

Sonderdruck

aus:

Narrative des Entsetzens

Künstlerische, mediale und intellektuelle
Deutungen des 11. September 2001

Herausgegeben von
Matthias N. Lorenz

2004

Verlag Königshausen & Neumann
Postfach 6007 – D-97010 Würzburg

STEFAN NEUHAUS

unter Mitarbeit von Thorben Dyk

Die zwei Türme

Spider-Man und der 11. September

Abstract – Wenn man die visuelle Nähe der Attentate des 11. September zum Hollywood-Kino betrachtet liegt die Vermutung nahe, dass das Bedürfnis nach inszenierter Gewalt im Spielfilm erst einmal nachlassen dürfte. Das Beispiel *Spider-Man* zeigt jedoch, dass bereits ein gutes halbes Jahr nach den Attentaten ein Film alle Zuschauer-Rekorde brach, dessen Handlung primär durch vordergründige Action bestimmt wird und zudem auch noch – oder gerade? – in den Hochhaus-schluchten von New York spielt. Die Untersuchung setzt deshalb auf der semantischen Ebene des Films an und fragt nach deren Bedeutungskonstitution beim Rezipienten. Weist *Spider-Man* über den Kontext der filmischen Fiktion hinaus eine gesellschaftlich relevante Funktion im Diskurs um die Anschläge auf das World Trade Center auf?

„Die Massen haben nie den Wahrheitsdurst gekannt. Sie fordern Illusionen, auf die sie nicht verzichten können.“ (Freud 1999b: 85)

1. Vorbemerkung

Es steht außer Frage, dass es sich bei den Attentaten des 11. September auf das World Trade Center und das Pentagon um terroristische Akte handelt, um grausame Verbrechen, um Massenmord. Die faktische rechtliche und moralische Schuld steht fest, auch wenn das Strafmaß in individuellen Prozessen der Täter, soweit sie überlebten, ermittelt werden muss. Dabei wird es darum gehen, welche Motive die Täter leiteten, warum sie eine solche nicht nur Sinn-lose, sondern gegen jede Sinn-Suche von Menschen, die anderes Leben achten, gerichtete Tat begehen konnten. Vermutlich wird man hier auf die religiösen Motive zu sprechen kommen müssen, dabei aber nicht stehen bleiben können. Mit Religion im traditionellen idealistischen Verständnis hat eine solche Tat nichts mehr zu tun. Ein Gott wird konstruiert, der die Tötung von Menschenleben nicht nur gutheißt, sondern sogar fordert. Doch weder die christliche noch die islamische Religion rechtfertigt Mord.¹

Hier soll aber weder das Ereignis noch die Psyche der Täter untersucht werden, stattdessen soll ein Blick auf die wahrscheinlichen psychischen Dispositionen von „Rezipienten“ der Tat geworfen werden. Ausgangspunkt sind Beobachtungen, wie Hollywood, also die US-amerikanische Filmindustrie, Filmemacher und Zuschauer mit dem

¹ Zu den Gewalt ablehnenden Werten des Koran und der historisch gewachsenen Instrumentalisierung dieser Bibel des Islams aus politischen Gründen vgl. beispielsweise Yasar Nuri Öztürk (2003): *400 Fragen zum Islam – 400 Antworten*. Übers. v. Neufel Cumart, Düsseldorf: Gruppello.

Terrorakt umgegangen sind. Wenn – wie es offenbar der Fall war – das internationale Filmpublikum durch die Tat nicht davon abgehalten wurde, weiterhin mit großer Begeisterung Actionfilme aufzunehmen, in denen in großem Ausmaß Gebäude und Sachen zerstört, in denen Menschen massenweise getötet werden, dann ist nach den Gründen für dieses Verhalten zu suchen. Kommt dazu ein offensichtlich gesteigertes Bedürfnis nach Actionhelden, die „das Böse“ bekämpfen, wird die Frage nach den Motivationen und Bedürfnissen des Massenpublikums wesentlich.

2. Die Twin Towers im *Spider-Man*-Trailer

Der Film *Spider-Man* weist primär betrachtet keine direkte Beziehung zu den Ereignissen des 11. September auf. Weder werden sie inhaltlich thematisiert, noch kann man von einem nachhaltigen Einfluss auf die Produktionsbedingungen ausgehen, da der Film zu diesem Zeitpunkt bereits so gut wie fertig gestellt war. Die Uraufführung fand in den USA im Mai 2002 statt und spielte am Startwochenende mit 114 Millionen Dollar mehr Geld ein als je ein Film zuvor.² Damit verdrängte die Comic-Adaption des amerikanischen Regisseurs Sam Raimi die „zwei früheren Premieren-Rekordhalter“³ *Harry Potter* (2001) und *Star Wars: Episode 1* (1999).

Mediale Aufmerksamkeit im Kontext der Terroranschläge erlangte *Spider-Man* durch einen Kino-Trailer, der bereits im Sommer 2001 zu sehen gewesen war und unmittelbar nach dem 11. September aus den Kinos und von der Columbia Pictures Homepage genommen wurde (vgl. Mielke 2002). Der Trailer zeigte unter anderem eine Szene, in der sich ein Helikopter in einem gigantischen Spinnennetz verfangen hat, welches *Spider-Man* zuvor zwischen den beiden Türmen des World Trade Center gesponnen hatte. Ebenfalls wurde ein Filmplakat zurückgezogen, auf dem sich die Twin Towers in einem der beiden Augen *Spider-Mans* spiegeln: „These actions of Sony Corp., Columbia's parent, were typical of studios' oversensitivity and anxiety following the terrorist assaults“ (ebd.). Wenn hier von einer Überempfindlichkeit und Sorge seitens der Filmindustrie gesprochen wird, dann muss dies im Spannungsfeld von vermarktungsstrategischen Interessen und verantwortungsbewusstem Umgang mit der Katastrophe gewertet werden. Diese Sensibilität gegenüber der Darstellung der Twin Towers im fiktionalen Film rührt gerade von der bildlichen Nähe des Attentats zum Genre des Action- und Katastrophenfilms her. So ist es auch nur verständlich, dass die ersten Reaktionen und Rückzüge auf die Bilderwelten der Unterhaltungsindustrie verwiesen. Susan Sontag schreibt dazu:

„Über den Angriff auf das World Trade Center am 11. September 2001 sagten viele, die sich aus den Türmen hatten retten können oder die in der Nähe gewesen waren, in ihren ersten Berichten, er sei „unwirklich“ gewesen, „surreal“, „wie im Kino.““ (Sontag 2003: 28f.)

Tatsächlich erschienen die immer wieder gezeigten Bilder der einschlagenden Flugzeuge so unwirklich, als würden sie einem Drehbuch Hollywoods entstammen. Den Rezipien-

² Vgl.: o.A.d.V.: *Freundlicher Spinnenmann bricht alle Rekorde*, in: *Spiegel Online* [06.05.2002], <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,194984,00.html> (20.03.2004).

³ Ebd.

ten fehlte ein vergleichbarer Bezug zur außerfilmischen Realität und so wirkte die wirklich erlebte Katastrophe – auch die medial vermittelte – „auf unheimliche Weise wie ihre eigene Darstellung“ (ebd.).



Betrachtet man den *Spider-Man*-Trailer unter diesem Aspekt, verdeutlicht sich seine spezifische Brisanz. Hier werden die Twin Towers des World Trade Center nicht nur zum architektonischen Objekt eines Actionfilmes, in dessen Handlung sich ihnen ein Helikopter nähert; an ihnen letztendlich konnte *Spider-Man* das Netz spinnen, um ihn am durchfliegen zu hindern. Dass er damit die Flucht von Bankräubern vereiteln konnte, spielt keine Rolle, da sich diese Bedeutung auf die rein fiktionale Handlungsebene des Films bezieht. Entscheidend ist die Rekontextualisierung der gezeigten Szene durch die Ereignisse des 11. September. Nach den Anschlägen bedeutet der Trailer etwas ganz anderes: Der Helikopter verfängt sich am World Trade Center so wie die Flugzeuge in die Türme geflogen wurden. Um jeder weiteren möglichen Assoziation des Films mit den Attentaten weitgehend entgegenzuwirken, wurden die Szenen mit dem World Trade Center herausgeschnitten beziehungsweise aus dem Bild retouchiert.

Andere Produktionsfirmen reagierten in ähnlicher Weise. Filmprojekte, die auch nur eine entfernte Verbindung zum 11. September aufwiesen, wurden entweder komplett gestoppt, editiert oder ihr Kinostart wurde auf einen späteren Zeitpunkt verschoben. In *Collateral Damage* zum Beispiel spielt Sylvester Stallone einen Feuerwehrmann, der den Tod seiner Familie rächen will, die durch einen Terroranschlag ums Leben gekommen ist. Die Uraufführung wurde auf Februar 2002 verschoben und der ursprüngliche Untertitel „The war hits home“ verworfen. Und für den Film *Man in Black II* musste ein komplett neuer Schluss geschrieben werden, da die geplante Fassung den finalen *show down* im World Trade Center vorsah (vgl. Mielke 2002). Allerdings liegt eine Assoziation mit den Twin Towers nach wie vor nahe, wenn man sich das Filmplakat ansieht: Der Titel *Man in Black II* wird in der Abkürzung »M II B« stilisiert, wobei das »II« sowohl für *in*, als auch dafür, dass es sich um den zweiten Teil handelt. Eine stilisierte Ähnlichkeit zu den Türmen des World Trade Center ist jedoch offensichtlich.

3. Aus großer Kraft folgt große Verantwortung

Im Mittelpunkt der Handlung steht Peter Parker (Tobey Maguire), der als Waisenkind bei seiner Tante May (Rosemary Harris) und seinem Onkel Ben (Cliff Robertson) aufwächst. Bei einem Schulausflug wird er von einer Gen-manipulierten Spinne gebissen und durchlebt daraufhin eine Metamorphose, die seine physische Konstitution gänzlich verändert: Aus dem schwächlichen Streber wird ein durchtrainierter vitaler Junge, der nun sämtliche positiven Eigenschaften von fünfzehn verschiedenen Spinnenarten besitzt. Mit der neugewonnenen Kraft kann sich Peter endlich gegenüber den Schlägertypen der Schule verteidigen und versucht, sie auch beim Wrestling gewinnbringend einzusetzen. Mit dem Geld will er sich ein Auto kaufen, um damit seine Nachbarin und Jugendliebe Mary Jane Watson (Kirsten Dunst) zu beeindrucken. Doch der Veranstalter prellt ihn um das versprochene Geld. Aus Rache verstellt Peter daraufhin einem Dieb nicht den Weg, der denselben kurze Zeit später ausraubt. Doch die Genugtuung kehrt sich in ihr Gegenteil, als Peter feststellen muss, dass sein Onkel Ben in der Folge genau von diesem Mann umgebracht wurde, dessen Flucht er zuvor nicht verhindert hatte. Dieses Erlebnis veranlasst ihn dazu, seine Fähigkeiten von nun an nur noch zur Bekämpfung des Verbrechens zu nutzen. Peter Parker alias *Spider-Man* avanciert in kürzester Zeit zum geheimnisvollen Held von Manhattan. Sein eigentlicher Gegenspieler ist jedoch der *Green Goblin*. Hinter dieser Figur steckt der Wissenschaftler Norman Osborn (Willem Dafoe), der durch einen missglückten Selbstversuch mit dem „menschlichen Leistungsverstärker“ eine gesplante Persönlichkeit und übernatürliche Kräfte besitzt. Der machtbesessene *Green Goblin* will *Spider-Man* für seine Ziele gewinnen, stößt jedoch auf Ablehnung. Daraufhin versucht er, ihn mit allen Mitteln zu vernichten, was ihm letztlich aber nicht gelingt.

Die Berechenbarkeit der Handlung entspricht der stereotypen Inszenierung ihrer Figuren. Aus der tragisch komischen Figur Peter Parker wird der maskierte Held, der seine wahre Identität besser durch ein Kostüm verbirgt. Seine Verwandlung vollzieht sich quasi über Nacht und deren Auswirkungen sind ihm schnell bewusst. Eine kognitive Trennung zwischen ihm und *Spider-Man* findet nicht statt und wird nur auf visueller Ebene durch das Tragen des Kostüms offensichtlich. Das seine Veränderungen durch den Biss einer Spinne verursacht wurde, deren genverändertes Erbmaterial nun in seinem Körper existiert, beunruhigt ihn in keiner Weise und wird im gesamten Film auch nicht thematisiert. Die Tatsache, dass es sich um tierisches Material handelt, welches die besonderen Eigenschaften der verschiedenen Spinnenarten miteinander kombiniert, naturalisiert und verharmlost den Unfall zugleich. Die Nebenwirkungen verschieben sich dadurch auf die kulturelle Ebene und manifestieren sich in der Mahnung Onkel Bens: „Remember, with great power comes great responsibility“. Diese Fokussierung auf die Handlungsmacht des Individuums wird zum semantischen Leitmotiv des Films.

Die Rolle des Antagonisten, Norman Osborn, ist mit den konventionellen negativen Konnotationen aufgeladen: ein verbitterter Wissenschaftler und Geschäftsmann, der um den Machterhalt seiner Firma kämpft und nach der Niederlage einen persönlichen Rachefeldzug unternimmt. Seine Metamorphose vollzieht sich dementsprechend gänzlich anders als die von Peter Parker. Während Peter seine Veränderung unmittelbar realisiert, ist Osborn vorerst nicht in der Lage, die Figur des *Green Goblin* als Teil seiner

selbst zu erkennen und erinnert sich nicht an die von ihm ausgeführten Verbrechen. Es herrschen quasi zwei Bewusstseinszustände vor, die erst in der siebzigsten Minute des Filmes in einer Schlüsselszene zusammengeführt werden: Osborn befindet sich in seinem Haus und hört ein dämonisches Gelächter, dessen Urheber er weder bestimmen noch lokalisieren kann. Das Haus ist eigentlich klassizistisch eingerichtet, was jedoch durch eine Vielzahl von asiatischen und afrikanischen Masken kontrastiert wird, die im gesamten Raum angeordnet sind. Auf die Frage „Where are you?“ antwortet eine Stimme „Follow the cold shiver running down you skin“. Osborn fährt herum, die Kamera visiert eine Gruppe der Masken an und zeigt sie durch schnelle Schnitte getrennt jeweils in Großaufnahme. Zusätzlich wandelt sich abrupt die Filmmusik; das spannungsfördernde Streicher-Arrangement wird durch dynamische Trommel-Rhythmen ersetzt, die eine deutliche Assoziation mit afrikanischen Stammestänzen herstellen. Erst dann spricht die Stimme des Unbekannten erneut: „I'm right here“. Osborn fährt erneut herum und sieht sich selbst im Wandspiegel. Nun wird Osborn bewusst, dass die Stimme zu seinem Alter Ego, dem *Green Goblin* gehört. Bevor diese Schizophrenie jedoch aufgedeckt wird, müssen die Masken als typisch westliches Erklärungsmuster für das Unerklärliche, Geheimnisvolle und Gefährliche herhalten, obwohl sie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und im Haus zu reinen Ausstellungsstücken degradiert wurden. In einer späteren Szene wird dieses Bild noch gesteigert: Die technizistisch anmutende Maske der *Green Goblin*-Verkleidung hängt über eine Sessellehne und platziert sich dadurch zu den anderen Masken. Durch diese räumliche Anordnung wird nicht nur eine Gleichstellung unter ihnen konstituiert, ferner überträgt sich die dargestellte Bösartigkeit der *Green Goblin*-Maske zweifelsohne auf alle anderen Masken und somit auf ihre Ursprungskontexte. Die kulturellen Praktiken und Darstellungstechniken so genannter primitiver Völker werden im fiktionalen Film nach wie vor als Symbol für das Irrationale verwendet. Diese eurozentristische Sichtweise ist in der westlichen Gesellschaft so stark verankert, dass der eigentliche Grund für Osborns Persönlichkeitswandel – trotz der Spiegelmetapher – nicht primär mit seinem Selbstversuch in Verbindung gebracht wird. Dabei wird der „menschliche Leistungsverstärker“ von Beginn an als Produkt der Wissenschaft im Dienst der Rüstungsindustrie dargestellt, dessen Ausgangspunkt eben kein natürliches Material ist, sondern eine künstliche Formel. Trotzdem entfällt eine mögliche Kapitalismus- bzw. Wissenschaftskritik zugunsten der Reproduktion eines Weltbildes, welches die eigene Kultur idealisiert und das Fremde dämonisiert.

Die visuelle Tabuisierung des World Trade Center in *Spider-Man* kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der zentrale Ort der Handlung Manhattan (New York City) ist. Zu sehr orientiert sich die Geschichte an architektonischen Ikonen der Stadt, wie zum Beispiel Empire State Building, Chrysler Building, Flatiron Building oder Times Square. Es ist zwar auffallend, dass auf Aufnahmen von der Skyline Manhattans verzichtet wurde, in Hinsicht auf die Twin Towers ist dies aber verständlich, da sie auf Grund ihrer Größe das Bild ungewollt dominieren würden. Ebenfalls würde diese Art der Darstellung eine topografische Übersichtlichkeit symbolisieren, die gerade für *Spider-Man* nicht gegeben ist. Anders als *Superman* muss er sich mittels seiner Spinnseide an den Gebäuden durch die Stadt bewegen und kann eben nicht über sie hinwegfliegen. Er ist somit in der Stadt, ein Teil von ihr. Eine scheinbar entfesselte Kamera begleitet ihn

durch den Großstadt-Canyon und verstärkt so visuell den Eindruck von exorbitanter Urbanität. Manhattan wird im Film zunächst überaus positiv, fast naiv dargestellt und als ein Ort inszeniert, an dem sich Hoffnungen und Wünsche erfüllen. Peter und Mary Jane hingegen leben im New Yorker Stadtteil Queens. Auf die Frage, was er nach der Schule tun wolle, antwortet Peter: „*I wanna move into the city, hopefully getting a job as a photographer*“. Worauf Mary Jane antwortet, dass sie an den Broadway will, um Theater-schauspielerin zu werden: „*Headed for the city, too. Can't wait get out of here*“. Diese Aussagen stehen sinnbildlich für die Idealisierung einer Stadt, die lange Zeit unter dem Begriff „hell's kitchen“ gehandelt und im Zuge der zero tolerance-Politik mehr mit Repression als mit Freiheit verbunden wurde. Auch der Einbruch des Verbrechens in die Großstadtidylle kann an diesem grundsätzlich positiven Großstadtbild wenig ändern; Das Böse wird dämonisiert, ausgegrenzt und bekämpft, es hat keinen Anteil am Guten.



Es gibt im Film eine Szene, in der die beiden Türme des World Trade Center nicht retouchiert wurden. Sie folgt auf eine längere Sequenz, die – dem Stil einer Fernsehreportage nachempfunden – den triumphalen Siegeszug *Spider-Mans* gegen das Verbrechen darstellt und von New Yorker Bürgern kommentiert wird. Plötzlich erscheint eine Detailaufnahme von einem der beiden Augen seiner Gesichtsmaske in dem sich die Twin Towers spiegeln (Minute 53:32). Die Kamera zoomt in eine Großaufnahme, *Spider-Mans* Kopf ist nun ganz zu sehen und es scheint, als ob er in die Kamera schauen würde um – gegen die gestalterischen Konventionen des Spielfilms verstößend – mit dem Zuschauer direkt in Beziehung zu treten. Doch der Blickkontakt kommt aufgrund der Maske nicht zustande – stattdessen scheinen die Türme zurückzublicken, als handle es sich um eine Mahnung oder Aufforderung an den Rezipienten. Dann dreht er seinen Kopf und die Türme verschwinden erst an den Rand der Gläser, dann ganz. In der nächsten Einstellung schießt aus seinem Arm ein Spinnennetz und an diesem entflieht er aus dem Bild. Die Delegation der Handlungsverantwortung an die Zuschauer kann jedoch nicht als ernstzunehmender Versuch gewertet werden, da die Einstellungen zu kurz sind (ca. eineinhalb Sekunden), um einer bewussten Wahrnehmung zu genügen. Hier scheint es sich eher um einen Versuch zu handeln, das Darstellungsverbot – das zumindest im derzeitigen Hollywood-Film gilt – auf subtile Weise zu konterkarieren.

4. Die Lust am Schrecklichen

Spider-Man hat zahlreiche Leidensmomente zu durchstehen, sie werden vom Publikum mitempfunden und es liegt beim Einzelnen, wie weit die Identifikation geht – ob sie oder er noch begreift, dass es sich hier nicht um eine realistische Figur handelt. Die Gewalt in Cartoons wie *Tom und Jerry*, das ist mittlerweile bekannt, wird selbst von Kindern als unrealistisch wahrgenommen.⁴ *Spider-Man* indes hat sich vom Cartoon zum Film mit realen Schauspielern gewandelt, er ist also realistischer geworden. Nicht irreal, sondern zahllose *reale* Leidensmomente gab es bei den Terroranschlägen des 11. September. Wie durchlässig die Grenze von Fiktion und Realität mittlerweile geworden ist, haben die oben beschriebenen unmittelbaren Reaktionen („wie im Kino ...“) auf die Anschläge gezeigt.

Den Zuschauern oder Lesern von Nachrichten sollte man Mitleidsfähigkeit keinesfalls absprechen. Das Entsetzen über das Geschehene und die Sympathie für die Angehörigen der Opfer demonstrieren ausgesprochen positive menschliche Eigenschaften, die überhaupt erst Sozialverhalten begründen und ein Zusammenleben ermöglichen. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass ein Teil der Reaktionen auch zur Stabilisierung der eigenen Persönlichkeit, also zu narzisstischen Zwecken funktionalisiert wird – je nach Individuum mehr oder weniger. Eine Identifikation führt zur Partizipation an der Trauer und menschlichen Wärme, die andere den „Helden“ des 11. September entgegenbringen, also Rettern und Opfern. Die Erfahrung der kollektiven Trauer erschafft überdies ein neues, wichtiges Gefühl der Gemeinsamkeit. Mit den Worten von Thomas Anz: „*Gemeinsame Tränen befriedigen Bedürfnisse nach sozialer Nähe*“ (Anz 1998: 124).

Hinzu kommen zwei Gefühle, die sich in westlichen Gesellschaften sozialisierte Menschen in der Regel nicht mehr eingestehen. Das erste: „*Der Mensch, der archaische Restbestände weiterführt, baut gewisse Anteile seines Selbstbewusstseins darauf auf, daß er ein potentieller Töter ist*“ (ebd.: 128). Dies motiviert Darstellungen von Gewalt in Filmen und ermöglicht dabei einen wohligen Grusel, zugleich lässt sich die Schaulust bei realen Unfällen und Unglücken aus solchen anthropologischen Erblasten herleiten. Das zweite Gefühl: „*Der Anblick von Getöteten wird normalerweise ambivalent erfahren: nicht nur als Mitleid und Abscheu erregend, sondern auch als Stärkung des mit seiner Todesangst beschäftigten Ego*“ (ebd.). Mit anderen Worten: Unglücke bedeuten für andere die Erleichterung, dem Schicksal der Verunglückten entkommen zu sein.

Dabei darf aber nicht der beunruhigende Anteil vergessen werden: Ein Unglück führt exemplarisch vor, dass jeder, also auch der Zuschauer oder Leser, von etwas Ähnlichem getroffen werden kann. Hieraus resultiert ein starkes Bedürfnis nach Sicherheit. Wer wäre besser geeignet als ein Superheld, ein solches Sicherheitsbedürfnis zu befriedigen? Stephen Holden, ein Kritiker der *New York Times*, soll gesagt haben: „*I think what this whole series of events has done is bring back a real belief in heroes*“ (zit. n. Mielke 2002).

Noch etwas ist interessant: Die allgemeinen Besucherzahlen in den US-amerikanischen Kinos fielen zunächst, stiegen dann aber wieder stark an, so dass das Kinojahr

⁴ Vgl. hierzu die Exkurse im Beitrag von Bernd Scheffer in diesem Band.

2003 das Vorjahr weit in den Schatten stellte. Besonders Fantasy- und Action-Filme spielten hohe Beträge ein (vgl. ebd.). Offensichtlich erzeugte die Unsicherheit der Erfahrung einer realen Bedrohung das Bedürfnis nach Ablenkung und, möglicherweise, nach Abwendung zumindest irrealer, fiktiver Bedrohungen, stellvertretend für die Wirklichkeit. Hierfür wird in den Internetquellen der Begriff des *coping* angeboten (vgl. ebd.), was so viel heißt wie: mit etwas fertig werden, bewältigen.

5. *Spider-Mans* Libido

Amerikas Präsident eilte der Ruf voraus, ein *Hardliner* zu sein, insofern werden die US-Amerikaner unter Bush noch mehr als unter dem liberalen Clinton den Hass der fanatischen Muslime auf sich gezogen haben. Ob dies genügt, um einen Kausalzusammenhang zwischen Bushs Präsidentschaft und den nicht lange nach seiner umstrittenen Wahl stattfindenden Terroranschlägen herzustellen, kann hier nicht beantwortet werden. Unzweifelhaft haben aber die Terroranschläge zu einem Bedürfnis der meisten US-Amerikaner nach gemeinsamer Verteidigung geführt, ein gruppendynamischer Prozess riesigen Ausmaßes war die Folge der Attentate. Die Nachwehen des Irak-Krieges zeigen nun, dass dieser Prozess stark genug war, um unbequeme Tatsachen wie die faktisch geringe Bedrohung, die vom Irak ausging, nicht nur zu übersehen, sondern sogar in ihr Gegenteil zu verkehren. Dazu gehört sicher auch, dass die entscheidend an der Kriegsvorbereitung beteiligten Regierungsmitglieder die Bedrohung durch den Irak – ob bewusst oder unbewusst, sei wieder dahingestellt – so sehen *wollten*.

Wenn nach Freud nicht nur in persönlichen, sondern auch in gruppendynamischen Prozessen die Triebfeder des Menschen seine Libido ist, dann hat offenbar eine Verschiebung libidinöser Energien stattgefunden. Der „*Eros, der alles in der Welt zusammenhält*“, hat sich vom einzelnen Objekt auf die Gemeinschaft gerichtet, um das „*Bedürfnis*“ des Subjekts zu befriedigen, „*eher im Einvernehmen mit ihnen [den anderen] als im Gegensatz zu ihnen zu sein*“ (Freud 1999b: 100). Diese Polarisierung wurde durch die Pressepolitik der Regierung Bush so stark wie möglich gefördert. Wer Zweifel an der postulierten gemeinsamen Position gegen die Terroristen – und alles, was laut Medienpropaganda diese Position einschloss – anmeldete, der war nicht mehr Mitglied der Gemeinschaft und wurde dem anderen Lager zugeordnet, er galt als Sympathisant des Terrorismus. Die daraus resultierende „*homogene*“ (ebd.: 101) Masse war Produkt subjektiver Empfindungen, eines Ereignisses und einer Inszenierung. Doch Druck erzeugt Gegendruck, so ist wohl auch der weltweite Erfolg der polemischen Bücher „*Stupid White Men*“ und „*Volle Deckung, Mr. Bush!*“ von Michael Moore zu erklären.

Was hat das mit einer anderen, filmischen Inszenierung namens *Spider-Man* zu tun? Am Ende des Films vollzieht sich der hier von Freud skizzierte Tausch. Die Inszenierung des Tausches könnte – darin ähnelt sie der Medienstrategie der Regierung – nicht extremer sein. Peter Parker liebt Mary Jane, bisher war er zu schüchtern, ihr seine Liebe zu gestehen. Nachdem er am Ende des Films seinen größten Rivalen Norman Osborn alias *Green Goblin* besiegt und die Geliebte vor dem sicheren Tod gerettet hat, gesteht sie ihm ihre Liebe. Es kommt aber nur zu einem Kuss – Peter weist sie ab, er könne nur ihr guter Freund sein. Auch ihre Tränen können ihn nicht rühren.

Wir haben es also zuerst mit der Inszenierung einer absoluten Liebe zu tun, die in der Tradition entsprechender bürgerlicher Vorstellungen steht. Grundsätzlich hat das Zusammenfallen von erotischer Anziehung und dauerhafter Beziehung (als Ziel) Vorteile für Individuum und Gesellschaft, Fortpflanzung und Kindererziehung werden ebenso garantiert wie Sicherheit und Harmonie im privaten Bereich (zumindest im Grundsatz). Peter ist auf Mary Jane fixiert. Ihr Aussehen spielt dabei eine große Rolle, Schauspielerinnen Kirsten Dunst wird als begehrte jugendliche Schönheit inszeniert – Peter projiziert also seine Vorstellungen einer Wunschartnerin auf die Mitschülerin. Das Konzept absoluter Liebe ist vergleichbar mit Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, wobei dieser Text zu seiner Zeit innovativ war, während ein solches Konzept am Anfang des 21. Jahrhunderts traditionalistisch anmutet (vgl. Neuhaus 2002: bes. 290f. u. 305ff.). Werthers Liebe verstößt gegen die Normen einer Gesellschaft, in der Liebe und Ehe noch zwei verschiedene paar Schuhe sind. Geheiratet wird aus Vernunftgründen, die bürgerliche Gesellschaft verlangt aber gleichzeitig eheliche Treue – vom Mann allerdings nur das Nichtthematisieren von Untreue, hier wird mit der stillschweigenden Toleranz außerehelicher Verhältnisse, die nicht die Rechte anderer Männer beschneiden, ein Ventil eingebaut, das auf Kosten der Frau geht.

Spider-Man modifiziert das im 18. Jahrhundert entstandene Liebeskonzept zunächst nicht, Mary Jane ist Objekt der Männer, konkret oder in der Projektion von Wünschen. Der Bruch kommt zum Schluss: In der letzten Filmsequenz endet die Inszenierung absoluter Liebe ganz abrupt, ihr steht Peters Entscheidung gegenüber, lieber die Welt gegen Bösewichter zu verteidigen als die Liebe seines Lebens zu gewinnen. Damit klebt der Film zwei Konzepte im Umgang mit Liebe aneinander, die nicht vereinbar sind, zumal die Hauptfigur keinen Lernprozess durchläuft: Auf die Liebe als absoluter Wert folgt der Verzicht auf Liebe wegen eines anderen absoluten Wertes. Vergleichbar wäre, wenn Goethes Briefroman so enden würde: Lotte gesteht Werther nach der Lektüre des Ossian ihre Liebe und ist bereit, ihren Mann zu verlassen; Werther weist daraufhin Lotte ab, um seinen höheren gesellschaftlichen Pflichten zu genügen. Der Bruch in der Konzeption betrifft aber „nur“ die Psychologisierung der Titelfigur, nicht die Wertehierarchie des Films – sie wird hier mit einem Paukenschlag nachhaltig bestätigt.

Die gewollte Wirkung des schroffen Gegensatzes von Liebesinszenierung und Liebesverzicht in *Spider-Man* korrespondiert mit einer Verschiebung der Libido von dem einzelnen Liebesobjekt auf die ganze Gesellschaft, damit wird *Spider-Man* zugleich ein Teil der Masse. Nicht der Masse der Figuren, wie sie im Film vorgestellt werden: Es ist erkennbar die hinter der Kritik an der abgebildeten Gesellschaft aufscheinende Utopie gemeint, also die Vorstellung einer idealen Masse, einer idealen Gesellschaft, mit der sich der Zuschauer identifizieren soll. Damit ist die moralische Absicht des Films benannt: *Spider-Man* soll als Vorbild für moralisches, gesellschaftlich verantwortungsbewusstes Handeln wirken. Teil dieser Absicht ist der kathartische Effekt, das Frohlocken darüber, dass das Böse zumindest virtuell besiegt werden konnte. Mit Freud kann man von einer „*psychischen Erleichterung*“ (Freud 1999a: 113) sprechen.

Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund lässt sich das Handeln im Film ganz klar auf das Verhindern und Bestrafen terroristischer Akte beziehen.⁵ Das utopische Ganze, das es zu verteidigen gilt, sind die USA, drei Buchstaben, die seit jeher eine Ideologie bezeichnen, für die sich der Begriff des amerikanischen Traums eingebürgert hat. Vor dem Hintergrund des 11. September kann ein US-amerikanisches oder sich mit den US-Amerikanern identifizierendes Publikum zunächst einmal gar nicht anders, als den Film in die eigenen Bedürfnisse einzupassen, die zu kollektiven Bedürfnissen geworden sind. *Spider-Man* wird zur globalen Chiffre des Kriegs gegen den Terror, also des Kriegs für die USA, das heißt: für die US-amerikanischen Werte. Den hier zugrunde liegenden psychischen Prozess hat Freud mit dem Begriff der „Idealisierung“ beschrieben:

„[...] das Ich wird immer anspruchsloser, bescheidener, das Objekt immer großartiger, wertvoller; es gelangt schließlich in den Besitz der gesamten Selbstliebe des Ichs, so daß dessen Selbstopferung zur natürlichen Konsequenz wird“ (Freud 1999b: 124).

Im Medium des Objekts liebt das Ich weiterhin sich selbst – die Verteidigung des Objekts wird zur Selbstverteidigung.

Allerdings wirkt, wie am *Wertber*-Beispiel ersichtlich, die plötzliche radikale Veränderung der Figur des *Spider-Man* nicht hinreichend motiviert und somit bei näherer Reflexion eher lächerlich. Der Film lädt zur Identifikation mit der Titelfigur ein und es ist nicht glaubhaft, dass ein Mensch auf ein so in der Erwartung gesteigertes persönliches Glück zugunsten eines Dienstes für die Gesellschaft verzichtet – es sei denn, der Kontext eines bedrohten Amerika sorgt für die nötige Glaubwürdigkeit. In einer Situation der Rezeption, in der die Zuschauer bereits eine ähnliche Verschiebung ihrer Libido erlebt haben, in der die gesellschaftlichen Werte plötzlich als existenziell, als wichtiger erscheinen als die privaten, wird ein solcher Schluss genau die beabsichtigte Wirkung erzielen. Und er kann gerade wegen dieses radikalen Bruchs auch eine besonders große Steigerung der neuen Libidofixierung erreichen. Hier ist nun zu fragen, ob die Wirkungsintention des Films nicht genauso eine Manie (vgl. ebd.: 148) begründet wie die Annahme, dass der Irak mit seinen aus Gründen der Massenpsychose herbeigewünschten Massen(!)vernichtungswaffen die US-amerikanische Gesellschaft in ihren Grundfesten bedroht.

Die Libidofixierung an die Masse wird nach Freud noch ergänzt durch jene an einen „Führer“ (ebd.: 109) – ein solcher ist in *Spider-Man* offenbar nicht vorhanden. *Spider-Man* kann keine positive Führerfigur (vgl. ebd.: 118) sein, um die Identifikation mit einem exemplarischen Vertreter der Masse nicht zu gefährden. Entsprechend macht der Film *Spider-Man* zu einer Figur, die ganz allein operieren will. Der Bösewicht Norman Osborn ist nur zu Anfang – durch seinen sozialen Status als Wissenschaftler und rei-

⁵ Es wäre verfehlt, diesen Kontext zu vernachlässigen und auf einer anderen Deutung zu bestehen, die Bösewicht Norman Osborn als Vertreter der US-amerikanischen Rüstungsindustrie und als Konsequenz der US-Außenpolitik interpretiert. Diese Möglichkeit ist vor der Wahl Bushs oder nach der Erfahrung des Irak-Desasters zweifellos gegeben, aber nicht in der Zeit dazwischen, die durch den Wunsch nach Verteidigung der USA bestimmt wurde. Vgl. Rick Giombetti: *Spiderman v. Pentagon. Working Class Hero Battles Defense Contractors*. In: o.A.d.V.: *CounterPunch*, zit. n.: <http://www.counterpunch.org/giombetti0515.html> (30.10.2003).

cher Industrieller – ein potenzieller positiver Führer gewesen. Können wir damit dem Film eine führungskritische Tendenz unterstellen? Wohl kaum. Der Platz der Anführer der Bösen wird ausgefüllt, um diesen Bösen bestrafen zu können und um in der Befriedigung der Bestrafung die Masse der Zuschauer zu vereinigen. Der Platz des Führers der utopischen Masse hingegen muss freibleiben, um die Aktualisierung außerhalb des Films zu erleichtern. Der positive Führer wird zu einer Leerstelle des Films, vor dessen zeitgeschichtlichem Hintergrund die Führerfigur des US-amerikanischen Präsidenten aufscheint. Man könnte sogar noch weiter gehen und *Spider-Man* als Individualisten, der für die ideale Masse kämpft, als die eine Seite der utopischen Führerfigur und damit die Leerstelle als die andere, die öffentliche Seite interpretieren. In dem Fall wäre Bush ein öffentlicher *Spider-Man* – jemand, der als Individuum und als Führer des Kollektivs gegen das Böse in der Welt ankämpft. Es muss nicht ausgeführt werden, dass sich Bush genau so inszeniert – vorzugsweise tritt er im Kontext der Verteidigung der USA in Armeeuniform auf.

6. Schlussbetrachtung

Wenn die oben getroffenen Annahmen richtig sind, dann wäre *Spider-Man* der passende Film zur passenden Zeit gewesen: eine Apotheose der Ära George W. Bush. Man wird dem entgegen halten können, dass dies wohl kaum vom Regisseur, den Drehbuchautoren und den Produzenten beabsichtigt gewesen sein kann, und dieser Einwand wäre ganz richtig. Sam Raimi hat beispielsweise in einem Interview sein Verantwortungsgefühl gegenüber „*the kids of America*“ betont: „*I wanted to make sure be [Spider-Man] was worthy of their admiration*“.⁶ Die Figur ist auf Identifikation mit einem wenn auch vorzugsweise jugendlichen, so doch möglichst großen Publikum angelegt und sieht dieses Prinzip bereits bei den beiden Erfindern des Comic-Helden motiviert: „*The strength of Stan Lee and Steve Ditko's creation has always been that Spider-Man is one of us*“.⁷ Doch würde man mit einer auf solche Absichten reduzierten Sichtweise des Films die Konditionierungen der an der Entstehung Beteiligten durch die gesellschaftlichen und globalpolitischen Zusammenhänge außer Acht lassen.

Schillers *Wilhelm Tell* und Kleists *Herrmannsschlacht* konnten nur zu dem Zeitpunkt entstehen, an dem sie entstanden sind, und doch offerieren sie die Möglichkeit zur Aktualisierung in verschiedensten Kontexten. Diese Ebene fehlt *Spider-Man* und es ist zu bezweifeln, dass dem Film eine gesellschaftlich relevante Aktualisierung über den Kontext jener Zeit hinaus gelingen sollte, in der die Zuschauer unter dem Eindruck der terroristischen Bedrohung und der Folgen des 11. September standen. Der Film wird auf eindimensionale Größe schrumpfen und als das gesehen werden, was er auf der Oberfläche ist – ein handwerklich gut gemachter Actionfilm mit einer unterhaltsamen, jedoch trivialen, in Zügen stark klischeehaften Handlung.

Eine solche Diagnose ließe sich übrigens auch, mit ähnlicher Herleitung, für die Trilogie *Der Herr der Ringe* stellen. Die komplexe Struktur der literarischen Vorlage, die

⁶ Zitiert nach: o.A.d.V.: *The Spider-Man-Story. Part One – The themes of Spider-Man* [2002], <http://actionadventure.about.com/library/weekly/2002/aa042902a.htm> (30.10.2003).

⁷ Ebd.

ihr Gewicht auf Freundschaft und gemeinsames Handeln legt, wird vom Film auf eine an Volksmärchen erinnernde, eindimensionale Figurenzeichnung und lineare, actionbasierte Handlungsführung reduziert. In der Verfilmung des *Herrn der Ringe* sind „Die zwei Türme“ (so der Titel des zweiten Teils von Buch und Film) lediglich Monumente der Bedrohung durch die Herrschaft Mordors – also in etwa das, was die islamischen Attentäter in den Twin Towers gesehen haben dürften. Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, wie leicht Gut/Böse-Dichotomien kippen können. *Spiderman* und *Der Herr der Ringe* machen uns vor, wie man mit dem Fremden, das zugleich auch das Feindliche ist, umzugehen hat – es muss getötet, vernichtet, zerstört werden. Darin mag für eine bedrohte Gesellschaft ein gewisser Trost liegen, aber es ist ein oberflächlicher und alles andere als ungefährlicher Trost.

Literatur und Quellen

Anz, Thomas (1998): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: C.H. Beck.

Freud, Sigmund (1999a): *Totem und Tabu*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud u.a., Bd. 9, Frankfurt/M.: Fischer.

Ders. (1999b): *Jenseits des Lustprinzips*, in: Ders.: ebd., Bd. 13, S. 1-69.

Ders. (1999b): *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: Ders.: ebd., Bd. 13, S. 71-161.

Ders. (1999b): *Das Ich und das Es*, in: Ders.: ebd., Bd. 13, S. 235-289.

Mielke, Viktoria (2002): *9/11: pop culture and remembrance. Movies and the second day of infamy*, <http://septterror.tripod.com/movies.html> (17.02.2004).

Neuhaus, Stefan (2002): *Warum Werther sterben musste*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 4/2002, S. 287-308.

Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien: Hanser.