Cathcart, Robert S.: From Hero to Celebrity: The Media Connection. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J.: American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 41.

²³ Campbell, Joseph: The Power of Myth. With Bill Moyers. New York: Anchor Book, 1988. S. xiv.

²⁴ Campbell, The Power of Myth. S. 174.

komparativen Mythenforschung geleistet. Der folgende Auszug aus seinem Buch „Der Heros in tausend Gestalten“ („The hero with a thousand faces“) soll einen kurzen Überblick über die variierenden Bedeutungen von Mythen in der Forschung im Allgemeinen und Campbells Definition von Mythen im Speziellen geben:

Der moderne Intellekt hat die Mythen interpretiert als einen primitiv-täppischen Versuch der Naturerklärung (Frazer); als Produkt der poetischen Phantasie prähistorischer Zeitalter, verzerrt von den folgenden (Müller); als Arsenal allegorischer Unterweisungen, die das Individuum der Gruppe gefügig machen sollen (Durkheim); als Gruppentraum, in dem die Tiefenschicht der Menschenseele ihre archetypischen Impulse ausdrückt (Jung); als das überlieferte Medium metaphysischer Einsicht (Coomaraswamy) und schließlich als Offenbarung Gottes an seine Kinder (die Kirche). In Wahrheit sind die Mythen das alles, nur zeigen sie jedem Interpreten, je nach dessen Standort, ein anderes Gesicht.²⁵

Der Begriff „Mythos“ stammt aus dem Griechischen und bedeutet Wort, Rede oder Geschichte. Die Forschung setzt mit Herodot, 4. Jh. v. Chr., den Zeitpunkt einer Veränderung der Bedeutung fest. Durch die historischen Fakten des griechisch-persischen Krieges, welche durch Herodot ihren Einzug in die Erzählungen fanden, wurde der Mythos zum Gegensatz des wahren Wortes, also des „logos“. Aufgrund der anonymen Autorschaft von Mythen wurden sie schnell zum Inbegriff von Fiktion und Lüge.²⁶

Campbell plädiert dafür, die Definition von Mythen im Kontext ihrer Funktion für die Menschen vorzunehmen. Seine langjährigen Forschungen haben ergeben, dass „deren Zweck und tatsächliche Wirkung die ist, den Menschen über jene schwierigen Lebensschwelen hinwegzuhelfen, bei deren Passieren eine Strukturänderung nicht nur des bewussten, sondern auch des unbewussten Lebens zu vollziehen ist“.²⁷ Als Beispiel dafür gibt er den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenstatus an. Mythen und Rituale haben früheren Kulturen fixe Zeitpunkte und Verhaltensregeln für diesen Übergang geliefert. Durch das Fehlen von Mythen bleibt die Jugend in der heutigen Zeit orientierungslos und rebelliert gegen die vorherrschenden Werte und Normen, da sie sich ihrer Funktion für die Gesellschaft nicht bewusst ist.²⁸ „If the story represents what might be called an archetypal

²⁵ Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/Main: Insel, 1999. S. 365f.

²⁶ Vgl. Roland, Katharina: Unser Held hat tausend Gestalten. Ein strukturanalytischer Vergleich von Heldenmythos und Drehbuch. Wien: Univ., Dipl. Arbeit, 1998. S. 14.

²⁷ Campbell, Der Heros in tausend Gestalten. S. 19.

²⁸ Vgl. Campbell, The Power of Myth. S. 8f.

adventure- the story of a child becoming a youth, or the awakening to the new world that opens at adolescence- it would help to provide a model for handling this development”.²⁹

Der amerikanische Professor Jack Lule schließt sich dieser Auffassung vom Mythos an, indem er eine prägnante Definition offeriert, welche im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit übernommen wird.

Myth is understood as a societal story that expresses prevailing ideals, ideologies, values and beliefs. More broadly, myth is an essential social narrative, a rich and enduring aspect of human existence, which draws from archetypal figures and forms to offer exemplary models for social life.³⁰

Nach Campbell erfüllen Mythen vier zentrale Funktionen für die Menschen:³¹

1. mystische Funktion

Hierbei handelt es sich darum, anzuerkennen, dass das Universum und alles darin ein Wunder ist, genauso wie man selbst. Mythen sollen die Ehrfurcht vor diesem Mysterium stärken.

2. kosmische Funktion

Die kosmische Funktion umfasst die (Natur-)Wissenschaft, die zwar für Fortschritt sorgt und Antworten auf bisher unerklärliche Phänomene liefert, es soll dabei aber auch verdeutlicht werden, dass die Wissenschaft nicht alle Fragen beantworten kann.

3. soziologische Funktion

Diese Funktion ist von Kultur zu Kultur verschieden, denn sie stärkt das Einheitsgefühl einer Gesellschaft und bestätigt deren Werte- und Normensystem.

4. pädagogische Funktion

Mythen sollen Hilfestellungen in schwierigen Lebensphasen bieten und die Anleitung zu einem erfüllten Leben sein.

²⁹ Campbell, The Power of Myth. S. 167.

³⁰ Lule, Jack: Myth and Terror on the Editorial Page: The New York Times responds to September 11, 2001. In: Journalism and Mass Communication Quarterly, Vol. 79, no.2 (summer 2002). S. 277.

³¹ Vgl. Campbell, The Power of Myth. S. 38f.

Mythen können also als essentielle Bestandteile von Kulturen verstanden werden, wobei natürlich jede Kultur ihre eigenen Mythen entwirft, oder mit den Worten Richard Schechners: „Jede Kultur verkörpert ihr eigenes System der Organisation von Erfahrung“.³² Beim Vergleich der Weltreligionen, antiker Epen, Volkssagen verschiedenster ethnischer Gruppen und vieler weiterer Mythen hat Joseph Campbell festgestellt, dass ihnen allen eine so genannte „Kerneinheit“ gemein ist: die Heldenfahrt, auch Monomythos genannt.

Die Figur des Helden ist allen Mythen inhärent und seine Taten folgen ebenfalls leicht variierend immer dem gleichen Muster. Die Beweggründe und Errungenschaften der jeweiligen Helden differieren je nach Größe der Kultur und der Form des Mythos, denn während „der Triumph des Märchenhelden ein häuslicher, mikrokosmischer“³³ zu sein scheint, ist jener „des Mythenhelden ein weltgeschichtlicher, makrokosmischer“.³⁴ Demnach wenden lokale oder Stammeshelden „ihren Segen einem einzelnen Volk zu; universale Helden, [wie] Mohammed, Jesus, Gautama Buddha [hingegen], bringen Botschaft für die ganze Welt“.³⁵ Auch die Art der Abenteuer ist unterschiedlich, denn Helden aus Volkssagen müssen sich beispielsweise körperlichen Prüfungen stellen, die den Gegensatz zu den moralischen und spirituellen Abenteuern der Helden der Weltreligionen bilden.³⁶

Welchem Verlauf folgt nun die Abenteuerfahrt der Helden? In Anlehnung an die Rites de Passage, eine vom belgischen Ethnologen Arnold van Gennep eingeführte Bezeichnung für die Abläufe von Übergangsritualen, konstituiert sich der von Campbell als „einheitlicher Kern des Monomythos“³⁷ bezeichnete Ablauf in „Trennung-Initiation-Rückkehr“.³⁸

The usual hero adventure begins with someone from whom something has been taken, or who feels there's something lacking in the normal experiences available or permitted to the members of his society. This person then takes off on a series of adventures beyond the ordinary, either to recover what has been lost or to discover some life-giving elixir. It's usually a cycle, a going and returning.³⁹

Der Held verlässt also die Gesellschaft (Trennung), um sich auf die Suche nach etwas oder jemandem zu machen, besteht dabei übernatürliche Abenteuer und Prüfungen (Initiation)

³² Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael (Hg.): Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt/Main: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S. 241.

³³ Campbell, Der Heros in tausend Gestalten. S. 42.

³⁴ Ebda.

³⁵ Ebda. S. 43.

³⁶ Vgl. Ebda.

³⁷ Ebda. S. 36.

³⁸ Ebda.

³⁹ Campbell, The Power of Myth. S. 152.

und kehrt danach zurück in die Gesellschaft (Rückkehr). Dieser Verlauf kann auf wohl alle Heldengeschichten angewendet werden. Ein Beispiel stellt die Erzählung um Prometheus dar, der sich in den Himmel begab, den Göttern das Feuer stahl und damit zu seinen Mitmenschen zurückkehrte.⁴⁰

Das grundsätzliche Motiv der Heldenfahrt ist die Bewusstseinsveränderung des Protagonisten, die sich im Anschluss daran auf die gesamte Gesellschaft ausbreiten kann, aber nicht muss. „That's the basic motif of the universal hero's journey- leaving one condition and finding the source of life to bring you forth into a richer or mature condition“.⁴¹

Ein Hauptkriterium bei der Bestehung der Prüfungen stellt die Selbstaufgabe dar, denn die Überwindung der Ichbezogenheit und das Vertrauen auf eine höhere Macht führen gleichsam zur Bewusstseinsveränderung. „When we quit thinking primarily about ourselves and our own self-preservation, we undergo a truly heroic transformation of consciousness“.⁴²

Nun stellt sich die Frage, wie sich die Heldenreise im Detail konstituiert?

Der erste Teil des Abenteuers, also der Aufbruch, gliedert sich nach Campbell in „Berufung, Weigerung, Übernatürliche Hilfe, Das Überschreiten der ersten Schwelle, Der Bauch des Walfischs“.⁴³ Der Held wird zu Beginn entweder zum Abenteuer berufen und folgt der Aufforderung nach anfänglicher Skepsis freiwillig, oder er wird gewissermaßen ins Abenteuer gestoßen und muss dieses bestreiten, da kein Weg mehr zurückführt. Dabei ist aber erwähnenswert, dass der Held jeweils das Abenteuer bestehen muss, für das er bereit ist. „In these stories, the adventure that the hero is ready for is the one he gets. The adventure is symbolically a manifestation of his character“.⁴⁴

Die *Übernatürliche Hilfe* soll den Helden in seinem Entschluss, das Abenteuer aufzunehmen, bestärken und somit wird er mit einer Schutzfigur konfrontiert, „oft einem kleinen alten Weiblein oder alten Mann, die ihn mit Amuletten gegen die Kräfte des Drachen [...] versieht“.⁴⁵

Der *Bauch des Walfischs* steht dafür, dass der Held sein altes Selbst mit der Überschreitung der ersten Schwelle überwunden hat und nun eine (geistige) Wiedergeburt bevorsteht. „Dieses Motiv bezeugt die Lehre, dass die Überschreitung der Schwelle einer Selbstver-

⁴⁰ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*. S. 36.

⁴¹ Campbell, *The Power of Myth*. S. 152.

⁴² Ebda. S. 155.

⁴³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*.

⁴⁴ Campbell, *The Power of Myth*. S. 158.

⁴⁵ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*. S. 72.

nichtung gleichkommt“⁴⁶ und der *Bauch des Walfischs* gilt in allen Mythen als „Symbol des Mutterschoßes“⁴⁷ und somit als Zeichen der Wiedergeburt.

Damit kommt der Held in die zweite Phase seines Abenteuers, die Initiation. Darunter fallen „Der Weg der Prüfungen, Die Begegnung mit der Göttin, Das Weib als Verführerin, Versöhnung mit dem Vater, Apotheose [und] Die endgültige Segnung“.⁴⁸ Nachdem der Held nun also wiedergeboren ist, muss sich sein neues Selbst wiederum Prüfungen stellen. „Diese Phase des Abenteuers gehört zu denen, die die Mythenerzählungen besonders bevorzugen, so dass eine Weltliteratur entstanden ist über ihre Prüfungen und Gottesurteile“.⁴⁹ Die *Begegnung mit der Göttin* zeigt den Sieg über den Weg der Prüfungen an, denn in der „Bildersprache der Mythen stellt das Weib den Inbegriff des Wißbaren [sic.] dar. Der Held ist derjenige, der zum Wissen gelangt“.⁵⁰ Das *Weib als Verführerin* steht einerseits für den Sieg des Helden, andererseits zeigt diese Phase einen weiteren Konflikt auf, da die Figur der Frau immer auch in Beziehung zur Mutter zu setzen ist.

Die mystische Vereinigung mit der göttlichen Weltkönigin bedeutet den umfassenden Lebenssieg des Heros: das Weib ist das Leben, der Held der, der es erkennt und meistert. Und die Prüfungen, die seiner höchsten und endgültigen Erfahrung und Tat vorangehen, sind Symbole jener Krisenpunkte der Erkenntnis, durch welche sein Bewusstsein erweitert und fürs Ertragen des vollen Besitzes der Mutter und Zerstörerin, der ihm unwiderruflich bestimmten Braut, bereit gemacht wird. In diesem Besitz wird ihm das Wissen, dass er und der Vater eins sind: er nimmt den Platz des Vaters ein.⁵¹

Die *Versöhnung mit dem Vater* spielt eine wichtige Rolle, da die Figur des Vaters einerseits Aufschluss über das Selbst des Helden gibt und andererseits dessen Initiation durchführt. „Der Vater ist der Initiationspriester, der das junge Wesen in eine größere Welt einführt“.⁵² Somit ist eine Versöhnung unumgänglich, um zur *Apotheose* und schließlich zur *endgültigen Segnung* zu gelangen.

Der abschließende Teil der Heldenreise, also die Rückkehr, folgt dem Schema „Verweigerung der Rückkehr, Die magische Flucht, Rettung von außen, Rückkehr über die Schwelle, Herr der zwei Welten [und] Freiheit zum Leben“.⁵³

⁴⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*. S. 72.

⁴⁷ Ebda. S. 93.

⁴⁸ Ebda.

⁴⁹ Ebda. S. 97.

⁵⁰ Ebda. S. 112.

⁵¹ Ebda. S. 116ff.

⁵² Ebda. S. 132.

⁵³ Ebda.

Oftmals entzieht sich der Held der Verantwortung, die er gegenüber der Gesellschaft hat, und verweigert die Rückkehr zu dieser. Hat er von der Göttin oder dem Gott den Auftrag erhalten, das heilbringende Wissen oder den Gegenstand an die Gesellschaft weiterzugeben, fällt das Ende seiner Reise ruhig aus. Bringt er es allerdings gegen den Willen der Götter zur Gesellschaft, so muss er auf seiner *magischen Flucht* mit einigen Hürden rechnen. Die *Rettung von außen* ist dabei oftmals erforderlich, bevor die *Rückkehr über die Schwelle* stattfinden kann und der Held schließlich zum *Herr der zwei Welten*, der bewussten und der unbewussten, werden kann und somit die *Freiheit zum Leben* erreicht.⁵⁴

Dieser skizzenhafte Verlauf der Heldenreise macht die psychologischen Einflüsse transparent, auf die in Mythen zurückgegriffen wird. Wie lässt es sich erklären, dass der Verlauf der Heldenreise in Mythen und Sagen der unterschiedlichsten Kulturen annähernd derselbe ist? Carl Gustav Jung bietet mit seinem Konzept des „kollektiven Unbewussten“ eine Antwort darauf an. Das kollektive Unbewusste stellt den Teil der Psyche dar, „der das gemeinsame Erbe der Menschheit enthält und weitergibt“.⁵⁵ Zu diesem Erbe zählen u.a. Figuren, von Jung „Archetypen“ genannt, und Symbole. „Diese Symbole sind so alt und dem modernen Menschen so wenig vertraut, dass er sie nicht direkt verstehen oder assimilieren kann“.⁵⁶ Aufgrund der fehlenden Mythen in unserer Gesellschaft begegnen uns diese Symbole laut Jung in unseren Träumen. „Denn die Analogien zwischen alten Mythen und den Geschichten, die in den Träumen moderner Menschen erscheinen, sind nicht zufällig. Sie existieren deshalb, weil der unbewusste Geist des modernen Menschen die symbolbildende Fähigkeit bewahrt hat, die einst ihren Ausdruck in den Glaubensweisen und Riten der Primitiven fand“.⁵⁷ Dieser psychologische Ansatz geht davon aus, dass die Funktion des Heldenmythos „die Entwicklung der individuellen Ich-Bewusstheit ist- das Wissen um die eigenen Stärken und Schwächen-, um den einzelnen auf die mühsamen Aufgaben vorzubereiten, die ihm das Leben stellt“.⁵⁸ Dieser Ansatz läuft parallel zu Campbells Theorie, dass der Mythos als Hilfestellung zur Bewältigung von Übergängen fungiert. Nach Henderson lässt sich diese Funktion allerdings hauptsächlich auf die Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen anwenden. „Hat der Mensch seine Aufnahmeprüfung bestanden und tritt er in die Reifephase des Lebens ein, dann verliert der Heldenmythos seine Geltung“.⁵⁹ Der Hel-

⁵⁴ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*.

⁵⁵ Henderson, Joseph L.: *Der moderne Mensch und die Mythen*. In: Jung, C.G./von Franz, Marie-Louise/Henderson, Joseph L. et al. (Hg.): *Der Mensch und seine Symbole*. Olten: Walter, 1968. S. 107.

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Ebda. S. 112.

⁵⁹ Henderson, *Der moderne Mensch und die Mythen*. S. 112.

denmythos kann im psychologischen Sinne also als „erste Stufe in der Differenzierung der Psyche“⁶⁰ verstanden werden, „durch welche[s] das Ego sich von den Archetypen trennt, die durch die Elternbilder in der frühen Kindheit hervorgerufen wurden“.⁶¹ Heldenfiguren sind folglich aus (entwicklungs-)psychologischer Sicht für den Menschen nicht wegzudenken, da sie als Verkörperung der psychischen Entwicklung verstanden werden können. „Das heißt, das Bild des Helden entwickelt sich in einer Weise, die jede Stufe der menschlichen Persönlichkeitsentwicklung widerspiegelt“.⁶² Das Bedürfnis nach einer rettenden Figur mit übermenschlichen Fähigkeiten verschwindet allerdings nicht mit dem Verlassen der Kindheit. Die Schlussfolgerung lautet somit: „Als allgemeine Regel kann man aufstellen, dass das Bedürfnis nach Heldensymbolen ansteigt, wenn das Ich eine Unterstützung braucht, das heißt, wenn der bewusste Geist bei einer Aufgabe eine Hilfe benötigt, weil er sie nicht allein oder ohne die Kraftquellen in seinem Unbewussten zu benutzen lösen kann“.⁶³ Damit wird die Bedeutung und Wichtigkeit von Helden und Heldenmythen für den Menschen transparent.

2.3 Der Monomythos als filmische Erzählstruktur

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, ändert sich die Heldenfigur mit den Medien, die über sie berichten. Es ändern sich also die Medien und die Figuren, die Grundstruktur der Erzählweise, der Monomythos, wird aber in den jeweiligen Medien nur geringfügig verändert. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Monomythos in die Dramaturgie von Filmen Einzug gehalten hat. Das wohl bekannteste moderne, filmische Heldenepos, *Star Wars*, ist eine direkte Anlehnung an Joseph Campbells Konzept des Monomythos, was George Lucas in Gesprächen mit dem Journalisten Bill Moyers beteuerte. Die Heldenreise kann aber nicht nur auf *Star Wars* umgelegt werden, sondern bietet ein Analysemodell für den Großteil der Hollywoodproduktionen. Um näher darauf eingehen zu können, müssen die Erzählweisen einander gegenübergestellt werden.

Der wohl renommierteste Drehbuchautor Hollywoods, Syd Field, hat in seinem Standardwerk „The Screenwriter's Workbook“ die Einteilung eines Films in drei Akte geprägt.

⁶⁰ Henderson, Der moderne Mensch und die Mythen. S. 129.

⁶¹ Ebda. S. 128.

⁶² Ebda. S. 112.

⁶³ Ebda. S. 123.

Die folgende Abbildung zeigt sein Konzept:

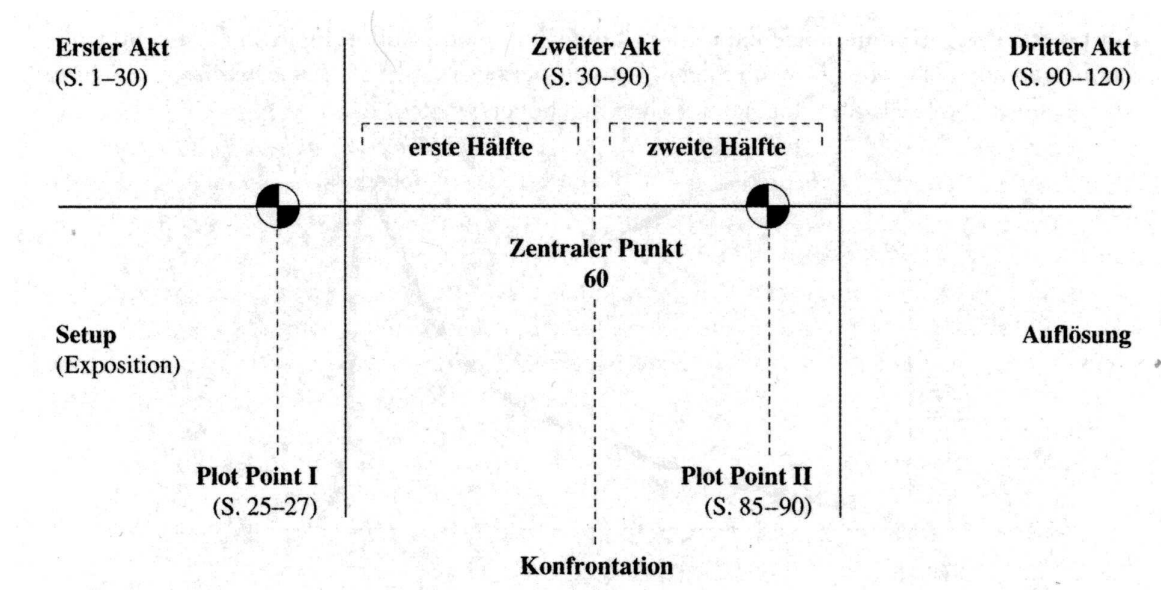


Abb.1.

In ihrer Diplomarbeit hat Katharina Roland die Heldenreise, die sich, wie bereits erwähnt, auch aus drei Teilen zusammensetzt, in Beziehung zum Dreiaktmodell von Syd Field gesetzt.⁶⁴ Daraus ergibt sich folgendes Modell:

1. Akt	Aufbruch
Set up	Die Welt des Helden
Plot Beginn	Berufung
	Weigerung
	Übernatürliche Hilfe
Plot Point1	Das Überschreiten der ersten Schwelle
2. Akt	Initiation
	Der Bauch des Walfischs
	Der Weg der Prüfungen
	Die Begegnung mit der Göttin
	Das Weib als Verführerin
	Versöhnung mit dem Vater

⁶⁴ Vgl. Roland, Katharina: Unser Held hat tausend Gesichter. S. 72f.

Die endgültige Segnung

3. Akt	Rückkehr
	Verweigerung der Rückkehr
	Die magische Flucht
	Rettung von außen
Höhepunkt	Rückkehr über die Schwelle
	Herr der zwei Welten
Kiss off	Freiheit zum Leben

Der US-amerikanische Drehbuchautor und Journalist Christopher Vogler hat in seinem Drehbuch- und Romanratgeber, „The Writer’s Journey“, die beiden Modelle ebenfalls aufeinander bezogen:⁶⁵

Die Reise des Helden als Modell

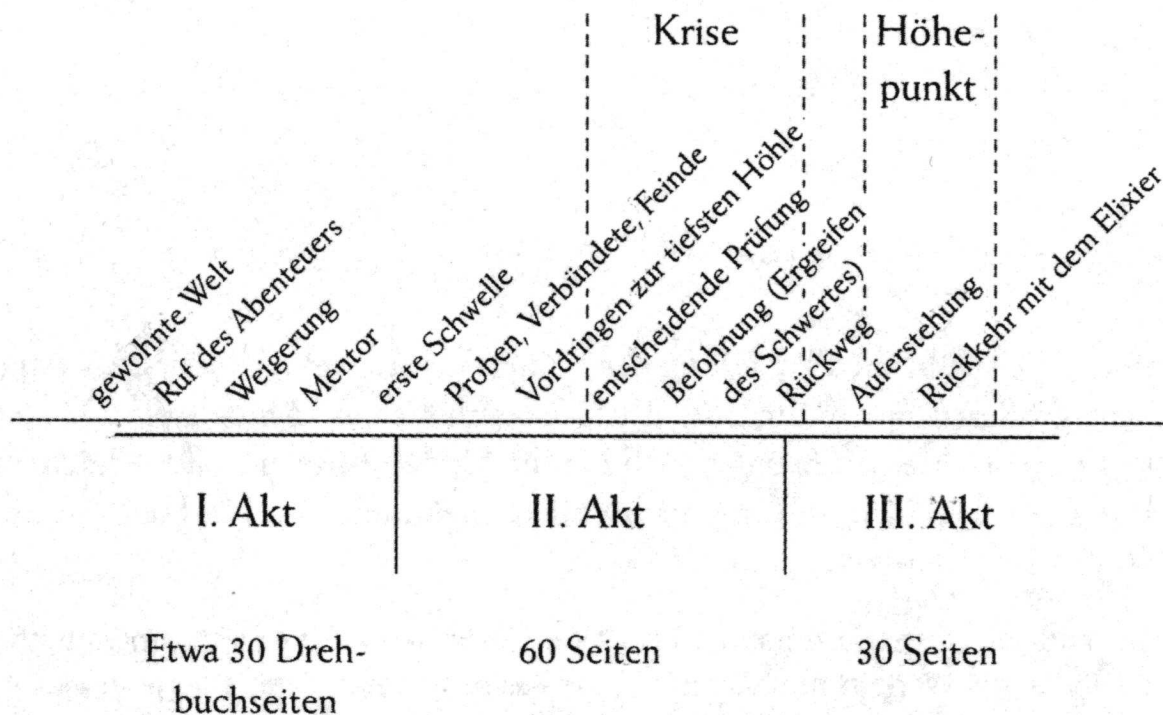


Abb. 2

⁶⁵ Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 4. Aufl. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 2004. S. 56.

Diese beiden Modelle verdeutlichen, dass die Erzählstruktur des Monomythos nicht nur für Mythen und Sagen aus längst vergangenen Zeiten anwendbar ist, sondern dass sich die Dramaturgie der Heldenreise bis zum heutigen Tag nur geringfügig verändert hat. Wir sind also zumindest im Kino noch mit (wahren) Heldenfiguren konfrontiert. Wie diese sich in den USA und vor allem in Hollywood im Laufe der Zeit verändert haben, wird Gegenstand der folgenden Seiten sein. In Anlehnung an Joseph Campbell haben die beiden amerikanischen Professoren John Shelton Lawrence und Robert Jewett die amerikanischen Heldenerzählungen untersucht und die Konzeption dieser Heldennarrationen als „American Monomyth“ bezeichnet. Auf die Entstehung desselben wird nun näher eingegangen. Zuvor wird ein skizzenhafter Abriss der verschiedenen Denkströme in den USA gegeben, um die Hintergründe für die Konstruktion des amerikanischen Heldenbilds nachvollziehbar zu machen.

2.4 Kulturelle, historische und politische Aspekte der USA

Damit ein Staat sich bilde, und erst recht damit er gedeihe, müssen die Bürger immer durch einige Grundideen vereinigt und zusammengehalten werden.⁶⁶

Dieser im Grunde genommen simple Satz von Alexis de Tocqueville bildet den Ausgangspunkt für die nachfolgenden Betrachtungen. Diese so genannten Grundideen sind stark mit der Geschichte Amerikas, dessen Politik und Religion verbunden und bilden somit den Grundstock für die Entwicklung des amerikanischen Monomythos.

Die Suche nach einem Ort, an dem religiöse Freiheit ausgelebt werden konnte, führte die aus England stammenden Puritaner nach Amerika. Es kann behauptet werden, dass die Suche nach dem Paradies schon immer zu den Hauptmotivationen der Menschheit gehörte. In dem neuen Kontinent fanden die Puritaner ihr gelobtes Land. In diesem Sinne haben sie sich als das auserwählte Volk gesehen, sogar als „Nachfahren der Juden“.⁶⁷ John Winthrop, der erste Gouverneur von Massachusetts, soll bei der Besiedelung des Staates ausgerufen haben: „Dies wird die Stadt auf dem Berge sein, das neue Jerusalem“.⁶⁸ Dieser Auserwähltheitsmythos implizierte auch eine Mission für das neue Volk. Es wurde der Grundstein für den amerikanischen Imperialismus gelegt, denn die Mission der Heilsbringung war geboren. „Es war für die politische Klasse der Anfangsjahrzehnte der USA klar, dass der gesamte nordamerikanische Kontinent im Laufe der Zeit einverleibt werden würde“.⁶⁹ Die Mission der Erlösung wurde im 19. Jahrhundert transparent, als die USA im amerikanisch-mexikanischen Krieg die Auffassung vertraten, „dieses Territorium für die eigene Entwicklung zu befreien“.⁷⁰

Der Puritanismus war also in der Entstehung der USA stark mit der Politik verwoben. Jakob Schissler definiert sogar die „Kirchengemeinde [als eine] [S.S.] Keimzelle früher Demokratie“⁷¹, wobei es die Aufgabe der Politik war, die Religion zu beschützen.

Während die Aufklärung in Europa zur Trennung von Kirche und Staat führte, „blieb die amerikanische Aufklärung in enger Symbiose mit den verschiedenen (evangelischen) Religionsrichtungen“.⁷²

⁶⁶ De Tocqueville, Alexis: Über die Demokratie in Amerika. Stuttgart: Reclam, 1985. S. 219.

⁶⁷ Schissler, Jakob: >>American Exceptionalism<< und das Feindbild Irak. S. 77.

⁶⁸ Ebda. S. 74.

⁶⁹ Ebda. S. 75.

⁷⁰ Ebda.

⁷¹ Ebda. S. 74.

⁷² Ebda. S. 76.

Das Verhältnis zwischen Religion und Politik in Amerika beschreibt Alexis de Tocqueville folgendermaßen: Die Priester „mischen sich in keine Parteistreitigkeiten ein, sie übernehmen aber gern die allgemeinen Anschauungen ihres Landes und ihrer Zeit“.⁷³

Dieses Zusammenspiel von Religion und Politik wird auch als „Zivilreligion“ bezeichnet. Kennzeichnend dafür ist die Verwendung religiöser Symbole in der Politik und besonders in der politischen Rhetorik. Beispiele dafür bilden der „Flaggenkult“, das „Treuegelöbnis“, sowie das „große[n] Ritual am 4. Juli“.⁷⁴

Im Konzept der Zivilreligion nehmen die Präsidenten die Rolle als Verwalter bzw. als weltliche Priester ein. Das Schicksal des Staates wird von ihnen in Bezug zu Gottes Willen gesetzt. Besonders in Krisenzeiten nimmt die Zivilreligion identitätsstiftende Züge an und kann gemeinsam mit den Gedanken der Auserwähltheit und der Erlösermission leicht dazu benutzt werden, Feindbildmuster zu aktivieren.⁷⁵

Nachdem nun die große Bedeutung der Religion erläutert wurde, soll skizzenhaft auf die ökonomische Kultur eingegangen werden, die als Basis für den „American Dream“ dient. Nach Jakob Schissler hatte der religiöse Mythos zwar Bedeutung für die Siedler, wichtiger aber war der Staat, der als „Nachtwächterstaat“ agieren sollte, also „der sein Eigentum schützte, ansonsten aber den Freiraum des Bürgers akzeptierte und garantierte sowie dessen Streben nach Wohlstand nicht einengte“.⁷⁶ Diese „liberal tradition“ war für den Aufschwung der Ökonomie in den USA seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verantwortlich und hat Werte wie „Rechtsstaatlichkeit, Freiheit, Demokratie und Individualismus“⁷⁷ maßgeblich geprägt.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es leider nicht möglich, auf alle Aspekte einzugehen, die im Grunde eine differenzierte Weltbetrachtung der USA ausmachen. Die Elemente der Zivilreligion und der ökonomischen Motivation des „American Dream“ sollen Einblicke in Denkweisen geben, die zusammen mit einer Vielzahl an Weltbildern in „Krisensituationen zu einem einheitlichen Amerikanismus eingeschmolzen werden können“⁷⁸ und überdies charakteristisch für die Entstehung des Monomythos sind.

Als weiteren elementaren Einflussfaktor auf die amerikanische Gesellschaft nennt De Tocqueville die öffentliche Meinung, die seiner Ansicht nach die Rolle der „geoffenbarte[n]

⁷³ De Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika. S. 235.

⁷⁴ Schissler, >>American Exceptionalism<< und das Feindbild Irak. S. 73.

⁷⁵ Vgl. Ebda.

⁷⁶ Ebda. S. 78.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Ebda. S. 80.

[S.S.] Glaubenslehre“⁷⁹ der Religion übernommen hat. „In Zeiten der Gleichheit schenken sich die Menschen wegen ihrer Gleichheit gegenseitig kein Vertrauen, aber dieselbe Gleichheit flößt ihnen ein fast unbegrenztes Vertrauen in das Urteil der Öffentlichkeit ein“.⁸⁰

Die Denkweise der amerikanischen Gesellschaft folgt der „liberal tradition“ und ist somit „pragmatisch, zivil und isolationistisch“.⁸¹ Die öffentliche Meinung kann aus diesem Grund zu wesentlichen außenpolitischen Entscheidungen, besonders in Krisensituationen, durch eine „einfache religiöse Rhetorik“⁸² überzeugt werden. Da es für das amerikanische „Freund-Feind-Denken“ in der näheren Umgebung keine Rivalen auf dem „religiösen Feld“ gab, „ist das Denken der Republik in den bestimmenden und tradierten religiösen Mustern verfangen geblieben“.⁸³

Der amerikanische Monomythos, also die Geschichte des typisch amerikanischen Helden im Kampf gegen das Böse, ist einerseits Ausdruck dieser Denkweisen, strukturiert diese aber andererseits auch mit. Die Massenmedien üben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die öffentliche Meinung aus und dadurch beeinflusst die unreflektierte Dichotomie zwischen Gut und Böse in den Darstellungen des Monomythos auch das „Freund-Feind-Denken“ der Gesellschaft.

Im Folgenden sollen nun ein kurzer Abriss der Entstehungsgeschichte des Monomythos gegeben, seine Entwicklung skizziert sowie seine Paradoxe aufgezeigt werden.

Welcher Herausforderung der Monomythos angesichts der Anschläge von 9/11 gegenüberstand und welches Potenzial sich dadurch für ihn ergeben hat, wird Gegenstand der folgenden Kapitel sein.

⁷⁹ De Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika. S. 223.

⁸⁰ Ebda. S. 222.

⁸¹ Schissler, >>American Exceptionalism<< und das Feindbild Irak. S. 80.

⁸² Ebda.

⁸³ Ebda.

2.5 Entstehung und Entwicklung des Heldenmythos in den USA

Am Anfang war das Paradies.

Analog zur „Neuen Welt“ steht eine ländliche, unberührte Idylle am Beginn jeder Heldengeschichte. Aus den vorangegangenen Ausführungen wurde bereits ersichtlich, dass das Selbstbild der Siedler das der Auserwählten war. Aus diesem Grund ist es auch nicht verwunderlich, dass das Motiv der Auserwählten, die in Harmonie zusammenleben und von einer bösen Macht bedroht werden, auch auf die Literatur übergegangen ist. Jeder Einfluss des Bösen wurde also außerhalb der Gesellschaft situiert, die auf einen Retter angewiesen ist, um der Gerechtigkeit Genüge zu tun und die Ordnung wiederherzustellen.

Die „Indian captivity narratives“⁸⁴ gelten als die erste kohärente Mythenliteratur (Nord)Amerikas. Gegenstand dieser Geschichten waren, wie in Folge auch bei den „Dime Novels“⁸⁵, meist von Indianern entführte unschuldige Siedler, insbesondere Frauen, die heldenhaft von einem unbekannten Retter befreit wurden.⁸⁶

Bereits 1915 hat sich das mythische Schema der Restauration des Paradieses durch die selbstlose Gewalt des Helden durchgesetzt. Als klassisches Beispiel für die erste Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse gilt „Birth of a Nation“ von D.W. Griffith. Mit Hilfe verschiedener Schnitttechniken (z.B. Schuss-Gegenschuss etc.) und Einstellungen charakterisierte er 1915 diese Dichotomie. „One might say that he invented mythic cueing, or at least employed its devices with unprecedented impact“.⁸⁷ Die Wiederherstellung des Paradieses in der Schlusssequenz des Films ist charakteristisch für die damalige Zeit. Der Film endet mit einer Hochzeit und einem Neubeginn auf unbewohntem Land, fern jeglicher Zivilisation. Interessant ist hierbei die Verbindung der christlichen Symbolik der Ehe mit der Restauration von Eden.⁸⁸

Mit 1929 beginnt eine neue Ära der Helden, welche R. Jewett und J.S. Lawrence als „Axial Decade“⁸⁹ bezeichnen. Es beginnt eine langsame Wandlung vom Heroismus zum Superheroismus. Der unbekannte Erlöser zu Pferd wird darin zum „Masked Rider of the Plains“.⁹⁰ Ein Hauptcharakteristikum für alle folgenden Heldengenerationen wird in dieser Zeitspanne

⁸⁴ Jewett, Robert/Lawrence, John Shelton: The Myth of the American Superhero. Cambridge: Wm.B. Eedermans, 2002. S. 26.

⁸⁵ Ebda. S. 26.

⁸⁶ Vgl. Ebda.

⁸⁷ Ebda. S. 28.

⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 28ff.

⁸⁹ Ebda. S. 36.

⁹⁰ Ebda.

geprägt, die sexuelle Entsagung. Diese geht Hand in Hand mit der Einführung der Serienformate. Die Serie macht ein Happy End, wie in „Birth of a Nation“ dargestellt, unmöglich, da durch die Wiederherstellung der Ordnung kein weiterer spannender Handlungsbogen generiert werden könnte. Das zieht wiederum Konsequenzen für den Helden nach sich: „Miraculous redemption thus came to replace the blissful union of married partners as fitting expression of Eden's restoration“.⁹¹ Mit der 1933 eingeführten Radiosendung „The Lone Ranger“, welche sich großer Beliebtheit erfreute und 2 956 Episoden entwickelte, „the new, permanently isolated superhero sprang to life in serial form.“⁹²

1933 erstmals erschienen, aber erst ab 1938 erfolgreich vermarktet, stellt die Erfindung von „Superman“ von Siegel und Schuster das Ende der „Axial Decade“ dar und setzt neue Maßstäbe für die folgenden Superhelden. Die beiden bezeichnendsten Veränderungen, die mit *Superman* einhergehen, sind einerseits die Überwindung der menschlichen Muskelkraft und andererseits die Vervollständigung der sexuellen Segmentierung.⁹³ Die Entwicklung des einfachen Helden zum Superhelden mit übermenschlichen Fähigkeiten ist eng verknüpft mit den technischen Fortschritten und Möglichkeiten, im Falle *Supermans* mit den weiterentwickelten Animationstechniken der Comic-Industrie. Die erste Verfilmung des *Superman*-Stoffs wurde 1948 veröffentlicht.⁹⁴ Die übernatürlichen Kräfte verleihen Superman einen entscheidenden Vorteil gegenüber den vorangegangenen Helden. Mussten diese noch auf die Bösewichte schießen, ist es Superman dank seiner Kräfte möglich, die Antagonisten in ihren teuflischen Plänen aufzuhalten, ohne sie zu töten oder schwer zu verletzen, und danach der gerechten Justiz zu übergeben. Sollte ein Bösewicht dennoch sterben, so meist aus eigenem Verschulden.⁹⁵

Die Parallelen zwischen *Superman* und der Geschichte bzw. den Werten der USA sind auffallend groß. Superman kommt aus der Ferne nach Amerika, wächst dort in ländlicher Idylle nach amerikanischen Werten auf und zieht schließlich in eine Großstadt, wo er den „American Dream“ lebt. Die unbekannte Herkunft verbindet ihn mit einem weiteren Superhelden, Batman, denn beide wachsen quasi als Waisen auf und die amerikanische Kultur bildet ihre Familie.⁹⁶ Die ungewisse Herkunft ist allerdings kein spezifisch amerikanisches Charakteristikum von Heldenfiguren. Der ehemalige Freud-Schüler Otto Rank hat in seinem Werk

⁹¹ Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 36.

⁹² Ebda. S. 36.

⁹³ Ebda. S. 43.

⁹⁴ Muir, John Kenneth: *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*. Jefferson u.a.: Mc Farland & Company, 2004. S. 469.

⁹⁵ Vgl. Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 42.

⁹⁶ Vgl. Muir, *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*. S. 2.

„Die Geburt des Helden“ festgestellt, dass die meisten Heldenfiguren unterschiedlichster Kulturen Waisen sind. „Der klassische Held wird ausgesetzt, seine Herkunft bleibt rätselhaft, seine Genealogie unbestimmt“.⁹⁷ Die Tatsache, dass der Held elternlos ist bzw. dass seine Herkunft und sein sozialer Status nicht festgelegt sind, eröffnet der Figur viele Möglichkeiten. Die Sympathie des Publikums ist dem Helden wahrscheinlicher, wenn er erst um Anerkennung kämpfen muss, als wenn er von Geburt an einer privilegierten Gesellschaftsschicht angehören würde. „Die erstaunliche Leistung des Helden besteht nicht zuletzt darin, dass er sich vom Dunkel ins Helle, von unten nach oben, von der Peripherie ins Zentrum vorkämpft“.⁹⁸

Mit dem Erfolg von *Superman* geht eine weite Verbreitung des Superhelden-Motivs einher. 1939 entstehen „Batman, Sandman, Hawkman and The Spirit“, 1940 „The Green Lantern, The Shield, Captain Marvel and White Streak“ und 1941 war das Geburtsjahr von „Sub-Mariner, Wonder Woman, Plastic Man und Captain America“.⁹⁹

Das nun vollständig geprägte neue Paradigma für Helden, wie sie bis auf wenige Abweichungen auch heute noch inszeniert werden, lautet folgendermaßen: Die Hauptcharakteristika des monomythischen Superhelden sind seine Tarnung bzw. seine unbekannte Herkunft, seine edle Motivation, die Erlösungs- bzw. Retterfunktion und seine übernatürlichen Kräfte. Des Weiteren zeichnet sich der Held durch sein ambivalentes Verhältnis zur Demokratie aus. Einerseits rettet er die schwache Demokratie immer wieder, andererseits hält ihn aber seine Mission davon ab, seine demokratischen Bürgerrechte wahrzunehmen. Diese Zwierspältigkeit zeichnet auch sein Verhältnis zur Liebe bzw. Sexualität aus. Da die Mission immer im Vordergrund steht, werden die Frauen zwar gerettet, aber auf alle anderen normalsterblichen Bedürfnisse darf keine Rücksicht genommen werden. R. Jewett und J.S. Lawrence beschreiben die Beziehung zwischen Frauen und Superhelden überspitzt: „planning to marry a fictional redeemer may be the riskiest job in America“.¹⁰⁰

Wie bereits erwähnt, variieren die Darstellungen der (Super-)Helden mit den gesellschaftlichen Veränderungen. Während die Helden in den 1940ern und 50ern ikonisch den Wertvorstellungen entsprechend handelten und beinahe schon Nationalhelden darstellten, avancierten sie in den 1960ern zu Clowns, Parodien auf Autoritätsfiguren und repräsentierten die Gegenkultur. In den 1970ern reflektierten sie einfachere Zeiten, bevor sie in den 1980ern zu

⁹⁷ Müller-Funk, *Anatomie des Helden*. S. 6.

⁹⁸ Ebda.

⁹⁹ Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 43.

¹⁰⁰ Ebda.

düsteren Figuren wurden, die die Angst der Gesellschaft vor unkontrollierbarem Verbrechen widerspiegelten. In den 1990ern hielten die weiblichen Helden vor allem in Fernsehserien Einzug und die Tendenz der Helden ging im Allgemeinen auf eine Vermenschlichung zu.¹⁰¹

¹⁰¹ Vgl. Muir, *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*. S. 27f.

2.6 Heldenmythos und Religion

Only in a culture preoccupied for centuries with the question of salvation is the appearance of redemption through superheroes comprehensible.¹⁰²

Der amerikanische Monomythos ist also aus Erlösergeschichten heraus entstanden und bildet eine Kombination aus selbstlosem Diener, der sein Leben uneigennützig für andere gibt, und dem enthusiastischen Verfolger, der gegen das Böse kämpft. In einer Welt, in der der Rationalismus den religiösen Glauben zurückgedrängt hat, bilden diese Heldenfiguren die neuen Erlöser. Kräfte, die vormals nur Gott zugeschrieben wurden, wurden nun auf jedermann übertragbar (z.B. Spiderman, Neo etc.). Die Säkularisierung hat zwar die Beziehung zur Religion verändert, nicht aber den Wunsch der Menschen nach Erlösung. Mit dem Ende der „Axial Decade“ hat auch eine Revolution der spirituellen Besinnung eingesetzt, die die Entwicklung formaler und informaler Popreligionen begünstigt hat, welche superheroische Riten miteinbezogen haben. Fangemeinden können in diesem Sinn auch als neue Form religiöser Gemeinschaften angesehen werden.¹⁰³

2.7 Paradoxe des Heldenmythos

The behavior of the macho heroes is typically fascist, despite all claims to redeem democracy.¹⁰⁴

Obwohl die Entstehung des amerikanischen Heldenmythos in Anbetracht der bereits erwähnten Ausführungen nachvollziehbar wird, ergeben sich gewisse Paradoxe.

Die Personifizierung des Helden ist trotz der viel gerühmten kulturellen Vielfalt immer noch hauptsächlich der weiße, starke und heterosexuelle Mann.

Das zweite Paradox ist die Darstellung der Demokratie in den Heldenmythen. Die USA rühmen sich zwar die vorbildlichste aller Demokratien zu sein, dieser wird allerdings die gesamte Filmgeschichte hindurch eine pessimistische Grundhaltung bezüglich ihrer Handlungsfähigkeit entgegengestellt. Selbst die Retter der Demokratie, die Helden, erheben sich durch ihre Superkräfte über die Gesetze und unterstehen nur den verbreiteten Moral- und

¹⁰² Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 44.

¹⁰³ Vgl. Ebda. S. 47f.

¹⁰⁴ Ebda. S. 351.

Wertvorstellungen.¹⁰⁵ Es ist u.a. dieser moralische Kern, der Superhelden von der Persönlichkeit eines gewöhnlichen Menschen unterscheidet. Denn von „einem Menschen, der, in wenigen Sekunden, Arbeit und Reichtum astronomischen Ausmaßes bewirken kann, könnte man wohl die Umwälzung der politischen, ökonomischen und technologischen Ordnung der Welt erwarten“.¹⁰⁶ Die Superhelden agieren aber zumeist nur in einem Mikrokosmos, in dem die Dichotomie von Gut und Böse klar abgetrennt ist und oftmals wenig ausdifferenziert erscheint. Nach Umberto Eco ist Superman ein „eklatante[s] Beispiel eines *staatsbürgerlichen* Bewusstseins, das vom *politischen* Bewusstsein abgetrennt ist. Sein Bürgersinn ist durchaus perfekt, doch er bewegt und bekundet sich in den Grenzen einer kleinen geschlossenen Gemeinschaft“.¹⁰⁷ Mangels wirklicher Gegner bekämpft Superman hauptsächlich Räuber und Diebe auf der einen Seite und generiert Spenden für die Bedürftigen, indem er Wohltätigkeitsveranstaltungen organisiert, auf der anderen Seite. Da er aufgrund seiner übermenschlichen Fähigkeiten gegen Armut und Hunger langfristig selbst vorgehen könnte, stellt diese Form von Engagement auch ein Paradox dar.

Ebenso wie das Böse allein unter dem Aspekt des Angriffs auf das Privateigentum erscheint, *tritt das Gute allein in der Gestalt der Wohltätigkeit hervor*. Diese schlichte Gleichung scheint Supermans Moral hinreichend auszudrücken.¹⁰⁸

Superman gilt folglich als der Prototyp des amerikanischen Monomythos, denn er ist die Verkörperung des „American Dream“ und beschützt das Privateigentum vor Dieben, während er gleichzeitig an den moralischen Werten festhält, die sich bis zum Puritanismus zurückverfolgen lassen.

¹⁰⁵ Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 6ff.

¹⁰⁶ Eco, Umberto: *Der Mythos von Superman*. In: Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1984. S. 216.

¹⁰⁷ Ebda. S. 217.

¹⁰⁸ Ebda.

2.8 Demokratischer Heroismus

Die Ereignisse von 9/11 haben den amerikanischen Monomythos in vielerlei Hinsicht Lügen gestraft und stellen sogar einen Gegenpol dazu dar.

Wird das Paradies als Ausgangslage vorausgesetzt, wie es in den monomythischen Narrationen der Fall ist, so lässt sich feststellen, dass weder New York City noch Washington D.C. diesem mythischen Bild des harmonischen Paradieses entsprachen (weder vor noch nach den Anschlägen), zu dessen Rettung ein Held benötigt wird.¹⁰⁹

Das Ausbleiben eines übermenschlichen Retters am 11.09.2001 kommentieren Jewett und Lawrence fast schon zynisch:

No caped superheroes flew through the air to divert the flight of the doomed airplanes, and no superheroic president was on board who, like Harrison Ford in Air Force One, could dispatch the terrorists before their evil mission could be completed.¹¹⁰

Das Verhalten der Zivilbevölkerung, welche in den monomythischen Darstellungen als passiv, inkompetent und panisch gezeigt wurde, stellt wohl den größten Unterschied zwischen der fiktionalen und der realen Welt dar.

Anstatt in Panik auszubrechen oder sich passiv zu verhalten, rannten tausende Angestellte aus den brennenden Gebäuden und halfen sich gegenseitig bei der Flucht. Uniformierte Polizisten, Feuerwehrmänner und medizinisches Personal dienten unter den Kommandos ihrer Vorgesetzten und retteten mutig andere Mitbürger aus den Gebäuden.

„In fulfilling their mandate to serve the community, they took risks that they might have avoided“.¹¹¹ Als sich herauskristallisierte, dass das Ausmaß der Anschläge die Kapazität der offiziellen Hilfskräfte überstieg, beteiligten sich viele Freiwillige aus anderen Gebieten an den Rettungsarbeiten.

Diese Reaktionen der amerikanischen Bürger bezeichnen Jewett und Lawrence als demokratischen Heroismus und sehen darin auch gleichzeitig großes Potenzial für ein neues Heldenparadigma.

¹⁰⁹ Vgl. Jewett/Lawrence, The Myth of the American Superhero. S. 362.

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Ebda.

The behaviour of Americans as they coped with the terrorist attacks could have a greater impact in popularizing forms of democratic heroism than any work of imagination could achieve.¹¹²

Die Fähigkeit der Bürger, trotz fehlender Superkräfte heldenhaft im Angesicht einer Krise zu agieren, wird nach den bereits erwähnten Autoren besonders am Schicksal des Flight 93 transparent. Durch Handygespräche erfuhren die Passagiere von den Anschlägen auf das World Trade Center und wurden sich dessen bewusst, sich selbst in einer "flying bomb[s] [S.S.]"¹¹³ zu befinden. Die Passagiere berieten sich und entschieden das Cockpit zu stürmen.

Unable to move at 'bullet speed', these citizens used ordinary muscles in diverting the plane from its mission of destruction, but were unable to save their own lives, as superheroes always can.¹¹⁴

Der Historiker Jack Rakove analysierte die Begebenheiten des Flight 93 und kam zu folgenden Schlüssen, die charakteristisch für den demokratischen Heroismus sind:

Die Passagiere haben ihm zufolge politische Verantwortung übernommen, indem sie über die Vorgangsweise abgestimmt haben, wie es von demokratischen Bürgern erwartet wird, und erst danach das Cockpit gestürmt haben. Das demokratische Ideal dabei war allerdings nicht die Handlung an sich, sondern die Einigkeit darüber, das Richtige zu tun, wenn die Zeit dafür gekommen ist.¹¹⁵

Such a sense of responsibility, widely diffused in our citizens, is surely an antidote to the superheroic ideal- and the best hope that ordinary people can sustain the lives of their communities.¹¹⁶

Auch die mythische Erwartung auf ausgeführte Gerechtigkeit, bei der die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden, wurde nicht erfüllt. Die Taten der Terroristen können mit denen der amerikanischen Superhelden verglichen werden, denn auch sie beabsichtigten durch die Anschläge, "that their violence would re-create a righteous world".¹¹⁷ Um es mit den Worten Campbells überspitzt zu formulieren: „Whether you call someone a hero or a monster is all relative to where the focus of your conscious may be“.¹¹⁸

¹¹² Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 362.

¹¹³ Ebda.

¹¹⁴ Ebda. S. 363.

¹¹⁵ Rakove, Jack: *From Pompeii to Flight 93*. In: *San Francisco Chronicle*. 23.09.2001. S.D1. Zit. nach: Jewett, R./Lawrence, J.S.: *The Myth of the American Superhero*. S. 363.

¹¹⁶ Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 363.

¹¹⁷ Ebda.

¹¹⁸ Campbell, *The Power of Myth*. S. 156.

Doch der Tod der Beteiligten sowie der Opfer hat die Dichotomie zwischen Gut und Böse in dem Sinn aufgehoben, als alle das gleiche Schicksal ereilt hat, ob schuldig oder unschuldig, ob gläubig oder ungläubig. "The powdered ashes of Christians, Jews, Muslims and Hindus of many varied persuasions lie next to the nonreligious in such confusion that no monomythic separation remains credible".¹¹⁹

Angesichts dieser Ereignisse wurde die Hoffnung auf die Wiederherstellung des Paradieses durch Superkräfte als obsolet für eine demokratische Gesellschaft entlarvt, Jewett und Lawrence bezeichnen sie sogar als Bedrohung für zivilisiertes Leben auf dem gesamten Planeten.¹²⁰ Allerdings wandten die Autoren auch realistisch ein, dass sich ein neues Heldenparadigma, welches sich aus einer aktiven demokratischen Zivilisation zusammensetzt, nicht über Nacht durchsetzen wird, nachdem der amerikanische Monomythos den gewaltverherrlichenden Kampf gegen das Böse seit über 70 Jahren propagiert hat.

The events of September 11 that inaugurate a new millenium call for a reconstruction of the American myth system by the creation of genuinely democratic entertainments.¹²¹

Der Frage, wie die Feuerwehrmänner, die als Verkörperung der demokratischen Helden gesehen werden können, in den Medien dargestellt wurden und wie sich der amerikanische Monomythos in Film und Fernsehen angesichts der Anschläge von 9/11 verändert hat, wird im folgenden Kapitel nachgegangen.

¹¹⁹ Jewett/Lawrence, *The Myth of the American Superhero*. S. 363.

¹²⁰ Ebda. S. 364.

¹²¹ Ebda.

3. Mediale Berichterstattung

Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.¹²²

Dieser viel zitierte Satz von Niklas Luhmann steht emblematisch über dem folgenden Kapitel, welches sich mit der medialen Berichterstattung am 11. September 2001 und den darauf folgenden Wochen beschäftigt. Wie bereits aus dem vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde, werden Helden von Medien konstruiert, weshalb auch die nähere Betrachtung des Mediensystems in den USA und der Krisenberichterstattung essentiell für eine weitere Auseinandersetzung mit den Helden von 9/11 ist.

3.1 Das US-amerikanische Mediensystem

Die USA galten von jeher als Wiege der Meinungs-, Informations- und Pressefreiheit; das Recht der Öffentlichkeit auf Information als *conditio sine qua non* einer funktionierenden Demokratie zählt zu den fundamentalen Werten der amerikanischen Gesellschaft.¹²³

Dieser im Sinne der Aufklärung erstrebenswerte Ansatz mag auf den ersten Blick als optimale Grundvoraussetzung für ein vorbildliches Mediensystem erscheinen, weist allerdings bei näherer Betrachtung einige Fragwürdigkeiten auf. Um eine uneingeschränkte Pressefreiheit zu gewährleisten, ist im ersten Zusatzartikel der Verfassung festgelegt, dass vom Kongress keinerlei Gesetze erlassen werden dürfen, die diese in Gefahr bringen könnten. Da die Pressefreiheit, wie bereits erwähnt, als „fundamentales Prinzip des amerikanischen 'way of life' gilt, sah man sich bis heute nicht veranlasst, in nennenswertem Umfang ergänzende Presse- und Mediengesetze oder Ausführungsbestimmungen zu erlassen“.¹²⁴ Diese gesetzliche Grundlage lässt auf eine Vielzahl an Medien schließen, welche die unterschiedlichsten politischen Interessen vertreten. Durch die freie Marktwirtschaft und das Fehlen jeglicher staatlicher Regulierungsrahmen hat sich diese Medienvielfalt allerdings nicht lange halten können. Diese Umstände führten zu Kommerzialisierung und Ökonomisierung, was bedeu-

¹²² Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 2. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. S. 9.

¹²³ Bernreuther, Marie-Luise: Made in USA. Realitätskonstruktionen nach dem 11. September. Frankfurt/Main: Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004. (=Kulturwissenschaftliche Medienforschung.2). S. 18.

¹²⁴ Ebda.

tet, „dass ökonomische Prinzipien und Handlungsrationitäten einen wachsenden Einfluss bei der Institutionalisierung, Diversifizierung, Produktion und Konsumption von Medien bzw. deren Inhalten haben“.¹²⁵ Medienunternehmen, welche den gewünschten ökonomischen Gewinn nicht erzielen, konnten sich nicht am Markt halten und wurden oftmals von größeren Unternehmen der Branche gekauft. „Diese sogenannte *horizontale Konzentration*, also der brancheninterne Zusammenschluss von Unternehmen auf gleicher Produktionsstufe, war bereits Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen.“¹²⁶

Das Problem der Medienkonzentration ergibt sich hinsichtlich der Meinungsvielfalt, die von Medien gewährleistet werden sollte. Mit der steigenden Medienkonzentration in den 1980er und 1990er Jahren wurde auch die Meinungsvielfalt immer geringer. Der Grund dafür liegt bei den unterschiedlichen Konzentrationsformen, die einerseits die Produktion und den Vertrieb zusammenschlossen (vertikale Konzentration) und andererseits branchenübergreifende Beteiligungen und Verflechtungen mit sich brachten.¹²⁷ Nach Angaben der *Free Press*, der größten medienpolitischen NGO der USA, dominieren die folgenden sechs Großkonzerne die Medienlandschaft der Vereinigten Staaten (die angegebenen Umsätze beziehen sich auf das Wirtschaftsjahr 2009):

- General Electric (\$157 Mrd.)
- Walt Disney (\$36,1 Mrd.)
- News Corp. (\$30,4 Mrd.)
- Time Warner (\$25,8 Mrd.)
- Viacom (\$13,6 Mrd.)
- CBS (\$13 Mrd.)¹²⁸

Die Größenordnung dieser Konzerne lässt sich allerdings nicht nur anhand deren Umsätze ablesen, sondern auch an den jeweiligen Reichweiten. Das ABC Television Network, welches zum Walt Disney-Konzern gehört, erreicht mit seinen 226 TV-Stationen insgesamt 99 Prozent der Fernsehhaushalte in den USA.¹²⁹ Rupert Murdoch belegt mit seiner News Corp.

¹²⁵ Meier, Werner A./ Jarren, Otfried: Ökonomisierung und Kommerzialisierung von Medien und Mediensystem. Bemerkungen zu einer (notwendigen) Debatte. In: Haas, Hannes/Jarren, Otfried (Hg.): Mediensysteme im Wandel. Struktur, Organisation und Funktion der Massenmedien. 3. Aufl. Wien: Wilhelm Braumüller, 2002. S. 126.

¹²⁶ Bernreuther, Made in USA. S. 18.

¹²⁷ Vgl. Meier/Jarren, Ökonomisierung und Kommerzialisierung von Medien und Mediensystem. S. 126.

¹²⁸ Free Press: <http://www.freepress.net/ownership/chart/main>. Zugriff: 06.02.2011. 15:51.

¹²⁹ Vgl. Ebda.

zwar *nur* den dritten Platz in den USA, doch „mit der Gesamtheit der in seinem Besitz befindlichen Medien erreicht er ca. zwei Drittel der Fernsehhaushalte auf der Welt“.¹³⁰

Wenn die gesamten Medien eines Staates von einigen wenigen großen Unternehmen geführt werden, die zudem hauptsächlich ökonomische Interessen verfolgen, leidet natürlich die Meinungsvielfalt darunter, und es besteht die Gefahr, dass es zwar viele unterschiedliche Medien gibt, diese sich in den Inhalten aber sehr ähnlich sind, also „more of the same“ auf inhaltlicher Ebene.

Diese Einschränkung der Meinungsvielfalt betrifft den gesamten US-Mediensektor; besonders bedenklich ist diese allerdings im Bereich der TV-Nachrichtenformate, die nicht nur in den USA zum beliebtesten Informationsmedium unserer Zeit zählen. Da sich die ökonomisch festgelegten Medienkonzerne an den Präferenzen der Konsumenten, also der Zuschauer orientieren, hat in den vergangenen Jahrzehnten eine negative Tendenz der Fernsehnachrichten hin zu Entpolitisierung und Infotainment stattgefunden.¹³¹ Der Begriff des Infotainments beschreibt eine Verschränkung von Information und Entertainment und geht auf den amerikanischen Medienwissenschaftler Neil Postman zurück, welcher in seinem bekanntesten Werk „Amusing ourselves to death“ bereits 1985 pessimistische Prophezeiungen zu den Auswirkungen der „Spaß- und Unterhaltungsgesellschaft“ auf das Mediensystem getätigt hat.¹³²

Die Rezipienten wenden sich also eher Unterhaltungsformaten im Fernsehen zu und politische

Informationssendungen haben in der Regel nur dann eine Chance, eine nennenswerte Zahl von Zuschauern zu erreichen, wenn sie den Darstellungsmustern des Infotainments folgen, wobei einfache Sprache und Bilddominanz, eine Fülle heterogener Kurzmeldungen ohne Hintergrundinformationen, die Tendenz zu Personalisierung, Dramatisierung und Sensationalismus und die Präferenz für 'human interest'-/ 'human touch'-Geschichten charakteristisch sind.¹³³

Wie beliebt solche Nachrichtensendungen mit Infotainmentstruktur sind, zeigt ein Vergleich der Einschaltquoten von CNN und Fox News. Nach den Anschlägen des 11. Septembers war es besonders der Nachrichtensender Fox News, der sich „durch eine pathetisch-

¹³⁰ Bernreuther, Made in USA- S. 21.

¹³¹ Vgl. Ebda. S. 15ff.

¹³² Vgl. Postman, Neil: Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business. London: Methuen, 1987.

¹³³ Bernreuther, Made in USA. S. 16.

patriotische und extrem komplexitätsreduzierte Berichterstattung“¹³⁴ auszeichnete. Diese Darstellungsform scheint das Fernsehpublikum in hohem Maß angesprochen zu haben, denn während des folgenden Irak-Krieges konnte sich der Sender mit 5,6 Millionen Zuschauern gegen den qualitativ höherwertigen Informationssender CNN mit 4,4 Millionen Zuschauern durchsetzen.¹³⁵ Wenn also politische (Hintergrund-)Informationen in den Nachrichtenformaten immer mehr vernachlässigt werden und emotionale Berichterstattung objektive Analysen zurückdrängt, ergibt das für die Realitätswahrnehmung der Rezipienten eine einseitige und unreflektierte Perspektive. Die Rezipientenforschung kann zwar den tatsächlichen Einfluss der Medien auf das Publikum nicht wissenschaftlich belegen, es ist allerdings unbestritten, dass die Medien ein gewisses (Ab-)Bild der Realität liefern. Inwiefern dieses von den Rezipienten übernommen oder hinterfragt wird, sei dahingestellt.

3.2 Realität vs. Medienwirklichkeit

Die Realität, die von den Nachrichtenformaten vermittelt wird, stellt einen der Hauptaspekte der Nachrichtenforschung dar. Dabei stehen sich der realistische und der konstruktivistische Ansatz gegenüber. „Die realistische Denkrichtung unterstellt prinzipiell einen Informationsfluß [sic.] von der Quelle, dem Anlaß [sic.] der medialen Berichterstattung, zu den Medien. Anlässe für Berichterstattung sind in der Regel medienexterne Ereignisse.“¹³⁶ Den Journalisten kommt damit die Rolle der Schleusenwärter zu, deren Hauptfunktion die Selektion der Ereignisse ist. Journalisten entscheiden somit, welche Ereignisse es wert sind, in die Öffentlichkeit getragen zu werden. Diese Sichtweise wird in den Ansätzen der Gatekeeper-Forschung von David Manning White (1950) sowie in der Nachrichtenwert-Theorie vertreten. Galtung und Ruge haben 1965 im Rahmen einer vergleichenden Studie von Nachrichtenformaten einen Katalog an Charakteristika erstellt, welche ein Ereignis aufweisen muss, um Anklang in den Medien zu finden. Die beiden Sozialwissenschaftler bezogen sich dabei auf den von Walter Lippmann geprägten Begriff des „news value“.¹³⁷ Zu den so genannten „Nachrichtenwertfaktoren“ zählen u.a. Überraschung und Unvorhersehbarkeit, die Persona-

¹³⁴ Bernreuther, Made in USA. S. 22.

¹³⁵ Ebda.

¹³⁶ Weber, Stefan: Was können Systemtheorie und nicht-dualisierende Philosophie zu einer Lösung des medientheoretischen Realismus/Konstruktivismus-Problems beitragen? In: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. S. 205.

¹³⁷ Vgl. Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. 4. Aufl. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002.

lisierung und Relevanz für den Kulturkreis sowie die Negativität.¹³⁸ Wie sich die Selektion der Journalisten, oder besser der Nachrichtenredaktionen, auf die Darstellung der Wirklichkeit auswirkt, haben die beiden folgendermaßen beschrieben:

The consequence of all this is an image of the world that gives little autonomy to the periphery but sees it as mainly existing for the sake of the center – for good or for bad – as a real periphery to the center of the world.¹³⁹

Dadurch, dass bevorzugt über Ereignisse mit hoher Relevanz für einen Kulturkreis und mit räumlicher Nähe zu den Rezipienten berichtet wird, entsteht der Eindruck, dass all die wichtigen und oft auch negativen Ereignisse in der unmittelbaren Umgebung der Rezipienten stattfinden. Es wird somit von den Medien eine „höchst selektive, ungenaue, tendenziöse, verzerrte und daher konstruierte Weltsicht“¹⁴⁰ geboten. Umstritten ist die Frage der Schuld bei der Auseinandersetzung mit dem Thema der medial vermittelten Realität. Einerseits wird den Produzenten, also den Medienkonzernen, Nachrichtenredaktionen und Journalisten, unterstellt ein verzerrtes Abbild zu liefern, andererseits wird aber auch auf die PR verwiesen, die sich die Auswahlkriterien der Journalisten zu Nutze macht, um bewusst Ereignisse zum Zweck der Publikation zu inszenieren. Nach Boorstin werden solche Begebenheiten als „Pseudoereignisse“ bezeichnet, da diese ohne die Berichterstattung darüber gar nicht stattfinden würden. Burkart spricht in diesem Zusammenhang auch von gezieltem „Ereignismanagement“.¹⁴¹ Eine abgeschwächte Form der Pseudoereignisse stellen die „Mediatisierten Ereignisse“ dar, welche laut Kepplinger Begebenheiten bezeichnen, die zwar auch ohne mediale Präsenz stattgefunden hätten, allerdings aufgrund des Medieninteresses speziell aufbereitet werden. Der Großteil der politischen Aktionen fällt beispielsweise unter diese Kategorie ebenso wie Sportveranstaltungen.¹⁴²

Während also realistische Ansätze davon ausgehen, dass die Medien ein verzerrtes Bild der wahren Realität wiedergeben, sind Vertreter des Konstruktivismus der Ansicht, dass jedes Individuum durch unterschiedliche (biologische) Faktoren wie beispielsweise die Wahrnehmung auch über eine unterschiedliche Realitätsauffassung verfügt und dass die Mas-

¹³⁸ Galtung, Johan/Ruge, Mari Holmboe: The structure of foreign news. In: Journal of Peace Research, 2, 1965. S. 91.

¹³⁹ Ebda. S. 84.

¹⁴⁰ Burkart, Kommunikationswissenschaft, S. 286.

¹⁴¹ Ebda. S. 288.

¹⁴² Vgl. Ebda. S. 287ff.

senmedien eben eine weitere Form von Realität anbieten.¹⁴³ „Konstruktivistische Empirie geht folglich nicht vom Dualismus Medienbild versus Wirklichkeit aus, sondern interessiert sich für unterschiedliche Wirklichkeiten in unterschiedlichen Medien und für deren Ursachen“. ¹⁴⁴

Die mediale Berichterstattung um 9/11 wurde bereits auf die unterschiedlichsten Aspekte und aus verschiedensten Blickwinkeln untersucht. Die Anschläge auf die Twin Tower drängten gewissermaßen Vergleiche zwischen Realität und Fiktion, wie beispielsweise ähnliche Settings in Katastrophen- und Actionfilmen, auf. In seinem Aufsatz „Der Geist des Terrorismus“ nimmt Jean Baudrillard eine realistische Perspektive ein, indem er eine Diskrepanz zwischen wirklicher und medial vermittelter Realität aufzeigt.

Was ist nun aber mit dem realen Ereignis, wenn überall das Bild, die Fiktion und das Virtuelle die Realität bestimmen? Man hat die Terror-Attacken zum Anlass genommen, von einer Rückkehr des Realen und der Gewalt des Realen in ein angeblich virtuelles Universum zu sprechen.¹⁴⁵

Diesen Ansatz, die Rückkehr in die Realität, vertritt beispielsweise Slavoj Žižek, der Analogien zu der Matrix-Trilogie zieht. In den Filmen entdeckt der Protagonist, Neo, dass alle Menschen an einen Computer angeschlossen sind und in einer virtuellen Scheinrealität leben. Als er sieht, wie Chicago nach dem globalen Krieg in Wirklichkeit aussieht, wird er vom Anführer des Widerstands gegen die Maschinen, Morpheus, mit den Worten „Willkommen in der Wüste des Realen“ empfangen. Diesen Moment der Erkenntnis beschreibt Žižek, wenn er Morpheus zitiert: „den Bürgern dieser Stadt wurde »die Wüste des Realen« vor Augen geführt“. ¹⁴⁶ Wie Neo im Film begreifen demnach die Amerikaner durch die Anschläge von 9/11, dass ihre unantastbare, heile Welt nur eine Illusion ist, und werden sich ihrer wahren Verletzlichkeit schmerzlich bewusst. Im Gegensatz dazu reicht nach Baudrillard der Angriff auf das World Trade Center, den er als „die »Mutter« aller Ereignisse“¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Siegfried J. Schmidt: Blickwechsel. Umriss einer Medienepistemologie. In: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. S. 119.

¹⁴⁴ Weber, Stefan: Konstruktivistische Medientheorien. In: Ders. (Hg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK, 2003. S. 193.

¹⁴⁵ Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Das Abendland, das die Stelle Gottes eingenommen hat, wird selbstmörderisch und erklärt sich selbst den Krieg. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 62.

¹⁴⁶ Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen. Nach den Anschlägen von New York und Washington wird Amerika gezwungen, die Welt so wahrzunehmen, wie sie ist. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001.

¹⁴⁷ Baudrillard, Der Geist des Terrorismus. S. 53.

bezeichnet, nicht aus, um die viel postulierte Rückkehr in die Realität zu bewirken. Als Grund dafür nennt er den Zusammenhang zwischen der realen Gewalt und dem Bild.

Wirklichkeit und Fiktion sind nicht auseinander zu halten, und die Faszination des Attentats ist in erster Linie eine Faszination durch das Bild. In diesem Fall also addiert sich das Reale zum Bild wie eine Schreckensprämie, wie ein zusätzlicher Schauder. [...] Am Anfang war das Bild, und erst dann kam der Schauder des Realen.¹⁴⁸

Die ausgestrahlten Bilder von den einstürzenden Türmen haben die Rezipienten also an bereits gesehene Kinobilder erinnert, denn „das Udenkbare, das geschah, war schon Gegenstand der Fantasie, sodass Amerika in gewisser Weise dem begegnete, worüber es fantasierte, und das war die größte Überraschung“.¹⁴⁹ Erst dadurch, dass die Bilder real wurden, haben sie also ihren Schrecken erlangt. Da die Attentäter nicht nur die amerikanischen Flugzeuge als Waffen in Gebrauch genommen, sondern auch bewusst das Medienecho einkalkuliert haben, handelt es sich dabei laut Baudrillard nicht um eine reale, sondern um eine symbolische Gewalt.¹⁵⁰

Der symbolische Charakter der Anschläge ist wohl unumstritten und wird an anderer Stelle noch weiter ausgeführt. Es stellt sich allerdings die Frage, ob diese Symbolhaftigkeit wie bei Baudrillard auch gleichzeitig als Gegenpart zur Realität gesehen werden muss, oder ob sich diese nicht gegenseitig bedingen.

Auch Marie Louise Bernreuther vertritt den realistischen Ansatz, indem sie der Ansicht ist, dass die Medien nach dem 11. September von der US-Regierung instrumentalisiert wurden, um gezielte Horrorszenarien zu verbreiten, welche die Akzeptanz des Irakkriegs innerhalb der Bevölkerung festigen sollten. Anhand der Untersuchung von überregional erscheinenden Tageszeitungen und politischen Stellungnahmen bzw. politischen Dokumenten wie z.B. Geheimdienstberichten, die öffentlich zugänglich sind, zeigt die Autorin die Diskrepanzen der Medien- und der tatsächlichen Realität auf. Die Verantwortung für die stetige Verängstigung der Bevölkerung trägt allerdings nicht nur die US-Regierung, sondern auch die Massenmedien, die ihre Funktion als „watchdog“ vernachlässigt und den Schreckensmeldungen eine Plattform geboten haben.

¹⁴⁸ Baudrillard, Der Geist des Terrorismus. S. 62.

¹⁴⁹ Žižek, Willkommen in der Wüste des Realen. S. 133.

¹⁵⁰ Vgl. Ebda. S. 61ff.

Sie widmeten, ohne Rücksicht auf Plausibilitäten, Hintergründe und Zusammenhänge, nicht zuletzt zur Steigerung der eigenen Quote/Auflage, jeder Sensationsmeldung (Anthrax; Terrorwarnungen; Bedrohung durch 'Massenvernichtungswaffen') größte Aufmerksamkeit und sorgten so für die nötige Verbreitung der politisch vorgegebenen Realitätskonstruktionen. Die *Realitätsdarstellung*, die achtzehn Monate lang auf eine Bedrohung von außen fokussiert war [...], prägt die Realitätswahrnehmung, führt zur Unterstützung eines völkerrechtswidrigen Krieges und bringt massive innenpolitische und wirtschaftliche Probleme einfach nicht zum Bewußtsein [sic.].¹⁵¹

Im Gegensatz dazu liegt der Anspruch der folgenden Analyse nicht in der Gegenüberstellung der wahren Ereignisse und der medialen Darstellung, es sollen stattdessen im ersten Schritt verschiedene Deutungen und Zugangsweisen der Berichterstattung nach 9/11 behandelt werden, um danach im zweiten Schritt nach konstruktivistischem Vorbild die verschiedenen Realitäten der unterschiedlichen Medien zu vergleichen und damit transparent zu machen, wie die Feuerwehrmänner heroisiert, vermenschlicht und in weiterer Folge als Helden dekonstruiert wurden.

3.3 9/11 in den US-Medien

It was once said that journalism takes on its true colors when the world outside darkens, when prospects turn bleak and hope shrinks.¹⁵²

Die Ereignisse des 11. September 2001 fallen zweifellos unter diese Kategorie und haben die US-amerikanischen Medien vor eine große Herausforderung gestellt. Aufgrund der einseitigen und patriotischen, oft schon an das Propagandistische grenzenden Berichterstattung im Zuge von 9/11 besteht der allgemeine Tenor darin, dass das Mediensystem in den USA versagt hat und zum Sprachrohr der Regierung wurde. Grundsätzlich ist dem nicht zu widersprechen, allerdings besteht dabei die Gefahr, die Berichterstattung rund um 9/11 zu oberflächlich als Medienversagen abzutun.

Das ambivalente Verhältnis zwischen Medien und Terrorismus stellt für eine differenzierte Herangehensweise den Ausgangspunkt dar. Die Attentäter waren sich der medialen Resonanz der Anschläge mit hoher Wahrscheinlichkeit bewusst und haben diese auch gezielt genutzt.

¹⁵¹ Bernreuther, Made in USA. S. 12f.

¹⁵² Zelizer, Barbie/Allan, Stuart: Introduction. When trauma shapes the news. In: Allan, Stuart/Zelizer, Barbie (Hg.): Journalism after September 11. London, New York: Routledge, 2002. S. 1.

Zu den verschiedenen Waffen, welche die Terroristen dem System entwendet und gegen ihre Besitzer gerichtet haben, gehört die Echtzeit der Bilder, ihre sofortige Verbreitung auf allen Kanälen. Sie haben sich der Medien ebenso bedient wie der Börsenspekulation, der Informatik oder des Flugverkehrs.¹⁵³

Diese Meinung vertritt auch Hans Magnus Enzensberger, der jedoch einen Schritt weiter geht und den Attentätern bzw. den Planern der Attentate Hollywood als Vorlage unterstellt:

Inspiziert von der symbolischen Bildlogik des Westens, haben sie das Massaker als Medienspektakel inszeniert. Dabei folgten sie minutiös den Szenarien des Horrorfilms und des Science-Fiction-Thrillers.¹⁵⁴

Die beiden amerikanischen Medienwissenschaftler Barbie Zelizer und Stuart Allan vertreten dieselbe Ansicht, wenn sie schreiben: „At first the story appeared to be almost made for television.“¹⁵⁵ Einen Beleg für diese These bietet Bernhard Debatin an, indem er auf das Timing der Anschläge verweist. Verschwörungstheoretiker sehen in der Wahl des Zeitpunktes einen Beweis dafür, dass die Attentate nicht von außenstehenden Terroristen durchgeführt wurden, da diese nicht in der Früh, sondern zu einer Zeit angegriffen hätten, in der das World Trade Center viel stärker frequentiert gewesen wäre. Im Hinblick auf die mediale Verbreitung der Furcht einflößenden Bilder macht die Wahl der Zeit jedoch durchaus Sinn, denn die „Terroristen haben durch ihr Timing das größtmögliche globale Live-Publikum erreicht, da zum Zeitpunkt der Anschläge die meisten Menschen rund um den Globus wach waren.“¹⁵⁶ Es muss nicht zusätzlich erwähnt werden, dass die Anschläge des 11. September alle bestehenden Nachrichtenfaktoren in sich vereinen, um sicher zu sein, dass dieses Ereignis durch die Medien in die Öffentlichkeit gelangt. Terrorakte dieses Ausmaßes können von den Medien nicht ignoriert werden, obwohl sie mit der Berichterstattung und Live-Übertragung den Terroristen in die Hände spielen und somit eine viel größere Anzahl an Menschen in Panik versetzen und traumatisieren, als es ohne ihr Zutun möglich wäre. „Die Massenmedien, speziell das Leitmedium Fernsehen, fungierten dabei ungewollt als Kompl-

¹⁵³ Baudrillard, Der Geist des Terrorismus, S. 61f.

¹⁵⁴ Enzensberger, Hans Magnus: Die Wiederkehr des Menschenopfers. Der Angriff kam nicht von Aussen und nicht aus dem Islam. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 118.

¹⁵⁵ Zelizer/Allan, Introduction, S. 5.

¹⁵⁶ Debatin, Bernhard: Semiotik des Terrors: Luftschiffbruch mit Zuschauern. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 20.

zen der entsetzlichen Bilder.“¹⁵⁷ In dieser Hinsicht bot New York als Ziel der Anschläge neben dem World Trade Center noch einen zusätzlichen Vorteil, was die mediale Verbreitung betrifft, denn „Nirgendwo arbeiten so viele Journalisten, und es gibt dort, wo auch die meisten Medienkonzerne beheimatet sind, die schnellsten Übertragungswege weltweit.“¹⁵⁸ Das erste gekidnappte Flugzeug wurde um 08:45 Ortszeit (14:45 MEZ) in den Nordturm des World Trade Centers gelenkt.¹⁵⁹ Bereits um 08:50 erhielt das ABC-Nachrichtennetwork die Information über einen Brand im World Trade Center und die ersten Meldungen darüber wurden um 08:52 im ABC News Radio ausgestrahlt.¹⁶⁰ Als um 09:03 das zweite Flugzeug in den Südturm gelenkt wurde, waren bereits Kamerateams u. a. von CNN und ABC vor Ort.¹⁶¹

Die in den US-Medien am meisten wiederholten Bilder gehörten zu einer vom Sender ABC gefilmten Sequenz, in der das zweite Flugzeug sich dem Südturm vom rechten Bildrand her nähert und dann in den Turm einschlägt.¹⁶²

Wie schnell die Nachricht über die Anschläge und infolgedessen auch die Bilder um die Welt gingen, zeigt ein Vergleich mit deutschen Medien. Als erster Sender berichtete RTL von den Ereignissen in New York und Washington und richtete bereits „kurz nach 15 Uhr“¹⁶³, also eine viertel Stunde nach dem ersten Flugzeugeinschlag, eine Sondersendung ein.

Der Nachrichtensender *n-tv* profitierte von seiner Kooperation mit dem US-Newsnetwork *CNN*, sendete noch vor *RTL* die ersten Bilder aus New York und erreichte zwischen 16 und 17 Uhr mit 9,3% den höchsten Marktanteil seit Bestehen des Senders.¹⁶⁴

Eine Studie über die Geschwindigkeit der Verbreitung der Nachricht von den Anschlägen in Deutschland hat folgende Ergebnisse gebracht: „Knapp 30 Prozent waren bereits nach einer

¹⁵⁷ Schicha, Christian/Brosda, Carsten: Medien, Terrorismus und der 11. September 2001- Eine Einleitung. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 8.

¹⁵⁸ Ebda. S. 7.

¹⁵⁹ Vgl. Ebda.

¹⁶⁰ Vgl. Zelizer/Allan, Introduction, S.7.

¹⁶¹ Vgl. Brosda, Carsten: Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 62.

¹⁶² Debatin, Semiotik des Terrors. S. 30.

¹⁶³ Brosda, Sprachlos im Angesicht des Bildes. S. 62.

¹⁶⁴ Ebda.

Viertelstunde informiert, nach einer halben Stunde war es knapp die Hälfte und nach einer Stunde rund 70 Prozent.“¹⁶⁵

Als knapp über eine Stunde nach dem ersten Flugzeugeinschlag der Südturm um 10:06 Ortszeit in sich zusammenbrach, hatte also die Live-Berichterstattung längst begonnen und die Ereignisse konnten vom Fernsehpublikum rund um die Welt fast in Echtzeit mitverfolgt werden. Der Aspekt der Live-Übertragung und der Echtzeit war eines der vielen Probleme, die sich den Journalisten an diesem Tag stellten.

Zu den Hauptfunktionen des Journalismus zählen nach Brosda „neben der Herstellung von Transparenz und der Validierung konträrer Standpunkte auch die Gewährleistung von Orientierung innerhalb komplexer Gesellschaften“.¹⁶⁶ Gerade in Krisenzeiten kommt der Orientierungsfunktion besondere Bedeutung zu, da sie gewährleisten soll, die gezeigten Bilder für die Bevölkerung mit Hilfe von Informationen und zusätzlichen Hintergrundberichten verständlich zu machen.¹⁶⁷ „Doch was sollten die Journalisten – die nach eigenen Aussagen selbst ehrlich geschockt waren – kommentieren?“¹⁶⁸ Aufgrund fehlender Ankündigungen eines Verbrechens wie Terrorwarnungen etc. wurden die Journalisten von den Anschlägen genauso überrascht wie ihr Publikum und standen dem erklärungs- und ratlos gegenüber.

[T]he news media faced two separate but interrelated tasks: how to report the events of September 11 as they unfolded, and how to fulfil the larger public responsibilities thrust upon them by traumatic events.¹⁶⁹

Die fehlende Information über Hintergründe und genaue Tathergänge führte zu einer Dominanz der Bilder, die oft kommentarlos in einer Schleife wiederholt ausgestrahlt wurden. „Immer wieder kamen die Bilder auf den Ausgangspunkt zurück, eine Weiterentwicklung fand nicht statt, weil es keine Handlung und keine Erklärung gab.“¹⁷⁰ Das bereits erwähnte Video vom Einschlag des zweiten Flugzeugs in den Südturm wurde bis zu 30-mal pro Stunde im Fernsehen gezeigt.¹⁷¹

„Die Extreme des Ereignisses berühren [...] die Verarbeitungskapazität journalistischen Handelns.“¹⁷² Berichterstatte, die live vor Ort waren und die Ereignisse kommentieren soll-

¹⁶⁵ Brosda, Sprachlos im Angesicht des Bildes. S. 63.

¹⁶⁶ Ebda. S. 54.

¹⁶⁷ Vgl. Haller, Michael: Der Journalismus im Medien-Theater. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 46.

¹⁶⁸ Ebda. S. 61.

¹⁶⁹ Zelizer/Allan, Introduction. S. 3.

¹⁷⁰ Brosda, Sprachlos im Angesicht des Bildes. S. 60.

¹⁷¹ Vgl. Debatin, Semiotik des Terrors. S. 30.

¹⁷² Brosda, Sprachlos im Angesicht des Bildes. S. 54.

ten, suchten deshalb nach Vergleichen aus der Vergangenheit, wie beispielsweise dem Angriff auf Pearl Harbor, den Attentaten bei den Olympischen Spielen in München 1972, dem Amoklauf an der Columbine Highschool etc., um das Unerklärliche erklärbar zu machen. „[M]any journalists found themselves looking backwards to figure out how to shape their coverage of September 11.“¹⁷³

Michael Haller hat die Berichterstattung am 11.09.2001 und in den darauf folgenden Wochen und Monaten analysiert. Dabei macht er transparent, dass die Auseinandersetzung der Medien mit den Anschlägen in drei verschiedene Phasen gegliedert werden kann, deren Themenwahl einer „archetypischen Dramaturgie“¹⁷⁴ folgt:

In der Mediengesellschaft erzählen uns die Medien Großereignisse nach dem Muster einer Geschichte, die tradierten Dramaturgieregeln folgt- Regeln, nach denen traumatisierende Erlebnisse re-inszeniert, durchlebt und vielleicht auch bewältigt werden.¹⁷⁵

Die erste Phase der Berichterstattung beginnt mit dem 11. September und erstreckt sich über die Tage danach. Die Wiederholung der gleichen Bilder steht dabei im Zentrum der Medienberichte. „Während dieser Phase wurde das Geschehene symbolisch nachvollzogen, um das Unfassbare fassbar zu machen – typisch für das Verhalten nach einem traumatisierenden Schockerlebnis.“¹⁷⁶ Dieses Verhalten ist vergleichbar mit dem von Überlebenden eines Unfalls, die die Ereignisse immer wieder nachkonstruieren und davon erzählen müssen, um sie verstehen zu können.¹⁷⁷ Auch Debatin sieht in der ständigen Repetition der Bilder „ein rituelles Element, als ob durch die permanente Wiederholung die Ereignisse als *reale* Ereignisse begreiflich gemacht werden müssten“.¹⁷⁸

Diese extreme Krisensituation führte klarerweise auch bei den Networks zu einem Ausnahmezustand.

Competitive priorities—such as commercial profits, sponsorship, or broadcasting ratings—were temporarily set aside. Differences that usually separated local news from national and global news collapsed, as coverage was shared across media and news organizations.¹⁷⁹

¹⁷³ Zelizer/Allan, Introduction. S. 4.

¹⁷⁴ Haller, Journalismus im Medien-Theater. S.51.

¹⁷⁵ Ebda.

¹⁷⁶ Haller, Journalismus im Medien- Theater. S. 49.

¹⁷⁷ Vgl. Ebda.

¹⁷⁸ Debatin, Semiotik des Terrors. S. 30.

¹⁷⁹ Zelizer/Allan, Introduction. S. 4.

Die Einschaltquoten erreichten in dieser ersten Phase auch neue Höchststände, besonders beim Leitmedium Fernsehen. „Bis zu 60 Millionen Amerikaner scharten sich täglich um ihre Bildschirme und hörten die klärende [sic] Worte der Chefmoderatoren von ABC, NBC, CBS und CNN.“¹⁸⁰ Wie bereits erwähnt ließen diese klärenden Worte aufgrund der fehlenden Information und der Traumatisierung der Journalisten auf sich warten. „Erst drei Tage nach den Anschlägen konnten die Journalisten und Korrespondenten vor Ort nach eigener Aussage erstmals wirklich auf Hintergründe des Geschehens eingehen.“¹⁸¹

Die zweite Phase dauerte ungefähr acht Wochen, also von wenigen Tagen nach 9/11 bis Ende November 2001. Diese Phase ist für Analysen wohl am interessantesten, denn darin ist die Verarbeitung des kollektiven Schocks, die Besinnung auf gemeinsame Werte und der Ruf nach Rache enthalten. Das Medienversagen bezieht sich auch hauptsächlich auf diesen Zeitraum, der geprägt war von Emotionalisierung, Patriotismus und Hysterisierung.

In den US-Medien wurden Kriegsszenarien gefeiert, Szenen und Ereignisbilder zu Symbolen der Selbstbehauptung, zu Ikonen des american spirit stilisiert; das Personal der US-Army, das seinen Job machte, verwandelte sich im Fernsehen zum Fahnenträger US-amerikanischer Selbstbehauptung.¹⁸²

Das zuvor genannte Personal der US-Army kann ebenso durch die New Yorker Feuerwehrmänner ersetzt werden, deren Heroisierung ebenfalls in diese Phase der Berichterstattung fällt. Haller bezeichnet diese Phase auch als „Phase der Vergeltungswut“¹⁸³, in der „[ö]ffentlich zelebrierte Revanche als Reaktion auf die schwere, das Wertegefüge der eigenen Identität beschädigende Kränkung“¹⁸⁴ vorherrschte. Bei dem Versuch, die Heroisierung der Feuerwehrmänner in den Medien nachzuzeichnen, wird im Anschluss diese Phase der Berichterstattung eingehender betrachtet.

Die dritte und letzte Phase ging einher mit dem Zusammenbruch der Taliban in Afghanistan, Anfang Dezember, und wird von Haller als Phase der „Katharsis“¹⁸⁵ bezeichnet.

¹⁸⁰ Haller, Journalismus im Medien-Theater. S. 49.

¹⁸¹ Brosda, Sprachlos im Angesicht des Bildes. S. 69.

¹⁸² Haller, Journalismus im Medien-Theater. S. 49.

¹⁸³ Ebda.

¹⁸⁴ Ebda.

¹⁸⁵ Ebda. S. 50.

Sie galt vor allem der Klärung der eigenen Rolle wie auch dem Versuch einer differenzierteren Sinndeutung des Geschehenen. Es begann die Zeit der Rückgewinnung journalistischer Kompetenz.¹⁸⁶

Der überzogene Patriotismus wurde in dieser Phase also wieder minimiert und kritische Stimmen wurden erstmals wieder zur Kenntnis genommen, ohne diese sofort als antiamerikanisch abzutun. „Einige Chefredakteure großer Blätter entschuldigten sich für ihren übertriebenen Patriotismus und publizierten zum Thema Islam und Vergeltung Pro- und Kontrabeiträge in ihren Spalten.“¹⁸⁷ „Back to normal“ schien also das Credo dieser letzten Phase zu sein.

Die Funktionen dieser drei archetypischen Phasen, die in früheren Zeiten vom Theater erfüllt wurden, also die Auseinandersetzung mit einem Thema, die Sinngebung und schließlich das reinigende Finale, wurden von den Medien übernommen. „Unsere Gesellschaft erzeugt ihre kulturelle Identität nicht mehr über die überkommenen Normsysteme (Religion, Staat, politische Ideologie), sondern über mediale Kommunikation.“¹⁸⁸

Der Umgang mit solchen Krisensituationen folgt also einer Dramaturgie, wie sie seit der Antike bekannt ist und den die Medien unbewusst vollziehen. Ein Vergleich mit der Berichterstattung über andere Extremereignisse wie dem Konflikt in Bosnien, dem Nato-Einsatz im Kosovo etc. hat ergeben, dass die Rezipienten ab einem gewissen Zeitpunkt das Interesse an dem Thema verlieren.¹⁸⁹

Das Mediendrama läuft selten länger als vier Monate- dann ist die Luft draußen: Die Leute können es nicht mehr hören, heißt es in den Redaktionen. Und so ist es auch, die Geschichte ist zu Ende, auch wenn wir noch nicht viel wissen.¹⁹⁰

Wodurch erklärt sich nun das Versagen der Medien in der zweiten Phase der Berichterstattung? Auf die psychische und vor allem auch zeitliche Überforderung der Journalisten wurde bereits eingegangen.

Der ehemalige amerikanische Journalist und Medienwissenschaftler Victor Navasky nennt fünf Gründe, die seines Erachtens nach mitverantwortlich dafür waren, dass die Medien ihre Funktion als watchdog oder auch als vierte Macht im Staat nicht erfüllt haben. Der

¹⁸⁶ Haller, Journalismus im Medien-Theater. S. 50.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Ebda. S. 51.

¹⁸⁹ Ebda.

¹⁹⁰ Ebda.

erste Grund, „conglomeration“¹⁹¹, liegt in den bereits erwähnten ökonomischen Voraussetzungen der US-Medien, also in der Medienkonzentration. Die eingeschränkte Meinungsvielfalt wurde bereits hinlänglich behandelt, doch für die großen Medienkonzerne ergibt sich noch ein weiteres Problem. „Es ist unausweichlich, daß [sic.] Unternehmen dieser Größenordnung auf beste Beziehungen zur politischen Elite angewiesen sind, ohne deshalb, wie Rupert Murdoch, unbedingt parteipolitisch gebunden zu sein.“¹⁹² Derlei Beziehungen werden vor allem bei „kartellrechtlichen Bestimmungen“¹⁹³ sowie staatlichen Hilfsleistungen benötigt. Im Krisenfall setzt zudem, gerade in den USA, ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit ein, welches durch die bereits transparent gemachten kulturellen und historischen Entwicklungen des Landes erklärbar ist. Navasky meint dazu: „Perhaps it is natural to rally round the flag in times of trouble.“¹⁹⁴

Hinzu kommt der ökonomische Druck der Einschaltquoten. Der Großteil der Amerikaner verspürte ein erhöhtes Bedürfnis nach Patriotismus in den Medien und diejenigen, die dieses befriedigten, erzielten auch die größten Einschaltquoten. Zelizer und Allan zitieren den Präsidenten von CNN, Walter Isaacson, der in einem Gespräch meinte, man würde als Nachrichtensender in Schwierigkeiten geraten, wenn man nicht die öffentliche Meinung verträte.¹⁹⁵

In the current climate, those journalists committed to pushing beyond such platitudes were more than likely to have their 'loyalty' called into question, their motives challenged. By this rationale, the task of reproducing Pentagon propaganda became a patriotic duty, at least in the eyes of those fearful that critical reporting would undermine the public interest.¹⁹⁶

Der Mythos der Objektivität stellt den zweiten Grund für das Medienversagen nach Navasky dar. Er vertritt die Meinung, dass es keine wirklich objektive Berichterstattung geben kann, da von den Journalisten zwangsläufig immer ein gewisser Standpunkt eingenommen wird. Als einzige Qualitätsfaktoren nennt er „fairness, balance, neutrality, detachment.“¹⁹⁷ Das Zitat, welches am Anfang dieses Kapitels steht und besagt, dass sich in Krisenzeiten die wahre Gesinnung der Medien zeigt, wird auch von Navasky aufgegriffen. Seiner Meinung nach sind die angeblich objektiven und neutralen Mainstream-Medien, wie die *New*

¹⁹¹ Navasky, Victor: Foreword. In: Allan, Stuart/Zelizer, Barbie (Hg.): *Journalism after September 11*. London, New York: Routledge, 2002. S. xvii.

¹⁹² Bernreuther, Made in USA. S. 24.

¹⁹³ Ebda.

¹⁹⁴ Navasky, Foreword. S. xv.

¹⁹⁵ Zelizer, Allan: Introduction. S. 15.

¹⁹⁶ Ebda. S. 12.

¹⁹⁷ Navasky, Foreword. S. xv.

York Times, Fernsehnetworks und diverse Wochenzeitungen, nicht weniger ideologisch als solche, die deutlich in eine politische Richtung tendieren. „They have the ideology of the center and it is part of the ideology of the center to deny that it has an ideology.“¹⁹⁸ Diese Ideologie können sie allerdings im Krisenfall nicht weiter verleugnen. „Thus in times of trauma not only are the mainstream media not in fact as objective as they claim to be, but also they tend to internalize the official line.“¹⁹⁹

Das Missverstehen von Patriotismus gilt als dritter Grund des medialen Fehlverhaltens: „in the aftermath of September 11 the national media have confused the questioning of official policy with disloyalty.“²⁰⁰ Wie bereits erwähnt lastete die öffentliche Meinung auf den Nachrichtennetworks, die von der Kriegsrethorik des Präsidenten noch zusätzlich angeheizt wurde. „Intellektuelle, Medienkritiker und selbst Satiriker fanden sich schnell in der Position von Verrätern und Landesfeinden wieder, nur weil sie sich kritisch über die amerikanische Politik geäußert hatten.“²⁰¹ Diejenigen, die ihre Kritik oder auch ihre Sorge um das Mediensystem öffentlich zum Ausdruck brachten, wurden nicht nur von den Rezipienten angegriffen, sondern zum Teil auch von Kollegen öffentlich wüst beschimpft.

This articulation of the Bush ethic-you are either for us or against us, 'watch what you say' as his press secretary ominously put it-raises a fourth extra-curricular factor: The press' internalization of the Bush administration's ethic of secrecy.²⁰²

Die Instrumentalisierung der Medien durch die US-Regierung und die bewusste Zurückhaltung wichtiger politischer Informationen ist der vierte Faktor, der der politischen Führung zumindest eine Mitverantwortung zuschiebt. Diese Meinung ist im Vergleich zu Bernreuther, die ja von einer bewussten Manipulation der Bevölkerung spricht, relativ diplomatisch.

Der fünfte und letzte Grund verweist ebenfalls auf die US-Politik. Das Fehlen einer loyalen Opposition, die für eine kritische Auseinandersetzung eintritt, war ebenfalls ausschlaggebend für das Verhalten der Medien. „In the face of massive intrusions on the public's right to know, the Democratic Party and its principal leaders have been acquiescent and silent.“²⁰³ Unter Druck gesetzt stimmten die Demokraten schließlich auch dem *USA Patriot*

¹⁹⁸ Navasky, Foreword. S. xv.

¹⁹⁹ Ebda.

²⁰⁰ Ebda. S. xvi.

²⁰¹ Debatin, Semiotik des Terrors. S. 35.

²⁰² Navasky, Foreword. S. xvi.

²⁰³ Ebda. S. xvii.

Act zu, ohne diesen geprüft und zur Debatte gestellt zu haben. „In a system, where the press reports the activities and assertions of those in power, there was nothing to report and so the press, like the (non-existent) overly 'loyal' opposition, was silent.“²⁰⁴

Die Anschläge von 9/11 überforderten verständlicherweise sowohl die Bevölkerung, die Rettungskräfte als auch die Journalisten.

US-Amerikanische Medienwissenschaftler deuten diese Phase rückblickend als angemessen, weil das Land auf eine direkte, auf Vernichtung gerichtete Aggression reagiert habe, indem sein verletztes Selbstbewusstsein auf Satisfaktion sann. Die US-Journalisten seien Mitbetroffene *in* der Gesellschaft und darum distanzlose Akteure gewesen.²⁰⁵

Nichtsdestotrotz ließen sich die Medien in den darauf folgenden Wochen von der Politik instrumentalisieren und versagten dabei in ihrer Funktion, das Handeln der politischen Akteure kritisch zu hinterfragen.

²⁰⁴ Navasky, Foreword . S. xviii.

²⁰⁵ Haller, Journalismus im Medien-Theater. S. 50.

4. Heroisierung der Feuerwehrmänner

Sie nennen uns Helden, aber wir tun nur unsere Arbeit.²⁰⁶

Aus den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits die identitätsstiftende Funktion von Heldenfiguren transparent, die besonders in Krisensituationen eine Hilfe bei der Verarbeitung des Erfahrenen bietet. Die Tendenz zur Heldenverehrung geht somit oft Hand in Hand mit schwierigen Zeiten, wie Brecht treffend formulierte: „Unglücklich ein Volk, das Helden nötig hat“²⁰⁷, denn „Not und Held gehören zusammen wie Krankheit und Fieber“.²⁰⁸

Es ist also nicht verwunderlich, dass die Amerikaner im Angesicht ihrer eigenen Verwundbarkeit und Hilflosigkeit im Zuge von 9/11 ihre Hoffnungen in einer Heldenfigur personalisieren wollten. Durch ihren Einsatz am World Trade Center und die Live-Berichterstattung erhielten die Feuerwehrmänner die mediale Präsenz, die maßgeblich mitverantwortlich für ihre Erhebung in den nationalen Heldenstatus war. Feuerwehrmänner wurden bereits zuvor immer wieder als Helden bezeichnet, was sich durch ihren Beruf, Menschenleben in brenzligen Situationen zu retten und dabei ihr eigenes zu riskieren, schon fast zwangsläufig ergibt.

This was not a newly created icon because the 'firefighter as hero' had long been established. Being a victim of a fire is a great fear, and firefighters voluntarily rush toward what we fear to conquer it and save lives.²⁰⁹

Die extremen Ereignisse und Herausforderungen sowie die mediale Präsenz waren in diesem Fall also die ausschlaggebenden Faktoren für die Heroisierung der Feuerwehrmänner. „It was, however, the events that occurred that day, and then how various media presented firefighting, that gave a renewed significance to their position as hero.“²¹⁰

²⁰⁶ Picciotto, Richard/Paisner, Daniel: Unter Einsatz meines Lebens. Ein New Yorker Feuerwehrmann im World Trade Center. München: Piper, 2002.

²⁰⁷ Brecht, Berthold: Das Leben des Galilei. Zit. nach: Franz Schuh: Über Helden. In: Müllner-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 26.

²⁰⁸ Ebda.

²⁰⁹ Bailey, Frankie Y./Chermak, Steven: Introduction. In: Bailey, Frankie Y./Brown, Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003. S. 2.

²¹⁰ Ebda.

Die Tatsache, dass die Feuerwehrmänner bereits am Abend des 11. Septembers „auf den Straßen New Yorks mit Transparenten gefeiert“²¹¹ wurden, zeigt das enorme Bedürfnis der Menschen nach Helden. Dass die Feuerwehrmänner, selbst schwer traumatisiert durch den Verlust vieler Kollegen, diese Ansicht nicht nachvollziehen konnten, macht das anfängliche Zitat transparent und wird im Folgenden noch näher ausgeführt. Unbestritten ist jedoch die Funktion der Heroisierung für die Bevölkerung:

The celebration of the many heroes of September 11 helped people process the loss, restored faith and confidence in society, connected people together in unexpected ways, and provided justification for a significant response.²¹²

Es dauerte auch nicht lange, bis der Markt auf die neuen Helden reagierte. „The consumer was bombarded with firefighter collectibles, including stamps, coins, key chains, toys, books, posters, pictures, and souvenirs“²¹³ und die Feuerwehruniform avancierte im Oktober 2001 zum beliebtesten Halloweenkostüm.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit 9/11 kommt man also an den Feuerwehrmännern, „America's bravest“, nicht vorbei, die wissenschaftliche Aufarbeitung der Anschläge grenzt diese allerdings nahezu vollkommen aus. Zu selbstverständlich scheint die Hinwendung zu Helden in Krisenzeiten zu sein, als dass man diesem Phänomen eine größere Aufmerksamkeit entgegenbringen würde. Der Prozess der Heroisierung wird nun im Folgenden, anhand verschiedener Analysen der Berichterstattung, skizziert.

²¹¹ Schicha, Christian: Terrorismus und symbolische Politik. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 100.

²¹² Bailey/Chermak, Introduction. S. 1f.

²¹³ Ebda. S. 2.

4.1 Feuerwehrmänner in der realen Berichterstattung

People and societies of all times make sense of the world through the eternal stories of humankind. In our time, journalism has that mythological role and news is myth.²¹⁴

Die mythologische Rolle, welche die Nachrichten um 9/11 einnahmen, wurde bereits in Hallers These der „3 Phasen der Berichterstattung“ erwähnt. Der Mythenforscher Jack Lule hat die mythologisch aufgeladenen Leitartikel der *New York Times* im Zeitraum von einem Monat, also vom 12. September bis zum 12. Oktober, untersucht.

Faced with explaining the horror of September 11, Times editorials invoked consciously or unconsciously, these timeless tales, stories as old as humankind, powerful dramas that have guided human actions for centuries.²¹⁵

Wie Haller stellt auch Lule einen Rückgriff auf archetypische Dramaturgieformen und Figurenkonstellationen fest und unterteilt die Leitartikel in vier Themenbereiche:

More than editorial 'themes' or political 'issues', these were myths that invoked archetypal figures and forms at the heart of human storytelling:

- The End of Innocence (Everything Has Changed)
- The Victims (We Might Have Been)
- The Heroes (Amid The Horror)
- The Foreboding Future (As Horrible As It Is to Imagine)²¹⁶

Die erste Kategorie, das *Ende der Unschuld* oder die *Zerstörung des Paradieses*, ist bereits aus der Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Monomythos bekannt und stellt somit auch in dieser Reaktivierung mythologischer Erzählweisen den Ausgangspunkt dar. Die

²¹⁴ Lule, Jack: Myth and Terror on the Editorial Page: The New York Times Responds to September 11, 2001. In: Journalism and Mass Communication Quarterly, Vol. 79, no.2 (summer 2002). S. 288.

²¹⁵ Ebda. S. 276.

²¹⁶ Ebda. S. 280.

Realität hat diesen Mythos jedoch Lügen gestraft, denn schon nach knapp einem Jahr war zumindest im Alltag eine gewisse Rückkehr zur Normalität festzustellen.²¹⁷

Die Opfer, die in Mythen immer für die gesamte Bevölkerung und deren Individuen stehen, bilden die zweite Kategorie.

The archetypal figure of the Victim, dramatized in the myths of numerous cultures, offers resolution and reconciliation. From stories of Iphigenia to Christ, the myth transforms victims into heroes and death into sacrifice. It provides life with purpose, death with design.²¹⁸

Das Gedenken der Opfer fand in einem anderen Bereich der *New York Times* einen weiteren, größeren Rahmen. Aufgrund des Fehlens einer vollständigen Liste der Verstorbenen veröffentlichte die Zeitung die so genannten „Portraits of Grief“, eine Rubrik, in der mit jeweils 200 Worten und einem Foto der Opfer gedacht wurde. Insgesamt wurde über 1.800 Menschen, die bei den Anschlägen ums Leben gekommen sind, dadurch ein Gesicht gegeben. „In this way, the newspaper elevated these brief portraits, or sketches, of ordinary people into public commemorations, which became, in turn, a source of consolation.“²¹⁹

Die Kategorie der *Helden* dominierten, zumindest in den Leitartikeln der *New York Times*, die beiden Politiker George W. Bush und Rudy Giuliani. Letzterer wurde schon zu Beginn der Berichterstattung heroisiert, während Ersterer seine Heldenqualitäten erst unter Beweis stellen musste. „As days went on, the *Times* found that the president had passed the test of leadership.“²²⁰ Mit seiner gezielten propagandistischen Rhetorik verfolgte George W. Bush genau dieses Ziel, nämlich zum nationalen Helden zu werden, dessen Handlungen über jeder Kritik stehen. Um auch von den anderen Helden zu profitieren und seine Volksnähe zu zeigen, posierte er für ein Foto Arm in Arm mit einem Feuerwehrmann am Ground Zero. „Dramaturgisch gesehen, lässt sich das Foto als Heldenperspektive interpretieren. Der Held (Heros bedeutet etymologisch schützen und dienen) opfert seine Bedürfnisse der Gemeinschaft.“²²¹ Die Inszenierung des Präsidenten als Held wird an anderer Stelle näher ausgeführt. Die Heroisierung der Rettungskräfte fand ebenfalls Niederschlag in den Leitartikeln. „Celebrating firefighters, police officers, and other emergency workers became

²¹⁷ Vgl. Lule, *Myth and Terror on the Editorial Page*. S. 282.

²¹⁸ Ebda.

²¹⁹ Zelizer/Allan, *Introduction*. S. 9.

²²⁰ Lule, *Myth and Terror on the Editorial Page*. S. 283.

²²¹ Röhl, Franz Josef: *Krieg der Zeichen*. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 125.

commonplace in the weeks after September 11, 2001“.²²² Wie es bei nationalen Helden meist der Fall ist, wurden sie als Verkörperung der amerikanischen Werte und Gesellschaft dargestellt. „Pushing aside thoughts about their own personal safety and grief for fallen colleagues, they gave the world a vision of the valor and selflessness that is the best face of America.“²²³

Die vierte Kategorie, die *Aussicht auf eine unsichere Zukunft*, übernimmt eine Funktion, die auch viele antike Mythen haben. Sie soll die Bevölkerung auf bevorstehende Krisen und Konflikte und die damit verbundenen Schwierigkeiten vorbereiten bzw. sie darauf einschwören.

Myth often serves to ready a people for conflict and strife, suffering and sacrifice. Myths of war, such as those of Ares and Mars, the Greek and Roman gods of war, heralded the need for conflict but also prepared people for unavoidable costs and inevitable losses.²²⁴

Auffallend an diesen vier Kategorien, vor allem auch im Hinblick auf die letzte, ist das Ausbleiben des Feindmythos. Trotz relativ einseitiger und patriotischer Berichterstattung fand das Feindbild, Osama bin Laden, wenig bis keine Beachtung in den Leitartikeln. „The *Times*, though, rarely mentioned bin Laden. It avoided bellicose and belligerent talk of vengeance. It did not draw upon structures and stories of the Enemy myth.“²²⁵ Diese Tatsache unterscheidet die Berichterstattung der New York Times wesentlich von anderen Nachrichtenmedien, die die von der Regierung aktivierte Gut-Böse-Dichotomie widerstandslos übernommen haben. Eine wichtige Rolle spielen dabei symbolische Bilder, die auf bestimmte Reaktionen bei den Rezipienten abzielten. Um die Wirkung inszenierter Bilder wissend, „nutzten die amerikanische Regierung und die mit ihnen Verbündeten den öffentlichen Bildraum zu einer virtuellen Mobilmachung.“²²⁶ George W. Bush wurde auf Bildern in drei verschiedenen Formen dargestellt: Einerseits als Mann des Volkes und der Tat, wie auf dem bereits erwähnten Foto mit dem Feuerwehrmann, andererseits von einem Sonnenschein beim Lesen erleuchtet, also als Erleuchteter, Heiliger, und drittens als Vater der Na-

²²² Lule, *Myth and Terror on the Editorial Page*. S. 284.

²²³ New York Times: *Heroes Amid the Horror*. 15. September 2001. S. 22. Zit. nach Lule, *Myth and Terror on the Editorial Page*. S. 285.

²²⁴ Ebda.

²²⁵ Lule, *Myth and Terror on the Editorial Page*. S. 286.

²²⁶ Röhl, *Krieg der Zeichen*. S. 120.

tion, an seinem Schreibtisch lehnend, mit der Flagge im Hintergrund.²²⁷ „Ganz in der Tradition der Personalisierung und der Mythisierung initiierte die amerikanische Regierung, personifiziert durch Bush, den Kampf gegen das Böse.“²²⁸ Die Verkörperung des Bösen durch Osama bin Laden wird im Gegenzug dazu visuell demontiert. Es wurden Bilder verbreitet, auf denen er wie ein gewöhnlicher Mann aussieht, um den „Archetyp des Patriarchenbonus“²²⁹ zu zerstören. In einer Parallelmontage wurden die Porträts der beiden gegenübergestellt. Während Bush darauf links im Profil gut beleuchtet zu sehen ist, steht ihm rechts das Gesicht von bin Laden frontal gegenüber, das scheinbar mithilfe eines roten Filters bearbeitet wurde, um bedrohlicher zu wirken. „Die Lichtgestalt, die Repräsentation des Guten, blickt auf Bin Laden, die Repräsentation des Bösen. Die rote Farbe soll die Assoziation Teufel auslösen. Das göttliche Licht wird gegen das teuflische Feuer inszeniert.“²³⁰

Doch nicht nur in Bildern wurde der Präsident heroisiert, „Bush hat die symbolische Politikinszenierung bei einem Baseball-Spiel am 30. Oktober 2001 fortgesetzt, das er mit dem Wurf des ersten Balles eröffnet hat. Dabei trug er eine Feuerwehruniform.“²³¹ Dass der Präsident trotz aller Versuche nur an den Heldenstatus der Feuerwehrmänner anknüpfen konnte, zeigt eine Umfrage des *Pew Research Centers*. Diese trägt den Titel „One Year Later: New Yorkers More Troubled, Washingtonians More on Edge“²³² und behandelt in einem Unterpunkt die Helden von 9/11. Auf die Frage, wer für sie die wahren Helden des 11. Septembers seien und wer sie in der folgenden Zeit am meisten inspiriert hat, antworteten auf nationaler Ebene 37% der Befragten die Rettungskräfte „(= Firemen, Police, Rescue)“.²³³ Im Gegensatz dazu belegte George W. Bush mit nur 14% der Stimmen abgeschlagen den zweiten Platz.²³⁴ Auch 2007 scheint das Ansehen der Feuerwehrmänner keine Schmälerung erlitten zu haben. In einem Artikel für CNN berichtete Kate Lorenz, dass der Beruf des Feuerwehrmannes nach Angaben einer Studie mit 61% zum prestige trüchtigsten Job zählt. Den zweiten Platz belegten mit 54% Wissenschaftler und Lehrer, knapp gefolgt von Ärzten und Militäroffizieren mit 52%.²³⁵

²²⁷ Röhl, *Krieg der Zeichen*. S. 123f.

²²⁸ Ebda. S. 123.

²²⁹ Ebda. S. 125.

²³⁰ Ebda. S. 126.

²³¹ Schicha, *Terrorismus und symbolische Politik*. S. 100.

²³² Pew Research Center for the People & the Press: *One Year Later: New Yorkers More Troubled, Washingtonians More on Edge*. <http://people-press.org/report/?pageid=633>. Zugriff am: 20.03.2010. 11:58.

²³³ Ebda.

²³⁴ Vgl. Ebda.

²³⁵ Lorenz, Kate: *Do Americans think your job is prestigious?* In: <http://www.cnn.com/2007/LIVING/worklife/11/23/prestige/index.html?iref=allsearch>. Zugriff: 20.03.2010. 13:47.

Die amerikanische Flagge darf im Zusammenhang mit der Symbolik um 9/11 ebenfalls nicht unberücksichtigt bleiben, denn die „symbolische Relevanz ihrer Flagge für die Amerikaner ist enorm, wobei die Bedeutungsfacetten des Sternenbanners seit jeher die Emotionen der Amerikaner zum Ausdruck bringen.“²³⁶ In diesem speziellen Fall hissten die Amerikaner die Fahnen, um Einheit, Solidarität und Stärke zu demonstrieren. „Bei der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in Salt Lake City 2002 wurde eine zerrissene amerikanische Flagge, die aus den Trümmern der Türme geborgen wurde, durch das Stadion getragen.“²³⁷ Das Bild, auf dem drei Feuerwehrmänner die Flagge auf einem Trümmerhaufen des Ground Zero hissen, erlangte sogar eine so hohe ikonische Bedeutung, dass es zur Vorlage einer 45 Cent-Briefmarke wurde. Der Fotograf, Thomas E. Franklin, befand sich auf der Suche nach guten Bildern am 11. September am Ground Zero, als er zwischen 16 und 17 Uhr die drei Feuerwehrmänner bei den Bergungsarbeiten beobachtete.

The three firefighters, William Eisengrein, George Johnson and Daniel McWilliams, had discovered a US flag on the back of a yacht inside a boat slip at the World Financial Center. They took the banner and decided to raise it as a statement of loyalty and resilience.²³⁸

4.2 Fiktionale Medien nach 9/11

Die Ausführungen über die reale Berichterstattung könnten noch um einiges ergänzt werden, müssen allerdings im Rahmen der vorliegenden Arbeit in diesem Ausmaß genügen. Die US-Medien wurden, wie bereits erwähnt, knappe vier Monate von den Berichten über die Anschläge des 11. September dominiert, bis sich eine gewisse Resignation und ein Desinteresse in der Bevölkerung gebildet haben.

Die Reaktionen der fiktionalen Medien auf die Anschläge sollen im Folgenden thematisiert werden, bevor eine detaillierte Auseinandersetzung mit ausgewählten Beispielen stattfindet. Die Ereignisse von 9/11 brachten auch für Hollywood einige Veränderungen mit sich.

In the days and weeks after 9/11, Hollywood momentarily abandoned the hyperviolent spectacles that dominated mainstream late 1990s cinema. Films were temporarily shelved, sequences featuring the World Trade Center were recut,

²³⁶ Schicha, Terrorismus und symbolische Politik. S. 102.

²³⁷ Röhl, Krieg der Zeichen. S. 118.

²³⁸ Icons: The Photo seen 'Round the World'. Thomas E. Franklin's firefighters raising the flag photo. In: <http://septterror.tripod.com/firephoto.html>. Zugriff: 29.03.2010. 19:05.

and 'family' films were rushed into release or production, to offer the public escape from the horrors of 9/11.²³⁹

Die geplante Premiere von Andrew Davis' "Collateral Damage" wurde von Anfang Oktober auf Ende Februar 2002 verschoben, da darin eine Bombenexplosion in L.A. und die Bedrohung Washingtons durch eine weitere Bombe enthalten waren. Zudem handelte die Geschichte von einem Feuerwehrmann, dessen Familie Opfer eines Terroranschlags wurde, weshalb er einen Rachefeldzug begann.²⁴⁰ Bereits gedrehte Filme, mit Parallelen zu den Anschlägen, wurden also im auslaufenden Jahr 2001 nicht in die Kinos gebracht oder wurden überarbeitet.

Die *Spider Man* Werbung, die Szenen zeigte, wie sich ein Hubschrauber voller Bankräuber in einem Spinnennetz zwischen den Türmen des World Trade Centers verfängt, wurde gestoppt. Szenen aus dem Film *Men in Black 2* in denen das Center prominent vorkam, wurden neu gedreht.²⁴¹

Im Gegensatz zur Schonfrist Hollywoods wurden die Ereignisse von 9/11 in den TV-Serien relativ früh thematisiert. „Während die erste Pearl Harbor- Verfilmung über zehn Jahre auf sich warten ließ, dauerte die Atempause knapp sechs Wochen bis die Drehbuchschreiber der Fernsehserien in den USA die Anschläge in die Episoden der TV-Soaps integrierten.“²⁴²

Mit Beginn des Jahres 2002 lässt sich auch in den fiktionalen Medien wieder eine gewisse Normalisierung feststellen. „Auch die Prognose des Regisseurs Wolfgang Petersen, dass im Film nach den Attentaten explodierende Hochhäuser und abstürzende Hochhäuser nicht mehr zu sehen sein werden, hat sich als falsch erwiesen.“²⁴³ Das Gegenteil war der Fall. Es konnte sogar ein gesteigertes Bedürfnis an Kriegs- und Actionfilmen beim Publikum festgestellt werden. „Collateral Damage“ wurde „beim USA- und Europa-Start am 21. Februar 2002 zum absoluten Publikumsrenner“.²⁴⁴

[T]he attacks on the World Trade Center in New York and the Pentagon in Washington have galvanized the American public into a call for action, although the

²³⁹ Wheeler, Winston Dixon: Film and Television after 9/11. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004. S. 3.

²⁴⁰ Vgl. Röhl, Krieg der Zeichen. S. 115.

²⁴¹ Ebda.

²⁴² Ebda.

²⁴³ Schicha, Terrorismus und symbolische Politik. S. 105.

²⁴⁴ Röhl, Krieg der Zeichen. S. 115.

enemy being fought is both, illusory and highly mobile spreading throughout the world in numerous clandestine cells.²⁴⁵

Die actiongeladenen Filme scheinen also eine gewisse Entlastungsfunktion für die Rezipienten angeboten zu haben. „Die Rückkehr zur Normalität kann auch als Trotzreaktion der Amerikaner gegen die Terroranschläge und als Ventil für Wut und Trauer interpretiert werden.“²⁴⁶ Die zunehmende Einschwörung der Regierung auf den Irakkrieg in den realen Medien spielte dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle und spiegelte sich auch in den fiktionalen Medien wider. „The movies, then, reflect this variety of impulses; some films seem to encourage the warrior spirit, while still others question it, and others still avoid the issue altogether.“²⁴⁷

Die Hinwendung zu fiktionalen (gewalthaltigen) Filmen hat also nicht lange auf sich warten lassen. „Which isn't to say that we don't want to see things get blown up on screen, so long as the event is safely fictional.“²⁴⁸ Doch wie wurde das reale Geschehen von 9/11 in (fiktionalen) Filmen dargestellt?

Wie bereits erwähnt, wurden die Geschehnisse in fiktionale TV-Serien integriert, doch Filme mit diesem Inhalt, die speziell für das Fernsehen produziert wurden, folgten erst um den ersten Jahrestag der Anschläge, dafür allerdings umso zahlreicher. „By one count, there were at least sixty 'memorial' programs on television during the week of September 11, 2002, alone, all shown on national broadcast and cable television channels“.²⁴⁹ Diese „memorial films“ dominierten das Programm sämtlicher Sender. Sogar der *Travel Channel* brachte eine Reportage: „World Trade Center: Triumph and Tragedy“.²⁵⁰ Bei dieser Fülle an Fernsehangeboten fragt Winston Dixon Wheeler zu Recht: „Is this catharsis or exploitation?“²⁵¹ Da die realen Medien bereits hinlänglich behandelt wurden, liegt der Fokus nun auf den Kinofilmen, die den 11. September thematisieren. Die Dokumentation „9/11“ der beiden Franzosen Jules und Gédéon Naudet stellt ein Mittelmaß zwischen realen und fiktionalen Medien dar. Der Film besteht zwar aus realen Bildern vom Ort des Geschehens, denn einer der beiden Brüder hat den Nordturm noch kurz vor dem Zusammenbruch betreten, der dramaturgische Aufbau gibt dem Ganzen allerdings einen fiktionalen Rahmen.

²⁴⁵ Wheeler, *Film and Television after 9/11*. S. 1.

²⁴⁶ Schicha, *Terrorismus und symbolische Politik*. S. 105.

²⁴⁷ Wheeler, *Film and Television after 9/11*. S. 1.

²⁴⁸ Ebda. S. 8.

²⁴⁹ Ebda. S. 4.

²⁵⁰ Ebda. S. 12.

²⁵¹ Ebda.

Nach Christiane Käsgen ist die Dokumentation als ein

vorläufiger medialer Höhepunkt einer auch im Vorfeld sehr emotionalisierten aktuellen Berichterstattung zu den Terroranschläge [sic.] zu sehen und reiht sich zudem in die fortschreitende Tendenz von Fernsehprogrammen hin zum Infotainment ein.²⁵²

Da diese Dokumentation noch Gegenstand einer Analyse sein wird, bleiben nähere Ausführungen dazu an dieser Stelle aus.

Die ersten fiktionalen Kinofilme, die 9/11 behandelten, folgten ebenfalls bereits ein Jahr später. Die Gemeinschaftsproduktion „11'09"01“ zählt zu den ersten und umstrittensten der wenigen Filme. „11'09"01 is composed of eleven short films made by eleven directors, each lasting eleven minutes, nine seconds, and one frame.“²⁵³ Zu den elf Regisseuren zählen Filmgrößen aus der gesamten Welt, wie z.B. Samira Makhmalbaf, Youssef Chahine und Sean Penn.²⁵⁴ Die Kurzfilme behandeln die Anschläge und deren Konsequenzen auf unterschiedlichste Weise und beleuchten sie aus verschiedensten Blickwinkeln. Der Film von Sean Penn zeigt beispielsweise den Alltag eines Witwers, der in einer kleinen dunklen Wohnung lebt. Die Blumen, die seiner toten Frau gehört haben, sind am Fensterbrett verwelkt, da sie aufgrund der dicht aneinander stehenden Hochhäuser zu wenig Licht bekommen haben. Als am Morgen des 11. September die Türme einstürzen, dringt erstmals ein Sonnenstrahl in die Wohnung und bringt die Blumen dazu, aufzublühen.

Wenngleich Penns Kurzfilm den ersten Kinobeitrag zum Thema darstellt, handelt es sich nicht um die erste fiktionale Auseinandersetzung mit den Ereignissen. Bereits wenige Tage nach den Anschlägen drehte John Parzen den Videofilm STAIRWELL: TRAPPED IN THE WORLD TRADE CENTER, der Ende September 2001 erschien und damit als erste fiktionale Aufbereitung der Ereignisse gelten kann.²⁵⁵

Ebenfalls im Jahr 2002 erschienen noch zwei weitere Kinofilme mit 9/11-Thematik. Spike Lees „25TH Hour“ nahm nur kurzen Bezug dazu, „indem eine Aufnahme von Ground Zero

²⁵² Käsgen, Christiane: Inszenierte Wirklichkeit. Physische Terrorerfahrung und fiktionaler Erzählmodus in Jules und Gedeon Naudets Dokumentarfilm „9/11“. In: Lorenz, Matthias N. (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 55.

²⁵³ Wheeler, Film and Television after 9/11. S. 4f.

²⁵⁴ Ebda.

²⁵⁵ Schneider, Thomas: Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. Zur filmischen Verarbeitung eines kollektiven Traumas. Marburg: Tectum, 2008. S. 11.

in die Mise-en-Scène eingebunden wurde.“²⁵⁶ „The Guys“ von Jim Simpson erzählt hingegen von einem New Yorker Feuerwehrhauptmann, der mit Hilfe einer Journalistin die Nachrufe für vier seiner im World Trade Center verstorbenen Kollegen verfasst. Der Film, der auf einem Theaterstück von Anne Nelson basiert, zeigt die Traumatisierung der New Yorker im Allgemeinen und der Feuerwehrmänner im Speziellen und wird deshalb in den folgenden Kapiteln eingehender betrachtet.

„Lediglich zwei Filme nahmen im Jahr 2003 auf die Anschläge Bezug, darunter JUSTICE von Evan Oppenheimer und ASH TUESDAY von Jim Hershleder.“²⁵⁷ Während im Jahr 2004 keine Filme über 9/11 entstanden, entwickelte sich in den beiden folgenden Jahren nahezu ein Boom hinsichtlich der Thematik. Der Großteil der fiktionalen Kinofilme, die sich mit dem 11. September 2001 befassen, stammt aus dieser Periode.

So entstanden bis Ende 2006 insgesamt sechs weitere Filme, darunter die Independent-Produktionen SEPTEMBER 12TH von John Touhey (2005), WTC VIEW von Brian Sloan (2005), SORRY, HATERS von Jeff Stanzler (2005) und THE GREAT NEW WONDERFUL von Danny Leiner (2005) sowie die Hollywood-Produktionen UNITED 93 von Paul Greengrass (2006) und WORLD TRADE CENTER von Oliver Stone (2006).²⁵⁸

Der letzte und aktuellste Film, der direkten Bezug auf 9/11 nimmt, ist Mike Binders „Reign Over Me“, der im Jahr 2007 erschienen ist.²⁵⁹

Die Bandbreite der fiktionalen Auseinandersetzung ist also relativ gering, was in Anbetracht der öffentlichen Meinung der US-Bevölkerung nicht verwunderlich ist. Die Angst der Filmemacher davor, das traumatisierte Publikum erneut mit den Ereignissen zu konfrontieren und auch der Darstellung der Opfer nicht gerecht zu werden, ist scheinbar zu groß. Und das auch zu Recht. Die Ausstrahlung der Dokumentation der Naudet-Brüder im Fernsehen löste 2002 eine heftige Debatte über die Angemessenheit der Darstellung der Anschläge von 9/11 aus.²⁶⁰

Noch marginaler als die fiktionale filmische Auseinandersetzung mit dem Thema fällt die wissenschaftliche Untersuchung dieser Filme aus.

²⁵⁶ Vgl. Schneider, Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. S. 11.

Als Mise-en-Scène wird der Bildaufbau im Film bezeichnet. „Generell umfasst Mise-en-Scène alle Elemente, die in die Szene eingebracht werden. Wichtig ist dabei ihre Beziehung zueinander [...] sowie zu Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteuren.“ Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. Aufl. Konstanz: UVK, 2008. S. 56.

²⁵⁷ Ebda.

²⁵⁸ Ebda.

²⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 114.

²⁶⁰ Vgl. Wheeler, Film and Television after 9/11. S. 10f.

Insgesamt kann die Forschung im Bereich der 11.-September-Filme bislang als lückenhaft bezeichnet werden. Es fehlt nicht nur an konkreten Filmanalysen zu den einzelnen Produktionen, auch grundlegende Studien über die Funktionslogik dieser Filmgruppe wurden bisher nicht durchgeführt.²⁶¹

Mittels der Ritualtheorie hat Thomas Schneider sieben der „9/11-Filme“ auf ihre Funktion für die Gesellschaft hin untersucht. Die Ergebnisse seiner Studie werden in der Auseinandersetzung mit dem Film „The Guys“ eingehender erläutert.

Im Anschluss wird die Dokumentation „9/11“ auf die aktive Heroisierung der Feuerwehrmänner hin analysiert.

4.3 „9/11“- die Dokumentation

On September 11, 2001, the firefighters from Engine 7, Ladder 1, responded to the World Trade Center. This is their story. It is also the story of how New York City's bravest rose to their greatest challenge.²⁶²

Schon diese einleitenden Sätze zu Beginn des Films machen den mythologischen und heroisierenden Unterton transparent, der charakteristisch für die reale Berichterstattung der Ereignisse von 9/11 ist. Daraus lässt sich auch das bereits angesprochene Problem der Zuordnung der Dokumentation zu realen oder fiktionalen Medien ablesen. Die Dramaturgie, die narrativen Formen fiktionaler Medien entspricht, steht dabei im Gegensatz zur Realität der Bilder. Zwar ist eine „Erzählform im engeren Sinne, die Komprimierung eines Geschehens in eine Geschichte nach fiktionalem Muster [...] nicht nur dem Spielfilm vorbehalten, sondern findet ebenso im Dokumentarfilm ihre Anwendung“²⁶³, doch eine derartig große Orientierung an fiktionalen Erzählweisen macht „9/11“ zu einem „absoluten Sonderfall“²⁶⁴ innerhalb des Dokumentations-Genres.

Wie bereits erwähnt, sieht Käsgen diese Dokumentation als Form von Infotainment an, welche an die reale Berichterstattung über den 11. September, die sich besonders durch „Personalisierung, dramatisierende Elemente und mythische Bezüge“²⁶⁵ auszeichnete, an-

²⁶¹ Schneider, Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. S. 14.

²⁶² Naudet, Jules, Gédéon/Hanlon, James: 9/11. min. 00:11'.

²⁶³ Käsgen, Inszenierte Wirklichkeit. S. 56.

²⁶⁴ Ebda. S. 5.

²⁶⁵ Ebda. S. 57.

knüpft. Bevor auf die Dramaturgie, die einem altbewährten Muster folgt, näher eingegangen wird, sollen die Hintergründe der Entstehung des Films kurz skizziert werden.

Die beiden Naudet-Brüder, die sechs Jahre lang an der New York University Film School studierten, wurden im Zuge der Werbung für ihren Film als Verkörperung des American Dream dargestellt.²⁶⁶ Die ursprüngliche Idee, gemeinsam mit ihrem Freund James Hanlon, einem New Yorker Feuerwehrmann und Schauspieler, eine Dokumentation über die Feuerwache zu drehen und einen „Proby“²⁶⁷ in seiner beruflichen Entwicklung zu begleiten, stieß bei den Fernsehsendern anfangs auf Ablehnung. Es hatten also „alle angesprochenen Fernsehanstalten ihr Filmprojekt abgelehnt, teils mit dem Hinweis, Dokumentarfilme über den Feuerwehralltag litten unter schlechten Quoten“.²⁶⁸ Die Tatsache, dass die drei Freunde das Projekt dennoch in die Tat umsetzten und die Feuerwache Engine 7, Ladder 1 und vor allem deren neuen Proby, Antonios Benetatos, den gesamten Sommer 2001 über begleiteten, ließ sie von so genannten „Rucksackproduzenten“²⁶⁹ zu zufälligen Augenzeugen der Geschichte und damit selbst zu Helden werden. „So wurde das Leben der Brüder Teil des medial erzählten Gesamtmythos 11. September.“²⁷⁰

Zu Beginn der Dokumentation beschreibt Gédéon Naudet die Filmidee folgendermaßen: „The idea was to show how a kid almost becomes a man in nine months.“²⁷¹ - ein junger Bursche, der Herausforderungen und Prüfungen bestehen muss, um danach als Mann in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Eine Geschichte, die beinahe so alt ist, wie die Menschheit. Es wird an dieser Stelle nicht überraschen, dass die Dramaturgie der Dokumentation anhand von Campbells Konzept des Monomythos analysiert wird. Der Film folgt dramaturgisch also der „3-Akt-Struktur“, die auch Teil des Monomythos ist: Aufbruch – Initiation – Rückkehr.²⁷²

Mehr als drei Monate erzählter Zeit werden im Film in ca. 17 Minuten Erzählzeit zusammengefasst. Auf die Darstellung des Tages des 11. September entfallen ins-

²⁶⁶ Vgl. Käsgen, *Inszenierte Wirklichkeit*. S. 57.

²⁶⁷ Als „Proby“ werden in den amerikanischen Feuerwachen die Absolventen der Fire Academy bezeichnet, die auf einer Feuerwache ihre Probezeit von neun Monaten absolvieren. In deutschen Synchronisationen wird die Bezeichnung durch „Anwärter“ übersetzt.

²⁶⁸ Käsgen, *Inszenierte Wirklichkeit*. S. 60.

²⁶⁹ Ebda.

²⁷⁰ Ebda.

²⁷¹ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 04:37'.

²⁷² Vgl. Campbell, *Der Heros in Tausend Gestalten*. S. 6.

gesamt ca. 65 Filmminuten. Die Wochen danach werden in ca. 20 Filmminuten geschildert.²⁷³

Es werden in der Geschichte zwei Handlungsstränge etabliert. Einerseits das Warten des „Proby“ auf sein erstes großes Feuer und die darauf folgende Bewährungsprobe und andererseits das Warten der Naudet-Brüder auf einen Höhepunkt für ihre Dokumentation und ihre zufällige Verstrickung in die Ereignisse von 9/11. James Hanlon, der sowohl auf der Feuerwache arbeitet als auch ein alter Freund der Brüder ist, bildet mit seiner Voice-Over-Erzählung den Rahmen der Geschichte. Hanlon, der an diesem Tag frei hatte, ist an den Ereignissen von 9/11 nicht aktiv beteiligt und weiß als Einziger, ob einer der drei Protagonisten bei den Anschlägen ums Leben kommen wird. Er fungiert somit als „übergeordnete Erzählinstanz“ bzw. als „auktorialer Ich-Erzähler“.²⁷⁴ Aufgrund der Tatsache, dass Hanlons Ausführungen aus dem Off hauptsächlich auf eine emotionale Wirkung bei den Rezipienten abzielen und nicht wie in anderen Dokumentationen die Funktion sachlicher Kommentare übernehmen, wird in der weiteren Betrachtung nach Käsgen der Begriff der „Erzählung“ verwendet. „Hanlons Aufgabe als Erzähler besteht darin, den Fortgang des Geschehens zu erklären sowie zwischen den Absichten, Handlungen und Gefühlen der Protagonisten und dem Zuschauer zu vermitteln.“²⁷⁵

4.3.1 Aufbruch/Exposition

Den Anfang des Films bildet, wie gewöhnlich, die Einführung der Hauptfiguren, ihre Handlungen und der Ort des Geschehens. Die Filmaufnahmen beginnen am 9. Juni und zeigen anfangs die New Yorker Fire Academy, auf der Tony Benetatos, der Proby, ausgebildet wurde. Ein kurzes Casting zeigt die unterschiedlichen „Feuerwehrlehrlinge“, die ihre Probezeit auf der Feuerwache, in der auch James Hanlon arbeitet, absolvieren möchten. Die Wahl fällt auf den 21-jährigen Tony, der bei seinem ersten Dienstantritt sehr nervös ist, was ihn für die Zuschauer auch gleich sympathisch macht. Der Grund, weshalb er diesen Beruf gewählt hat, erklärt zugleich auch, warum gerade er ausgewählt wurde: „It sounds cheesy, but I kind of always wanted to be a hero. And this is the only thing where you can do

²⁷³ Käsgen, Inszenierte Wirklichkeit. S. 69.

²⁷⁴ Ebda. S. 63.

²⁷⁵ Ebda.

that.“²⁷⁶ Mit dem Beginn seiner Probezeit wird auch die Feuerwache als Mikrokosmos vorgestellt.

Their world has unwritten rules, codes, and customs, and a unique language, and their commitment to solidarity shields firehouses from bureaucratic, political, and other outside influences.²⁷⁷

Es wird der Feuerwehralltag gezeigt, in welchem sich Tony beweisen muss, indem er Kaffee kocht, Betten überzieht, Autos und Böden wäscht sowie Witze und Streiche seiner Kollegen über sich ergehen lassen muss. Nun beginnt die Zeit des Wartens auf den ersten Einsatz. Laut Hanlon werden die Probys entweder als „black cloud“ oder als „white cloud“ bezeichnet, je nachdem ob auf deren Dienstantritt viele oder wenige Einsätze folgen. Obwohl es zwar innerhalb Tonys erster drei Arbeitsmonate immer wieder Brände gab, geschahen diese immer außerhalb seiner Dienstzeiten. Hanlon bemerkt dazu: „That kid was one very white cloud.“²⁷⁸ Die Feuerwehrmänner mussten zwar ein paar Mal ausrücken, doch es war zum Teil nur falscher Alarm oder kein richtiger Brandeinsatz. Nach jeder Rückkehr ist Tonys Enttäuschung an seinem Gesicht ablesbar. Mit seiner Unruhe wächst auch die der Brüder. Gédéon meint dazu in einer Interviewsequenz: „By the end of August we knew that we had a great cooking-show and there were no fires.“²⁷⁹ Die Dienstälteren warnten die drei angeblich, mit dem prophetischen Satz „Be careful what you wish for!“²⁸⁰ Das Wissen der Zuschauer um die Ereignisse des 11. September wird in der Anfangsphase genutzt, um Spannung aufzubauen. Wie Tony fiebern auch sie seinem ersten Einsatz entgegen, mit der bösen Vorahnung, dass die Anschläge auf das World Trade Center zu seinem ersten und letzten werden könnten. Die Erzählung Hanlons unterstützt diesen Spannungsaufbau noch zusätzlich. Nach einem Übungseinsatz am 2. September sagt seine Stimme aus dem Off: „Fire or no fire, Tony had learned a lot that summer. Sure, he had a ways to go, but we'd teach him, far as we knew, there was plenty of time.“²⁸¹

Durch die Ruhe vor dem drohenden Sturm, dessen Ausmaß die Rezipienten nur zu gut kennen, wird Spannung erzeugt, wozu auch die Zeitraffung beiträgt. Es werden einzelne Begebenheiten gezeigt, bei denen immer auf das jeweilige Datum verwiesen wird. Dadurch rückt der 11. September immer näher. Um die paradiesische, unschuldige Ausgangslage,

²⁷⁶ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 06:29'.

²⁷⁷ Bailey/Chermak, Introduction S. 1.

²⁷⁸ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 10:10'.

²⁷⁹ Ebda. min. 17:10'.

²⁸⁰ Ebda. min. 17:23'.

²⁸¹ Ebda. min. 20:44'.

die ganz nach monomythischem Vorbild immer am Beginn einer Katastrophe steht, zu verdeutlichen, wird das ausgelassene Abendessen am 10. September gezeigt, bei dem Jules für die Feuerwache gekocht hat. Als Abschluss des Abends wird ein Schwenk auf die beleuchteten Twin Tower gezeigt, deren Bild von einer Überblendung der Großaufnahme des Mondes abgelöst wird. Auf das Bild des Mondes folgt eine unheil drohende Einstellung. Eine Möwe fliegt zu Sonnenaufgang vom rechten Bildrand vor den noch beleuchteten Zwillingstürmen vorbei.²⁸² Diese Aufnahme erinnert sehr an die Bilder aus dem Fernsehen, auf denen sich das zweite Flugzeug ebenfalls von rechts dem Südturm nähert. Aufgrund des inszenierten Spannungsaufbaus kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Parallele nicht um Zufall handelt.²⁸³

Auch der Morgen des 11. Septembers wird idealisiert. Die Bilder der aufwachenden, unschuldigen Stadt werden audiovisuell von der Stimme eines Radiomoderators unterstützt, der einen schönen Spätsommertag voraussagt. Mit dem Läuten der Alarmglocke der Feuerwache endet der „erste Akt“.

4.3.2 Initiation/Krise

Um 08:30 wurden die Männer der Feuerwache zu einem Gasleck in der unmittelbaren Nähe des World Trade Centers gerufen. Jules begleitete die Truppe mit seiner Handkamera, um mehr Praxis im Umgang damit zu bekommen, da das Filmen eigentlich Gédéons Aufgabe war. Ab diesem Zeitpunkt verdichtet sich die Spannung: „Sukzessive wird der Zuschauer auf den Konflikt bzw. die Katastrophe vorbereitet.“²⁸⁴ Während der Überprüfung der Gasdeckel in den Straßen ist der Anflug des ersten Flugzeugs zu hören. Jules folgt dem Geräusch instinktiv mit seiner Kamera und filmt als einer der wenigen den Einschlag des ersten Flugzeugs in den Nordturm.

Diese Aufnahme, der Schwenk seiner Kamera nach oben beim hörbaren Herannahen des Flugzeugs, ist die einzige bekannte beziehungsweise von den Medien verbreitete Videoaufnahme des ersten Anschlags. Jules verkaufte die Zwölfsekundenfrequenz noch am selben Abend als so genannten 'money shot' an die Agentur Gamma, die sie weltweit an unzählige Fernsehstationen vertrieb.²⁸⁵

²⁸² Naudet/Hanlon, „9/11“, min. 22:06'.

²⁸³ Vgl. Käsgen, *Inszenierte Wirklichkeit*. S. 71.

²⁸⁴ Ebda. S. 61.

²⁸⁵ Ebda. S. 58.

Die kleine Truppe an Feuerwehrmännern, die Jules begleitete, machte sich sofort auf den Weg zum Nordturm. Während der Fahrt dorthin, ist der brennende Turm immer wieder durch die verwackelten Bilder der Handkamera zu sehen, und die Geräusche der Sirenen und der abwechselnden Stimmen aus dem Autoradio sowie dem On und Off vermitteln eine chaotische Atmosphäre. Einer der Feuerwehrmänner erklärt aus dem Off die ersten Gedanken zu dem Anschlag: „We knew this was gonna be something unusual, something tough, but something we could handle or at least deal with.“²⁸⁶ Kurz nach dem Eintreffen der Truppe in der Lobby des World Trade Center hört man Schreie aus dem Hintergrund. Wie Jules in einer rückblickenden Interviewsequenz erklärt, waren das die Schreie zweier brennender Menschen, welche er allerdings aus Pietätsgründen nicht gefilmt hat. „No one should see this“.²⁸⁷ Die Kamera bleibt also auf den Rücken des Battalionchefs Pfeifer gerichtet, der die Lobby betritt.

Nicht nur die Bilder des ersten Einschlags sind einzigartig - Jules war auch der einzige Kameramann, der in der Lobby des Nordturms, wo sich alle Feuerwehrmänner gesammelt und die Kommandozentrale eingerichtet haben, gefilmt hat.

Trotz aller Spielfilmdramatik, die 9/11 charakterisiert, wirken die Feuerwehrleute in diesem Moment entgegen dem über die Medienberichterstattung verbreiteten Klischee nicht wie entschlossene furchtlose Helden, sondern die Darstellung präsentiert sie vielmehr als Menschen, denen Unsicherheit, Angst und Zweifel ins Gesicht geschrieben stehen.²⁸⁸

Es werden also immer wieder die Gesichter verschiedenster Feuerwehrmänner in Großaufnahmen gezeigt, die deren Überforderung wiedergeben. Die Einsatzkräfte gingen zu diesem Zeitpunkt noch davon aus, dass sie aufgrund der defekten Lifte bis in den ungefähr 80. Stock gehen müssten, um zu dem Feuer zu gelangen und dieses löschen zu können. Trotz der aussichtslosen Lage war noch eine gewisse Selbstsicherheit bei den Männern vorhanden. Ein Feuerwehrmann beschreibt diese fast schon naive Einschätzung rückblickend folgendermaßen: „I was in the mood that we were gonna put the fire out. Everyone seemed to be confident, I know, I was.“²⁸⁹

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Tony und Gédéon während des „Gaseinsatzes“ auf der Wache geblieben waren. Jules hatte auf der Fahrt zum World Trade Center über Funk gehört, dass die beiden anderen nach dem Anschlag ebenfalls in den Nordturm ge-

²⁸⁶ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 25:36'.

²⁸⁷ Ebda. min. 27:56'.

²⁸⁸ Käsgen, Inszenierte Wirklichkeit. S. 64.

²⁸⁹ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 30:20'.

schickt wurden. Diese Information war allerdings falsch. Während sich Tony um die Telefone und eingehenden Funkmeldungen kümmerte, ging Gédéon auf der Straße Richtung World Trade Center, um die Eindrücke der schockierten Passanten und das Feuer im Nordturm zu filmen. Aus diesem Grund wurden dieses Mal seine Kamera und er Zeuge des zweiten Flugzeugeinsturzes in den Südturm. Als ob die Darstellung der Gesichter der Passanten nicht ausreichten, um die Atmosphäre in den Straßen New Yorks zu vermitteln, ist Gédéons gespannte Stimme aus dem Off zu hören: „When the second plane hit that's when you could see fear. You could see it in everybody's eye.“²⁹⁰

Um den Bezug zu den restlichen Männern der Feuerwache herzustellen, verweist Hanlon aus dem Off auf die Position seiner Männer. Zu sehen ist der brennende Nordturm, auf dessen Brandherd gezoomt wird, während Hanlon sagt: „Upstairs, in Tower 1 the guys from my firehouse were now ten floors up and climbing.“²⁹¹ Dadurch spitzt sich die Spannung der Zuschauer, die wissen, dass der Turm einstürzen wird, immer mehr zu. Dies war der letzte Kommentar Hanlons, der während der sich überschlagenden Ereignisse nicht mehr zu hören sein wird und erst nach dem Einsturz des Südturms wieder zu Wort kommt. Dazwischen werden die Ereignisse von den Beteiligten geschildert.

Bei den Darstellungen der Ereignisse nehmen die Geräusche eine wichtige Rolle ein. Neben dem *Emmy* für das beste „Non-Fictional Special“ erhielt die Dokumentation in der Kategorie „Sound Mixing For a Non-Fictional Program“ einen zweiten *Emmy*.²⁹² Obwohl einiges im Nachhinein eingefügt und nachsynchronisiert wurde, wie beispielsweise die auditiven Nachrichtenkommentare oder die Erzählung aus dem Off, wurden auch viele Originaltöne verwendet. Das wohl einprägsamste und erschreckendste Geräusch ist das des Aufpralls der Menschen, die aus den Türmen gesprungen sind. Als Zuschauer kann man das Geräusch zuerst nicht zuordnen, sondern sieht immer nur, wie die Feuerwehrmänner in der Lobby jedes Mal zusammenzucken. Jules erklärt den Grund dafür aus dem Off:

You don't see it, but you know where it is and you know that every time you hear that crashing sound, it's a life which is extinguished. It's not something you can get used to. [...] And the sound was so loud.²⁹³

²⁹⁰ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 35:40'.

²⁹¹ Ebda. min. 37:07'.

²⁹² Vgl. Käsgen, *Inszenierte Wirklichkeit*. S. 56.

²⁹³ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 39:26'.

In den folgenden Ausschnitten, in denen die Lobby zu sehen ist, wird deutlich, dass diese springenden Menschen nicht nur einen Schock bei den Hilfskräften und Anwesenden auslösten, sondern auch eine Schwierigkeit für die Evakuationspläne darstellten. Was in der Dokumentation nicht angesprochen wird, in diesem Zusammenhang aber erwähnenswert ist, ist die Tatsache, dass der erste Feuerwehrmann, der am 11. September gestorben ist, Lieutenant Danny Suhr von Engine 216, vom Körper einer springenden Frau erschlagen wurde.²⁹⁴ Aufgrund dieser Gefahr mussten die flüchtenden Menschen das World Trade Center mittels eines Durchganges zu einem anderen Gebäude verlassen.

Gédéon, der in der Zwischenzeit zur Feuerwache zurückgekehrt ist, trifft dort Tony an, der als einziger Feuerwehrmann für das Fire-Department zuständig war und sich um die ständig eingehenden Anrufe und Funkmeldungen kümmern musste. Es wird gezeigt, dass Tony sichtlich nervös ist und immer wieder zur Tür geht, unschlüssig, ob er auf eigene Faust zum World Trade Center gehen soll. In dieser Sequenz²⁹⁵ beginnt scheinbar schon die Entwicklung des Helden, wie Gédéon es aus dem Off beschreibt:

And just by listening to him freaking out and swearing and behaving like I've never seen him behaving, Tony was expressing what we all felt. At this point I saw the fireman in him taking over.²⁹⁶

Tony muss auch nicht mehr lange auf seinen Einsatz warten, denn es kommen immer mehr seiner Kollegen, die eigentlich dienstfrei hatten, in die Wache. Unter den eintreffenden Feuerwehrmännern ist auch der drei Jahre zuvor pensionierte „Ex-Chief“ der Feuerwache, der sich schließlich mit Tony auf den Weg Richtung World Trade Center macht. Gédéon, der die beiden begleiten will, soll noch Atemschutzmasken für Tony holen, doch als er diese gefunden hat, sind die beiden anderen bereits fort. Obwohl es hierbei eher einem Zufall entspringt, dass Tony und der pensionierte Chief gemeinsam zum Ort des Geschehens gehen und es nicht einer Inszenierungslogik geschuldet ist, entspricht die Handlung in hohem Maße mythologischen Vorlagen, in denen der Held immer die Unterstützung eines Mentors erhält.²⁹⁷ „Das Auftauchen eines solchen Helfers ist im Mythos typisch für den Helden,

²⁹⁴ Vgl. Picciotto/Paisner, *Unter Einsatz meines Lebens*. S. 54.

²⁹⁵ „Als Komponente, die zur Bedeutungsbildung und zur Gestaltung des kommunikativen Verhältnisses mit den Zuschauern beiträgt, soll unter Sequenz [...] eine Gruppe von Szenen verstanden werden, die eine Handlungseinheit bilden.“ Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 92.

²⁹⁶ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 42:36'.

²⁹⁷ Vgl. Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*. S. 105.

der dem Ruf gefolgt ist.“²⁹⁸ Mit diesem Aufbruch beginnt das ungewisse Schicksal von Tony. Da Jules und Gédéon immer wieder in den bereits erwähnten “Rückblick-Interviews” zu sehen sind, wird transparent, dass die beiden Brüder die Anschläge überleben werden. Auf dieses Stilmittel wird bei Tony bewusst verzichtet, damit die Rezipienten, die ja ohnehin den „Ausgang der Geschichte“ des World Trade Center kennen, eine stärkere Verbindung zum Helden bekommen und die Spannung weiterhin aufrechterhalten bleibt.

Auf den Aufbruch von Tony folgt auch sogleich der Einsturz des Südturms. Im Gegensatz zum sonst ständig kommentierten Geschehen ist dabei nur das laute Geräusch des in sich zusammensackenden Gebäudes zu hören. Die verwackelten Aufnahmen, die darauf schließen lassen, dass Jules läuft, zeigen die flüchtenden Feuerwehrmänner vor ihm. Der Einsturz, der für die Anwesenden überraschend gekommen ist, wird dadurch auch für den Zuschauer unvermittelt gezeigt. In anschließenden Totalaufnahmen ist der Nordturm zu sehen, neben dem eine riesige Staubwolke die Trümmer des Südturms verdeckt, und in Zeitlupe wird daraufhin dessen Einsturz gezeigt. Diese letzte Aufnahme erinnert sehr an die von den Medien verbreiteten Bilder, und es kann davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um Fremdmaterial handelt, da sich Jules im Gebäude und Gédéon auf der Feuerwache befunden hat, von der er die beiden Türme aus einer anderen Perspektive gesehen hat. Der Einsatz von Fremdmaterial wurde besonders bei Totalaufnahmen der Skyline oder eben bei den einstürzenden Türmen verwendet, ist für den Zuschauer aber nicht immer sofort von dem Eigenmaterial der Naudet-Brüder unterscheidbar. Da die beiden die Rechte des Filmmaterials an CBS „gegen ein unbekanntes Entgelt“ verkauft haben, um mit Unterstützung des Senders das Projekt verwirklichen zu können, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Fremdaufnahmen um Filmmaterial von CBS handelt.²⁹⁹

4.3.3 Rückkehr/Auflösung

Während Chief Pfeifer nach einem sicheren Ausweg für Jules und die restlichen paar Feuerwehrmänner aus der Lobby des Nordturms sucht, fährt Gédéon mit weiteren „off-duty“-Feuerwehrmännern zum World Trade Center, um Jules zu suchen. Mit dem Wiedereinsatz von James Hanlon als Erzähler beginnt der „dritte Akt“ und steuert auf den Höhepunkt der Dokumentation, den Einsturz des Nordturms, in dem sich der Großteil der eingeführten

²⁹⁸ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*. S. 76.

²⁹⁹ Vgl. Käsgen, *Inszenierte Wirklichkeit*. S. 63f.

Personen befindet, zu. Während Jules und Pfeifer aus dem Nordturm geflüchtet sind und sich das erste Mal im Freien umsehen und merken, dass das Geräusch davor vom Einsturz des Südturms gekommen ist, gibt Hanlon einen Lagebericht der übrigen Feuerwehrmänner, die ursprünglich auf dem Weg zu dem Brand im Nordturm waren: „Chief Pfeifers priority was to set up a new command post and find his men. Right now, they were coming down the stairs.“³⁰⁰ Ob sie es rechtzeitig schaffen würden, bleibt offen, denn Jules' Stimme aus dem Off kündigt den Höhepunkt der Geschichte an: „And then comes that sound again. And I don't even had time to think at this point, I just ran.“³⁰¹ Wiederum in Zeitlupe wird der Einsturz des Nordturms gezeigt. Jules, der nach Angaben Hanlons direkt im Schatten des Nordturms gestanden ist, lässt die Kamera auch bei dieser Flucht mitlaufen. Es ist der staubbedeckte Boden zu sehen und plötzlich bewegt sich die Kamera nicht mehr, liegt scheinbar am Boden und die Linse wird von aufgewirbelten Papierblättern und Staub bedeckt. Dieses Bild bleibt kurz unkommentiert stehen, bis Jules aus dem Off erzählt, dass er sich auf den Boden gelegt und Chief Pfeifer sich über ihn geworfen hat. Beide haben überlebt.

Im Anschluss daran wird das Fluchtmaterial von Gédéon gezeigt, bei dessen Bildern es sich ebenfalls zuerst um verwackelte Aufnahmen der Straße und danach eine verstaubte Kameratelelinse handelt. Das Geschehen um ihn wird durch Schreie aus dem Hintergrund deutlich und Hanlon erklärt aus dem Off, dass der Mann, den Gédéon zuletzt vor seiner Flucht gefilmt hatte, auf dem Boden lag und von dem Filmmacher und einem Polizisten in Sicherheit gebracht wurde.³⁰² Daraufhin beginnt die Suche der beiden Brüder nach einander. „Die abwechselnd zwischen Jules und Gédéon verlaufenden visuellen und auditiven Erzählperspektiven erzeugen den dramatischen Charakter der Suche nach dem jeweils anderen.“³⁰³

Nach dem ersten Schock kehren die Feuerwehrmänner langsam zur Feuerwache zurück, wo sie von freiwilligen Helferinnen erstversorgt werden, sich waschen, die Augen ausschwemmen, auf weitere Kollegen warten und versuchen, das Geschehene nachzuvollziehen und zu verarbeiten. Gédéon, der als erster der beiden Brüder zurückkehrte, filmt diese Szenen und fragt sich ständig, ob sein Bruder auch zurückkommen würde. Als die beiden sich schließlich wieder sehen und weinend in die Arme fallen, wird einer der beiden Handlungsstränge aufgelöst. Die Brüder haben den Höhepunkt ihrer Dokumentation gefunden, indem sie zu unfreiwilligen Zeugen der Anschläge wurden, die auch beide überlebt haben.

³⁰⁰ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 01:04:52'.

³⁰¹ Ebda. min 01:08:34'.

³⁰² Vgl. Ebda. min. 01:12:01'.

³⁰³ Käsgen, Inszenierte Wirklichkeit. S. 65.

Verwirrend an dem Bild der Wiedervereinigung ist jedoch, dass die beiden erstmals gemeinsam im Bild sind und nicht erwähnt wird, wer diesen Moment gefilmt hat. „Die Wiederbegegnung der Brüder auf der Feuerwache wirkt inszeniert, da die Kamera überraschend ihre subjektive Erzählperspektive verlässt.“³⁰⁴

Tonys Schicksal wird an diesem Punkt immer noch offen gelassen. Hanlon, der inzwischen ebenfalls auf der Feuerwache eingetroffen ist, erhöht das Bängen um den Proby: „At the same time, we knew hundreds of firefighters, thousands of people had to have died in those towers. And every hour that passed, we were more certain - Tony Benetatos was one of them.“³⁰⁵ Hanlon beschloss, sich auf die Suche nach ihm zu machen, und fuhr Richtung Ground Zero, wo zu diesem Zeitpunkt das nächste Gebäude, World Trade Center Nummer sieben, einstürzte und deshalb aufgrund des allgemeinen Chaos die Suche zwecklos war.

„It had to be almost six o' clock, nine hours after everything started that Tony just walked in.“³⁰⁶ Wenn Käsgen das Treffen der beiden Brüder bereits als inszeniert bezeichnet, muss für die Rückkehr von Tony wohl ein neues Wort erfunden werden. Staubbedeckt, ohne Helm, die Feuerwehrjacke lässig über die linke Schulter gehängt, geht der Held eine menschenleere Straße entlang und kommt von rechts nach links unter erleichterten Zurufen seiner Kollegen endlich in der Feuerwache an. Die Richtung, aus der Tony kommt, verleiht dem Bild einen zusätzlichen Bedeutungsgehalt.

Wie semiotische Studien über das Bedeutungspotential von Bildern gezeigt haben, interpretieren wir (zumindest im abendländischen Kulturkreis), Personen oder Objekte, die sich im Bild von links nach rechts bewegen, als 'weggehend' oder 'nach draußen gehend', 'in die Welt ziehend'. Im Unterschied dazu wird die Bewegung von rechts nach links als 'zurück kommend' [sic.] oder 'nach Hause kommend' interpretiert.³⁰⁷

Was zusätzlich für eine gezielte Inszenierung dieser Darstellung spricht, ist die Tatsache, dass sich das World Trade Center links von der Feuerwache befunden hat und Tony aus der anderen Richtung zurückgekommen ist. Im Anschluss daran erzählt er seine Erlebnisse aus dem Off, während die Ausmaße der Anschläge gezeigt werden. Jules zieht ein erstes Resümee der Entwicklung des Helden: „It was hard for him, very hard. He had only been a firefighter for a couple of months, but he proved himself out there, to all the guys.“³⁰⁸ Ge-

³⁰⁴ Käsgen, *Inszenierte Wirklichkeit*. S. 66.

³⁰⁵ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 01:27:30'.

³⁰⁶ Ebda. min. 01:28:54'.

³⁰⁷ Debatin, *Semiotik des Terrors*. S. 31.

³⁰⁸ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 01:32:05'.

gen Mitternacht wird Tony von seinen Kollegen nach oben geschickt, um die Flagge der Feuerwache auf Halbmast zu setzen.

Die Bilder des nächsten Morgens unterstreichen den viel zitierten Satz, dass nichts mehr so sein wird, wie es vor den Anschlägen war. Es wird der blutrote Sonnenaufgang im Hintergrund der Freiheitsstatue gezeigt. Der symbolische Gehalt des Angriffs auf die Freiheit und die amerikanischen Werte ist unübersehbar. Der nächste Tag beginnt also und damit die Bergungs- und Aufräumarbeiten für die Feuerwehrmänner. Tonys Entschlossenheit zeigt, dass er den Herausforderungen des Vortags gewachsen war und bereit für die nächsten Aufgaben ist: „Our job now is to go and do whatever needs to be done.“³⁰⁹ Die Bilder der verzweifelten Suche nach Überlebenden und der Aufräumarbeiten prägen die folgenden Minuten. Es wird die Reaktion der Menschen gezeigt, die am Abend des 12. Septembers den Feuerwehrmännern in den Straßen zujubeln, Plakate halten und die Feuerwache mit Lebensmitteln und anderen nötigen Dingen wie z. B. Handtüchern unterstützen.³¹⁰ Wie die Feuerwehrmänner auf den Jubel und die Heroisierung reagiert haben, beschreibt Hanlon aus dem Off: „It was weird in a way, walking back to the firehouse. People were cheering us, but we sure didn't feel like heroes.“³¹¹

Obwohl sie also in den Bildern der Dokumentation nicht immer als Helden gezeigt werden und auch von sich selbst sagen, dass sie sich nicht als solche sehen, wirkt die symbolische Dramaturgie dieser Tendenz entgegen. Unbestritten ist jedoch die Tatsache, dass der eigentliche Held der Geschichte, Tony Benetatos, die Initiation bestanden hat und als Mann aus den Ereignissen hervorgegangen ist. Es war allerdings nicht die Probezeit, die ihn zum Mann machte, sondern es waren die Erlebnisse eines Tages: „Turns out Tony became a man in nine hours, trying to help out on 9/11.“³¹² Dadurch, dass Tony nicht damit prahlt, sondern sich bescheiden immer noch nicht als Mann sieht, ist nach Hanlon erkennbar, dass er gereift ist. Die Anschläge haben ihn außerdem in seiner Berufswahl bestärkt. Was sie allerdings verändert haben, ist Tonys Einstellung zum Krieg: „A lot of guys don't know if they gonna do this job anymore. I know it's either this or the army now. I like saving lifes, not taking. But after what I saw, if my country decides to send me to go kill, I'll do it now.“³¹³

³⁰⁹ Naudet/Hanlon, min. 01:39:51.

³¹⁰ Vgl. Ebda. min. 01:49:15'.

³¹¹ Ebda.

³¹² Ebda. min. 01:58:01'.

³¹³ Ebda. min. 01: 52:40'.

Es soll dem Zuschauer also eine gewisse Reife vermittelt werden, die Tony erlangt hat, was auch seinen abschließenden Worten zu entnehmen ist:

Do I feel like it's given me more sense of self-worth? Yes. Has it made me a man? No. What's a man? I still watch cartoons and do my stupid things, I'm just a person who tries to do good, just like every other person at the fire-department.³¹⁴

Nach all dem gezeigten Schrecken und der Zerstörung endet die Dokumentation versöhnlich und mit einem hoffnungsvollen Blick in die Zukunft, indem die beiden neuen Probys gezeigt werden, die in Tonys Fußstapfen treten, jedoch nie wissen werden, wie es war, ein Feuerwehrmann vor 9/11 zu sein.

4.3.4 Parallelen zur realen Berichterstattung

Obwohl die Dokumentation also den Anspruch stellt, die Realität des 11. September abzubilden, entlarvt die mythologische Erzählweise diese als Inszenierung.

Die Erzählstrategien werden gezielt kombiniert, um einerseits auf der Handlungsebene einen Spannungsbogen aufzubauen und andererseits nach dem 11. September vor allem in der US-amerikanischen Gesellschaft aktive, tradierte, Mythen zu bestätigen.³¹⁵

Als Beispiel für die Aktivierung des Flaggenkults kann eine Szene genannt werden, in der eine Gruppe Feuerwehrmänner am Abend des 12. September in ein an Ground Zero grenzendes Gebäude gehen, um ihren Kollegen die Flagge vom Balkon aus zu zeigen. „Some of the guys hiked up the stairs in a building near the sight, but not to put out a fire or rescue civilians. They made the climb to lift our spirits”.³¹⁶ Die Pfiffe und Rufe der Feuerwehrmänner, die in den Ruinen der Türme standen, lassen den Eindruck eines Sieges entstehen. Diesen Eindruck versuchten auch die realen Medien nach den Anschlägen zu vermitteln: „Die Amerikaner suchten und fanden eindringliche Bilder, um sich als symbolische Sieger zu erleben.“³¹⁷ Die Flagge und die Feuerwehrmänner als Helden sind dabei nur Beispiele für den reichhaltigen Symbolvorrat.

³¹⁴ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 01:58:37'.

³¹⁵ Käsgen, Inszenierte Wirklichkeit. S. 76.

³¹⁶ Naudet/Hanlon, 9/11. min. 01:55:34'.

³¹⁷ Röhl, Krieg der Zeichen. S. 119.

Dargestellt wird die Begegnung mit dem Terror jedoch als Triumph moralischer Art. Er resultiert aus der Gewissheit des Sieges, der Überlegenheit westlicher beziehungsweise amerikanischer Werte gegenüber einem diffus existierenden, mit dem Islam konnotierten 'Bösen'.³¹⁸

Obwohl der Film die Schuldfrage und die Identität der Attentäter nicht behandelt, da zu der erzählten Zeit auch keine Informationen darüber bekannt waren, wird in einer Sequenz mittels einer musikalischen Untermuerung eine subtile Andeutung auf die Täter gemacht. Gezeigt wird die Busfahrt der Feuerwehrmänner zu den Aufräumarbeiten am Morgen des 12. September, wobei die zerstörten Gebäude und die von Asche und Schutt bedeckten Straßen zu sehen sind. Im Hintergrund ist dabei ein Lied zu hören, das aufgrund der klagenden Frauenstimme und des unverständlichen Textes arabischer Musik zugeordnet werden kann.

Die Dokumentation knüpft also direkt an die Personalisierung und Komplexreduktion der realen Medien an, welche durch die symbolische Darstellung der Gut-Böse-Dichotomie eine enorme Komplexitätsreduzierung leisteten. Der Ablauf der Darstellungen verlief dabei nach dem Muster von Ritualen. Um diese Tatsache aufzuzeigen, hat Breithaupt den Ritualbegriff von Durkheim übernommen und diesen auf die US-Medien und deren Form der Berichterstattung umgelegt. Aufgrund der Parallelen der realen Berichterstattung und der Dokumentation kann dieses Modell auch für Letztere geltend gemacht werden:

First, there is loss (sacrificial animal, the loss of lives, the firefighters, and Americans who died), then there is the higher unity of identifying with the totem (the flag), the higher being (America), and thus the regeneration of society. The totem images of the flag and the American firefighter are first seen in the ashes, lost in debris, and then they become the means by which one can achieve the union with this higher being: America. The flag on top of the ruins is the totem that solidifies 'trauma' as a ritual.³¹⁹

Auf die Rolle der Medien bei der kollektiven Traumabewältigung und die Vermenschlichung der Helden in weiterer Folge wird nun im nächsten Kapitel eingegangen.

³¹⁸ Käsgen, Inszenierte Wirklichkeit. S. 76.

³¹⁹ Breithaupt, Fritz: Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11. In: Bailey, Frankie Y./Brown Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003. S. 77.

5. Vermenschlichung

5.1 Traumabewältigung in den Medien

Je mehr Informationen über einen Helden/Star zugänglich sind, umso menschlicher wird er für seine Bewunderer. Der Film „The Guys“ von Jim Simpson vermenschlicht die Feuerwehrmänner, indem er den traumatisierten Chief zeigt, der die Nachrufe auf vier seiner Kollegen schreiben soll. Einen wichtigen Aspekt des Films stellt die Traumabewältigung dar. Im Zuge von 9/11 haben es sich die Medien zur Aufgabe gemacht, die Rezipienten bei der Verarbeitung der Ereignisse zu unterstützen, und sich selbst eine „therapeutische Funktion“ zugeschrieben.

In short, the media themselves responded to the attack by creating that which they perceived as the outcome of the attacks: a 'trauma'. At the same time, the media recommend themselves as therapist, as the agent of national healing.³²⁰

Nach Breithaupt haben die Medien diese therapeutische Funktion allerdings nicht erfüllt, denn anstatt Traumabewältigung zu gewährleisten, wurde, wie bereits erwähnt, auf rituelle Formen der Berichterstattung zurückgegriffen.³²¹ Zunächst soll der Begriff des „Traumas“ definiert und die Anzeichen des Posttraumatischen Stresssyndroms (PTSD) erläutert werden:

Ursprünglich bedeutet das aus dem griechischen übernommene Wort „trauma“ „Verletzung“, „Wunde“, „Niederlage“ [...] In der psychiatrischen und neurologischen Forschung wurde das Wort Trauma übernommen, um einen Zustand zu beschreiben, der durch einen schweren unerwarteten Schock erzeugt wurde, z. B. ein Eisenbahnunglück, also ein Ereignis das in keiner Beziehung zum bisherigen Leben des oder der Betroffenen stand. [...] In diesem Sinne bedeutet Trauma somit ein äußeres Ereignis, das eine schwere seelische Erschütterung mit lange anhaltenden Folgen bewirkt.³²²

Menschen, die unter Posttraumatischen Belastungsstörungen leiden, sind nicht in der Lage die traumatischen Ereignisse psychisch zu verarbeiten, und verdrängen diese. Dadurch, dass

³²⁰ Breithaupt, Rituals of Trauma. S 67.

³²¹ Vgl. Ebda.

³²² Wolfram, Eva: Der Wandel des Begriffs Trauma und seine gegenwärtige Bedeutung in der psychoanalytischen Theorieentwicklung. In: http://www.psychoanalyse.org/Portals/0/vortrag/wolfram_eva0110.htm. Zugriff: 08.12.2010. 13:20.

sich das Unterbewusstsein trotzdem mit den Erlebnissen auseinandersetzt, werden die Betroffenen von Schlafstörungen, Albträumen etc. geplagt.³²³ Als Symptome äußern sich demnach „flashbacks, nightmares and other reexperiences, emotional numbing, depression, guilt, autonomic arousal explosive violence or tendency to hyper vigilance“.³²⁴ Eine Heilung von PTSD kann erlangt werden, indem sich die Betroffenen bewusst mit den traumatischen Erlebnissen auseinandersetzen, diese nachkonstruieren und den Schmerz zulassen.³²⁵ „Insofar as 'trauma' is a memory disorder, the proper memory will end this pain.“³²⁶ Im Grunde kann argumentiert werden, dass die Medien diese Erinnerungsleistung durch zahlreiche „memorials“ und die Repetition der Bilder erbracht haben. Die Zeitdimension spielt dabei allerdings eine entscheidende Rolle:

'Trauma' is a memory disorder that prevent an individual from processing events in such a way that they become 'past' events. Similarly, the media bring about a heightened present in which the storing of the past *as past* does not and cannot take place.³²⁷

Zudem wurde das Konzept der traumatisierten Nation von der Politik aufgegriffen, um sich selbst als unschuldiges Opfer zu inszenieren und militärische Rückschläge zu rechtfertigen. Außerdem ist eine traumatisierte Bevölkerung nicht im Stande, ihre demokratischen Pflichten wahrzunehmen, weshalb der „Patriot Act“ als notwendiges Mittel zum Zweck dargestellt wurde.

By presenting America as the victim of a 'traumatic' event, the victim can legitimately claim innocence and does not have to question her actions that might have led to the attack. Rather, the victim can focus on planning counter-attacks. Obviously, as a conceptual tool, 'trauma' is quite welcome to political leader, and they played their part well.³²⁸

Durch die Symbollastigkeit und den Rückgriff auf rituelle Formen waren die Medien auf der Suche nach Bildern, anstatt Erklärungen und Orientierung zu bieten. „The trauma therapy of September 11 is one of finding not just images, but the Image.“³²⁹ Das Vermeiden der Kommunikation, die gerade in der Traumabewältigung eine zentrale Rolle spielt, kann als

³²³ Vgl. Breithaupt, *Rituals of Trauma*. S. 68.

³²⁴ Leys, Ruth. Zit. nach Breithaupt, *Rituals of Trauma*. S. 68.

³²⁵ Vgl. Breithaupt, *Rituals of Trauma*. S. 70f.

³²⁶ Ebda. S. 72.

³²⁷ Breithaupt, *Rituals of Trauma*. S. 68.

³²⁸ Ebda. S. 70.

³²⁹ Ebda. S. 77.

Fehlleistung der Medien betrachtet werden, denn „[w]hereas trauma requires communication, rituals replace communication“.³³⁰

Wie eine gelungene Traumabewältigung aussehen kann, zeigt der Film „The Guys“, der im Folgenden behandelt wird.

5.2 „The Guys“

Wie bereits erwähnt, ist „The Guys“ eine Verfilmung von Anne Nelsons Theaterstück, welches unter dem gleichen Titel bereits 2001 erschienen ist. Das Stück ist autobiographisch, denn die ehemalige Journalistin und Professorin an der Columbia University's Graduate School of Journalism hat tatsächlich nach den Anschlägen einem New Yorker Fire Captain dabei geholfen, Nachrufe für acht seiner Kollegen zu schreiben. Das Stück hatte bereits am 4. Dezember 2001 im „Flea Theatre“ in Tribeca Premiere und in den Hauptrollen waren Sigourney Weaver, die mit dem Regisseur Jim Simpson verheiratet ist, und Bill Murray zu sehen.³³¹ Später übernahm der australische Schauspieler Anthony LaPaglia die Rolle des Feuerwehrhauptmanns und verkörperte diesen auch in der Verfilmung.

Im Gegensatz zur Dokumentation der Naudet-Brüder liegt der Fokus dieses Films auf den Opfern und der Trauer- bzw. Traumabewältigung der Hinterbliebenen. Auf Darstellungen der Anschläge von 9/11 wird völlig verzichtet. Die einzigen visuellen Bezüge sind die Aufnahmen der Überwachungskamera auf einer Feuerwache. Zu sehen ist die Garage, in der ein Feuerwehrwagen steht und die angrenzende Straße. Die Bilder aus dieser Überwachungskamera werden während des Films immer wieder eingeblendet, um die Ereignisse des 11. Septembers zumindest minimal visuell mit einzubeziehen. Das erste Bild zeigt zu Beginn des Films einen Feuerwehrmann, der mit dem Rücken zur Kamera steht, auf die Straße hinausgeht und sich umsieht. Die eingeblendete Uhrzeit zeigt 08:39 an. Darauf folgt ein Bild der Überwachungskamera, in dem ein einzelnes Papierblatt durch die Luft fliegt. Die Anschläge werden also mittels dieser Bilder chronologisch aufgebaut wobei das Papierblatt als Indikator für das Voranschreiten der Ereignisse steht. In den folgenden Bildern sind immer mehr Blätter am Boden liegend oder durch die Luft wirbelnd zu sehen. Die Überwachungskamera wird vom Protagonisten, Nick auch angesprochen, denn da er dienstfrei hatte, sind

³³⁰Breithaupt, *Rituals of Trauma*. S. 78.

³³¹ Vgl. Kadlec, Jo: The WTC Tragedy turned Journalism Professor Anne Nelson into a Playwright. In: Columbia News, 13.12.2001. <http://www.columbia.edu/cu/news/01/12/anneNelson.html>. Zuletzt geändert: 12.12.2002. Zugriff: 07.05.2010. 09:48.

die Aufzeichnungen, die die Abfahrt der Kollegen zeigt, das letzte, was er von ihnen gesehen hat³³².

Die emotionale Entwicklung von Nick ist im Aufbau des Films zwar wichtig, vordergründig bilden allerdings die Gespräche über die toten Kollegen den narrativen Rahmen.

So sind die meisten Gespräche der Protagonisten ausschließlich auf die Verstorbenen bezogen und tragen auf diese Weise dazu bei, ein umfassendes Bildnis der jeweiligen Personen zu erstellen. Dieses Prinzip der Erstellung von Opferportraits lässt sich auch in der narrativen Konzeption der Handlung erkennen.³³³

Der Film kann also in vier Einheiten geteilt werden, da der Schreibvorgang der weiblichen Hauptfigur, Joan, einem systematischen Schema folgt. Zuerst versucht sie Nick dazu zu bringen, persönliche Geschichten über den jeweils Verstorbenen zu erzählen, um einen Eindruck von dessen Persönlichkeit zu erhalten. Die Notizen, die sie dabei macht, verwendet sie im Anschluss daran zur Erstellung des Nachrufs. Nachdem dieser laut vorgelesen wurde, ist die thematische Einheit abgeschlossen.

Die auf diese Weise entstehenden Sequenzen sind eindeutig voneinander abgegrenzt und erscheinen durch die vorgetragenen Reden am Ende wie in sich geschlossene Episoden. Dies verstärkt letztlich den Eindruck, dass hier individuelle Portraits der Opfer geboten werden und erhebt die vier Verstorbenen sehr deutlich zum Dreh- und Angelpunkt.³³⁴

Neben den Anschlägen, die nicht zu sehen sind, wird außerdem auf die Visualisierung der Opfer verzichtet. Durch die Erinnerungen von Nick werden sie charakterisiert, wodurch ein imaginatives Bild ihrer Erscheinung bei den Rezipienten entsteht. „Paradoxerweise steht somit die thematische Allgegenwart der Opfer in deutlichem Kontrast zu ihrer visuellen Abwesenheit.“³³⁵ Schneider sieht dies als Verweis dafür an, dass die Opfer auch im wahren Leben plötzlich verschwunden waren und es zum Teil aufgrund der fehlenden Leichen immer noch sind. Darauf wird ebenfalls Bezug genommen, wenn Nick erzählt, dass die Leichen zwar noch nicht gefunden wurden, die Familien aber trotzdem Gottesdienste abhalten möchten, um „weitermachen zu können“.³³⁶ Dadurch wird auch die Funktion der Begräbnisrituale für die Hinterbliebenen deutlich. Joan, spricht diese auch direkt an: „You know hu-

³³²The Guys. Regie: Simpson, Jim. Drehbuch: Nelson, Anne/Simpson, Jim. USA: Contentfilm/Open City Films, 2002. Fassung: DVD. Constantin Film. min. 55:40'.

³³³Schneider, Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. S. 81.

³³⁴Ebda. S. 84.

³³⁵Ebda.

³³⁶Simpson, The Guys. min. 08:48'.

man beings have been giving eulogies for thousands of years, you're doing this for the families. You'll comfort them. It's for them. It won't be about what happened that day.”³³⁷

Nicks Erzählungen geben somit einige Informationen über die Feuerwehrmänner, welche diese individualisieren, sympathisch und vor allem menschlich machen. Obwohl er sich auch von der von den Medien verbreiteten Heroisierung distanzieren möchte,

sind die Nachrufe letzten Endes genau als solche konzipiert und reihen sich reibungslos in das gängige Bild des als Staatsheld gefeierten Feuerwehrmanns ein. Mit der Betonung ihres selbstlosen Einsatzes und heldenhaften Todes deuten die Reden damit weit über den Film hinaus und bieten dem Publikum eine Möglichkeit der Ehrung der Feuerwehrleute vom 11. September.³³⁸

Der Nachruf auf den 22-jährigen Jimmy Hughes, den Proby der Feuerwache, dient als Beispiel für die heroisierte Darstellung und den Rückgriff auf mythologische Erzählformen:

On that morning of September, Jimmy was going out on his first big fire. He was serving with the cream of the crop and he was holding his own. They were ready for this day. It was the work they had chosen, a work that was about risking everything, risking your life in order to save others. In our grief, let's remember that. When Jimmy first came to the firehouse, he came into my office and I shook his hand, telling him what I tell all new men: “This is the greatest job in the world.” Now I'd say it's the most important job in the world.³³⁹

Bei dem Gespräch, das diesem Nachruf vorangegangen ist, zeigt sich auch das Trauma von Nick. Auf Joans Frage, was zu den Lieblingsbeschäftigungen des Probys gehörte und wie er aussah, bricht Nick in Tränen aus und gesteht, dass er sich nicht einmal an dessen Gesicht erinnern kann.³⁴⁰ Das spricht deutlich für den Verdrängungsprozess, der wie bereits erwähnt einem traumatischen Erlebnis folgt.

Was durch die Gespräche und die darauf folgenden Nachrufe aufgezeigt wird, ist der Prozess der Heroisierung durch symbolhafte Sprache, wie es auch die Praxis der Medien nach 9/11 war. Während Nick die Männer als Durchschnittstypen beschreibt, werden sie im folgenden Nachruf zu Helden. Hier wird also der Heroisierungsprozess transparent und steht der Vermenschlichung der Feuerwehrmänner durch die Erzählungen eines solchen gegenüber. Diese Tatsache wird anhand des folgenden Beispiels deutlich:

³³⁷ Simpson, The Guys. min. 11:19'.

³³⁸ Schneider, Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. S. 85.

³³⁹ Simpson, The Guys. min. 36:55'.

³⁴⁰ Ebda. min. 31:49'.

“All this hero-stuff, it was like they are some guys in the movies, but you know, Bill wasn't like that. He was just an ordinary guy, he was a schmock.”³⁴¹ Diese Erzählung Nicks wird im Nachruf folgendermaßen umgeschrieben: “We heard a lot about heroes these days, Bill was one of them. He gave his life helping others and that is a noble thing. But Bill was a quiet hero.”³⁴² Die positive Umdeutung der Geschehnisse und die Betonung, dass Bill für eine gute Sache gestorben ist, nämlich um anderen Menschen zu helfen, und dass sein Tod nicht umsonst war, ist eine weitere Parallele zur ritualisierten Berichterstattung.³⁴³

Beim Nachruf seines besten Freundes, Patrick O Neill, gibt Nick das erste Mal zu etwas zu verdrängen. Nämlich Patricks Tod, da er jedes Mal, wenn die Tür zu seinem Büro geöffnet wird, glaubt, dass dieser hereinkommen wird.³⁴⁴ Im Gegensatz zu den anderen Geschichten, ist es diesmal Nick, der seinen besten Freund bereits in der Erzählung heroisiert. Darauf reagiert Joan indem sie Nick auffordert, Schwächen von Patrick aufzuzählen, um ihn menschlicher darzustellen.³⁴⁵ Dieser Ansatz klingt aufgrund ihrer pathetisch anmutenden Nachrufe ein wenig paradox.

Durch die Dominanz der Dialoge sind die Gesichter und die Emotionen der Protagonisten im Fokus der Kamera. Mittels einer Parallel-Montage werden die beiden immer abwechselnd gezeigt, um ihre Reaktionen auf den anderen transparent zu machen.

Dabei verweilt die Kamera ausschließlich in Nah- und Großaufnahmen auf den Personen und konzentriert sich vollends auf deren Mimik beim Erzählen. Hierin mag sich einerseits die Ohnmacht der Filmemacher ausdrücken, die den übermächtigen Bildern des 11. Septembers nichts entgegenzusetzen haben.³⁴⁶

Dadurch, dass Nick gezwungen wird, sich mit dem Tod seiner Kollegen auseinanderzusetzen, und die Geschehnisse nicht nur in den Gesprächen, sondern auch während der kurzen Zeit, in der Joan die Nachrufe schreibt, noch einmal Revue passieren lässt, bewältigt er sein Trauma. Dieser Prozess wird von einigen emotionalen Ausbrüchen begleitet, die letzten Endes aber eine reinigende, kathartische Wirkung haben. Nicht nur die Figur des Nick kann somit das Trauma bewältigen, denn schon allein das Zusehen dabei, wie der Protagonist weint, hilft nach Schneiders Ansicht den Rezipienten in ihrer eigenen Trauer. „Für die Zu-

³⁴¹ Simpson, The Guys. min. 11:45'.

³⁴² Ebda. min. 20:51'.

³⁴³ Vgl. Schneider, Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. S. 84.

³⁴⁴ Simpson, The Guys, min. 39:57'.

³⁴⁵ Ebda. min. 58:56'.

³⁴⁶ Schneider, Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. S. 94.

schauer wird damit ein kathartisches Element geboten, das als Ventil zum Ausleben der persönlichen Trauer beitragen kann und fernerhin gemeinschaftsbildende Kraft besitzt“.³⁴⁷

Neben den Feuerwehrmännern, die zu Opfern wurden, wird auch die Stadt New York personalisiert und heroisiert. Dies äußert sich vor allem durch eine „sprachliche Glorifizierung“.³⁴⁸ Gleich zu Beginn des Films sieht man Joans Hände auf der Tastatur ihres Computers und auf dem Bildschirm ist zu lesen, was sie nebenbei laut ausspricht: „New York. My beautiful, gleaming, wounded city.“³⁴⁹ In den folgenden Minuten werden Impressionen der Stadt gezeigt, während Joan beschreibt, wie sehr sie die Stadt liebt und immer schon geliebt hat.

Ein weiterer Aspekt, der bei der Traumabewältigung helfen kann, ist die Erinnerung und die Hilfsbereitschaft der New Yorker, die im Angesicht der Krise einen großen Zusammenhalt gezeigt haben. „Auf diese Weise lassen sich die damaligen Gefühle der Gemeinschaftlichkeit erneut heraufbeschwören und dadurch versöhnliche Akzente bei der Repräsentation des 11. September setzen.“³⁵⁰ Diese Tendenz der Bevölkerung, die als Einheit gestärkt aus den Anschlägen hervorgeht, kann natürlich auch auf landesweite Ebene übertragen werden. „Nick and I weren't supposed to meet each other. You couldn't create another sequence of his life that leads to me- or for my life that leads to him. After September 11th, all over the city, people were jumping tracks.“³⁵¹ Am Ende des Films wird New York und der Verlust der Bevölkerung noch einmal von Joan angesprochen: „New York is different. We lost our jazz. We are muted. We've lost a lot.“³⁵²

Im Gegensatz zu den bildlastigen realen Medien, die eher zu einer weiteren Traumatisierung der Bevölkerung beigetragen haben, als dieser zu helfen, stellt „The Guys“ mit dem Fokus auf Traumabewältigung auf dialogischer Ebene eine Möglichkeit dar, um die Ereignisse erneut zu durchleben und zu verarbeiten.

Besonders wichtig ist hierbei die Tatsache, dass die Filme symbolische Repräsentationen darstellen, die nicht das eigentliche Ereignis wiedergeben, sondern bereits eine Interpretation der Wirklichkeit beinhalten. Dieser Umstand beeinflusst

³⁴⁷ Schneider, Der 11. September im amerikanischen Kino. 104.

³⁴⁸ Ebda. S. 93.

³⁴⁹ Simpson, The Guys. min. 02:15'.

³⁵⁰ Schneider, Der 11. September im amerikanischen Kino. S. 93.

³⁵¹ Simpson, The Guys. min. 27:40'.

³⁵² Ebda. min. 01:09:40'.

letztlich die kollektive Erinnerung an den 11. September, da nur eine bestimmte Sichtweise der Ereignisse im kulturellen Gedächtnis eingeschrieben wird.³⁵³

Da der Entstehungszeitraum des Stücks nur wenige Wochen nach dem 11. September liegt, ist es nachvollziehbar, dass die Heroisierung der Feuerwehrmänner bis zu einem gewissen Grad noch vorhanden war. Der Film zeigt die Helden, die sich selbst nicht als solche bezeichnen, erstmals vor einem menschlichen Hintergrund und macht deutlich, dass nicht nur die Trauerrituale ihre Funktion für die Hinterbliebenen erfüllen, sondern eben auch die Heroisierung der Toten.

Wie diese Bedeutungen durch den Film und vor allem durch die Dialoge erzeugt und transportiert werden, soll nun anhand einer Analyse einiger Szenen in Anlehnung an semiotische Modelle transparent gemacht werden.

5.3 Grundbegriffe der Semiotik

Die folgende Analyse stützt sich also auf die Zeichenlehre im Allgemeinen und auf die semiotische Textanalyse von Mario Andreotti im Besonderen. Zuvor gilt es allerdings, die Grundsätze der Semiotik skizzenhaft darzustellen. Der Begriff „Semiotik“ stammt aus dem Griechischen, semeion: Zeichen und „wird seit der griechischen Antike für die Lehre von den Zeichen verwendet.“³⁵⁴ Als Grundbegriffe der Semiotik gelten der Zeichen- und der Kodebegriff.³⁵⁵ In der modernen Semiotik stehen sich das linguistische Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure und das philosophische Modell von Charles Sanders Peirce gegenüber. De Saussure geht davon aus, dass jedes Zeichen aus zwei Teilen besteht, einerseits dem Signifikant „(Bezeichnendes als Ausdrucksebene des Zeichens)“ und andererseits dem Signifikat, „(Bezeichnetes als Inhaltsebene des Zeichens)“.³⁵⁶ Im Gegensatz dazu haben Zeichen nach Peirce keine feste Bedeutung, sondern generieren diese erst durch einen Prozess. Dies wird durch das dreistellige Zeichenmodell verdeutlicht, welches aus einem Zeichenträger, einem Objekt und einem Interpretant besteht. Die unterschiedlichen Zeichen

³⁵³ Schneider, Der 11. September im amerikanischen Kino. S. 107.

³⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u.a.: Metzler, 2005. S. 298.

³⁵⁵ Vgl. Ebda.

³⁵⁶ Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis mit einer Einführung in die Textsemiotik. Bern/Stuttgart/Wien: Paul Haupt Berne, 1996. S. 17.

bezeichnet Peirce als Index, Ikon und Symbol. „Ikon und Index sind unwillkürliche, natürliche Zeichen, während das Symbol ein willkürliches, künstliches Zeichen bildet.“³⁵⁷

Zeichen werden von Menschen zur Kommunikation bzw. Bedeutungsvermittlung verwendet, weshalb die Sprache als Zeichensystem gilt. Um die Bedeutung, die durch die Sprache vermittelt werden soll zu generieren, wird auf einen Kode zurückgegriffen. „Der Begriff des 'Kodes' meint demnach, anders formuliert, den gemeinsamen Zeichenvorrat von Kommunikationsteilnehmern“.³⁵⁸ Der Kommunikationsprozess verläuft somit nach folgendem Muster: ein Sender kodiert ein Zeichen, welches im Anschluss vom Empfänger dekodiert und im besten Fall auch verstanden wird. Diese „Kodierung und Dekodierung von Information [...] stellt semiotisch einen Zeichenprozess dar.“³⁵⁹ Der kulturelle Hintergrund von Kommunikationspartnern spielt dabei eine wichtige Rolle, denn „[g]emeinsame Bedeutungen sind in einer Kultur bzw. einer Gruppe immer dann gegeben, wenn ihre Mitglieder sich bei ihrer Konstitution auf denselben Kode beziehen.“³⁶⁰

Da auch andere Kommunikationsformen als die Sprache Bedeutung vermitteln, wurde die Semiotik unter anderem auch auf Theater und Film angewandt. Dabei wird die Aufführung, oder eben der Film als semiotischer Zeichenprozess, oder Text bezeichnet. Der „semiotische Textbegriff darf in keinem Fall mit dem literarischen Textbegriff verwechselt oder gar identifiziert werden.“³⁶¹

Die Filmsemiotik, die maßgeblich von Christian Metz geprägt wurde, beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Vergleich von Sprache und Film als Text. Das Hauptaugenmerk seiner filmsemiologischen Analysen liegt dementsprechend auf dem so genannten „fait filmique“, also auf all dem, was auf der Leinwand sichtbar ist, wie beispielsweise den Einstellungen, oder auch den Kamerabewegungen.³⁶² Diese formalen Aspekte sind zwar für das Vermitteln von Bedeutung wichtig, das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegt jedoch weniger in der Vermittlung von Bedeutung, als vielmehr in deren Erzeugung. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Fokus auf dem sprachlichen und bildlichen Inhalt des Films liegen und es wird versucht die Vermenschlichung des Protagonisten über Kategorien wie Mimik, Gestik und Bewegung im Raum transparent zu machen.

³⁵⁷ Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. S. 17.

³⁵⁸ Ebda. S. 20.

³⁵⁹ Ebda.

³⁶⁰ Fischer-Lichte, Semiotik. S. 300.

³⁶¹ Ebda. S. 301.

³⁶² Vgl. Nessel, Sabine: Text und Ereignis. Konstruktionen des Kinematographischen vor und nach Christian Metz. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Tews, Alfred u.a. (Hg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Berlin: Bertz + Fischer, 2008. S.32f.

5.4 Analyse „The Guys“

Die semantische Achse, die die Bedeutungsgrundlage der Geschichte bildet, besteht in „The Guys“ aus einer Grundopposition³⁶³, welche ein makrostrukturelles Ordnungsmuster bildet. Diese Grundopposition ist die Differenz zwischen Leben und Tod. Die (Über-) Lebenden bilden den Kontrast zu den Opfern, welcher sie gedenken. Die Makrostruktur, oder auch Handlungsebene, bildet die Grundlage für die Figuren und deren Handlungen, welche von den Rezipienten direkt wahrgenommen wird.³⁶⁴

Eine besonders wichtige Rolle spielen bei dem Film die denotative und konotative Ebene. Während die denotative Ebene das beschreibt, was direkt sichtbar, oder auch wahrnehmbar ist, also den „begrifflichen Inhalt“ ausdrückt, meint die Konnotation „den nicht unmittelbar zur Sprache, aber zum Kultursystem gehörenden und daher grundsätzlich nicht starr geregelten Hof von Assoziationen zu einem Wort“.³⁶⁵ Wie bereits erwähnt, spielt der Film bewusst mit Konnotationen, da er die Ereignisse des 11. September nicht direkt zeigt, sondern vielmehr symbolisch andeutet. Bereits die erste Filmsequenz macht dies deutlich, da sie von der Überwachungskamera der Feuerwache stammt. Zu sehen ist nur ein Feuerwehrmann, der vor die Garagentür geht und auf die Straße schaut. Dieses Bildmaterial alleine zeigt zwar, dass es sich um eine Feuerwache und einen Feuerwehrmann handelt, der offensichtlich gerade nicht im Einsatz ist, die Bedeutung wird allerdings erst durch die Datums- und Uhrzeiteinblendung hergestellt. Diese zeigt nämlich, dass es sich um den 11. September, 08:39 Uhr handelt. Das Datum allein ist schon ausreichend, um eine Konnotation mit den Anschlägen herzustellen. Zum zeitlichen Verweis kommt das ebenfalls bereits erwähnte, einzelne Papierblatt hinzu, das in dieser Sequenz durch die Luft fliegt. Unter normalen Umständen würden diesem fliegenden Blatt folgende Seme (semantische Merkmale) zugeschrieben: /Büroartikel/, /Wind/, /Herbst/ etc. in Bezug zum 11. September, zu dessen Bildmaterial eine Vielzahl an herumfliegenden Blättern gehört, ergeben sich konnotativ Seme wie /einstürzen/, /Bürogebäude/, /Staubwolke/, etc. Neben der Zeitangabe sind also auch die Papierblätter Hinweise auf das zeitliche Geschehen, denn je mehr Blätter zu sehen sind, umso deutlicher wird auf die Anschläge verwiesen. Die Aufnahmen aus der Überwa-

³⁶³ Bei der Grundopposition handelt es sich nach Andreotti um „eine Art semantische Universalien, d.h. um Gegensätze, in denen sich letzte Prinzipien des menschlichen Daseins ausdrücken.“ Andreotti, Traditionelles und modernes Drama. S.34.

³⁶⁴ Ebda. S. 42.

³⁶⁵ Ebda. S. 35f.

chungskamera bilden somit eine Isotopie³⁶⁶ der Anschläge. Auf makrostruktureller Ebene zeigt sich die Grundopposition von Leben und Tod auch in diesen kurzen Sequenzen der Überwachungskameras. Die Feuerwehrmänner, die auf dem Bildmaterial noch leben, sind bereits einige Stunden daraufhin tot. Diese Tatsache wird für den Rezipienten noch deutlicher gemacht, da von Nick angesprochen wird, dass es sich um die letzten lebenden Aufnahmen seiner Kollegen handelt.

Die ersten sprachlichen Zeichen des Films verweisen auf die Stadt New York, die von der Protagonistin mit menschlichen Attributen versehen wird. „New York. My beautiful, gleaming, wounded city.“ Die Bezeichnungen „wounded“ und „gleaming“ enthalten die Seme /menschlich/, /belebt/, welche erst im weitesten Sinn auf eine Stadt angewendet werden können und überlagern somit andere Seme. Aus diesem Grund kann an dieser Stelle von einer Semüberlagerung gesprochen werden. Auf der bildlichen Ebene wird wiederum die Grundopposition transparent, da sich die Protagonistin nach diesen Worten ein Bild der New Yorker Skyline ansieht, auf dem die Twin Tower noch intakt sind. An dieser Stelle wird ebenfalls assoziativ durch das Zeigen der unversehrten Türme, auf deren Zerstörung verwiesen.

Die Grundopposition wird an anderer Stelle ebenfalls verdeutlicht, wenn Joan von dem Baby erzählt, das ihre Schwester vor kurzem bekommen hat. „They just had their third kid. Six months old and I needed to hold that baby, it was primal. That week after the 11th, you could have scored big in the rent of baby trade.“³⁶⁷ Das Neugeborene steht für /menschlich/, /Leben/, /Neubeginn/, /Hoffnung/ und nimmt damit wiederum eine Opposition zu den konnotativ mitgedachten tausenden Toten der Anschläge ein, auf welche allein die Zahl Elf verweist.

Die beiden Oppositionen, Leben und Tod, tragen einen Großteil zur Vermenschlichung der Figuren bei. Obwohl die Opfer post mortem zu Helden stilisiert wurden, betont Nick, dass sie es im Alltag, also zu Lebzeiten nicht waren. Der zuvor schon erwähnte Nachruf auf Bill bewegt sich in diesem Spannungsverhältnis.

We heard a lot about heroes these days, Bill was one of them. He gave his life helping others and that is a noble thing. But Bill was a quiet hero. He was never wanting to show off, to bluster. He was a firefighter for sixteen years and he was a good one. He had the most important good quality for a firefighter: he was abso-

³⁶⁶ Als Isotopie wird die „Wiederholung oder Rekurrenz von dominanten Semen in einem Text“ verstanden, welche eine Ebene von gleichen Bedeutungsinhalten bildet. Andreotti, Traditionelles und modernes Drama. S. 27.

³⁶⁷ Simpson, The Guys. min. 04:28'.

lutely dependable. Over time we realized what an important presence he was for the younger guys at the firehouse. Sometimes it could be hard for the experienced men to show the young ones the drills but Bill was always looking out for the new guys, pointing things out for them. And he did it in that quiet way of his and he never made them feel small. My men, he called them, my men.³⁶⁸

Es lassen sich zwei verschiedene Isotopien in dieser Nachrede finden. Einerseits das Heldenhafte, das durch die Opferung des eigenen Lebens noch zusätzlich betont wird und andererseits das Menschliche. Obwohl Bill durch seine Bescheidenheit, Zuverlässigkeit, Ruhe und Hilfsbereitschaft menschlicher dargestellt wird, haftet der Stilisierung des Vorbilds, beziehungsweise Mentors ebenfalls etwas Heroisches an. Durch den Verweis darauf, dass er sich immer um die Probys gekümmert hat und respektvoll mit ihnen umgegangen ist sowie durch die abschließende Wiederholung der pathetischen Phrase „my men“ wird er endgültig als Führungsfigur charakterisiert.

5.5 Vermenschlichung des Protagonisten

Es wurde bereits erläutert, wie der Protagonist, Nick, auf inhaltlicher Ebene vermenschlicht wird. Er erzählt von seinen verstorbenen Kollegen und geht dabei auf deren menschliche Schwächen genauso ein, wie auf seine eigenen.

Die Vermenschlichung findet aber auch zu einem beträchtlichen Teil auf der nonverbalen Ebene statt. Die eingeschränkte Mimik und Gestik, bzw. die körperliche und räumliche In-sich-Gekehrtheit der Figur weist keine heroischen Aspekte auf.

Bereits die Kleidung von Nick, Jeans, dunkles T-Shirt und schwarze Kapuzenweste, entlarvt ihn als Durchschnittsbürger. Im Gegensatz zu Joan, die sich im Haus ihrer Schwester natürlich und frei bewegt, nimmt Nick so wenig Raum wie möglich in Anspruch. Nachdem er das Haus betreten hat, bleibt er minutenlang im Türrahmen zwischen dem Flur und dem Wohnzimmer stehen, während Joan ihm Kaffee bringt und sich bereits an den Esstisch setzt. Nicht nur das Verweilen in der Position, sondern vor allem auch die hängenden Schultern und die Mappe, die er sich unter den Arm geklemmt hat und an der er sich festhält, deuten auf seine Unsicherheit hin, die dadurch verdeutlicht, wie unangenehm ihm die Situation ist. Darauf verweist auch seine Mimik. Er hält den Blick zumeist gesenkt, entweder auf den Boden, oder später auf den Tisch gerichtet und nimmt kaum Blickkontakt zu Joan auf.

³⁶⁸Simpson, The Guys. min. 20:17'.

Die Gesten werden ebenfalls auf ein Minimum reduziert. Wenn er nicht gerade die Arme verschränkt oder in der Hosentasche einsteckt, hält sich Nick an etwas fest, wie zum Beispiel seiner Mappe, einer Kaffeetasse oder einem Couchpolster. Dies ist besonders in der ersten Hälfte des Films auffällig. Joan übernimmt indes den aktiven Part, wenn sie schreibt, sich immer wieder aus der Sitzposition löst und redegleitend gestikuliert.

Die einzige Sequenz, in der sich diese Figurenkonstellation umdreht und Nick der aktivere Part zukommt, ist der Hochzeitsexkurs. Darin erzählt Joan von einer Hochzeit die sie kürzlich besucht hat, welche unter dem Motto des Tangos stand. Nachdem Nick zugibt, dass Tanzen sein Hobby ist, werden seine Gesten weiter und er nutzt den gesamten Kinesphärenbereich. Die Möbel des Wohnzimmers werden von ihm an den Rand geschoben und er fordert Joan zum Tanz auf. Dies ist das einzige Mal, dass er sich im ganzen Raum bewegt und dominant ist. Diese schon fast ein wenig zu fröhliche Sequenz bildet wiederum einen krassen Gegensatz zur gedrückten und depressiven Stimmung, die im übrigen Film vorherrschend ist. In Wirklichkeit ist diese Szene jedoch Joans Phantasie entsprungen. Sie gibt zu, dass sich Nick nicht aus dem Couchsessel erhoben hat, womit ihm wieder eine gewisse Lethargie zugeschrieben wird. Trotz dieser lethargischen Grundhaltung geht Nick im Laufe des Films immer mehr aus sich heraus. Nach dem Hochzeitsexkurs beginnt er sogar redegleitende Gesten zu verwenden und hält seine Arme nicht mehr ununterbrochen knapp am Körper. Außerdem hält er Joans Blickkontakt immer länger stand.

In der letzten Szene des Films liest Nick den Nachruf auf Bernie Capell auf dessen Trauerfeier. Die Uniform und das selbstsichere Auftreten mit gestrafften Schultern zeigen ihn in seiner beruflichen Funktion als Chief, die ihm scheinbar Selbstsicherheit gibt. Die Szene wird mit zusätzlichem Bedeutungsgehalt aufgeladen, indem sich Angehörige von realen Opfern unter den Statisten der Trauerfeier befinden. Die Grundopposition findet sich auch in der letzten Einstellung wieder, in der Nick zu sehen ist, als er frontal aus der Kirche kommt, einen schmutzigen Feuerwehrhelm seiner Ladder Company 60 vor sich herträgt und im Sonnenlicht verschwindet. Das Sonnenlicht spricht zwar deutlich für das Leben, das weitergeht und die Hoffnung, allerdings drängt sich dabei auch die Metapher „ins Licht gehen“, die Synonym für den Sterbeakt verwendet wird, auf. Damit schließt die Grundopposition zwischen Leben und Tod die Geschichte, bevor die Widmung alle 343 verstorbenen Feuerwehrmänner namentlich aufzählt.

6. Dekonstruktion

Heroes are useful only as long as they are icons with whom an audience can identify, when one's social and psychological needs are not fulfilled elsewhere.³⁶⁹

Die Heroisierung der Feuerwehrmänner hat zweifellos Hoffnung, Zusammenhalt und Stärke im Angesicht der Anschläge des 11. September geboten, als die Medien mit der Berichterstattung überfordert waren. Die Funktionen wurden in den vorhergehenden Kapiteln eingehend behandelt, doch wie Haller verdeutlicht hat, hat jede Thematik, die in den Medien publiziert wird eine gewisse Halbwertszeit und dies gilt auch für Helden. Zumindest für die Helden von 9/11. Auf die Heroisierung der Feuerwehrmänner in den Jahren 2001 und 2002, folgten deren Vermenschlichung und schließlich sogar die Dekonstruktion, welche mit dem Beginn der TV-Serie „Rescue Me“ im Jahr 2004 festgesetzt werden kann. Bevor nun näher auf die Serie und deren Darstellung der Feuerwehrmänner eingegangen wird, soll versucht werden zu erklären, wie es zum Fall der Helden von 9/11 gekommen ist.

6.1 Antihelden

It is difficult to explain why and how an audience develops a fascination with two-dimensional representatives of evil, rather than identifying with the agents of morality and virtue.³⁷⁰

In diesem Satz von Gumpert liegt auch schon die Antwort, auf dessen Frage, weshalb sich viele Menschen eher von Antihelden bzw. Bösewichten in den fiktionalen Medien angesprochen fühlen: Es ist die Mehrdimensionalität, mit der sich Menschen eher identifizieren können, als mit einer durch und durch moralischen Figur, die keine Ecken und Kanten hat. In seiner „Wrinkle Theory“, verweist Gumpert auf die erste Bezugnahme von Antihelden, die er in Aristoteles' Poetik festmacht. Als „tragischer Held“ bezeichnet, der keineswegs perfekt ist, soll er als Negativ-Beispiel dienen, aus dessen Fehlern das Publikum lernen soll.³⁷¹

³⁶⁹ Gumpert, Gary: The Wrinkle Theory: De Deconsecration of the Hero. In: Robert S. Cathcart/Susan J. Drucker (Hg.): American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 54.

³⁷⁰ Ebda. S. 59.

³⁷¹ Ebda. S. 50f.

The tragic fallacy is the assumption or illusion that an individual's soul is an integral part of the universe, that for the moment we detach ourselves from a pessimistic view of nature of human beings in order to emphasize with the dramatic hero.³⁷²

Das Mitgefühl spielt bei der Figur des Antihelden eine große Rolle, denn so unmoralisch und fehlerhaft er auch agieren mag, muss er dennoch vom Publikum zumindest bemitleidet werden, wenn er keine andere Identifikationsmöglichkeit bietet.

Es wurde bereits festgestellt, dass sich die Helden parallel zur Entwicklung der Medien verändert und im Laufe der Zeit auch menschlichere Züge angenommen haben, also „from the 'all-powerful' to the 'vulnerable somewhat-powerful' character.“³⁷³ Nach Gumpert ist die unkritische Heldenverehrung längst überholt, da die zeitgenössischen Rezipienten sich mit ihren Helden identifizieren möchten:

The shift in the contemporary approach to the hero requires that not only must the hero share in our ordinariness, but that we discover the less-than-virtuos traits with which we can identify. In short, the flaw is the thing, the trait to be discovered and, perhaps, to be celebrated.³⁷⁴

Nachdem Heldenfiguren gerade in Krisenzeiten wichtige Funktionen für die Bevölkerung erfüllen, werden sie im Zuge der Normalisierung der Verhältnisse und der Rückkehr zum Alltag als nationale Symbole obsolet. Die US-Bevölkerung wurde mit pathetischen und patriotischen Berichten über die Helden von 9/11 derart überhäuft, dass sich scheinbar eine Übersättigung eingestellt hat. Mit zunehmenden Informationen über die Feuerwehrmänner, die sich im Laufe der Zeit doch nur als normale, fehleranfällige Menschen entpuppt und an medialer Präsenz langsam verloren haben, verblasste auch deren Heldenstatus zunehmend. Zudem scheint es ein Bedürfnis in der Bevölkerung gegeben zu haben, nach dem sensiblen Umgang mit 9/11 und der kritiklosen Berichterstattung einen Gegenpol zu finden, der sich über alle moralischen und ethischen Gebote hinwegsetzt. Der Protagonist der TV-Serie „Rescue Me“ stellt zweifelsohne einen solchen Gegenpol dar. Inwiefern die Serie als Entlastung für den pathetischen Umgang mit 9/11 fungiert, soll im Anschluss aufgezeigt werden.

³⁷² Gumpert, The Wrinkle Theory. S. 52.

³⁷³ Ebda. S. 53.

³⁷⁴ Ebda. S. 54.

6.2 „Rescue Me“

Die TV-Serie des Senders FX, die erstmals 2004 in den USA ausgestrahlt wurde und bisher insgesamt 6 Staffeln umfasst, behandelt den Alltag einer New Yorker Feuerwache. Der Hauptdarsteller, Denis Leary hat gemeinsam mit Peter Tolan das Drehbuch zur Serie verfasst und fungiert ebenso als einer der Produzenten. Neben den Ereignissen von 9/11 war es ein Lagerbrand im Jahr 1999, der Leary die Idee zur Serie lieferte, denn dabei verlor er sowohl seinen Cousin, als auch seinen besten Freund.³⁷⁵ Leary, der angeblich auch am Steuer eines Feuerwehrwagens am 11. September saß, hat also einen engen persönlichen Bezug zur Feuerwehr und lässt seine Erfahrungen in die Serie mit einfließen. Der von ihm dargestellte Protagonist, Tommy Gavin, ist ein Feuerwehrmann um die Vierzig, der nach den Anschlägen des 11. September mit PTSD kämpft, was ihn zum Alkoholiker werden ließ und wodurch er seine Ehe zerstört hat. Neben seinem Cousin Jimmy, der auch sein bester Freund war, hat Tommy drei weitere Kollegen durch 9/11 verloren. Die übrigen Feuerwehrmänner des Departments versuchen wie er, mit den Folgen der Anschläge umzugehen, welche sie auch noch Jahre danach verfolgen, während das restliche New York wieder dem Alltag verfallen ist.

Die Serie behandelt 9/11 zwar in der ersten Staffel relativ oft, im Laufe der Serie werden die Bezüge allerdings immer geringer, da sich die Feuerwehrmänner mit den Problemen der Gegenwart auseinandersetzen müssen. Der Fokus liegt auf dem bereits erwähnten Mikrokosmos der Feuerwache.

Firemen live in a world apart from other civilians. The rest of the world seems to change, but the firehouses do not. This is, in fact, as close to a hermetically sealed world as you are likely to find in contemporary America: It is driven by its unique needs, norms, and traditions, some of which are inviolable....A great deal of the tradition and the coherence is family-driven, with generation supplying men to the department. It is almost as if there is a certain DNA strain found in firefighting families.³⁷⁶

Der Großteil der New Yorker Feuerwehrmänner stammt aus Familien mit irischen, italienischen oder südamerikanischen Wurzeln, welche über Generationen diesen Beruf ausüben. Oftmals arbeiten mehrere Familienmitglieder bei der Feuerwehr, wie beispielsweise Chief Pfeifer und dessen Bruder, die beide in der Naudet-Dokumentation vorgestellt wurden. Die-

³⁷⁵ Vgl. Hladikova, Lenka: Rescue Me: Denis Leary, der Antiheld. In: <http://www.serienjunkies.de/news/rescue-denis-29517.html>. Zugriff: 23.11.2010. 17:03.

³⁷⁶ Halberstam, David. Zit. nach Bailey/Chermak, Introduction. S. 1.

se Familien sind aufgrund der schlechten Bezahlung des Jobs, am unteren sozialen Rand der amerikanischen Gesellschaft angesiedelt. Tony Benetatos, der Proby der Dokumentation erwähnt das niedrige Gehalt zu Beginn des Films und meint, dass er den Beruf des Anwalts ergriffen hätte, wenn es ihm darum ginge, reich zu werden.³⁷⁷ In dem Erfahrungsbericht eines Feuerwehrchefs, der sich selbst aus den Trümmern des eingestürzten Nordturms befreien konnte, wird die schlechte Bezahlung ebenfalls verdeutlicht: „Ein verheirateter Neuling mit zwei Kindern bekommt bei seinem niedrigen Gehalt in New York City sogar Lebensmittelmärkte zugeteilt“.³⁷⁸

Die soziale Stellung und die Geldknappheit werden in der Serie ebenfalls thematisiert. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass viele Feuerwehrmänner abhängig vom Glücksspiel sind und mit Sportwetten oft auch noch das letzte bisschen Geld verlieren. Die Pilotfolge der Serie zeigt all diese Aspekte auf. Es wird die Eingeschorenheit der Truppe gezeigt, deren psychische Probleme nach 9/11 und der Feuerwehralltag. Der erste Einsatz, zu dem sie gerufen werden, ist kein Brand, sondern ein Akt der Demonstration eines New Yorkers, der mit seinem gesammelten Urin ein Treppenhaus überflutet hat. Dadurch prallt das Bild der Helden auf die wenig heroische Realität. Der erste richtige Brandeinsatz der Serie vermittelt ebenfalls kein heroisches Bild der Feuerwehrmänner. Während der wett-süchtige Chief einen laufenden Fernseher von Ruß befreit, um ein Spiel zu sehen, auf das er gewettet hat, spielt Tommy seinen Kollegen einen Streich, indem er eine lebensgroße Puppe aus dem Fenster des Hochhauses wirft, die von den übrigen für ein kleines Mädchen gehalten wird. Es entsteht somit schon zu Beginn der Serie ein Bild der Feuerwehrmänner, in dem sie inkompetent, ignorant, chauvinistisch und keineswegs sympathisch dargestellt werden.³⁷⁹

Doch genau diese Tatsache, ihre Darstellung als Antihelden im Allgemeinen und Tommy Gavin im Speziellen, ist scheinbar der Grund dafür, weshalb die Serie bei den Rezipienten so beliebt ist. „Political incorrect“ ist der Überbegriff, der die Serie und die dargestellten Figuren wohl am treffendsten charakterisiert.

³⁷⁷ Vgl. Naudet/Hanlon, 9/11.

³⁷⁸ Picciotto, Unter Einsatz meines Lebens. S. 140.

³⁷⁹ Vgl. Rescue Me. Season1. Regie: Fortenberry, John/Alexander, Jace/Tolan, Peter/Girotti, Ken/Makris, Constantine. Drehbuch: Leary, Denis/Tolan, Peter. USA: Sony Pictures, 2004. Fassung: DVD. Sony Pictures. ca. 554'. E01.

6.2.1 Tommy Gavin

Die Figur des Tommy Gavin kann, wie bereits erwähnt, als Antiheld beschrieben werden, der sich über jegliche moralische und gesetzliche Konventionen hinwegsetzt. Sein Alkohol- und zeitweise auch Tablettenmissbrauch und sein tendenziell gewalttätiges Verhalten lassen sich, genauso wie die Halluzinationen von Toten als Symptome von Posttraumatischen Belastungsstörungen deuten. Es gibt tatsächlich kaum ein Symptom der Krankheit, welches er nicht aufweist. In diesem Sinn ist die Serie sehr konsequent, da sie alle Klischees, die sie bedient, wie eben die Auswirkungen des Traumas oder den vorherrschenden Chauvinismus auf der Feuerwache etc., nicht subtil anspricht, sondern nach dem „in your face“-Prinzip, dem Rezipienten entgegen wirft. Tommy macht demnach keine halben Sachen, sondern seine Aussagen und Handlungen gehen immer ins Extreme. Er begnügt sich beispielsweise nicht damit, einen 9/11-Souvenierverkäufer zu beschimpfen, sondern verprügelt diesen, bevor er sich über dessen Souvenirstand erleichtert. Bei Brandeinsätzen zeichnet er sich zwar durch seinen Mut aus, denn „no one has bigger balls than Tommy“, seine Risikobereitschaft bringt allerdings nicht nur ihn des Öfteren in Lebensgefahr, sondern auch seine Kollegen.

Obwohl Tommy im Laufe der Serie immer wieder versucht, sich von seinen schlechten Angewohnheiten zu distanzieren, lassen ihn schwere Schicksalsschläge ebenso oft in seine alten Verhaltensmuster zurückfallen. In nahezu jeder Staffel wird er mit dem Tod eines Familienmitglieds konfrontiert. In der ersten Staffel sind es die Verluste von 9/11 und der Tod seiner Mutter. An dem Punkt der zweiten Staffel, an dem sich alles für Tommy zum Guten wendet und eine Versöhnung mit seiner Frau bevorsteht, wird sein Sohn Connor von einem betrunkenen Autofahrer überfahren. In der dritten Staffel wird sein Bruder Jonny, der Polizist ist und außerdem mit Tommys getrennter Frau eine Affäre begonnen hat, im Dienst erschossen. In der darauf folgenden, vierten Staffel, begeht nicht nur der beliebte Chief der Feuerwache Selbstmord, sondern Tommys Vater stirbt ebenfalls. Während die fünfte Staffel eine Verschnaufpause von den familiären Todesfällen bietet, werden die männlichen Erben der Gavin-Familie in der sechsten Staffel endgültig eliminiert, als Jimmys Sohn Damien, der ebenfalls begonnen hat, auf Tommys Feuerwache zu arbeiten, bei einem Einsatz ums Leben kommt.

Es sind also unter anderem diese tragischen Ereignisse, die Mitleid für die Figur des Tommy erzeugen und zum Teil Erklärungen für sein Verhalten liefern. Außerdem gibt er den Rezi-

pienten die Möglichkeit, wenn schon nicht selbst „political incorrect“ zu sein, zumindest mit diesem Verhalten des Antihelden sympathisieren und sich darüber amüsieren zu können.

6.3 Analyse

In seiner semiotischen Textanalyse greift Andreotti auf Brechts „Gestusbegriff“ zurück, welcher für die folgende Analyse ebenfalls von Bedeutung ist. Der „Gestus“ ist nach Brecht eine „Grundhaltung eines Menschen [...]. Auf narrativer Ebene bedeutet dies zunächst, dass eine einzelne Figur mit einem bestimmten Gestus in Beziehung gebracht wird.“³⁸⁰ Obwohl Tommy zwar die Rolle des Protagonisten einnimmt, kann er nicht losgelöst von seinen Kollegen auf der Feuerwache betrachtet werden. Da sich die Haltungen und Handlungen der Figuren ähneln, bzw. aus der gleichen Motivation heraus entstehen, kann von einem Figurenparadigma gesprochen werden. „Durch die Bildung von Figurenparadigmen werden bestimmte Kollektivhaltungen zur Basis der Figurengestaltung. In ihnen spiegeln sich existentielle und gesellschaftliche Grundkräfte“³⁸¹. Im Hinblick auf Brechts Gestusbegriff, wird die Haltung einer einzelnen Figur somit zu einer „Kollektivhaltung“.³⁸² Die Feuerwehrmänner, die allesamt aus der gleichen gesellschaftlichen Schicht stammen, teilen also bestimmte Werte- und Normvorstellung. „Semantisch stellt diese Kollektivhaltung [sic.] eine *dominante Isotopie* dar, in die sämtliche Figuren eingefügt sind.“³⁸³ Welche Isotopie das ist, zeigt einer der ersten Dialoge zwischen Tommy und seinem Kollegen Franco auf der Feuerwache, fünf Minuten nach Beginn der Pilotfolge:

Franco: I got a thing tonight and it better turns out better than the thing last night. Remember that chick with the friend? –Tommy: Was that last night? –Franco: God damn disgraceful. That chick, I don't even remember her name, she never showed up. So it was me and the friend and the friend has a face like my ass, only my ass ain't as hairy.³⁸⁴

Die Bezeichnung von Frauen als “chicks” und der Vergleich zwischen dem Aussehen einer Frau und seinem Hinterteil, machen die dominante Isotopie deutlich: Machismus. Folgende Seme lassen sich u.a. mit Machismus in Verbindung bringen, /menschlich/, /männlich/, /Körperlichkeit/, /selbstbewusst/, /überheblich/, /ignorant/, /sexistisch/, /promiskuitiv/,

³⁸⁰ Andreotti, Traditionelles und modernes Drama. S. 209.

³⁸¹ Ebda. S. 204.

³⁸² Ebda. S. 216.

³⁸³ Ebda. S. 217.

³⁸⁴ Rescue Me, S01 E01. min. 05:30'.

/Ehre/, /homophob/ etc. Der Machismus äußert sich vorwiegend im vulgären Sprachgebrauch der Figuren, zeigt sich aber auch immer wieder in deren Mimik und Gestik und kann als Motivation für den Großteil ihrer Handlungen gelten.

Nach Andreotti treten dominante Isotopien „gerade am Anfang und Schluss besonders stark hervor, indem hier eine gehäufte Rekurrenz von Wörtern, die isotopiekonstitutive Seme enthalten, feststellbar ist“.³⁸⁵ Aus diesem Grund wird die Ansprache, die Tommy zu Beginn der Pilotfolge vor den Absolventen der Fire Academy hält, auf diese isotopiekonstitutiven Seme hin analysiert.

You want to know how big my balls are? My balls are bigger than two of your heads taped together. I've been in the middle of shit that make you shit your pants right now. Uptown, Downtown, Harlem, Brooklyn, but there ain't no medals on my chest, assholes, 'cause I ain't no hero, I'm a fireman. We're not in the business of making heroes here, we're in the business of discovering cowards, 'cause that's what you are, if you can't take the heat - you're a pussy and there ain't no room for pussys in the FDNY.³⁸⁶

Bezeichnend für Machismus im Sprachgebrauch sind Ausdrücke wie „balls“, „shit“, „assholes“, „cowards“ und „pussys“. Der Begriff „balls“ wird hier, wie auch in folgenden Episoden, metaphorisch für Mut verwendet, der parallel zur Größe der „balls“ steigt. Für die gefährlichen Brandeinsätze, die Tommy bereits erlebt hat, verwendet er die Beschreibung „shit“. Mit dem Verweis darauf, dass sich die Probys dabei sofort in die Hosen machen würden, stellt Tommy sich und seinen Mut über die Anfänger. Damit werden die für den Machismus konstitutiven Seme des Selbstbewusstseins und der Überheblichkeit deutlich.

Neben dem Machismus bilden die Anschläge von 9/11 besonders in der ersten Staffel eine weitere Isotopie. Wenn Tommy von Helden spricht und davon, dass das kein Job ist, in dem Helden gemacht werden, spielt er auf die Heroisierung der Feuerwehrmänner in den Medien an. Hier wird also die Konnotation mit 9/11 genutzt, die sich sofort ergibt, wenn von Feuerwehrmännern und Helden die Rede ist.

Wie es der Tenor der meisten New Yorker Feuerwehrmänner ist, sehen sich auch Tommy und die restlichen Männer seiner Feuerwache nicht als Helden. Trotzdem nutzen sie gerne die Vorteile, die ihnen der Heldenstatus eingebracht hat. Die Rückkehr zur Normalität lässt allerdings auch die Vorteile immer geringer werden. Franco beklagt sich beispielsweise darüber, dass er sich nach 9/11 nicht mehr sonderlich anstrengen musste, um jede Nacht

³⁸⁵ Andreotti, Traditionelles und modernes Drama. S. 31.

³⁸⁶ Rescue Me, S01, E01. min. 01:05'.

eine andere Frau zu haben. „It's getting slow out there, Pal. All that pussy I was getting after 9/11 and now, nothing. People forget.“³⁸⁷ In dieser kurzen Aussage werden die beiden Isotopien verknüpft. Die Herosierung nach den Anschlägen hat sich positiv auf das promiskuitive Verhalten der Feuerwehrmänner ausgewirkt, welches wie bereits erwähnt konstitutiv für den Machismus ist. Die Verwendung von „pussy“ für Frauen im engeren und Geschlechtsverkehr im weiteren Sinne verdeutlicht diese Isotopie auf der sprachlichen Ebene.

Die Rückkehr zum Alltag und die Vermenschlichung der Feuerwehrmänner zwingen Franco dazu, wieder selbst aktiver zu werden und im Feuerwehrkalender zu posieren, um die Damenwelt auf sich aufmerksam zu machen. Auf Handlungsebene bestätigt dies die Isotopie des Machismus, da dem halbnackten Posieren vor der Kamera Seme wie /selbstbewusst/ und /Körperlichkeit/ entsprechen.

Während Franco den Heldenstatus also für sein Privatleben ausnutzt, nimmt Tommy diesen zumeist als Ausrede für strafrechtliche Vergehen. Da er seinen Wagen prinzipiell überall parkt, versucht er bei den Polizisten Mitleid zu schinden, da er ja 343 Kollegen bei 9/11 verloren hat. Die für den Machismus charakteristische /Überheblichkeit/ zeigt sich hier im Hinwegsetzen über Parkverbote und der Rückgriff auf die Opfer der Anschläge als Legitimation verbindet die beiden Isotopien wiederum. Bei den Polizisten stößt die 9/11-Argumentation allerdings meist auf taube Ohren, da diese zwar auch Kollegen bei den Anschlägen verloren haben, aber nicht als Helden gefeiert wurden. Der Konflikt zwischen FDNY und NYPD tritt zusätzlich beim alljährlichen Eishockeymatch der beiden Berufsgruppen zutage.

Neben Tommys Halluzinationen, oder Francos Problemen beim „Aufreißen“ manifestiert sich die 9/11-Isotopie mit dem Eintreffen einer Psychotherapeutin. Sie soll den Feuerwehrmännern bei der Traumabewältigung helfen, was aufgrund der Kollektivhaltung des Machismus nicht gelingt. Die Teilnahme an einer Psychotherapie entspricht nicht ihrer Auffassung von Männlichkeit, denn „being a firefighter requires a tireless commitment to group solidarity. Firefighters adhere to a red code of silence - whereby they can talk only to others like themselves about what it means to fight fires.“³⁸⁸

³⁸⁷ Rescue Me, S01, E01. min. 06:07'.

³⁸⁸ Bailey/Chermark, Introduction. S. 1.

Es kämpft also jeder allein mit seinen inneren Dämonen und während Tommy sich dem Alkohol zuwendet und mit den von ihm imaginierten Toten spricht, schreibt Lt. Kenneth Shea, Lou genannt, heimlich Gedichte über 9/11.

Hier kann auch der erste Isotopiebruch ausgemacht werden, denn Poesie steht für /menschlich/, /Emotionen/, /sentimental/ und /Kultur/, was eine starke Differenz zur Isotopie des Machismus darstellt. Als Kenny von einer Selbsthilfegruppe für PTSD gebeten wird, diese Gedichte vorzutragen, ist er anfangs auch sehr skeptisch. Nachdem ihn selbst seine Frau als unmännlich bezeichnet und die Gedichte kritisiert, verwirft Lou den Gedanken an die Selbsthilfegruppe. Der Machismus wird also nicht nur von den Feuerwehrmännern als natürliche Verhaltensweise vorausgesetzt, sondern auch von deren Frauen.

Da der Gruppenleiter allerdings nicht locker lässt, entschließt sich Kenny doch dazu, seine Gedichte vorzulesen. Eines davon trägt den Titel: „When hell came“. Ein Auszug daraus lautet folgendermaßen:

The sky was blue and crystal clear,
when hell came.
The morning just begun.
But then came smoke and ash and fire all blogging out the sun.³⁸⁹

Das Gedicht handelt von den Ereignissen des 11. September, welche mit Hilfe einer Opposition dargestellt werden. Der blaue, kristallklare Himmel bildet dabei die Opposition zum Rauch, der Asche und dem Feuer, welche die Sonne verdeckten. Der sonnige Spätsommernachmittag am Tag der Anschläge ist im kollektiven Bewusstsein vorhanden, weshalb hier mit Hilfe von Assoziationen auf 9/11 verwiesen wird, ohne ein Datum zu nennen. Die Seme /smoke/, /ash/, /fire/ und /blogging out the sun/ stehen konstitutiv für die Anschläge, da eine riesige Rauch- und Aschewolke stundenlang den Himmel über Manhattan verdeckt hat. Lou fragt die Anwesenden, die nach seiner Lesung ergriffen weinen, ob sie an diesem Tag auch in den Türmen des World Trade Centers gewesen sind, oder ob sie durch die Anschläge jemanden verloren haben. Als sich herausstellt, dass niemand aus der Gruppe anwesend war, ein Teilnehmer hat sich zu dem Zeitpunkt sogar in Paris aufgehalten, geschweige denn Opfer persönlich gekannt hat, verlässt Lou schimpfend den Raum.

Diese Begebenheit verdeutlicht allerdings das Bedürfnis danach, sich mitzuteilen, das alle Feuerwehrmänner haben, es aufgrund des Machismus aber nicht eingestehen können. Ein weiterer Beweis dafür folgt in der anschließenden Episode, als ein neuer Nachbar von

³⁸⁹ Rescue Me, S01, E06. min. 25:29'.

Tommy, ein Psychiater, diesen bittet, eine Veranda für ihn zu bauen. Durch das niedrige Gehalt betätigen sich die Feuerwehrmänner des Öfteren als Handwerker und vermitteln sich gegenseitig Nebenjobs. Zum Verandabau rückt nahezu die gesamte Truppe an, die es sich in Klappstühlen mit Bier bequem macht, während der Proby, Mike, die Veranda baut. Auch hier wird der Machismus wieder deutlich, da sich die Dienstälteren überheblich gegenüber dem Proby verhalten. Jeder der Anwesenden geht unter dem Vorwand, auf die Toilette zu müssen, ins Haus und fragt den Psychiater, der an seinem Schreibtisch sitzt, um diverse Ratschläge. Bei den Problemen handelt es sich allerdings hauptsächlich um Ehe- oder Beziehungsprobleme und nicht um die Nachwirkungen von 9/11.³⁹⁰ Hierbei kann allerdings nicht von einem Isotopiebruch ausgegangen werden, da die Männer trotzdem den Regeln des Machismus folgen und ihre Schwächen und Probleme nicht direkt ansprechen.

Im Gegensatz dazu stellt die Szene, in der Tommy den Tod seines Sohnes beweint einen eindeutigen Isotopiebruch dar. Am Ende der fünften Episode der dritten Staffel fährt Tommy in seinem Auto und sieht seinen toten Sohn auf dem Beifahrersitz Gameboy spielen. Während des Unfalls und der Beerdigung hat er immer die Fassung behalten und dementsprechend seine männliche Härte unter Beweis gestellt. Dem unvermittelten Gefühlsausbruch sind im Gegensatz zum Machismus Seme wie /Emotionalität/, /sentimental/, /Kontrollverlust/, /schwach/ inhärent³⁹¹.

In der letzten Folge der ersten Staffel wird die Dekonstruktion der Feuerwehrmänner als Helden direkt angesprochen. Nach einem gemeinsamen Abend in einer Bar schaut die Truppe auf die beleuchtete Skyline New Yorks und redet über das Fehlen der Twin Tower. Chief Reilly ist der Ansicht, dass es kein Monument braucht, um das Andenken an das World Trade Center zu wahren. Er spricht auch die Lichtinstallation an, die mit Hilfe von Scheinwerfern die Absenz der Türme beleuchten sollte. Diese Installation wird von Röhl ebenfalls beschrieben:

Achtundachtzig Scheinwerfer bildeten auch nach den Attentaten 32 Tage lang die „Tower of lights“, die später in Tribute of lights“ umbenannt wurden. Die New Yorker Künstler John Bennet und Gustavo Bonevardi zeichneten mit zwei zarten blauen Lichtsäulen die Architektur der Towers virtuell nach [...], um das World Trade Center symbolisch wiederauferstehen zu lassen.³⁹²

³⁹⁰ Vgl. Rescue Me, S01, E07.

³⁹¹ Vgl. Rescue Me. Season3. Regie: Alexander, Jace/Fortenberry, John/Girotto, Ken/Tolan, Peter. Drehbuch: Leary, Denis/Scurti, John/Tolan, Peter, Reilly, Evan T. USA: Sony Pictures, 2007. Fassung: DVD. Sony Pictures. E05. min. 44:35'.

³⁹² Röhl, Krieg der Zeichen. S. 118.

Nachdem der Chief die Scheinwerfer kritisiert hat, stellt Tommy den Bezug zur Heroisierung der Feuerwehrmänner her:

That's the thing about the spotlight, you know. You walk out and into it and at first everybody thinks they see a good looking all American hero. Then you stay out there long enough, you know, they start to notice certain things. Maybe your nose is a little too crinkle, maybe your teeth are too, you got a little scar at your upper lip, your hair is not right, one eye is bigger than the other. Next thing you know: they think they're looking at some kind of goddamn monster. Like they're looking at King Kong and they start throwing shit on you.³⁹³

Diese Aussage Tommys stützt die These, dass je mehr Informationen über Helden in den Medien publiziert werden, diese umso menschlicher erscheinen lässt und sie letzten Endes sogar als Antihelden darstellt. Tommys Verweis auf die Geschlossenheit der Feuerwache als solidarische Einheit, die nicht auf die Verehrung der Gesellschaft angewiesen ist, bildet den versöhnlichen Abschluss dieser Szene: „I tell you what guys, we were on our own that morning and still are on our own today.“³⁹⁴

6.3.1 Sprachebene

Auf sprachlicher Ebene wird die dominante Isotopie des Machismus besonders transparent. Die von den Feuerwehrmännern verwendete Sprache ist einerseits ein Verweis auf deren sozialen Status und macht andererseits die Konventionen in einer Gruppe eingeschworener Männer deutlich. Mit der Zuteilung einer neuen Kollegin, Laura, werden die chauvinistischen Umgangsformen und der Gebrauch von Schimpfwörtern und Fäkalausdrücken erstmals auch innerhalb der Serie thematisiert. Bei einem Einsatz gibt Laura Lou keine Rückendeckung, weshalb er sie als „twat“ beschimpft. Nachdem er sich, den Regeln des Machismus folgend weigert, sich dafür zu entschuldigen, meldet sie die Beschimpfung im Hauptquartier. Die übrigen Kollegen versuchen ihr zu erklären, dass diese Umgangsformen in einem von Männern dominierten Beruf der Normalität entsprechen: „We all use every personal and ethnical slander in the book against each other. You name it, we say it. It's true, cockbreath. – Shithead. – Dumbnuts. – Ballface.“³⁹⁵

³⁹³ Rescue Me, S01, E13. min. 17:26'.

³⁹⁴ Ebda. min. 18:29'.

³⁹⁵ Rescue Me. Season2. Regie: Alexander, Jace/Levy, Jefery/ Fortenberry, John/Tolan, Peter. Drehbuch: Leary, Denis/Scurti, John/Reilly, Evan T./Martineau, Mike. USA: Sony Pictures, 2006. Fassung: DVD. Sony Pictures. E04. min. 29:15'.

In der nächsten Folge müssen sich alle Feuerwehrmänner einem Sensibilitätstraining im Ausmaß von acht Stunden stellen, das aufgrund der Anzeige von Laura angeordnet wurde. Auf Tommys Initiative hin folgt eine Diskussion über ethnische Beschimpfungen. Franco, der aus Puerto Rico stammt beschwert sich darüber, dass es für seine ethnische Abstammung viel weniger Schimpfwörter gibt als für Chinesen, Iren, Italiener, Juden oder Schwarze. Nach der Vorführung eines Lehrvideos ist es wieder Tommy, der seine Meinung lautstark kundtut und mit folgenden Worten den Kurs verlässt: "Next time I run into a burning building and refuse to bring out somebody who has not the same colour as me that's when you can bring my angry, sober, pink, irish ass back down here."³⁹⁶

Es wird deutlich gemacht, dass der Gebrauch von Schimpfwörtern als Ventil genutzt wird, um die Emotionen nicht zeigen zu müssen und die eigene Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Wie immer, geht es auch hierbei nur um „balls“, also um den Mut und das Selbstvertrauen, welche man(n) hat, wenn man über den Dingen steht und Beschimpfungen einfach wegstecken kann. Die Isotopie des Machismus kann somit durch diesen gewissen Sprachgebrauch Aufrecht erhalten werden.

Bei dem Vergleich der Männlichkeit spielt aber nicht nur die Sprachebene eine große Rolle. Um tatsächlich jedes Klischee von Machismus und Männerfreundschaften zu bedienen, wird in der Feuerwache ein Wettbewerb darüber abgehalten, welcher der Männer am besten bestückt ist. Bei den verschiedenen Abmesstechniken kommt es unweigerlich zu Unfällen, welche unter anderem sogar einen Schweißbrenner erfordern.³⁹⁷

Mit einer gewissen Selbstironie werden also zwischendurch das Machogehabe und die „männlichen Sprüche“ unterbrochen, was die Figuren sympathischer macht.

6.3.2 Makrostruktur

Der strukturelle Aufbau der Serie stellt eine Mischform zwischen Figuren- und Handlungsparadigma dar, was auf makrostruktureller Ebene evident ist. Während der Machismus als dominante Isotopie auf sprachlicher Ebene durch die Verwendung eines bestimmten Jargons zutage tritt, wird auf der Handlungsebene erkenntlich, dass die Motivation der Figuren ebenfalls von dieser Isotopie beeinflusst wird. Anders formuliert, wenn die sprachliche Ebene nicht mehr ausreicht, um Probleme zu lösen, bzw. der Ventulfunktion nicht mehr stand-

³⁹⁶ Rescue Me, S02, E04. min. 34:17'.

³⁹⁷ Vgl. Ebda. S01, E08.

hält, wird auf ein bestimmtes Handlungsmuster zurückgegriffen. Dieses Handlungsmuster besteht aus Suchtmittelmissbrauch und Gewaltbereitschaft.

Als Nachwirkungen von 9/11 haben auch die wenigen Feuerwehrmänner zu rauchen begonnen, die zuvor noch nicht nikotinabhängig waren. Zu Beginn der dritten Staffel schließen die Männer ein Abkommen, gemeinsam damit aufzuhören. Um dem Machismus genüge zu tun, sind jegliche Hilfsformen wie Kaugummis und Pflaster verboten und für jede gerauchte Zigarette oder Zigarre müssen fünfzig Dollar in die Kasse gezahlt werden.

Neben Zigaretten sind es hauptsächlich Alkohol und Tabletten, welche von den Männern konsumiert werden. Wie bereits erwähnt, wurde Tommy im Zuge von 9/11 zum Alkoholiker, was sich sowohl negativ auf seine Familie, als auch auf seinen Job auswirkt. Die Halluzinationen von seinem toten Cousin Jimmy, den anderen drei toten Kollegen und den beiden Kindern, die er im Laufe seiner Karriere nicht aus den Flammen retten konnte, stellen dabei auch nicht gerade eine Hilfsfunktion dar. Es ist nicht klar, ob die Halluzinationen vom Trauma oder vom Alkoholkonsum bedingt werden, denn obwohl Tommy im Zuge der zweiten Staffel erstmals versucht, vom Alkohol loszukommen, erscheint ihm sein Cousin immer noch gelegentlich. Es kann also davon ausgegangen werden, dass er aufgrund des Posttraumatischen Stresssymptoms immer wieder Halluzinationen von Jimmy hat. Aufgrund des Alkoholentzugs kommen zu diesen auch noch Heiligenerscheinungen hinzu. Jesus und Maria Magdalena erscheinen Tommy des Öfteren und es hat sogar den Anschein, als ob Maria Magdalena selbst ein Alkoholproblem hätte. Während es bei den Halluzinationen der toten Kollegen und Kinder geholfen hat, in der Kirche eine Kerze anzuzünden, verschwinden die Erscheinungen von Jimmy, Jesus und Maria Magdalena dadurch nicht. Tommy wendet sich mit dem Problem der Heiligenerscheinungen an seinen Cousin, Mickey, der sein Sponsor bei den Anonymen Alkoholikern und ehemaliger Priester ist. Mickey gibt daraufhin zu, dass er bei seinem Entzug die Stimmen von Gott und Satan gehört hat, wobei Gott geklungen hat wie Tom Hanks und Satan wie Jack Nicholson.³⁹⁸ Bei einem Treffen der Anonymen Alkoholiker erläutert Tommy der Gruppe seine Einstellung zum Alkohol:

My mother was a controlling goddamn bitch too and now she's dead and my father is eighty-two and he still pretty much drinks more than I ever used to and when I was a kid and if I tied the bath tube up for too long, he would also take the opportunity to remind me that my nose was always gonna be bigger than my cock. And I just met my new stepmother and she is from Corea and I don't know, but

³⁹⁸ Vgl. Rescue Me, S02, E04.

I'm pretty sure she's a raging alcoholic, but the point being that I didn't drink because my father called me a pussy or because my mother told me that I was gonna be no good when I grow up. I drank, because I liked to drink, okay? I like to drink. I like vodka and I like whiskey, but I pretty much drink anything you put in front of me that had alcohol in it, because I love to drink, okay? The only reason I quit was because I was gonna lose my job and my kids too, so that's the deal. You know, you guys aren't keep me from drinking, it's the law and god that made me quit and my ex-wife, or soon to be ex wife. Thanks.³⁹⁹

Obwohl Tommy also auf verbaler Ebene vorgibt, nicht aufgrund von Problemen zu trinken, widersprechen ihm seine Handlungen. Nach einem Streit mit seiner (Ex-)Frau, einem belastenden Einsatz oder anderen Problemen, greift er jedes Mal zum Alkohol. Dass dieser die beliebteste Suchtform der Gavin-Familie darstellt, zeigt die Tatsache, dass auch Tommys Vater, Onkel, Cousin, Schwester, Schwägerin und in weiterer Folge auch seine älteste Tochter zu oft und zu viel Alkohol konsumieren. In der vierten Staffel wird aus diesem Grund auch ein Familienrat abgehalten.⁴⁰⁰

Neben Tommy versucht außerdem Lt. Kenny Shea seine Sorgen im Alkohol zu ertränken, nachdem er seine gesamten Ersparnisse an eine Trickbetrügerin verloren hat. Der Griff zu Suchtmitteln scheint also auf der makrostrukturellen Ebene eine Problemlösung darzustellen, die mit der Isotopie des Machismus vereinbar ist und diese nicht gefährdet.

Ein weiteres Suchtproblem besteht in der Feuerwache mit Tabletten. Aufgrund von Verbrennungen während eines Einsatzes wurde Franco Vicotin verschrieben, nach dem er süchtig wird. Tommy, der sich die Hand dabei verletzt, als er einem Polizisten die Nase bricht, kommt ebenfalls auf den Geschmack des Schmerzmittels und bestiehlt Franco. Erst als Francos kleine Tochter aus Versehen einige Tabletten schluckt und beinahe daran stirbt, kämpft dieser gegen die Sucht an, was Tommy vor das Problem stellt, an weitere Schmerzmittel zu gelangen.

Der relativ unbekümmerte Umgang der Figuren mit Suchtmitteln zieht sich also durch die gesamte Serie. Besonders Tommys Vater und Onkel konsumieren gerne legale, sowie illegale Suchtmittel, da sie der Auffassung sind, sich nach ihrer Pensionierung bei der Feuerwehr einen angenehmen Lebensabend verdient zu haben und somit soviel an bewusstseinsverändernden Substanzen zu sich nehmen zu können, wie sie möchten. Tommy bringt aus diesem Grund auch einen Großteil der Drogen, die er zuvor seinem Neffen abgenommen hat, zu den Beiden.

³⁹⁹ Rescue Me, S02, E04. min. 05:38'.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebda. S04, E09.

Obwohl Gewaltbereitschaft eine Folge von Suchtmittelmissbrauch sein kann, weisen die Figuren teilweise auch ohne Suchtmittel gewalttätiges Verhalten auf. Wie bereits bei den Halluzinationen stellt sich die Frage, was war zuerst da, das Trauma oder der Alkohol, denn unvermittelte Gewaltausbrüche sind Symptome für beide Krankheiten. Tommys Hang zur Gewalttätigkeit wurde bereits erwähnt. Ein besonders beliebtes Ziel seiner Attacken stellen dabei Polizisten dar. Aufgrund der Tatsache, dass sein Bruder Jonny Polizist ist und ein weiterer Bruder für die Staatsanwaltschaft arbeitet, kommt er auch nur sehr selten bis gar nicht mit dem Gesetz in Konflikt.

Innerhalb der Feuerwache kommt es zu wenigen Gewaltausbrüchen, lediglich, wenn die internen Regeln verletzt werden. Als beispielsweise bekannt wird, dass Tommy ein Verhältnis mit der Witwe seines verstorbenen Cousins Jimmy begonnen hat, wird er von seinen Kollegen verprügelt.

Der Verstoß gegen den internen Ehrenkodex ist also ein Grund für Gewaltausbrüche. Zumeist handelt es sich dabei, wie das Beispiel zuvor untermauert, um „unrechtmäßige“ Affären. Als Tommy in der dritten Staffel herausfindet, dass sein Bruder ein Verhältnis mit seiner getrennten Frau, Janet, begonnen hat, kommt es zu einer sehr brutalen Schlägerei, bei der Tommy seinen Bruder sogar Kopf voran durch die Scheibe einer Autotür schleudert.⁴⁰¹ Nachdem sich diese Szene auf der Geburtstagsfeier von Tommys Vater ereignet hat, wurde die gesamte Familie zu Augenzeugen. Tommys jüngste Tochter ist daraufhin verängstigt, doch der verletzte Onkel versucht ihr den Vorfall zu erklären, indem er ihn als „stupid brother stuff“⁴⁰² bezeichnet. In seiner Erklärung wird der Machismus wieder deutlich, indem er als Legitimität für Tommys Handlungen herangezogen wird:

Your Dad was very, very angry with me that night and he probably had every right to be. And if he hadn't reacted the way that he reacted, you know, then I would definitely think that something was wrong with him.⁴⁰³

Den Ehrenkodex verletzt auch ein Feuerwehrmann, der sich öffentlich zur Homosexualität bekennt und deshalb von Chief Reilly in einer Bar verprügelt wird.⁴⁰⁴ Später stellt sich heraus, dass der Sohn von Chief Reilly, ebenfalls ein Feuerwehrmann, auch homosexuell ist. Die Prügelei war also einerseits eine Wiederherstellung der Männlichkeit und andererseits ein Ventil für Reilly, der mit der Sexualität seines Sohnes nicht umgehen kann.

⁴⁰¹ Vgl. Rescue Me. S03. E02. min. 44:35'.

⁴⁰² Ebda. S03, E03. min. 45:30'.

⁴⁰³ Ebda.

⁴⁰⁴ Vgl. Ebda. S01, E02. min. 31:00'.

Gewalt und Sexualität stehen also in der Serie oft im Zusammenhang. Der Proby, Mike, wird unter anderem in der ersten Staffel durch einen Hinterhalt dazu gebracht, stimulierende Tabletten zu schlucken und während er von einer Frau vergewaltigt wird, filmt deren Freund die Szene mit. Da sich der Mann nicht an dem Proby vergangen hat, wird der Geschichte allerdings keine große Beachtung geschenkt.

Die wohl umstrittenste Folge der gesamten Serie ist Teil der dritten Staffel. Darin kommt es zum mehr oder weniger unfreiwilligen Geschlechtsverkehr zwischen Tommy und dessen getrennter Frau, Janet. Nachdem Tommy erfahren hat, dass diese eine Affäre mit seinem Bruder begonnen hat, ist er nach einem Gespräch über die Gütertrennung der bevorstehenden Scheidung in Rage und fällt über sie her. Im Verlauf der Szene scheint Janet, die ihn anfänglich auch ins Gesicht schlägt, sogar ein wenig Gefallen daran zu finden.⁴⁰⁵ Die Reaktion der Zuschauer war verständlicherweise negativ und empört. Der Co-Autor und Produzent der Serie, Peter Tolan wandte sich daraufhin an die Öffentlichkeit, um die wahren Intentionen der Folge zu erklären. Es sollte gezeigt werden, dass Janet nach all den Jahren mit Tommy nicht mehr in die Opferrolle fällt und er sie nicht mehr verletzen kann, was auch immer er ihr antut. Tolan spricht in diesem Zuge auch nicht von Vergewaltigung, da er bewusst keine abwehrenden Worte von Janets Seite in das Drehbuch geschrieben hat. Seiner Aussage nach ist diese Gewalthandlung nur ein weiterer Beweis für die emotionale Zerrütetheit beider Figuren: „these are seriously damaged people who are unable to express their emotions - and so expression through brutality has become expected“.⁴⁰⁶ Als weiteres Argument führt Tolan an, dass innerhalb der Staffel noch für ausgleichende Gerechtigkeit gesorgt wird. Tommy wird nämlich ebenfalls unter Drogen gesetzt und vergewaltigt, allerdings von der verwitweten Frau seines Cousins, Sheila.

Selbstjustiz fällt ebenfalls unter den Aspekt der Gewalt. Dass die Einhaltung der Gesetze von Seiten des Gavin-Clans nicht unbedingt ernst genommen wird, wurde anhand der vorangegangenen Ausführungen verdeutlicht. Nachdem Tommys Sohn von einem Betrunkenen überfahren wird, ist Selbstjustiz die einzige Antwort auf den tragischen Unfall. Die dominante Isotopie des Machismus wird wiederum deutlich, da ein Angriff auf die Familie gleichzeitig einen Angriff auf die eigene Männlichkeit darstellt und die Rache nicht dem Gesetz überlassen werden kann. Tommys Onkel erklärt sich dazu bereit, erschießt den Autofahrer und „genießt“ daraufhin seinen dadurch erhaltenen Heldenstatus im Gefängnis.

⁴⁰⁵ Vgl. Rescue Me. S03. E04.

⁴⁰⁶ Zit. nach Porter, Rick: Controversy Over Rescue Me Rages On. In: <http://www.zap2it.com/tv/zap-rescuemecontroversy,0,340551.story?coll=zap-tv-mainheadline>. 26. Juni, 2006. Zugriff: 03.06.2009. 10:23.

Die dominante Isotopie des Machismus kann also als treibende Kraft der Figuren verstanden werden, welche sie sowohl zu verbalen, als auch gewalttätigen Ausbrüchen veranlasst. Diese Darstellung der Feuerwehrmänner steht offensichtlich in großem Kontrast zu deren pathetischer Heroisierung. Die Einschaltquoten und die Tatsache, dass die Serie sieben Jahre lang und auch sieben Staffeln „überlebt“ hat, lässt auf das Bedürfnis der amerikanischen Gesellschaft nach Antihelden schließen. Die Serie war zwar sieben Mal in Folge für den Emmy nominiert, tatsächlich erhielt den Preis aber nur Michael J. Fox für einen Gastauftritt. Die ersten vier Staffeln wurden vom ORF ausgestrahlt. Die fünfte Staffel ist zurzeit auf dem Pay-TV-Sender „TNT-Serie“ in deutscher Erstausstrahlung zu sehen. Die sechste Staffel wurde im deutschsprachigen Raum noch nicht gezeigt. Die Premiere der siebten und letzten Staffel, die bereits abgedreht ist, wurde auf September 2011 festgelegt, dem zehnten Jahrestag der Anschläge.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Vgl. Hladikova, *Rescue Me*.

7. Nachwort

*See the hero run, look for the flaws, watch the hero fall, look for another hero.*⁴⁰⁸

Das Bedürfnis nach Heldenfiguren, das sich in den Narrationen verschiedenster Kulturen und Epochen manifestiert, scheint also ein Bestandteil der menschlichen Psyche zu sein. Im Laufe der Zeit haben sich die Helden, ihre heroischen Taten und die Form ihrer Verehrung verändert, die Erzählweise ist allerdings die gleiche geblieben. Dass auf diese Erzählungen gerade in Krisenzeiten zurückgegriffen wird, erklärt sich aus deren mythologischen und rituellen Funktionen, die auch für eine hoch technologisierte Gesellschaft nicht obsolet geworden sind. Die Medien spielen dabei eine wichtige Rolle, denn sie machen es den Heldenfiguren von Heute schwerer, sich längerfristig im kollektiven Gedächtnis zu etablieren und ihren Heldenstatus aufrecht zu erhalten. Der Einbruch der Realität schien zunächst zwar die fiktionalen Helden in ihrer Existenz zu bedrohen, und den Weg für einen demokratischen Heroismus zu ebnen, welcher sich durch die Heroisierung von Normalsterblichen auszeichnet, die Zeit hat aber das Gegenteil gezeigt. Aufgrund der vorangegangenen Kapitel entsteht der Eindruck, dass das Post-9/11-Publikum keinen Bedarf mehr an Helden hat und sich daher eher Antihelden zuwendet. Dies ist allerdings nur die halbe Wahrheit.

Wurden die Filmhelden zwar einerseits menschlicher und realer nach den Anschlägen, „comforting and safe, like creamy vanilla icecream, reflecting pure values and innocence“⁴⁰⁹, so hat sich dennoch eine klare Differenzierung zwischen realen und fiktionalen Heldenfiguren ergeben. Während die realen Helden, also die Feuerwehrmänner der Heroisierung nicht standhalten konnten, ist eine Hinwendung der Rezipienten zum Superheldengenre zu beobachten. Mit der Verfilmung von *Spider-Man* begann 2002 ein regelrechter Boom der Superhelden. Dieser Film spielte am Premierenwochenende \$114 Millionen ein, was zu dieser Zeit das größte Filmdebut der Geschichte darstellte. Vergleicht man die „Topseller“ der Premierenwochenenden in den USA bis heute, wird die Präferenz des amerikanischen Publikums klar erkenntlich. Platz eins der besten Einspielergebnisse der Eröffnungswochenenden belegt *The Dark Knight* mit \$158,411,483, dicht gefolgt von *Spider-Man3* mit \$151,116,516⁴¹⁰. Abgesehen von der *Twilight Saga*, den *Pirates of the Caribbean*, *Shrek* und

⁴⁰⁸ Gumpert, *The Wrinkle Theory*. S. 47.

⁴⁰⁹ Muir, John Kenneth: *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*. Jefferson u.a.: Mc Farland & Company, 2004. S. 5.

⁴¹⁰ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/alltime/weekends/>.

Harry Potter, bilden die Filme rund um Superhelden das beliebteste und vor allem einspielerstärkste Genre.

In the wake of the terrible attacks of September 11, 2001, superheroes- with their fantastic worlds and sterling morals- helped soothe a mourning nation at war, much as those serials did in the 1940s. So we go back to the past in one sense, facing a global war⁴¹¹

Vergleicht man diese Einspielergebnisse mit jenen von Filmen, die die Ereignisse von 9/11 thematisieren, wie zum Beispiel „World Trade Center“, bei dem sie sich insgesamt auf rund \$70 Millionen⁴¹² belaufen, so wird die Reaktion der US-Bürger auf den Film transparent.

Mit den bevorstehenden Verfilmungen von *Captain America* und *Wonder Woman* setzt sich der Trend immer noch fort. Daraus kann geschlossen werden, dass sich der amerikanische Monomythos derzeit in einer Renaissance befindet und keinesfalls vor der Ablösung durch demokratische und realistische Helden steht. Den Kampf um die Publikumspräferenz gewinnen also die Superhelden, da sie den Eskapismus in eine fiktive Welt mit eindeutiger Gut-Böse Dichotomie und einem Happy End gewährleisten. Auffällig ist dabei, dass die Heldenfiguren wieder übermenschlicher dargestellt werden, wie es bereits zu vorschriftlichen Zeiten der Fall war. Geschah diese Charakterisierung damals aufgrund der fehlenden Technik, so ist heute das Gegenteil der Fall. Die neuesten Computer-Technologien machen es möglich, die Comichelden auch auf der Leinwand zu visualisieren und mit Special Effects auszustatten. Nicht das Fehlen, sondern die hohe Entwicklung der Technik ist also maßgeblich am Erfolg der Superhelden beteiligt.

Wie lange sie ihre Funktionen für die Gesellschaft leisten und der Medienöffentlichkeit standhalten können wird die Zeit zeigen.

⁴¹¹ Muir, John Kenneth: The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television. S. 26.

⁴¹² Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/alphabetical.htm?letter=W&page=5&p=.htm>.

8. Bibliographie

Allan, Stuart/Zelizer, Barbie (Hg.): Journalism after September 11. London, New York: Routledge, 2002.

Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis mit einer Einführung in die Textsemiotik. Bern/Stuttgart/Wien: Paul Haupt Berne, 1996.

Bailey, Frankie Y./Brown, Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003.

Barnett, Brooke/Reynolds, Amy: "America under Attack": CNN's Verbal and Visual Framing of September 11. In: Bailey, Frankie Y./Brown, Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003. S. 85-101.

Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Das Abendland, das die Stelle Gottes eingenommen hat, wird selbstmörderisch und erklärt sich selbst den Krieg. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 53-64.

Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. 5. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2003.

Bernreuther, Marie-Luise: Made in USA. Realitätskonstruktionen nach dem 11. September. Frankfurt/Main: Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004. (=Kulturwissenschaftliche Medienforschung.2)

Bird, Elizabeth S.: Taking it personally. Supermarket tabloids after September 11. In: Allan, Stuart/Zelizer, Barbie (Hg.): Journalism after September 11. London, New York: Routledge, 2002. S. 141-159.

Breithaupt, Fritz: Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11. In: Bailey, Frankie Y./Brown, Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003. S. 67-81.

Brosda, Carsten: Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 53-74.

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. 4. Aufl. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002.

Campbell, Christopher P.: Commodifying September 11: Advertising, Myth and Hegemony. In: Bailey, Frankie Y./Brown, Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003. S. 47-65.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/Main: Insel, 1999.

Campbell, Joseph: The Power of Myth. With Bill Moyers. New York: Anchor Book, 1988.

Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J. (Hg.): American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994.

Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J.: The Hero as a Communication Phenomenon. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J. (Hg.): American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 1-14.

Cathcart, Robert S.: From Hero to Celebrity: The Media Connection. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J.: American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 36-46.

Chomsky, Noam: The Attack. Hintergründe und Folgen. Hamburg, Wien: Europa Verlag, 2002.

Debatin, Bernhard: Semiotik des Terrors: Luftschiffbruch mit Zuschauern. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 25-38.

Denton, Robert E. Jr. (Hg.): Language, Symbols, and the Media. Communication in the Aftermath of the World Trade Center Attack. New Brunswick: Transaction, 2004.

De Tocqueville, Alexis: Über die Demokratie in Amerika. Stuttgart: Reclam, 1985.

Eco, Umberto: Der Mythos von Superman. In: Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1984. S. 187-222.

Enzensberger, Hans Magnus: Die Wiederkehr des Menschenopfers. Der Angriff kam nicht von außen und nicht aus dem Islam. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 116-121.

Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. 13. Aufl. Frankfurt/Main u.a.: Zweitausendeins, 2001.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u.a.: Metzler, 2005. S. 298-302.

Galtung, Johan/Ruge, Mari Holmboe: The structure of foreign news. In: Journal of Peace Research, 2, 1965. S. 64-91.

Gmür, Mario: Der öffentliche Mensch. Medienstars und Medienopfer. München: DTV, 2002.

Gorsen, Peter: Ästhetik der Gewalt. Medienanalytische Reaktionen der ersten Stunde. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 96-107.

Göttler, Fritz: Hollywood liebt seine Rebellen. Oliver Stone's „World Trade Center“. Gedruckte Ausgabe der Süddeutschen Zeitung am 07.08.2006.

Gumpert, Gary: The Wrinkle Theory: The Deconsecration of the Hero. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J.: American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 47-61.

Haller, Michael: Der Journalismus im Medien-Theater. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 46-52.

Harasser, Karin: Soldaten, Amazonen und hoffnungsvolle Monster. Helden und Heldinnen im Comic, in der Science-Fiction und im Computerspiel. In: Müller-Funk, Wolfgang /Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 131-138.

Henderson, Joseph L.: Der moderne Mensch und die Mythen. In: Jung, C.G./von Franz, Marie-Louise/Henderson, Joseph L. et al. (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten: Walter, 1968. S. 106-159.

Hofer-McIntyre, Manuela: How Firefighters became Heroes - New patriotic cultural icons after September 11th. Klagenfurt, Univ., Dipl.-Arb. 2003.

Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001.

Käsgen, Christiane: Inszenierte Wirklichkeit. Physische Terrorerfahrung und fiktionaler Erzählmodus in Jules und Gédéon Naudets Dokumentarfilm „9/11“. In: Lorenz, Matthias N. (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 55-79.

Klimke, Daniela: Dramaturgie eines Anschlags. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 39-45.

Lawrence, John S./Jewett, Robert: The Myth of the American Superhero. Cambridge: Wm. B. Eerdmans, 2002.

Lorenz, Matthias N. (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 2. Aufl. Opladen: Westdeutscher, 1996.

Lule, Jack: Myth and Terror on the Editorial Page: The New York Times Responds to September 11, 2001. In: Journalism and Mass Communication Quarterly, Vol. 79, no.2 (summer 2002). S. 275-293.

Mattl, Siegfried: Die Helden der Massenkultur. In: Müller-Funk, Wolfgang /Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 123-130.

Mc Luhan, Marshall: The Medium is the message: an inventory of effects. Corte Madera: Ginko Press, 2001.

Meier, Werner A./Jarren, Otfried: Ökonomisierung und Kommerzialisierung von Medien und Mediensystem. Bemerkungen zu einer (notwendigen) Debatte. In: Haas, Hannes/Jarren, Otfried (Hg.): Mediensysteme im Wandel. Struktur, Organisation und Funktion der Massenmedien. 3. Aufl. Wien: Wilhelm Braumüller, 2002.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. Aufl. Konstanz: UVK, 2008.

Muir, John Kenneth: The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television. Jefferson u.a.: Mc Farland & Company, 2004.

Müller-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005.

Müller-Funk, Wolfgang: Anatomie des Helden. In: Müller-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 3-13.

Nessel, Sabine: Text und Ereignis. Konstruktionen des Kinematographischen vor und nach Christian Metz. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Tews, Alfred u.a. (Hg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Berlin: Bertz + Fischer, 2008. S. 27-37.

Nyberg, Amy K.: Of Heroes and Superheroes. In: Bailey, Frankie Y./Brown, Michelle/Chermak, Steven (Hg.): Media Representations of September 11. Westport: Praeger, 2003. S. 175-185.

Picciotto, Richard/Paisner, Daniel: Unter Einsatz meines Lebens. Ein New Yorker Feuerwehrmann im World Trade Center. München: Piper, 2002.

Postman, Neil: Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business. London: Methuen, 1987.

Roland, Katharina: Unser Held hat tausend Gestalten. Ein strukturanalytischer Vergleich von Heldenmythos und Drehbuch. Wien, Univ., Dipl-Arb. 1998.

Röll, Franz J.: Krieg der Zeichen. Zur Symbolik des Attentats am 11. September. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 114-128.

Roth, Patrick: Fünf Jahre nach dem 11. September. Vertraut den Augenzeugen. Ein Gespräch mit Oliver Stone. Gedruckte Ausgabe der Süddeutschen Zeitung am 04.09.2006.

Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.

Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael (Hg.): Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt/Main: IKO-Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S. 229-278.

Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004.

Schicha, Christian: Terrorismus und symbolische Politik. Zur Relevanz politischer und theatralischer Inszenierungen nach dem 11. September 2001. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 94-113.

Schissler, Jakob: »American Exceptionalism« und das Feindbild Irak. In: Kubbig, Bernd W. (Hg.): Brandherd Irak. US-Hegemonieanspruch, die UNO und die Rolle Europas. Frankfurt/New York: Campus, 2003. S. 73-81.

Schmidt, Siegfried J.: Blickwechsel. Umriss einer Medienepistemologie. In: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. S. 119-145.

Schneider, Thomas: Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. Zur filmischen Verarbeitung eines kollektiven Traumas. Marburg: Tectum, 2008.

Schuh, Franz: Über Helden. In: Müller-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, Wien: Berger, 2005. S. 23-31.

Schüller, Thorsten: Kulturtheorien nach 9/11. In: Poppe, Sandra/Schüller, Thorsten/Seiler, Sascha (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 21-38.

Seeßlen, Georg/Metz, Markus: Krieg der Bilder- Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Berlin: Klaus Bittermann, 2002.

Singer, Wolf: Dekonstruktion der Feindbilder. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 273-282.

Strate, Lance: Heroes: A Communication Perspective. In: Cathcart, Robert S./Drucker, Susan J.: American Heroes in a Media Age. Cresskill: Hampton Press, 1994. S. 15-24.

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 4. Aufl. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 2004.

Waldhof, Victoria: Verarbeitung des 11. September in Film und Medien. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2008.

Weber, Stefan: Was können Systemtheorie und nicht-dualisierende Philosophie zu einer Lösung des medientheoretischen Realismus/Konstruktivismus-Problems beitragen? In: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. S. 189-223.

Weber, Stefan: Konstruktivistische Medientheorien. In: Ders. (Hg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK, 2003. S. 180-200.

Werthes, Sascha/Kim, Richard/Conrad, Christoph: Die Terrorkrise als Medienereignis? Internationale Krisenkommunikation - eine Herausforderung im 21. Jahrhundert. In: Schicha,

Christian/Brosda, Carsten (Hg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001. Münster u.a.: LIT, 2004. S. 80-93.

Wheeler, Winston D.: Film and Television after 9/11. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.

Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen. Nach den Anschlägen von New York und Washington wird Amerika gezwungen, die Welt so wahrzunehmen, wie sie ist. In: Hoffmann, Hilmar/Schoeller, Wilfried F. (Hg.): Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie. Köln: DuMont, 2001. S. 131-139.

8.1 Internetquellen

Free Press: <http://www.freepress.net/ownership/chart/main>. Zugriff: 06.02.2011. 15:51.

Hladikova, Lenka: Rescue Me: Denis Leary, der Antiheld. In: <http://www.serienjunkies.de/news/rescue-denis-29517.html>. Zugriff: 23.11.2010. 17:03.

Kadlecek, Jo: The WTC Tragedy turned Journalism Professor Anne Nelson into a Playwright. In: Columbia News, 13.12.2001.
<http://www.columbia.edu/cu/news/01/12/anneNelson.html>. Zuletzt geändert: 12.12.2002.
Zugriff: 07.05.2010. 09:48.

Lorenz, Kate: Do Americans think your job is prestigious? In: <http://www.cnn.com/2007/LIVING/worklife/11/23/prestige/index.html?iref=allsearch>. Zugriff: 20.03.2010. 13:47.

Pew Research Center for the People & the Press: One Year Later: New Yorkers More Troubled, Washingtonians More on Edge.
<http://people-press.org/report/?pageid=633>. Zugriff am: 20.03.2010. 11:58.

Porter, Rick: Controversy Over Rescue Me Rages On. In: <http://www.zap2it.com/tv/zap-rescuemecontroversy,0,340551.story?coll=zap-tv-mainheadline>. 26. Juni, 2006. Zugriff: 03.06.2009. 10:23.

Wolfram, Eva: Der Wandel des Begriffs Trauma und seine gegenwärtige Bedeutung in der psychoanalytischen Theorieentwicklung. In: http://www.psychanalyse.org/Portals/0/vortrag/wolfram_eva0110.htm. Zugriff: 08.12.2010. 13:20.

8.2 Filmographie

9/11. Regie: Naudet, Jules, Gédéon/Hanlon, James. Drehbuch: Forman, Tom/Kandra, Greg. USA: Paramount, 2002. Fassung: DVD. Paramount. ca. 120'.

Rescue Me. Season1. Regie: Fortenberry, John/Alexander, Jace/Tolan, Peter/Girotti, Ken/Makris, Constantine. Drehbuch: Leary, Denis/Tolan, Peter. USA: Sony Pictures, 2004. Fassung: DVD. Sony Pictures. ca. 554'.

Rescue Me. Season2. Regie: Alexander, Jace/Levy, Jefery/ Fortenberry, John/Tolan, Peter. Drehbuch: Leary, Denis/Scurti, John/Reilly, Evan T./Martineau, Mike. USA: Sony Pictures, 2006. Fassung: DVD. Sony Pictures. ca. 574'.

Rescue Me. Season3. Regie: Alexander, Jace/Fortenberry, John/Girotto, Ken/Tolan, Peter. Drehbuch: Leary, Denis/Scurti, John/Tolan, Peter, Reilly, Evan T. USA: Sony Pictures, 2007. Fassung: DVD. Sony Pictures. ca. 570'.

Rescue Me. Season4. Regie: Scardino, Don/Alexander, Jace/Fortenberry, John/Girotti, Ken/Tolan, Peter. Drehbuch: Leary, Denis/Scurti, John/Reilly, Evan T. USA: Sony Pictures, 2008. Fassung: DVD. Sony Pictures. ca. 560'.

Rescue Me. Season5. Regie: Makris, Constantine/Fortenberry, John/Girotti, Ken/Markle, Peter/Tolan, Peter. Drehbuch: Leary, Denis/Giovanniello, Danielle. USA: Sony Pictures, 2009. Fassung: DVD. Sony Pictures. ca. 447'.

The Guys. Regie: Simpson, Jim. Drehbuch: Nelson, Anne/Simpson, Jim. USA: Content-film/Open City Films, 2002. Fassung: DVD. Constantin Film. ca. 81'.

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. 13. Aufl. Frankfurt am Main u.a.: Zweitausendeins, 2001. S. 158.

Abb. 2

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 4. Aufl. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 2004. S. 56.

9. Abstract

Zu allen Zeiten und in jeder Kultur erzählen sich Menschen Geschichten von Helden. Obwohl die Abenteuer, die Erscheinung und die Charakteristik der Heldenfiguren variieren, folgen die Erzählungen einem strukturellen Grundmuster, dem Monomythos. Da ein Großteil der kommerziellen, amerikanischen Heldenfiguren ebenfalls einem bestimmten Modell entsprechen, kann in diesem Zusammenhang vom American Monomyth gesprochen werden. Im Zuge der Anschläge von 9/11 avancierten die Rettungskräfte und allen voran die Feuerwehrmänner, zu solch selbstlosen Rettern. Die Auseinandersetzung mit der medialen Berichterstattung nach 9/11 und der Dokumentation der Naudet-Brüder macht die Heroisierung der Feuerwehrmänner deutlich.

Je länger sie sich allerdings im Zentrum des öffentlichen Interesses befanden, umso mehr Informationen wurden über sie veröffentlicht. Die Analyse des Films „The Guys“ zeigt, wie sehr eine menschliche Darstellung dem Heldenimage zusetzt. Der Heldenstatus wich also bald einer Vermenschlichung und wurde in weiterer Folge so weit dekonstruiert, dass Feuerwehrmänner zumindest in der TV-Serie „Rescue Me“ als Antihelden dargestellt werden. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf dieser Entwicklung, unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Medien.

Abstract in English

Human beings have been telling stories about heroes for thousands of years. Although there have been different adventures and changes in the hero's looks and personalities, the stories have always followed the same structure. This structure was discovered by the mythologist Joseph Campbell, who called it the monomyth. Not only narratives are set in this structure, but even modern Hollywood movies. When it comes to American heroes, there are some characteristics which occur in most hero-characters, like, for example, selflessness and loneliness. This prototype derives from the American culture, history and value system and is therefore called American monomyth.

In the aftermath of 9/11, firemen became such national heroes. It was the media who created that image and responded in that way to the people's need for hope and comfort. But the more information the public absorbed about the real firemen, the more human they seemed

to be. Their flaws and human insufficiencies did not correspond to the common hero-image. The film “The Guys” for example shows a New Yorker fire- chief who lost eight of his men and has to write eulogies for each one. The firemen are presented in a human and vulnerable way.

When everything got back to normal in the USA, there was no need for national symbols of hope anymore. It seems as if the audience had got bored by all that “hero- stuff”. This might be an explanation for the success of the TV-show “Rescue Me”. The series is about a New Yorker fire-department and the characters in it can be described as antiheroes.

During the last ten years, firemen have been presented as heroes, as human beings and finally as antiheroes. The present paper focuses on this specific development, giving the role of media a special emphasis.

Curriculum Vitae

Angaben zu meiner Person:

Name: Sandra Schabauer
Geburtsdatum: 10.09.1986
Geburtsort: Graz
Staatsangehörigkeit: Österreich

Anschrift: Pasettistr. 109/11
1200 Wien

Telefonnr.: 0664/8495216
Email-Adresse: sandra.schabauer@gmx.at

Schul Ausbildung:

1992-1996 Volksschule Graz Ragnitz
1996-2000 BG u. BRG Seebacher
2000-2004 Oberstufenrealgymnasium der Schulschwestern
2004 Matura „mit ausgezeichnetem Erfolg“ absolviert

Studium:

2004-2005 Übersetzen und Dolmetschen (Englisch, Bosnisch/Kroatisch/Serbisch)
seit 2005 Theater,- Film- und Medienwissenschaft
seit 2007 Publizistik und Kommunikationswissenschaft (Nebenstudium)

Nebenjobs in den (PR-/Communications-)Agenturen:

- „Newton 21“
- „Fuchs und Freude“
- „Focuz Kommunikation“

Praktika:

- 7/2010 Praktikum in der Fernsehredaktion des ORF-Steiermark
- 11/2010- 02/2011 Hospitantz am Wiener Stadtheater in der Walfischgasse („Cleopatra Club“ Paul Schrader, Regie: Rupert Henning)