



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Brainwashing storytelling – Erzähltechniken in der
US-amerikanischen TV-Serie *Homeland*“

Verfasserin

Sara Antonia Stichnote

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 26.01.2015

Sara Antonia Stichnote

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	7
1.1. Bemerkungen	7
1.2. Einleitung	7
1.3. Forschungsziel	8
1.4. Methodik	9
1.5. Gliederung	9
2. <i>Homeland</i> Staffel 1, 2011	11
2.1. Inhalt	11
2.1.1. A-Story	12
2.1.2. B-Story	14
2.2. Produktion	17
2.3. TV-Ausstrahlung	18
2.4. Auszeichnungen	19
2.5. Das Genre in <i>Homeland</i>	20
2.6. Strukturen in <i>Homeland</i>	21
2.7. Bezugnahme der TV-Serie <i>Homeland</i> auf das Ereignis 9/11	22
2.8. <i>Homeland</i> als Thriller	24
3. Politische Grundlagen	27
3.1. Politik in den Medien	27
3.1.1. Serienkultur und Wirkung von Quality TV	27
3.1.2. Politische Leitbilder im Fernsehen. Wirkung und Kompetenzen ...	27
3.2. Terrorismus	29
3.2.1. Einleitung	29
3.2.2. Moderne Formen des Terrorismus	30
3.2.3. Auswirkungen von Terrorismus auf Politik und Territorialität	31
3.2.4. Reaktionen auf die Terrorbedrohung	32
3.2.5. Grenzüberschreitende Politik	35
3.2.6. Mediale Darstellungen von Krieg und Terror	36

3.3.	Folter	37
3.4.	Moderne geopolitische Weltbilder – eine Frage der Identität?	38
3.4.1.	Einleitung	38
3.4.2.	Konstruktion von geopolitischen Weltbildern	39
3.4.3.	Territorialität	40
3.4.4.	Identität als geopolitisches Werkzeug	42
3.4.5.	Moderne Geopolitik	43
3.4.6.	Das Homeland	46
3.4.7.	Televisuelle Darstellung	47
4.	Analyse	49
4.1.	Charakterisierung	49
4.1.1.	Carrie Mathison	49
4.1.2.	Nicholas Brody	59
4.2.	Identität in <i>Homeland</i>	75
4.3.	Folter	77
4.3.1.	durch die CIA	77
4.3.2.	durch die Terroristen	80
4.4.	Die Konstruktion des „Fremden“ und des „Eigenen“	82
4.5.	Szenenanalyse: Kollateralschaden	83
5.	Conclusio	87
6.	Quellenverzeichnis	92
6.1.	Literatur	92
6.2.	Internetquellen	97
6.3.	Filme und Serien	99
7.	Anhang	100
7.1.	Abstract deutsch	100
7.2.	Lebenslauf	101

1. Einführung

1.1. Bemerkungen

Um die Lesbarkeit dieser Arbeit zu vereinfachen, wird durchgehend das generische Maskulin, stellvertretend für beide Geschlechter verwendet.

Diese Arbeit befasst sich mit der ersten Staffel der US-amerikanischen TV-Serie *Homeland*. Wenn im Folgenden die Serie *Homeland* erwähnt wird, bezieht sich das der Einfachheit halber ausschließlich auf die erste Staffel der Serie, ohne dass es einer expliziten Benennung bedarf.

1.2. Einleitung

Die US-amerikanische TV-Serie *Homeland* thematisiert Traumatisierungen (in der Gesellschaft) als langzeitliche Konsequenz der Terroranschläge auf das World Trade Center im Jahr 2001. Die amerikanische Anti-Terrorismus-Politik wird in der Serie als eine notwendige Konsequenz auf diese Bedrohung dargestellt und entsprechend emotional inszeniert. Es wird gezeigt, wie die Angst vor weiteren Anschlägen das Vorgehen der Behörden und der Politik beeinflusst.

In einer Serie sind laut Werner Faulstich die Figuren „für Theatralität und Emotionalität und Dramatik verantwortlich“ (Faulstich, 2008a, S. 109), dementsprechend ist bei einer Serienanalyse die Untersuchung ihrer Figuren von besonderer Bedeutung. Die vorliegende Arbeit erläutert, wie die Serie *Homeland* die (gesellschaftlichen) Folgen des Terrorismus durch das Bedienen einer figurenzentrierten Erzähltechnik darstellt und welche bestehenden geopolitischen Weltbilder sich dabei manifestieren. Durch das Reproduzieren von Denkmustern und gesellschaftlichen Diskursen, die ihre Abgrenzung zueinander durch die Zugehörigkeit von Kulturkreisen bilden, passt sich *Homeland* einem historischen Kontext an. Die Serie übernimmt dabei jedoch

nicht nur gesellschaftliche Fragestellungen, sondern beleuchtet diese zum Teil kritisch. Denkweisen, die durch kulturelle Differenzierung zwischen dem eigenen und dem fremden Raum unterscheiden, tragen sich jedoch auch in dieser Serie nach außen.

Der eigene Raum wird stets als angreifbar und bedroht inszeniert, während der muslimische Kulturkreis verallgemeinert und als Aggressor definiert wird. Die medienästhetische Inszenierung des „Kriegs“ (gegen den Terror) in *Homeland* dient nicht nur der Entwicklung einer Rahmenhandlung, sondern bezieht dadurch die gegenwärtige Kulturgeschichte mit ein. Die Serie prägt, durch die Reflexion von gesellschaftlichen Themen, den Kultur- und Ideologiewandel und wirkt sich damit auch auf das Sicherheitsbedürfnis der Zuschauer aus. Das Spannungsfeld zwischen Politik und Gesellschaft wird inszeniert und fiktive, an reale Geschehnisse angelehnte Verhältnisse inszeniert. Bei der Konstruktion der fiktiven Figuren wird dabei ebenfalls auf einen großen Realitätsbezug geachtet, sodass sich der populärkulturelle Topos Paranoia verdichtet und auf den Zuschauer überträgt.

1.3. Forschungsziel

Die Story in *Homeland* wird durch die Konsequenzen der amerikanischen Anti-Terrorismus-Politik begründet. Dadurch ist der amerikanische Kampf gegen den Terror ein thematisches Leitmotiv der Serie. Um diesen Kampf zu rechtfertigen, bedient sich *Homeland* an westlich geprägten, geopolitischen Weltbildern. Die Analyse dieser Weltbilder erfordert das Untersuchen ihrer Konstruktion und Reproduktion. Die Handlung der Serie wird maßgeblich von zwei Hauptcharakteren getragen, deren Analyse zum Verständnis der langzeitlichen, gesellschaftlichen Folgen von 9/11 beiträgt. Es gilt herauszuarbeiten, inwiefern der dargestellte Anti-Terror-Kampf in einem Zusammenhang mit aktuellen, gesellschaftlichen Entwicklungen steht. Die grundlegende Forschungsfrage ist dabei, wie die Bedrohung des

internationalen Terrorismus in der Serie *Homeland* anhand der Konstruktion ihrer Figuren dargestellt wird. Die reproduzierten, geopolitischen Weltbilder werden im Rahmen einer figurenzentrierten Analyse berücksichtigt.

1.4. Methodik

Die verwendete Methodik ist eine Literaturrecherche, wobei sowohl wissenschaftliche Artikel als auch wissenschaftliche Bücher verwendet wurden. Die Recherche wurde mittels der Suchmaschine des österreichischen Bibliothekenverbunds durchgeführt. Es wurden u.a. die Stichwörter Filmanalyse, Fernsehanalyse, Terrorismus, Anti-Terror-Kampf, Traumatisierung, posttraumatische Belastungsstörung, Persönlichkeitsstörung, Empathie, Figurenanalyse, geopolitische Weltbilder, Identität und Identitätskonstruktion verwendet. Die Literatur wurde sowohl auf deutsch- als auch englischsprachige Literatur begrenzt.

1.5. Gliederung

Nachdem im ersten Kapitel dieser Arbeit zunächst eine Einleitung und die Erläuterung der Fragestellung erfolgt, stellt das zweite Kapitel die US-amerikanische TV-Serie *Homeland* als Gegenstand dieser Arbeit vor. In Kapitel drei wird die theoretische Basis ausgearbeitet, die im darauf folgenden Analyse-Teil der Arbeit Verwendung findet. Dabei wird der mediale Gebrauch von Politik erläutert und nach einem ausführlichen Diskurs zum Gegenstand des Terrorismus und den (politischen) Folgen von Gewaltherrschaften werden die Begriffe der Identität und der (geo-) politischen Weltbilder vorgestellt. Im anschließenden vierten Kapitel werden die vorangehenden Erkenntnisse genutzt, um eine figurenzentrierte Analyse der gezeigten Inhalte der Serie durchzuführen. Dieser Teil erfolgt größtenteils durch die Analyse der Protagonisten Carrie Mathison und Nicholas Brody auf Basis der Theorie zur

Filmfigur nach Jens Eder sowie unter Berücksichtigung des Aspekts der Traumatisierung und der Theorie des „Disembodiment“ von Katharina Fuchs. Als letzter Teil folgt eine Zusammenfassung in der die Erkenntnisse dieser Arbeit unter einer filmpolitischen Perspektive zusammengeführt werden.

2. *Homeland* Staffel 1, 2011

2.1. Inhalt

Die US-amerikanische TV-Serie *Homeland* handelt von der amerikanischen CIA Agentin Carrie Mathison (Claire Danes), die im Kampf gegen den Terror ermittelt. Aktuell konzentriert sie sich auf die Geschehnisse um Abu Nazir (Navid Negahban), Mitglied in führender Position, der terroristischen Vereinigung Al-Qaida.

Aufgrund einer geheimen Information mutmaßt Carrie, dass der amerikanische Soldat Nicholas Brody (Damian Lewis), der nach acht Jahren Kriegsgefangenschaft aus dem Irak nach Amerika zurückkehrt, umgedreht wurde und einen Anschlag gegen Amerika plant. Sie versucht herauszufinden ob Brody wirklich als Schläfer in sein Heimatland zurückgekehrt ist, was sich jedoch als schwierig gestaltet, da er öffentlich als Held gefeiert wird. Zweifel an ihm sind deswegen ungerne gesehen, außerdem leidet Carrie an einer bipolaren Störung, was ihre Glaubwürdigkeit teilweise in Frage stellt. Ihr Vorhaben wird zusätzlich erschwert, nachdem sie eine Affäre mit Brody beginnt und sich in ihn verliebt. Obwohl der Zuschauer bereits weiß, dass Carrie mit ihren Vermutungen über Brody Recht hat, schafft sie es bis zum Ende der Staffel nicht, dies den anderen Charakteren der Serie zu beweisen.

Im Showdown der Staffel werden Carries Voraussagen in Bezug auf Brodys Taten bestätigt. Er plant ein Selbstmordattentat, das jedoch durch Carries Entgegenwirken verhindert wird. Da jedoch für keinen Charakter der Serie bekannt wird, dass sie das Attentat verhindern konnte, scheint es als sei Carrie verrückt. In Zusammenhang mit ihrer Diagnose der bipolaren Störung unterzieht sie sich zum Ende der Staffel einer psychischen Behandlung.

Die Serie *Homeland* besteht aus zwei Hauptplots: Zum einen stellt die A-Story, den Handlungsstrang über Carrie Mathison dar, die herauszufinden versucht, ob Nicholas Brody schuldig oder unschuldig ist. Zum anderen zeigt die B-Story die Geschichte von Nicholas Brody, beispielsweise mit Hilfe von Rückblenden

zu seinen Erlebnissen im Nahen Osten. Der Zuschauer kann ihn bei seinen geheimen Aktivitäten nach seiner Heimkehr beobachten und erfährt durch Gespräche von seinen Absichten, Einstellungen und heimlichen Plänen. Er weiß jedoch nie was Brody wirklich denkt, wodurch die Frage nach seiner Schuld auch für den Zuschauer lange Spekulation bleibt. Ergänzt werden diese zwei Handlungsstränge durch mehrere kleine Nebenstories.

2.1.1. A-Story

Aufgrund von Carries Vermutung, dass Brody der umgedrehte Soldat und somit Handelnder im Dienste von Al Qaida ist, lässt sie ihn verbotener Weise überwachen. Sie verwanzt sein Haus und installiert in sämtlichen Räumen Videokameras, um für vier Wochen das Geschehen in seinen Privaträumen verfolgen zu können. Als sich nach diesem Zeitraum ihr Verdacht nicht bestätigt, muss die Observierung beendet werden. Daraufhin fährt Carrie heimlich mit einer persönlichen Bewachung fort und folgt Brody bei seinen Ausgängen. Dies führt zu ihrem ersten, scheinbar zufälligen Treffen außer Haus, bei dem sie beginnen sich anzunähern bis in weiterer Folge sexueller Kontakt zwischen ihnen stattfindet.

Als einer von Brodys Peinigern aus der irakischen Gefangenschaft ausgeliefert wird, muss Brody als verdeckter Informant an dessen Verhör teilnehmen. Auf seinen Wunsch, darf er den Gefangenen persönlich treffen. Kurz darauf begeht dieser Selbstmord mit einer Rasierklinge. Sein Tod bedeutet einen großen Informationsverlust für die CIA und die Frage, wie der Gefangene in den Besitz der Rasierklinge gekommen ist, bleibt offen. Carrie verdächtigt umgehend Brody, denn wenn er (als Schläfer) mit Abu Nazir zusammen arbeitet, wäre es in seinem Interesse mögliche Informationsquellen auszuschalten. Durch Carries Veranlassung muss sich Brody folglich einem Lügendetektortest unterziehen. Dabei findet Carrie heraus, dass Brody scheinbar nicht durch technische Geräte messbar, bzw. lesbar ist, da er nicht entlarvt wird, als er die Frage nach der Treue zu seiner Frau falsch beantwortet. Dieser Vorfall verstärkt ihren Verdacht

auf Brodys Schuld. Trotzdem verbringt sie im Anschluss ein romantisches Wochenende mit Brody. Während ihrer gemeinsamen Zeit, verrät sich Carrie jedoch, sodass Brody von ihrer Überwachungsaktion und ihrem Verdacht, dass er ein Schläfer im Kampf gegen Amerika sei, erfährt. Er kann sie vom Gegenteil überzeugen und auch offiziell wird ihr von ihrem Mitarbeiter Saul Berenson (Mandy Patinkin) bestätigt, dass der umgedrehte Gefangene nicht Brody, sondern der tot geglaubte Tom Walker (Chris Chalk) ist. Brody verzeiht ihr das Misstrauen nicht, bricht den Kontakt ab und nimmt Carrie das Versprechen ab, ihre vergangene Affaire geheim zu halten, da er für den Kongress kandidieren will. Carrie leidet sehr unter diesen Umständen, wodurch sich die Symptome ihrer bipolaren Krankheit verstärken.

Carrie versucht nun den Fall Tom Walker aufzuklären. Dieser hält sich bereits in der Stadt auf und muss gefasst werden, um ein bevorstehendes Attentat zu verhindern. Der Überführungsplan scheitert jedoch und Carrie wird bei einer Bombenexplosion verletzt, woraufhin sie eine Zeit im Krankenhaus verbringen muss. Durch die Explosion wird ein akuter Zustand Carries bipolarer Krankheit ausgelöst. Da ihr Leiden aus Kündigungsgründen bei der CIA nicht bekannt werden darf, muss sie Zuhause von ihrer Familie und dem eingeweihten Saul betreut werden.

In ihrem Wahn erstellt Carrie eine Collage über die Ermittlungen des gesuchten Abu Nazirs wobei ihr eine Information zur Entschlüsselung fehlt. Da sie annimmt, dass Brody ihr diese Information geben kann ruft sie ihn entgegen aller Vorschriften an und vereinbart ein Treffen in ihrem Haus. Aufgrund ihrer wahnsinnigen Verhaltensweise erkennt Brody jedoch bereits am Telefon die Gefahr und so erscheint nicht Brody, sondern Carries Vorgesetzter Dave Estes (David Harewood). Er überreicht ihr die offizielle Kündigung, da er von Brody über ihre verbotene Affaire informiert wurde. Nun erfährt er zusätzlich von Carries Krankheit, wodurch sie einen erneuten Nervenzusammenbruch erleidet. Damit Carrie keine weiteren Unruhen hervorrufen kann, soll sie bis zu ihrer Genesung das Haus nicht mehr unbefugt verlassen.

Am Tag der offiziellen Bekanntgabe von Brody als neuem Kongressabgeordneten schafft es Carrie mit Hilfe ihres Freundes Virgil (David Marciano) außer Haus und in das Publikum der Zeremonie zu gelangen. Als sie Augenzeugin der Ermordung von Elisabeth Gaines (Linda Purl), der Assistentin des Vizepräsidenten und dem daraufhin ausbrechenden Chaos wird, erkennt sie die Zusammenarbeit von Tom Walker und Nicholas Brody sowie den Plan der dahinter steht: Brody soll im Hochsicherheitsraum, in den folglich alle geladenen Gäste gebracht werden – durch ein Selbstmordattentat eben diese umbringen. Aufgrund ihres psychischen Zustandes wird ihr kein Glaube geschenkt, sie schafft es aber dennoch zu Brodys Tochter Dana zu gelangen. Carrie erklärt Dana panisch die Situation, mit der Bitte Brody augenblicklich anzurufen und von seinem Vorhaben abzubringen. Dana glaubt Carrie nicht und ruft die Polizei, welche Carrie auf tragische Weise abtransportiert.

Als Dana wieder alleine ist, ruft sie doch bei ihrem Vater an, was diesen schließlich an der Ausführung seines Vorhabens hindert. Da von diesem Telefonat und dem (in weiterer Folge in der B-Story erläuterten) versuchten Auslösen der Weste niemand erfährt, wird Carrie ein weiterer Grad der Verrücktheit zugeschrieben. Als sich zusätzlich Brody selbst an sie wendet, um ihr bewusst zu machen, dass sie Hilfe braucht, unterzieht sie sich in der letzten Szene der ersten Staffel einer Elektrokrampftherapie, um das Erlebte zu vergessen und zur Normalität zurückkehren zu können.

2.1.2. B-Story

Nicholas Brody kehrt aus der Gefangenschaft zurück und hat anfangs große Schwierigkeiten sich an seine frühere Umgebung und Heimat zu gewöhnen. In vielen Situationen verhält er sich unangebracht, beispielsweise schlägt er einen Reporter nieder und erschießt ein Rentier im Garten, vor seinen Kindern. Bei den verpflichtenden Vernehmungen der CIA beantwortet er nicht alle Fragen wahrheitsgemäß, wie man aus Rückblenden in die Zeit seiner Gefangenschaft erfährt. So verheimlicht er z.B., dass er Abu Nazir während seiner

Gefangenschaft persönlich begegnet ist. Er verleugnet ebenfalls zu wissen, wie Tom Walker gestorben ist, der Zuschauer erfährt jedoch, dass er gezwungen wurde ihn umzubringen. Warum er diese Informationen geheim hält, bleibt jedoch auch dem Publikum unerklärt. In der Garage seines Hauses lebt Brody durch Gebetsrituale heimlich seine neue Religion, den Islam aus, zu welchem er während der Gefangenschaft konvertiert ist. In seinem augenscheinlichen Bemühen zur Normalität zurückzukehren, stellt Brody sich schließlich den Reportern, welche Fragen über seine Gefangenschaft stellen. Er erinnert sich dabei an die Folter, die er durchstehen musste und ebenso an seinen Retter aus dieser Situation – Abu Nazir, der ihn bei sich aufgenommen und wieder human behandelt hat. Dadurch erfährt der Zuschauer, dass Brody, heimlich mit Abu Nazir sympathisiert. Es ist jedoch bis dahin nicht bestätigt, dass Brody für ihn arbeitet.

Nachdem Brody die Absichten Carries entlarvt hat, distanziert er sich von ihr und verbringt mehr Zeit mit seiner Familie. Für ihn beginnt ein neuer Lebensabschnitt, da er von Elisabeth Gaines in die Welt der Politik eingeführt wird. Sie beabsichtigt, Brody als Abgeordneten kandidieren zu lassen.

Nachdem öffentlich bekannt wird, dass der vermeintlich ermordete Tom Walker lebt und sich in der Stadt aufhält, sucht Brody einen Kontaktmann Abu Nazirs auf. Er teilt ihm mit, dass es vorbei sei und er fortan nicht mehr mit Abu Nazir sprechen werde, da man ihn jahrelang Glauben gemacht hat, er hätte seinen Freund, Tom Walker, umgebracht. Daraufhin wird er beim Einkaufen von weiteren Verbündeten Abu Nazirs entführt und zu einem Video Gespräch mit diesem gezwungen. Er erinnert sich an seine Gefangenschaft und an die Freundschaft mit dem kleinen Sohn Abu Nazirs, Issa (Rohan Chand). Mit diesem durfte er zusammen leben, um ihm Englisch beizubringen, wodurch er der Folter entfliehen und ein humanes Leben führen konnte. Er erinnert sich an den starken Kontrast zwischen Folter und der Liebe, die er durch seine Freundschaft mit Issa erfahren hat und an den durch Amerika veranlassten Drohnenangriff, bei dem Issa starb. Das ist das Stichwort mit dem er von Abu Nazir wieder hörig gemacht wird, weiterhin an dem (dem Zuschauer bis dahin

immer noch unbekanntem Plan) weiterzuarbeiten, mit dem Issas Tod und der von 81 weiteren Kindern, vergolten werden soll. Es stellt sich heraus, dass Brodys Annahme zur Wahl zum Abgeordneten, seine Mitarbeit am Vergeltungsplan bedeutet.

Nachdem er dieses Amt schließlich angenommen hat, verbringt Brody ein gemeinsames Wochenende mit seiner Frau Jessica (Morena Baccarin) und seinen Kindern Dana (Morgan Saylor) und Chris (Jackson Pace) in Gettysburg, wo er heimlich eine Selbstmordattentat-Weste abholt. Kurz darauf nimmt er eine Abschiedsrede mit der Erklärung für sein geplantes Selbstmordattentat als Video auf. Er erklärt dabei, dass er zwar sein Land liebt, allerdings das gerechte Amerika. Da der von Amerika initiierte Drohnenangriff, bei dem insgesamt 82 Kinder starben, niemals öffentlich gemacht wurde, wolle er nun Vergeltung üben.

Vor Brodys Erscheinen bei der öffentlichen Zeremonie seiner Amtsübernahme, an der alle Abgeordneten erscheinen sollen, zieht sich Brody die Selbstmordattentat-Weste an. Nachdem Elisabeth Gaines bereits vor Beginn der Feier erschossen wird, bricht Panik aus und alle Abgeordneten werden in einen Sicherheitsraum gebracht. Dort versucht Brody die Weste auszulösen, der Auslöser ist jedoch defekt. Nachdem er die Weste unbemerkt reparieren konnte, ruft seine Tochter Dana (durch Carrie dazu animiert) an und nimmt ihm das Versprechen ab, heute noch nach Hause zu kommen. Daraufhin kann er sich nicht mehr überwinden die Weste auszulösen.

In weiterer Folge muss Brody, vor Tom Walker und Abu Nazir, welcher per Telefon zugeschaltet ist, sein „Versagen“ erklären. Er begründet es damit, dass er einen größeren Einfluss auf die Amerikanische Politik hat, wenn er als Abgeordneter arbeitet. Zum Beweis seiner Ehrlichkeit fordert Abu Nazir den Mord an Walker, woraufhin Brody seinen alten Freund erschießt. Zum Ende der Staffel trifft Brody erneut auf Carrie und erläutert ihr, wie verrückt ihre Vermutung von seinem Selbstmordattentat war.

2.2. Produktion

In einem auf der Website von Channel4 veröffentlichten Interview erläutern die Produzenten von *Homeland*, Alex Gansa und Howard Gordon, dass ihre Serie auf der Israelischen Serie *Hatufim*, (übersetzt *Prisoners of War*, oder *Abducted*) von Gideon Raff basiert (vgl. Interview with Homeland creators Howard Gordon and Alex Gansa, 2012b). Der Fokus von Rapps Serie liegt auf den heimkehrenden Soldaten und ihren Familien sowie der Frage nach Resozialisierung von Kriegsheimkehrenden (vgl. Interview mit dem Regisseur Gideon Raff, 2013b).

Eine Adaptierung an das amerikanische Fernsehen sowie die Auslegung auf ein internationales Publikum, setzte eine Änderung der Serie voraus. So wird in *Homeland* zwar ebenfalls die Story von heimkehrenden Kriegsgefangenen erzählt und die Probleme mit denen sie sich befassen müssen, wie z.B. die Erwartungen die an sie gestellt werden, thematisiert. Dabei wird *Homeland* jedoch unter dem Gesichtspunkt der möglichen Umdrehung der Kriegsgefangenen zu Terroristen, zum Psychothriller (vgl. Interview with Homeland creators Howard Gordon and Alex Gansa., 2012b). Gansa und Gordon, ebenfalls die Produzenten der Serie *24*, welche sich mit den Themen nationaler Sicherheit, Politik und Terrorismus befasst, sehen in *Homeland* die Möglichkeit diesen Gegenstand auf eine tiefere und nuanciertere Weise zu behandeln. Trotz der Auseinandersetzung mit einer ähnlichen Problematik, sind die Unterschiede der beiden Serien richtungsweisend. So wurde *24* beispielsweise etwa zwei Monate nach den Anschlägen des 11. September in Amerika erstausgestrahlt, *Homeland* dagegen spielt zehn Jahre später (vgl. *Twenty Four (TV Series 2001–2010)*, o.J.a). In dieser Zeit sind die Thematik des Terrorbegriffs und der Umgang mit dieser, komplexer geworden. Der Hauptdarsteller der Serie *24*, Jack Bauer (Kiefer Sutherland), ist ein Actionheld bei dem alle Handlungen die dem Kampf gegen den Terror dienen, gerechtfertigt sind. In *Homeland* dagegen prägt die Heldin ein psychologisches Laster und die zweite Hauptfigur steht im Verdacht, ein Terrorist zu sein. Der Schwerpunkt in *Homeland* liegt folglich auf dem psychologisch motivierten

Zusammenspiel der Hauptfiguren Carrie und Brody (vgl. Interview with Homeland creators Howard Gordon and Alex Gansa, 2012b). Die Produzenten Gansa und Gordon beabsichtigen, in *Homeland*, keine polemische Darstellung zu zeigen und beide Seiten des Geschehens aufzuweisen (vgl. Season 1 Videos of the series Homeland, o.J.h). In einem von Showtime veröffentlichten Video-Interview äußert Gansa: „If we can get the audience to sympathize with a character who might be a terrorist, than we`ve succeeded“ (ebd.).

Die Show umfasst 12 Episoden à ca. 60 Minuten inklusive Werbepausen, wobei die Ausstrahlung als Pay-TV Inhalt keine Werbepausen beinhaltet (vgl. Homeland (TV Series 2011–) - IMDb, o.J.c). Eine Ausnahme stellt das Staffelfinale in Episode 12 dar, dieses beträgt 84 Minuten (vgl. Homeland Marine One (TV Episode 2011) - IMDbPro, o.J.e).

Die beteiligten Produktionsfirmen sind Showtime Networks, Fox 21, Keshet Broadcasting, Cherry Pie Productions und Teakwood Lane Productions (vgl. Homeland (TV Series 2011–) - IMDb, o.J.b).

2.3. TV-Ausstrahlung

Homeland wird in Amerika von dem Pay-TV Sender Showtime gezeigt. Dort hatte die Serie am 02.10.2011, etwas mehr als zehn Jahre nach den Anschlägen auf das World Trade Center 2001, ihre Erstausstrahlung (vgl. IMDbPro, o.J.g).

Die gesamte erste Staffel war sehr erfolgreich und hatte bei Ausrechnung des Mittelwertes der Einschaltquoten laut den Sunday Cable Ratings in Amerika im Durchschnitt eine Zuschauerzahl von 1,23 Millionen (vgl. Sunday Cable Ratings, o.J.i).

In Deutschland feierte *Homeland* auf dem *Festival großes Fernsehen*, im März 2012 Premiere (vgl. Festival Großes Fernsehen, 2012a). Wie der Mediendienst

Kress berichtete, erwarb die ProSieben Sat.1 Gruppe im gleichen Monat die Rechte an *Homeland* (vgl. ProSiebenSat.1 kauft US-Serie Homeland, 2012c) und startete die Ausstrahlung der ersten Staffel auf Sat.1 erfolgreich im Februar 2013 (vgl. Gelungener Auftakt für Sat.1-Serie Homeland, 2013a).

Trotz einer relativ späten Sendezeit von 22:15h erzielte Sat.1 mit den ersten 11 Episoden einen durchschnittlichen Marktanteil von 14,7%. Das Showfinale konnte hingegen, überraschender Weise nur 10,0% einspielen (vgl. Köln-Tatort sehen über 10 Mio. Zuschauer, 2013c).

2.4. Auszeichnungen

Die erste Staffel von *Homeland* hat insgesamt 28 Preise gewonnen und zusätzliche 25 Nominierungen erhalten. Unter den Auszeichnungen sind zwei Golden Globes enthalten. Zum einen für die beste TV-Serie und zum anderen für die Schauspielerin Claire Danes, als beste Hauptdarstellerin. Der Emmy Award (dem nachgesagt wird der wichtigste Fernsehpreis Amerikas zu sein), wurde *Homeland* 2012 für seine erste Staffel in sechs Kategorien verliehen. Desweiteren hat das American Film Institute (AFI) die erste Staffel der Serie mit dem AFI Award 2012 für das „TV Programm of the Year“ ausgezeichnet, die Begründung dafür lautet:

“Homeland is a taut and timely tale of Homeland insecurity. Creators Alex Gansa and Howard Gordon present a world ten years after 9/11, one where the nation's war on terror brings a psychological simmer to a rapid boil. Electrifying performances by Claire Danes and Damian Lewis drive this cat and mouse thriller that is, at its core, an emotional meditation on what it is to feel secure” (IMDb Pro: Homeland: Awards, o.J.f).

2.5. Das Genre in *Homeland*

In diesem Abschnitt wird das Genre der Serie *Homeland* analysiert und postuliert. Dazu wird zuerst der Begriff *Genre* kurz erläutert, um nachfolgend angewendet werden zu können.

Bis zu Aristoteles zurückreichend existiert der Versuch einer Definition von Genre, wobei die Frage nach der Unterscheidung und Abgrenzung zwischen ihnen im Mittelpunkt steht. Zur Beantwortung ist die Untersuchung von ästhetischen und formalen Parametern notwendig (vgl. Mittell, 2004, S. 2). Dabei werden den unterschiedlichen Medienangeboten jeweils typische Merkmale, im Bezug auf beispielsweise die Thematik zugeordnet, wonach folglich eine Differenzierung stattfindet (vgl. Pütz, 2002, S. 127). Das hier zu untersuchende Medienangebot ist die Fernsehserie, über deren Genre Jason Mittell sagt, dass es als ein „process of categorization that [...] operates across the cultural realms of media industries, audiences, policy, critics and historical contexts“ (Mittell, 2004, S. 12) zu verstehen ist. Das Genre von TV-Serien ist demnach durch die Einordnung seiner Merkmale anhand eines breitgefächerten Spektrums, an zu untersuchenden Bereichen, gekennzeichnet. Dabei steht die Dynamik der schnelllebigen Medienlandschaft im Vordergrund, sodass Genre nicht als ein starres Konstrukt, sondern „als eine dynamisch sich verändernde [Entwicklung] zu begreifen“ (Salow, 1992, S. 11) ist. Wenn ein Angebot einem Genre zugeordnet wurde, ruft dies beim Rezipienten eine spezielle Erwartungshaltung für die typischen Merkmale dieses Genres hervor (vgl. Macuser, 2003, S. 214). Diese Erwartungshaltung kann sich z.B. auf die Thematik, die Motive, das Milieu oder eine Stimmung, wie Horror oder Komödie, beziehen (vgl. Felix, 2002, S. 62). „[Fernseh][g]enres sind in diesem Sinne ästhetische Standardisierungen“ (Salow, 1992, S. 19) die die allgemeine Verständlichkeit von Fernsehangeboten sowie den Dialog über diese vereinfachen. „Aus der psychologischen Perspektive reduzieren Genres Unsicherheit durch Anschlussfähigkeit an bereits gemachte kognitive und emotionale Erfahrungen“ (Macuser, 2003, S. 217). Betrachtet man Genre hingegen unter dem ökonomischen Aspekt, so dient es als Hilfsmittel zur

Vermarktung eines Produktes, da es die Ansprache der gewünschten Zielgruppe erleichtert (vgl. ebd., S. 216).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Genre in der Kunst und Medienlandschaft eine Produktgruppe bezeichnet, die sich durch die folgenden Elemente definiert: ein bestimmtes Handlungsmuster mit Strukturen und Konfliktsituationen; die Figuren und Figurenkonstellationen; die Zeit des Geschehens; das Milieu (thematischer Bereich und soziales sowie geografisches Umfeld); die spezifischen Stimmungen; eventuell durch die Bezüge zu weiteren Inhalten (vgl. Felix, 2002, S. 62).

2.6. Strukturen in *Homeland*

Homeland präsentiert seine Geschichte im seriellen Erzählstil. Die Figuren und die Handlung entwickeln sich hierbei konstant weiter, wodurch mehrschichtige Charaktere mit Tiefgründigkeit, Geheimnissen und Verwundbarkeiten entstehen. Es wäre nicht möglich die einzelnen Folgen einer Serie im seriellen Erzählstil ohne die Vorherigen zu verstehen. Im englischen nennt man dieses Format serial (vgl. Epstein, 2006, S. 33–35).

Die Story in *Homeland* wird über die gesamte erste Staffel als Ganzes erzählt. Die Handlung hat dadurch ausreichend Zeit sich zu entwickeln und bietet ein vielschichtiges Muster mit Akten, Spannungsbögen und Handlungssträngen. Alle zehn Minuten kommt es zu einem einschlägigen Ereignis, das eine Art Wendepunkt, bzw. einen neuen Akt einleitet. Jeweils nach fünf Minuten ereignet sich ein Zwischenakt, der eine weniger große Veränderung darstellt als der zehnminütige Akt, aber dennoch den Anstoß zu etwas Neuem, oder die Möglichkeit für einen Cliffhanger bietet. In der achten Episode, in der 15. Minute werden Brody und seine Frau beispielsweise zu einem von Elisabeth Gaines organisierten Event eingeladen. Diese Einladung bedeutet zu diesem Zeitpunkt noch keine einschlägige Veränderung, wird sich aber als wegweisender Schritt

in Brodys politischer Karriere und dadurch als Schritt für seine tatsächliche Zusammenarbeit mit Abu Nazir beweisen.

Die Konfliktsituationen in *Homeland* ergeben sich durch die Figurenkonstruktion und -konstellation. So ist die Hauptfigur Carrie eine spannungs- und konfliktgeladene Persönlichkeit, die Auseinandersetzungen mit sich selbst austrägt und aufgrund ihrer oft unkonventionellen Vorgehensweise, häufig in Konfrontation mit Anderen gerät. Zu ihren Konfliktpartnern gehören die weiteren Mitarbeiter der CIA sowie ihre Vertrauten und ihr Zielobjekt Brody. Ihr Agieren im Bezug auf die Ermittlungen gegen Brody wird durch ihre ambivalente Beziehung zu ihm verkompliziert, da sie einerseits verliebt in ihn ist und ihn andererseits stellen will. Carrie lebt hier, wie Georg Seeßlen erläutert, die im Thriller zentrale Lust an der Angst für den Zuschauer aus. Dabei ist ihr die äußere Gefahr bekannt, sie setzt sich ihr aber dennoch unter ambivalentem Hoffen (ambivalent, da sie einerseits auf Brodys Unschuld hofft, um mit ihm eine Beziehung führen zu können, andererseits darauf hofft, dass sie seine Schuld beweisen kann um ihr Handeln zu rechtfertigen) auf einen positiven Ausgang aus (vgl. Seeßlen, 1995, S. 12). Das Handeln und die Aktivitäten von Brody erschließen sich dem Zuschauer erst gegen Ende der Staffel, sobald seine handlungstreibenden Motivationen bekannt geworden sind. Erst dann wird nachvollziehbar, dass der konfliktauslösende Zwiespalt in dem sich Brody befindet darin liegt einerseits Vergeltung üben zu müssen, andererseits nach einer stärker werdenden Bindung und dem Aufrechterhalten seiner Familie zu streben.

2.7. Bezugnahme der TV-Serie *Homeland* auf das Ereignis 9/11

Die Terroranschläge vom 11. September 2001 „haben weltweit auf sehr viele Bereiche des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens eine enorme Wirkung entfaltet“ (Jäger, 2011, S. 11). Ein solches Ereignis ist für die unmittelbar

Betroffenen traumatisierend, beeinflusst aber außerdem das Sicherheitsgefühl und Vertrauen einer gesamten Gesellschaft nachhaltig (vgl. Edkins, 2002, S. 243–256 und Zaretsky, 2002). In einer international ausgeprägten Welt, in der Kooperation und Abhängigkeit zwischen verschiedenen Ländern und Staaten die Bedingung für erfolgreiche Globalisierung sind, entsteht durch ein solches Ereignis Misstrauen. Das Freund- versus Feindbild wird angezweifelt und neu überdacht. Es gilt, sich Selbstschutzmaßnahmen anzueignen, wie Eli Zaretsky in einem Artikel der Zeitschrift *Constellations* erläutert:

„In order to protect themselves from long-distance and invisible dangers, men and woman have had to develop new forms of sensory awareness that signal danger long in advance, forms that replace the immediacy of instinct, reflex, and habit.” (Zaretsky, 2002, S. 100).

Bei dieser neuen Form von Achtsamkeit im Alltag ist der Übergang zu paranoiden Verhaltensweisen und anschließend die Frage, inwiefern eine Gesellschaftsparanoia durch Politik und Medien erzeugt wird, zu ermitteln. Diese Thematik steht im Zentrum des Plots von *Homeland*. Dabei ist die ausschlaggebende Grundannahme für die Handlung der Serie, dass der heimkehrende Nicholas Brody als Schläfer nach Amerika zurück gekehrt ist. Damit steht 9/11 mit seinen Auswirkungen auf das Jetzt, als Bedrohung für Amerika, eindeutig im Mittelpunkt der Serie. Sowohl im Pilot, als im Vorspann jeder weiteren Episode der Serie wird dieser Zusammenhang durch ein Gespräch zwischen Carrie und Saul verdeutlicht:

„Carrie: ‘I’m just making sure, we don’t get hit again. [...] I missed something once before, I won’t ... I can’t let that happen again.’ Saul: ‘It was ten years ago, everybody missed something that day.’ Carrie: ‘Well, everybody is not me’” (Alex Gansa, G. G., 2011, S1 E1, 42’14” – 42’26”).

Diese Unterhaltung lässt keine Zweifel in ihrem Bezug zu den Anschlägen auf das World Trade Center aufkommen. Sie zeigt, dass Carrie sich selbst in einer offensichtlichen Sonderposition zugunsten der Überwachung zur Sicherheit des Staates, etabliert.

Bereits vor den Anschlägen auf das World Trade Center gab es eine Tradition von „[t]elevision dramas driven by terrorism, surveillance, and paranoia“, wie z.B. „The X-Files“ (Tasker, 2012, S. 52), dennoch hat das Ereignis 9/11 die (amerikanische) Fernsehlandschaft nach Yvonne Tasker sichtlich geprägt und die Thematik vom Kampf gegen den Terror in TV-Serien hat stark zugenommen (vgl. Tasker, 2012, S. 44). Es tritt eine zusätzliche Thematisierung von Homeland security (was einer Auseinandersetzung mit dem Heimatschutz, bzw. der inneren Sicherheit eines Landes entspricht) und dem Zeigen der Arbeit von Spezialeinheiten zur Gewährleistung dieser in den Vordergrund (vgl. Tasker, 2012, S. 52). In *Homeland* wird das im realen Leben geheim gehaltene Handeln und die Vorgehensweise der CIA dargestellt, wodurch der Zuschauer das Gefühl der Anteilnahme erhält.

Die Ansiedlung der Handlung in einer Post 9/11 Welt und zusätzlich in einer Post 9/11, amerikanischen Gesellschaft, sensibilisiert den Rezipienten für die Angst vor der Gefahr von Terroranschlägen. Dadurch werden die Neugierde und das Identifikationspotenzial mit dem Milieu der Sendung, das sich rund um den modernen Kampf gegen den Terror spannt, erhöht. Das Publikum muss sich dabei mit der Unterscheidung von Gut und Böse im Rahmen von Kriegsführung befassen und sich in einem geopolitischen Weltbild verorten. Es gilt u.a. herauszufinden wer der Held, bzw. der Verbrecher ist. Demnach erfolgt eine durchaus kritische Auseinandersetzung mit dieser Thematik und Schwarzweißmalerei soll laut der Produzenten der Serie umgangen werden (vgl. Season 1 Videos of the series *Homeland*, o.J.h). Aufgrund der wahren Geschehnisse, auf die sich die Serie bezieht, ist der Bezug zur Realität leicht herzustellen und fällt dadurch in die Erwartungshaltung der Zuschauer.

2.8. *Homeland* als Thriller

Durch die Ankündigung, *Homeland* sei ein Thriller (vgl. Season 1 Videos of the series *Homeland*, o.J.h), wird vom Publikum erwartet einen „Thrill“ zu verspüren

(vgl. Heinrichs, 2011, S. 104f). Denn der Thriller als Genre ist von einer starken Spannung geprägt, die nicht nur von Einstellung zu Einstellung oder von Szene zu Szene bestehen kann, sondern übergreifend vom ersten Verdachtsmoment bis hin zum Finale aufrecht erhalten werden kann. Ein solcher Spannungsbogen wird in *Homeland* durch das Zusammenspiel der Perspektiven sowie der Konstellation der einzelnen Figuren erfolgreich von Beginn bis Ende der Serie aufrechterhalten. Nach Thomas Koebner wird der Zuschauer im Thriller konsequent nur bis zur Sichtweite des Opfers der Intrige informiert. In *Homeland* entsteht die Spannung jedoch gerade durch das Aufzeigen der verschiedenen Blickwinkelspannweiten, der einzelnen Charaktere auf das Geschehen. Außerdem konzentriert sich die Handlung hier nicht wie nach Koebner in klassischer Form auf eine einzelne Figur als mögliches Opfer, sondern es stehen mehrere Charaktere im Fokus und das mutmaßliche Opfer ist im großen Ganzen die amerikanische Gesellschaft, die einer zu erwägenden Ausübung von Terrorakten zum Opfer fallen könnte (vgl. Koebner, 2013, S. 11). Wie Gansa und Gordon in einem Interview mit Channel4 erwähnen, ist *Homeland* im Bereich des Psychothrillers einzuordnen (vgl. Season 1 Videos of the series Homeland, o.J.h). Bei einem Psychothriller „handelt [es] [...] sich um einen Thriller, dessen Handlung psychologisch motiviert ist“ (Heinrichs, 2011, S. 106). Demzufolge steht intensiviert die Psyche der Charaktere im Vordergrund und es werden emotionale Konflikte zwischen, oder innerhalb der Figuren behandelt, die vom Publikum nachgeföhlt werden können. Die facettenreichen Hauptfiguren in *Homeland* bieten dabei eine weite Spannbreite von innerlichen Konflikten an. Die Heldin der Serie, CIA Agentin Carrie Mathison, leidet unter einer bipolaren Störung, durch die sie eine Besessenheit verspürt ihr Land vor Terrorbedrohungen zu schützen. Der zweite Hauptcharakter, Nicholas Brody ist ein POW – Prisoner of War, der nach acht Jahren Gefangenschaft in seine amerikanische Heimat zurückkehrt und viele Erlebnisse zu verarbeiten hat. Aufgrund Carries Verdacht entsteht ein ambivalentes, spannungsgeladenes Spiel, bei dem die beiden Hauptcharaktere sich einerseits gegenseitig (sexuell) anziehen und eine Bindung zueinander aufbauen, sich andererseits jedoch voreinander verstellen, da ihre

Tätigkeitsbereiche verlangen, dass sie sich ausspionieren und verfolgen. Wie auf der offiziellen *Homeland* Webseite von Showtime treffend beschrieben, handelt es sich also um einen psychologisch motivierten, „gripping, emotional thriller“ (Homeland on Showtime, o.J.d).

3. Politische Grundlagen

3.1. Politik in den Medien

3.1.1. Serienkultur und Wirkung von Quality TV

Serien können als besonders innovativ gelten wenn sie einen gewissen Grad an narrativer Komplexität anstreben. Originalität, Kreativität und nicht konventionelle Inhalte und Formen sind herausstechende Merkmale für Quality TV. Dabei können jedoch aktuelle politische oder gesellschaftliche Entwicklungen in die Produktionsstrategie einfließen. Die Innovationsstrategie kann durchaus auf einer Beobachtung dieser gesellschaftlichen Haltungen basieren, die in weiterer Folge, wie anhand der Analyse von *Homeland* gezeigt werden soll, Unsicherheiten reproduziert oder auslösen kann. Es ist nicht unüblich, dass aktuell herrschende Ideologien und Haltungen in der Serienkultur wiedergespiegelt werden. Dennoch ist es wichtig zu hinterfragen ob es eine (womöglich politisch) intendierte Strategie hinter den Leitbildern der Medien, sei es Film oder Serie, gibt (vgl. Andreas Jahn-Sudmann, 2013, S. 103f).

3.1.2. Politische Leitbilder im Fernsehen. Wirkung und Kompetenzen

Politische Leitbilder entstehen nicht nur aus der politischen Ebene heraus, sondern werden selbst durch die Öffentlichkeit gebildet. Die öffentliche Meinung ist dabei nicht nur das Resultat von öffentlicher Kommunikation sondern selbst ein leitender, politikformender Faktor. Als Reflexionsmedium beobachtet die öffentliche Meinung verschiedenste Teilbereiche, die sie fortlaufend - bewusst oder unbewusst - weiterentwickelt und neu formiert. Die politische Ebene ist in diesem System ein gleichberechtigter Bestandteil und nicht dominant. Die Massenmedien können dabei als Verteiler der öffentlichen Diskurse die Wirkung von bestimmten Leitbildern verstärken und dadurch auf die Öffentlichkeit einwirken. Anhand der folgenden Abbildung wird die laufende

Kommunikation gezeigt und die Verbreitung von Formen und Bildern verdeutlicht. Dabei wird ersichtlich, dass die Beobachtung dieser Vorgänge zusammenläuft und die Öffentlichkeit kein Spiegelbild sondern ein Reflexionsbild ist (vgl. Luhmann 1996, S. 184ff, nach Jäckel, 2011, S. 271ff).

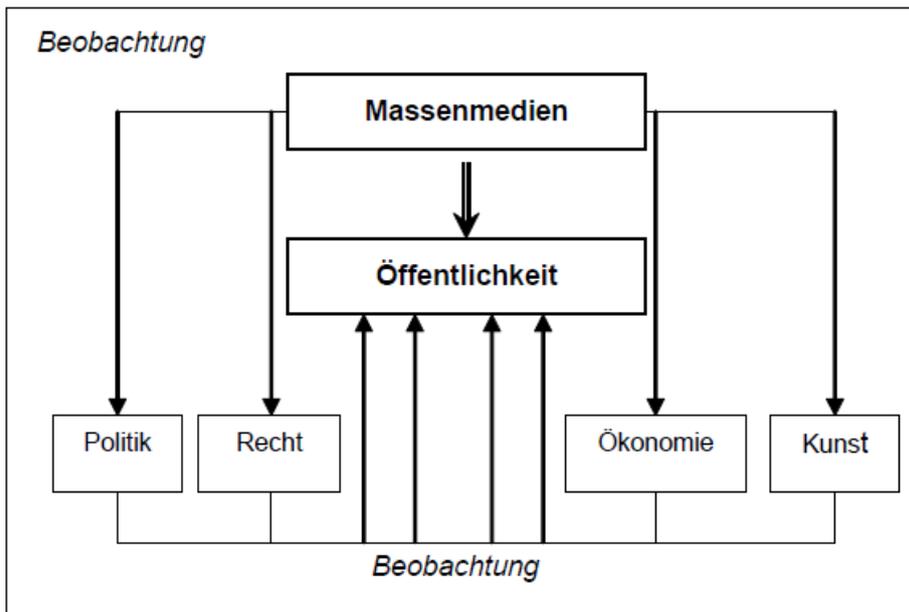


Abbildung 1, Öffentlichkeit als Beobachter (Jäckel, 2011, S. 273)

Die Macht, die politische Meinung der Öffentlichkeit zu beeinflussen, hat in diesem System mehrere gleichzeitig wirkende Sphären. Diese gleichzeitigen Wirkungsströme untergraben die Annahme, dass ein einzelner Einfluss dominant sein kann, sagen jedoch im selben Moment nichts über den Grad des Einflusses von einzelnen Strömen aus. Diese können temporär durchaus an Dominanz gewinnen, integrieren sich jedoch nach dem Höhepunkt ihres Einflusses wieder in das System.

Nach einer Untersuchung der öffentlichen Reden der Präsidenten durch u.a. Joshua Hill konnte ein bestimmtes Muster festgestellt werden. US-Präsident Bush konnte beispielsweise die breite Öffentlichkeit davon überzeugen, dass Saddam Hussein mit dem Terrorismus in Verbindung steht und erhielt dadurch Unterstützung für seinen Krieg im Irak. Dafür portraitierte er die Welt als furchtsamen und böartigen Ort, den man jedoch durch (die amerikanische)

Kraft und Courage überwinden kann. Durch diese Art der Rhetorik wurden Ängste und Trauma aus den Anschlägen vom 11. September angesprochen und dafür genutzt eine bestimmte Agenda durchzusetzen. Historische Ereignisse wie diese Anschläge verändern folglich kurzzeitig die Einflusskraft von einzelnen Wirkungsströmen auf die öffentliche Meinung. Während in Wirtschaftskrisen Ökonomen mehr Zutrauen gegeben wird, können sicherheitspolitische Ereignisse wie terroristische Anschläge die Einflusskraft von staatlichen Behörden und insbesondere des politischen Anführers steigern. Umfragen belegen, dass in den zehn Tagen nach den Anschlägen des 1. Septembers ein Drittel der Amerikaner ihre Meinung über ihren Präsidenten zum positiven geändert haben. Insgesamt steigerte sich das Vertrauen in den Präsidenten laut einer Umfrage, die kurz nach den Anschlägen durchgeführt wurde auf durchschnittlich 86% (vgl. Joshua Hill, W. O., N. M. 2010, S. 897).

3.2. Terrorismus

3.2.1. Einleitung

In diesem Kapitel wird das elementare Thema Terrorismus der Serie *Homeland* bearbeitet. Die Unsicherheit, die aus der ständig gefühlten Bedrohung durch den internationalen Terrorismus entsteht, ist ein sozial-kulturelles Phänomen das sich in Massenmedien, wie der hier behandelten Serie *Homeland* widerspiegelt. Mit diesem Kapitel soll erklärt werden, welche Entwicklungen und Ereignisse dazu führen können, dass eine moderne Gesellschaft ihr Verständnis für Rechtmäßigkeit und Verhältnismäßigkeit für militärische und sicherheitspolitische Vorgehensweisen teilweise aufgibt.

Der Terrorismus wird grundlegend durch seine intendierte, psychische Wirkung von anderen Formen von Gewalt unterschieden. Die daraus resultierende Angst und Traumatisierung der Zivilbevölkerung hat dabei Priorität über den eigentlichen materiellen oder physischen Schaden. Um diesen Zustand zu erreichen, werden besonders symbolträchtige Ziele angegriffen, die innerhalb

des kulturellen Rahmens des Gegners eine wichtige Bedeutung einnehmen. Die Botschaft hinter einem terroristischen Anschlag kann eine Drohung gegenüber einem Gegner sein, aber auch einem Mechanismus der sozialen Kontrolle dienen. Terroristische Organisationen können ihre Macht durch Anschläge rund um ihr Einflussgebiet festigen und müssen nicht zwingend gegen einen äußeren Feind gerichtet sein (vgl. Reinares, 2002, S. 390).

Dieses Kapitel befasst sich mit dem politisch motivierten Terrorismus und dessen Auswirkung und Einfluss auf die internationale Politik und die Gesellschaft. Dabei wird besonders auf die Nachwirkungen des Anschlags auf das „World Trade Center“ am 11. September 2001 eingegangen.

3.2.2. Moderne Formen des Terrorismus

Der moderne Terrorismus kann nicht auf Grenzen oder einzelstaatliche Gewalt eingeschränkt werden. Gerade der grenzüberschreitende Charakter des modernen Terrorismus macht diesen zu einem transnationalen Phänomen. Die terroristischen Organisationen versuchen einerseits Ressourcen (sowohl materieller als auch personeller Natur) außerhalb ihres Stammterritoriums zu erschließen und führen ihre Konflikte bewusst in den für sie fremden Staaten aus. Das Ziel dabei ist nicht unbedingt die Zerstörung eines Staates, sondern die Störung der geopolitischen Verhältnisse und der Stabilität. (Weitere Ausführungen dazu folgen unter 3.5, dem Kapitel über geopolitische Weltbilder.) Die ausgeübte Gewalt der terroristischen Vereinigungen unterbindet durch die unkonventionelle Vorgehensweise, welche plötzlich und unangekündigt geschieht, jegliche Form der Diplomatie, die diese Gewalt verhindern könnte (vgl. Reinares, 2002, S. 395ff).

3.2.3. Auswirkungen von Terrorismus auf Politik und Territorialität

Die Anschläge des 11. Septembers 2001 können als ein Wendepunkt für die Sicherheitspolitik der westlichen Staaten angesehen werden. Dieses traumatisierende Ereignis hat sich zu einer Herausforderung für das Sicherheitsgefühl der Bevölkerung entwickelt. Traumen haben ein gewisses Veränderungspotenzial für nationale Identitäten und die politischen Strukturen. Dieses Veränderungspotenzial lässt sich dementsprechend beobachten. Europäische Staaten wie Großbritannien und Spanien mussten bereits länger Erfahrungen mit innerterroristischen Anschlägen seitens der IRA oder ETA durchstehen und leiden daher unter einer geringeren traumatischen Wirkung auf die Gesellschaft (vgl. Fey, 2011, S. 33).

Die Traumatisierung ist Bestandteil der Strategie des Terrorismus. Der angegriffene Staat soll zu undifferenzierter Gewaltanwendung provoziert werden. Militärische Gegenschläge können Terrorzellen bei der Rekrutierung unterstützen. Terroristische Aktionen werden sorgfältig geplant und durchgeführt, um dieses Vorhaben realisieren zu können. Diese punktuelle Anwendung von Gewalt ist ein taktisches Element einer komplexen politisch-militärischen Strategie mit verschiedenen Zielen. Effekte wie der Wandel der Sicherheitspräferenzen von Touristen oder eine Störung der Börsennotierungen sind ökonomische Folgen eines Terrorangriffs. Der unmittelbare materielle Schaden wird von den langfristigen Schäden um ein vielfaches übertroffen (vgl. Münkler, 2004, S. 35ff).

Das Sicherheitsempfinden der Gesellschaft ist durch das disruptive und traumatische Erlebnis, das 9/11 darstellt, stark beeinträchtigt und führt zu einer subjektiven Bedrohungswahrnehmung, die eine objektive Wahrnehmung überlagert. Dabei ist zu beachten, dass diese Erschütterung des Sicherheits- und Wohlbefindens ein vorrangiges Ziel von terroristischen Attentaten ist. Die hierdurch induzierte Angst soll die Bevölkerung, sei es die eigene oder eine gegnerische, aus ihrer geschützten Umgebung reißen und die Verwundbarkeit beweisen (vgl. Fey, 2011, S. 35f).

3.2.4. Reaktionen auf die Terrorbedrohung

Die durch Terroranschläge veränderte subjektive Bedrohungswahrnehmung führt dazu, dass das Bedürfnis nach Schutz und Handlung geweckt wird. Die staatliche Autorität wird dazu aufgerufen den Schutz für die Bevölkerung zu garantieren und in diesem Fall bereits präventiv zu handeln. Die täglichen Routinen können erst dann wieder effizient und angstfrei aufgenommen werden, wenn ein starker Staat durch Präsenz und Führungsstärke die Schutzkapazität gewähren kann (vgl. Fey, 2011, S. 34).

Diesem Bedürfnis nach erhöhtem Schutz kam die US Politik unter der Bush-Regierung mit einem unilateralen Kurs nach, welcher die Verteidigung der nationalen Souveränität zur obersten Priorität erklärte. Dieses Vorgehen zeigte sich dadurch, dass die eigenen Gesetze und Standards vor alle anderen gestellt wurden. Beispielsweise wurden Konferenzen zu verschiedenen Konventionen wie einem Biowaffenabkommen zum Scheitern gebracht, um die eigenen Gesetze nicht an internationale Interessen anpassen zu müssen (vgl. ebd., S. 43).

Verhaftungswellen sind Teil einer neuen Sicherheitspolitik geworden. Sie werden nach dem Prinzip „guilty by association“ (Büsching, 2011, S. 82) durchgeführt. Ein passendes Profil gilt als verdächtig und wird festgehalten. Ziel dieser Maßnahme ist es terroristische Schläferzellen ausfindig zu machen. Die Gründung des Departments of Homeland Security ist eine weitere Maßnahme, die eine Reaktion auf das Versagen der amerikanischen Geheimdienste darstellt. Die sicherheitsrelevanten Behörden sollen durch diese Zentralisierung von Kompetenzen schneller und konsequenter auf Bedrohungen reagieren können (vgl. ebd., S. 82f).

Die Reaktionen auf den Terror beschränken sich jedoch nicht nur auf die nationale Politik. Die klassischen, zwischenstaatlichen Arenen innerhalb welcher die internationale Politik entschieden wird, weichen stetig informellen Kanälen mittels denen Abmachungen abgeschlossen werden. Als klassisches Beispiel für diese moderne Politik kann der Beschluss der Proliferation Security

Initiative gesehen werden, der die Weiterverbreitung von Massenvernichtungswaffen auf dem Seeweg unterbinden soll. Dieses Abkommen ist jedoch ein informelles Abkommen zwischen den beteiligten Staaten, die sich durch diesen unkonventionellen Vorgang höchste Flexibilität erhoffen und dadurch die Dauer der Entscheidungsfindung reduzieren. Diese maximale Flexibilität steht vor bi- oder multilateralen Verträgen, um schnell und effektiv handeln zu können. Die Routinen und Praktiken für internationale Politik stehen nach 9/11 unter einem großen Wandel. Die Exekutive sichert sich eine Erweiterung ihrer Kompetenzen und verfolgt eine kompromisslose Umsetzung ihrer Agenda. Die Außen- und Sicherheitspolitik verfolgt diese „politics of speed“ besonders stark direkt nach den Anschlägen und entschleunigt sich zunehmend mit zeitlichem Abstand (vgl. Fey, 2011, S. 44ff).

Der Kriegsbegriff wird durch die kontinuierliche Abnahme der zwischenstaatlichen Kriege und der Zunahme von terroristischen Angriffen geprägt. Regionale „Warlords“ (Bauer, 2007, S. 235), Privatarmeen und Selbstmordattentäter sind neue, substaatliche Akteure, die an sicherheitspolitischer Relevanz gewinnen. Diese sind meist Teil eines transnational operierenden Netzwerks, das seine Propaganda über moderne Kommunikationsformen wie das Internet leichter verbreiten kann. Militärische Aktionen gegen die, von der Al-Kaida oder Taliban, unterwanderten Länder wie beispielweise Afghanistan führen zu schnellen Erfolgen, können jedoch das System nicht gänzlich vernichten, da dieses zu weit verteilt ist. Die räumliche und operative Unabhängigkeit der terroristischen Vereinigungen führt zu einem stetig wachsenden Handlungsdruck für die politischen Institutionen, der durch den Terror angegriffenen Länder, was ein teilweise verändertes Verständnis für Rechtmäßigkeit der Sicherheitsbehörden hervor ruft (vgl. Bauer, 2007, S. 235f).

Der Krieg in Afghanistan, als Reaktion auf 9/11, wurde unabhängig von der internationalen Meinung entschieden, suchte jedoch gleichzeitig die symbolhafte Unterstützung auf internationaler Ebene. Dieser Krieg zeichnet sich dadurch aus, dass in einem Land Krieg geführt wird, obwohl dieses nicht das eigentliche Ziel darstellt. Das Land selbst ist politisch wie militärisch

größtenteils unbeteiligt und nur Schauplatz der Kriegshandlungen. Die USA kämpfen in erster Linie, um ihre eigene Glaubwürdigkeit wiederherzustellen und versuchen im Kampf gegen den internationalen Terrorismus die Unterstützung anderer politischer Akteure zu erhalten. Die Unterstützung kennzeichnet die transnationale Vorgehensweise und den Handelsspielraum, der in diesem Fall zwar zwischen Staaten gesucht wird, jedoch traditionelle, politische Räume wie die UN nur nebenbei benötigt und nutzt. Der Krieg wird zwar durch die UN-Satzung des „gemeinsamen Vorgehens gegen Bedrohung der internationalen Sicherheit und des Weltfriedens“ (Gasteyger, 2003, S. 42) legitimiert, stellt jedoch trotzdem eine unübliche Vorgehensweise dar, da unter diesem Gesichtspunkt jede militärische Aktion legitimiert werden könnte (vgl. ebd., S. 42f).

Die Rolle und der Einfluss des Sicherheitsrates werden durch derartige Entscheidungen eingeschränkt und von ihrem eigentlichen Sinn entbunden. Die militärische Maßnahme in Afghanistan wird nicht durch klassische Rechtfertigungen wie Selbstverteidigung gestützt, da diese, rein rechtlich gesehen, nicht selbstverständlich durch einen Angriff ausgelöst wird. Erstens sieht der Artikel 51 des Sicherheitsrates, der die Selbstverteidigung reglementiert vor, dass die Regierung des angreifenden Staates weiterhin die Macht innehaben muss und zweitens, dass ein andauernder Angriff bestehen muss. Hier werden Schwierigkeiten des traditionellen Rechtssystems der internationalen Gemeinschaft deutlich. Terroristische Organisationen können kaum einer (einzelnen) Regierung zugeschrieben werden und werden nicht von zwischenstaatlichen Regeln erfasst. Noch schwieriger gestalten sich die Formulierung und die damit verbundene Reglementierung von Angriffen. Ein Kampf oder Angriff von einem Staat auf einen anderen ist einfacher zu erfassen als ein terroristischer Angriff, da dieser auf einem plötzlichen und unberechenbaren Moment basiert. Die Argumentationsstrukturen des internationalen Rechts können diese modernen Formen des asymmetrischen Krieges nicht vollständig erfassen (vgl. ebd., S. 56).

3.2.5. Grenzüberschreitende Politik

Die Anti-Terror-Politik nach 9/11 passt sich dem grenzüberschneidenden Vorgehen des Terrorismus an. Der internationale Terrorismus führt zu einer Internationalisierung der Sicherheitsmaßnahmen und einer allgemeinen Erweiterung des Handlungsspielraums der Exekutive. Das symbolhafte Vorgehen des Terrorismus rückt die Exekutive der betroffenen Staaten in den Vordergrund, da diese besonders repräsentativ für die Sicherheit der Nation sind (vgl. Eckes, 2013, S. 354).

Die traditionellen Konzepte und Strukturen, um einer Bedrohung des transnational agierenden Terrorismus effizient entgegenwirken zu können, greifen nicht mehr ausreichend. Infolgedessen werden der Nationalstaat und dessen Konzept von innerer Souveränität neu konstituiert. Bedrohliche, terroristische Akteure agieren nicht länger zwingend zwischen bestimmten, abgegrenzten politischen Räumen (beispielsweise ein Staat gegen einen anderen), da sie selbst von spezifischen Territorien unabhängig organisiert sind. Die politische Macht des Terrorismus ist von traditionellen Souveränitätsvorstellungen unabhängig und kann kaum als nationaler Akteur identifiziert werden (vgl. Behr, 2004, S. 191).

Als Reaktion darauf transformiert sich die internationale Politik und lässt globale Ordnungen entstehen, die eine staatszentrierte Welt, die durch nationale und internationale Ordnung geführt und getrennt wird, durch eine transnationale und multizentrische Welt ersetzt (vgl. ebd., 217).

Dieses Verschwimmen der Grenzen birgt jedoch Probleme für die Entwicklung einer Identität eines Staatsbürgers. Wenn Macht keinen eindeutig verortbaren Sitz hat, erscheinen soziale Kontrollmechanismen verwässert und damit die politische Führung geschwächt. Da der Staat in einer multizentrischen Welt zunehmend weniger Kontrolle über die Kapitalströme hat, kann er nicht länger die soziale Sicherheit der Nation garantieren und verliert damit an Bedeutung für seine Bürger. Selbst ein so mächtiger Staat wie die USA ist jedoch

gezwungen sich an diese neuen Gegebenheiten anzupassen und die Politik globaler auszurichten (vgl. Castells, 2002, S. 329).

Die asymmetrische Vorgehensweise des Terrorismus untergräbt die Effektivität der konventionellen Kriegsführung und schiebt die transnationale Politik, die durch unkonventionelle Maßnahmen wie Sanktionen und Abkommen effektiver vorgehen kann, in den Vordergrund. Die Transnationalität der Politik stellt eine eigenständige Dimension des politischen Handelns dar. Das Ziel dieser „entterritorialen“ Politik ist es sich zu einem machtvollen Akteur jenseits ihrer eigentlichen nationalen und internationalen Handlungsräume zu entwickeln (vgl. Behr, 2004, S. 281f).

3.2.6. Mediale Darstellungen von Krieg und Terror

Kriege werden heute durch einen Wertediskurs legitimiert, entsprechend definiert und öffentlich kommuniziert. Der „Krieg gegen den Terror“ ist ein Krieg der Identitäten und Kulturen. Um dies zu unterstreichen werden westliche Werte betont und der Krieg möglichst nicht gegen den Terror direkt geführt, sondern es wird versucht die Einhaltung der Menschenrechte wiederherzustellen. Daher spielt die, diesem Szenario entsprechende, mediale Darstellung, eine große Rolle. Indem deutliche Antagonismen formuliert werden, kann der Krieg legitimiert und gleichzeitig die eigenen Werte gefestigt werden. Das „Fremde“ wird als rückständig und fundamental dargestellt, wohingegen der Westen als moderne und säkulare Gesellschaft lediglich seine Demokratie gegen den Terrorismus verteidigt. Es werden gleichzeitig eigene als auch fremde Identitäten konstruiert und in der Gesellschaft durch die mediale Darstellung festgelegt (vgl. Maier & Balz, 2010, S. 81).

Diese medialisierten Kriege fördern Ausschlussysteme des Eigenen und Fremden und führen zur Emotionalisierung für die jeweiligen Pole. Es scheint als ob sich die Eroberung von immateriellen Feldern, wie die Wahrnehmung und Identitätskonstruktion, zu einem weiteren primären Ziel der Kriegsführung

und Politik entwickelt. Die Deutung und Wahrnehmung von Kriegsfilmern und Serien spielt durch die professionelle Strategie hinter den Erzählungen und die Konstruktionen von Figuren innerhalb der Geschichten eine große Rolle in modernen Medien (vgl. Kleiner, 2010, S. 173f).

Die Rhetorik, wie der Gegner bezeichnet wird oder wie sich die Feinde verhalten, korrespondiert oft mit gesellschaftlichen Ideologien oder Erwartungshaltungen. Für den Zuschauer ist es wichtig zu sehen wie sich Soldaten oder Agenten der „eigenen“ Seite mit Gewalt auseinandersetzen oder welche Formen von Gewalt diese ausüben. Ob Feinde als gleichwertige Menschen oder als rechtlose Gestalten behandelt werden, bedeutet für die Identitätskonstruktion einen großen Unterschied (vgl. ebd., S. 179).

Hierzu ist es wichtig auf die Thematik der Folter in *Homeland* einzugehen, um durch diesen Sonderfall von dargestellter Gewalt auf die gesellschaftlichen Ideologien dahinter schließen zu können.

3.3. Folter

Die terroristische Bedrohung hat auf das international normierte und unumstößliche Verbot der Folter eine bedeutende Auswirkung. Der liberale Rechtsstaat steht oftmals vor der Entscheidung, entweder an seinen Prinzipien festzuhalten und damit die Sicherheit des Staates zu riskieren oder sich über diese Prinzipien hinweg zu setzen, um Sicherheit zu garantieren. Die Entscheidung wird für die Verantwortlichen dadurch erschwert, dass eben diese Terroristen sich an diese Vorgaben nicht halten und dies zusätzlich in den Medien entsprechend propagieren. Die Gewalttätigkeit der terroristischen Bedrohung verleitet im Einzelfall dazu dieses Verbot zu umgehen. Die Terroranschläge des 11. Septembers haben durch ihre besonders menschenverachtende Vorgehensweise den Konsens um das unumstößliche Verbot der Folter in den Diskurs gestellt. Ein Diskurs, der bis dahin bereits abgeschlossen erschien. Dieser Schritt zur Anwendung von Foltermethoden

wird jedoch nach dem 11. September nur als notwendiges Übel und letzter Schritt dargestellt (vgl. Bock, 2011, S. 884). Eine Ausführliche Analyse der Folterszenen von beiden Seiten erfolgt in den Kapiteln 4.3.1 und 4.3.2.

3.4. Moderne geopolitische Weltbilder – eine Frage der Identität?

3.4.1. Einleitung

Geopolitik ist eine Frage der Beziehung zwischen „Raum“ und politischen Gegebenheiten, dessen Bedeutung und Gültigkeit sich durch die Zeit wandelt (vgl. Ernst-Christoph Meier, 2003, S. 144).

Der Kampf gegen den Terror wird in *Homeland* durch die Konstruktion eines eigenen Weltbilds, das es zu verteidigen gilt, erklärt. Dabei werden Konstruktionen, die an die Kulturkreise von Huntington (1996) erinnern, als Feindbildkonstruktion angewendet. Der Westen, hier repräsentiert durch die USA, verteidigt seine Werte gegen den radikalen Teil des islamischen Kulturkreises. Dieser wiederum schlägt mit unkonventionellen Kampfmitteln, beispielsweise durch Schläfer, die gezielt „umgedreht“ werden und gegen den eigenen Staat kämpfen sollen, zurück. In diesem Kapitel wird die Konstruktion von geopolitischen Weltbildern erläutert sowie moderne, geopolitische Weltbilder beschrieben, um die in der Serie *Homeland* dargestellten Weltbilder analysieren zu können. In *Homeland* können diese Weltbilder als besonders bedeutend interpretiert werden, da sie die Grundlage des Kampfes zwischen den verschiedenen Akteuren (CIA/USA/Westen gegen Al-Kaida/radikaler islamischer Kulturkreis) darstellen. Die kriegerischen Handlungen selbst, sind ein Ausdruck und Mittel um Macht und Einfluss auf das In- und Ausland demonstrieren zu können. Dabei stellen unkonventionelle Kriegsstrategien wie die Ermordung des gegnerischen Präsidenten eine besonders symbolträchtige Maßnahme dar, die den Einfluss innerhalb des eigenen Kulturkreises stärkt und Moral sowie Zulauf zu der eigenen Organisation hochtreibt.

3.4.2. Konstruktion von geopolitischen Weltbildern

Geopolitische Theorien durchleben mit dem Ende der bipolaren Blockpolitik eine Renaissance ihrer Erklärungsmuster und Konzepte, da mit dem Fall der politischen Grenzen die Grenzen für intellektuelle Ansätze wegfallen, die bisher auf die Ideologie ihres herrschenden Blocks beschränkt waren (vgl. Helmig, 2007, S. 51).

Alte Konzepte werden demzufolge nicht erneut rezipiert oder wiederholt, sondern neue, kritische Auffassungen von Geopolitik entwickelt. Die traditionellen Auffassungen werden weiterhin verwendet, dabei jedoch in einen wissenschaftlichen Diskurs eingebettet, um die modernen Ansätze kontinuierlich weiterentwickeln zu können (vgl. ebd., S. 51).

Die Geopolitik übernahm in ihren Anfangsstadien biologische Erklärungsmuster für gesellschaftliche Phänomene und sah den Staat wie einen Organismus der organisch wachsen muss.

„Welcher Zukunftsorganisation steuert der große Raum in voller Weiterentwicklung wohl zu? Doch wohl voraussichtlich auf Bünde, wie er sich auf Bündeln aufbaut, aber von einer festgehaltenen und vollendeten Volkheit aus, aus dem Boden der starken, sich selbstwollenden und bejahenden Nation, nicht der internationalen Zersetzung“ (Haushofer, 1937, S. 267f).

Haushofer sieht die Entwicklung der Politik in einem engen Zusammenhang mit Nationalstaaten und in einem Bezug zum „Boden“ (aus dem englischen „soil“), um den herum sich die verschiedenen politischen Zentren und Bündnisse herausbilden. Der „Boden“ ist die Manifestierung von ideologischen Vorstellungen, die einen Anhalt brauchen und einen Ort auf dem sie sich begründen. Die ideologischen Vorstellungen bezieht der Mensch demnach aus seiner natürlichen Beziehung zu seiner Heimat und dem damit verbundenen „Boden“. Daraus leitet sich eine Einheitlichkeit heraus, nach der sich die verschiedenen Länder ausrichten und sich durch eine nach innen gerichtete Kraft von anderen Räumen abgrenzen. Durch diese Herausbildung des Charakters auf Basis des Bezugs zum „Boden“ sieht Haushofer in weiterer

Folge die Erzeugung von Neigungen und Ideologien, die dann territorial einen Zusammenhalt erzeugen. Nach Haushofer entsteht ein organisches Wachstum der Nationalstaaten auf Basis der Verbundenheit zum „Boden“, woraus sich ebenfalls die ideologischen Unterschiede zwischen den verschiedenen Völkern ableiten (vgl.ebd., S. 24f).

3.4.3. Territorialität

Das Konzept „Boden“ ist ein wahrnehmbarer Raum, zu dem sich die Bewohner des Raums durch Erfahrungen identifizieren und eine Beziehung aufbauen. „Boden“ wird hier nicht durch universalistische Interpretation aufgebaut, sondern durch die langwierigen und langsamen Prozesse der Erfahrungen festgelegt.

Das Konzept „Raum“ eröffnet dabei für die Menschen zwei Dimensionen. Erstens die materielle Dimension, die das natürliche Vorkommen von Wasser, nutzbarer Erde und schützenden Elementen, mittels denen das menschliche Leben aufrechterhalten wird beinhaltet (vgl. Penrose, 2002, S. 278). Die zweite Dimension ist die emotionale Dimension. Hierbei werden die substantiellen Qualitäten von „Raum“ durch die menschliche Erfahrung gefiltert und emotionale Erfahrungen wie Angst vor Gefahren anderer Gegenden, Verbundenheit durch Respekt vor dem spezifischen „Raum“ oder gefühlte Anziehung an diesen „Raum“, da er als „schön“ aufgefasst wird, hervorgerufen. Diese Quellen werden von Menschen aber nur dann genutzt, wenn sie in Orte und Territorien transformiert werden. Orte und Territorien sind nicht mit dem „Raum“ gleichzusetzen, denn dieser „Raum“ existiert von alleine, er wird erst durch das Aufladen von Sinn zu einem Ort und kann desweiteren durch jegliche Art von Abgrenzung zu einem Territorium werden. Orte und Territorien entstehen demnach erst durch eine vorangehende Definition des Menschen. Die Kontrolle von „Raum“ ist für die Gesellschaft ein starker Ausdruck von Machtverhältnissen. Ein Territorium zu erschaffen ist nicht nur Machtausdruck,

sondern eine Reflektion von Bedürfnis und Wert für diesen „Raum“ (vgl. ebd., 2002, S. 279).

Ein Territorium ist außerdem nicht nur ein reines Abstecken von „Raum“, sondern beinhaltet das Bedürfnis des Menschen diesen „Raum“ aufgrund seiner emotionalen Wertschätzung zu pflegen und aufrechtzuerhalten und sowohl die materiellen als auch die emotionalen Potenziale des „Raumes“ zu nutzen. Man teilt den allgemeinen „Raum“ in Territorien, indem man diesen mit symbolischen Auffassungen auflädt und eine Unterscheidung in eigenen und fremden „Raum“ vornimmt. Die Personen und die Ressourcen werden mit dem eigenen „Raum“ verbunden, um das Territorium intern zu vereinen und nach außen hin von anderen Territorien unterscheiden zu können. Territorien werden in der Regel als „natürliche“ Teilung der Erdoberfläche konzeptualisiert und physikalische Charakteristika in diesen Teilungsprozess miteinbezogen. Diese „Natürlichkeit“ wird in die Traditionen und dem Namen des Territoriums festgeschrieben, um eine Kontinuität zu erzeugen, auf die sich die Bewohner stützen und ihren Nationalismus legitimieren können (vgl. ebd., S. 280).

Territoriale Ideologien werden jedoch ebenfalls unter einem modernen Paradigma durch den strukturellen Wandel errichtet. Die Globalisierung sucht die Trennung zwischen den Kulturen in demselben Maße wie die Verbindung zwischen den Kulturen, da die jeweiligen Prozesse spezifische Vorteile, die wirtschaftlich genutzt werden können, produzieren. Durch die Globalisierung werden die homogenen Territorien der Nationalstaaten aufgebrochen und für Diversität geöffnet (vgl. Kaldor, 2004, S. 166).

Diese Abgrenzung mittels dem Territoriumskonzepts führt folglich aufgrund eines natürlichen Bedürfnisses nach emotionalen Beziehungen, zu einem Nationenbewusstsein bei der Bevölkerung. Der dadurch entstehende Nationalismus wird von politischen Akteuren in allen Territorien genutzt um die eigene Macht auszubauen und aufrecht zu erhalten. Die Teilung in eigenes und fremdes Territorium führt außerdem zu dem Bedürfnis, dieses gegen andere zu verteidigen. Die Unterscheidung der Territorien kann dabei als der erste

Schritt, ein Verteidigungsbedürfnis auf Basis der innerterritorialen Identität aufzubauen, interpretiert werden. Durch die immer seltener auftretenden Kriege kann diese Unterscheidung jedoch an Bedeutung verlieren, da zunehmend das Feindbild fehlt, durch das die eigene Ideologie definiert und legitimiert wird. Die Demokratie wurde beispielsweise gegen totalitäre Ideologien verteidigt und vereinte diejenigen, die dem Konzept der Demokratie folgten (vgl. ebd., S. 167).

In der TV-Serie *Homeland* werden die Territorien mit stark unterschiedlichen Attributen versehen. Auf der einen Seite stehen die USA mit ihren starken und modernen Institutionen, die den Frieden und die Sicherheit garantieren sollen. Auf der anderen Seite steht ein stark fragmentierter (teilweise radikalierter) islamischer Kulturkreis, der durch seine Vielzahl an einzelnen Territorien keine Einheit bildet, aber gleichzeitig im Kampf gegen den Westen vereint gezeigt wird. Die einzelnen Staaten, Afghanistan, Irak und Syrien werden zersplittert und unorganisiert dargestellt und stellen dadurch ideale Voraussetzungen für die Operationsbasen des internationalen Terrorismus dar.

3.4.4. Identität als geopolitisches Werkzeug

Nach der Erkenntnis des organischen Wachstums der Nationalstaaten wie es Haushofer (1937) in seinen Thesen skizziert, kann ein „linguistic turn“ (Helmig, 2007, S. 56) beobachtet werden, ab dem eine untrennbare Verknüpfung von Sprache mit den gesellschaftlichen Faktoren eintritt. Die Sprache konstituiert den Menschen und die Gesellschaft als Ganzes und fungiert als „soziale Kraft“ (ebd.) und nicht ausschließlich als Kommunikationsmittel. Sprache konstruiert den „Raum“ zu einem sozialen Produkt, das in einen Diskurs gestellt werden kann (vgl. ebd.).

Dass der Charakter Nicholas Brody seine ersten Worte bei seiner Entdeckung und die Worte die er im Schlaf unbewusst von sich gibt, auf arabisch spricht, weist auf die Konstitution einer neuen Identität hin. Diese Hinweise werden gezielt dargestellt, um den Wandel seiner Persönlichkeit deutlich zu machen. In

den Jahren seiner Gefangenschaft konnte dem Sergeant eine neue Verbundenheit eingetrichtert werden, um auf dieser Basis einen politischen sowie ideologischen Wandel auszulösen. Die ideologischen Werte und Haltungen werden hierbei als Werkzeug benutzt und transformiert.

Die Nutzung von ideologischen Werten als Werkzeug gewinnt auf globaler Ebene zunehmend an Professionalität. Die Geopolitik durchlebt in der Postmoderne generell einen Wandel ihrer Bedeutung, denn Geopolitik als Wissenschaft weicht zunehmend einer Verwendung als politisches Werkzeug, um globale Strategien zu entwickeln. Helmig (2007) unterteilt die Entwicklung der Geopolitik in drei Phasen. Die Ursprungsphase, dessen Kampf um den Lebensraum im Vordergrund steht, die Phase der Stellvertreterkriege und Ressourcensicherung, die eine realistische Geopolitik zur Folge hatte sowie die Phase einer zunehmend kritischen Auseinandersetzung nach dem Ende des kalten Krieges, die durch eine Ressourcenverteilung gekennzeichnet ist. Der Wandel der Geopolitik steht demzufolge in einem intensiven Verhältnis zu den herrschenden Machtverhältnissen. Stärker als in anderen wissenschaftlichen Disziplinen haben die Machtpole und politischen Strukturen einen Einfluss auf die Geopolitik, da Geopolitik stets als ein Werkzeug für politische Handlungen eingesetzt werden kann. Es ist umstritten ob die Geopolitik die naturgegebenen Wahrheiten erfasst oder die Politik so weit beeinflusst, dass diese erst die räumlichen Ordnungen dementsprechend produziert (vgl. ebd., S. 60).

3.4.5. Moderne Geopolitik

„Fragen der Identität gewinnen Vorrang vor Fragen des Interesses“ (Huntington, 1996, S. 147).

Huntington kann hier als Beispiel genannt werden, da seine Abgrenzungen in Form von Kulturkreisen eine Art kulturelles Raster erzeugen, anhand dessen Diskurse geführt und Denkmuster produziert werden. Die Kritik an Huntington ist die Einfachheit dieser Annahmen und der damit verbundenen

Übertragbarkeit auf die Alltagssprache der Menschen, die dann in weiterer Folge diese Annahmen übernehmen. Dadurch werden die Annahmen in Tatsachen umgewandelt und auf deren Basis politische Aktionen formuliert. Das von Huntington etablierte, geopolitische Leitbild kann durch seine umfassende Verbreitung die Bevölkerung prägen und die räumliche Ordnung bestimmen. Die Kritik an Huntington richtet sich an die Simplifizierung der Thesen und nicht an den Inhalt selbst. Durch diese Vereinfachung erreicht man eine umfassendere Schicht an Lesern und eine breitere öffentliche Diskussion der Thematik. Es kann jedoch nicht die Politik direkt beeinflusst, oder eine bestimmte Richtung gefördert werden (vgl. Helmig, 2007, S. 62f; Huntington, 1996, S. 147f).

Huntingtons These der Kulturkreise (1996) wird in der Serie *Homeland* insofern mehr oder weniger direkt angewendet, da immer wieder Feindstaaten oder Staaten, in denen die USA Feinde radikal islamischen Ursprungs vermuten, im Zusammenhang zueinander stehend genannt werden, obwohl diese teilweise in ganz anderen Regionen liegen. Damit wird ein feindlicher Kulturkreis an das Publikum weitergegeben und eine, zumindest ideologische, Allianz projiziert die in der Realität jedoch nicht existiert. Afghanistan und der Irak beispielsweise werden oft in Verbindung zueinander stehend genannt, obwohl sie politisch kaum miteinander verbündet sind und offiziell der Al-Kaida keinen Schutz bieten. Für den Zuseher der TV-Serie *Homeland* werden diese Staaten jedoch unreflektiert als zusammenhängend dargestellt. Damit werden politische Leitbilder weitergegeben und in die Alltagssprache eingefügt.

Die Frage nach modernen geopolitischen Weltbildern beantwortet Huntington (1996) rein mit Kulturkreisen und deren zugehörigen Ideologien. Die Welt hat die bipolare Weltpolitik überwunden und steht nun vor einer multipolaren Aufteilung von Macht und Einfluss. Diese neuen Pole identifizieren sich durch ihre jeweils vorherrschenden Kulturen, Religionen oder Völker. Innerhalb ihrer Kulturkreise entstehen Kooperationen und eine Versammlung um die Kernstaaten (vgl. Huntington, 1996, S. 60).

Auf dieser Basis lassen sich beispielsweise aktuelle Entwicklungen im Indo-Pazifischen Raum erklären, der sich nicht länger als „Asien-Pazifik“ kennzeichnen lässt, sondern geopolitisch zwischen China und Indien gleichberechtigt aufgeteilt werden muss. China baut seine militärische und zivile maritime Präsenz mittels Häfen im indischen Ozean massiv aus, während Indiens Seemacht eine Vormachtstellung in der Region einnimmt und seinen Einfluss nicht auf den Indischen Ozean beschränkt, sondern versucht Richtung Pazifik und Südchinesisches Meer auszubreiten. Dadurch entstehen neue Gravitationszentren für die Außen- und Sicherheitspolitik, deren Zentren auf Kulturkreisen basieren (vgl. Seidler, 2013, S. 3).

Dieses Beispiel verdeutlicht die Wichtigkeit der Verbreitung von geopolitischen Begriffen, in diesem Fall „Asien-Pazifik“ und speziell der Verbreitung von ihrem Wandel. Mittels Filmen oder Serien können solche (begrifflichen) Veränderungen an die breite Bevölkerung weitergegeben werden. Es finden sich ebenso politische Mechanismen in der Film- und Serienkultur wieder, wobei die Darstellung dieser stets auf den Wahrheitsgehalt hinterfragt werden sollte. Der politische Gegner in *Homeland* wird beispielsweise durch einen feindlich gestimmten, islamischen Kulturkreis dargestellt. Dabei wird häufig von terroristischen Organisationen wie der Al-Kaida gesprochen, wobei jedoch nicht eindeutig erläutert wird, dass es sich dabei um eine radikale, inoffizielle Organisation handelt die in der Zivilbevölkerung der islamischen Staaten nicht zwingend Zuspruch erhält. Andererseits werden beispielsweise Zivilpersonen wie der Prinz Farid Bin Abbud (Amir Arison) in der zweiten Episode der Serie *Homeland* als Unterstützer für den Krieg gegen den Westen dargestellt. Ideologien werden wie in Huntingtons „Kampf der Kulturen“ (1996) als einem Kulturkreis zugehörig dargestellt und durch die Serie *Homeland* werden diese Annahmen von Kulturkreisen medial verbreitet.

3.4.6. Das Homeland

Geopolitische Überlegungen passen sich an den historischen Kontext an, wobei es umstritten bleibt, ob die Geopolitik als Wissenschaft die Politik leitet und konstruiert oder sich die Wissenschaft aus der Politik und den natürlichen Tatsachen ihrer Annahmen herausbildet. Simplifizierte Thesen zur Geopolitik geraten in Gefahr nicht nur als Werkzeug für die Politik zu dienen, sondern die angesprochenen Massen zu beeinflussen. Diese Vereinfachungen finden sich jedoch schnell in den Massenmedien, Filmen und Serien wieder, wodurch deren Verbreitung angetrieben wird. Der gleichzeitig, international agierende Terrorismus verstärkt die Annahme der Thesen von Huntington und prägt die Perspektive der Sicherheit, bzw. der Verteidigungs-Richtlinien, die auch in der Serie *Homeland* thematisiert werden. Dabei werden in *Homeland* jedoch auch die Grenzfälle gezeigt, wie beispielsweise der Drohnenangriff der USA, der trotz des eindeutigen Risikos eines Kollateralschadens ausgeführt wurde (vgl. Hoffmann, 2012, S. 106).

Man verteidigt nicht länger nur den eigenen „Raum“ und „Boden“, sondern die ideologischen Partner mit denen man ein Bündnis eingegangen ist. Daher lässt sich der Bogen bis hin zu Haushofer zurückspannen, dessen Beziehung des Menschen zum „Boden“ als wichtiger Faktor für geopolitische Überlegungen dient. Kulturkreise entstehen auf der Basis des Wunsches nach innerer Stabilität und der Schaffung eines Raums innerhalb dessen die eigene Kultur möglichst frei wachsen kann. Dieser Wunsch ist in *Homeland* deutlich zu beobachten. Es gibt keine wirtschaftlichen Interessen, die es zu verteidigen gilt, sondern es wird Prävention gegen Terrorismus betrieben. Die eigene Kultur steht in einer ständigen Gefahr von außen und in diesem Fall insbesondere durch islamische Terrororganisationen (vgl. Huntington, 1996, S. 100).

Die CIA wird als Präventionsmaßnahme eingesetzt, die weit außerhalb ihres Kulturkreises agiert, um terroristische Bedrohungen bereits außerhalb des „Homelands“ identifizieren zu können. Die Verteidigung des „Homelands“ ist die oberste Priorität. Diese Haltung wird in der Serie stark thematisiert und damit

die reale Politik unterstützt. Die Verteidigung des Heimatlandes ist hier eine der obersten Prioritäten und darf mitunter mit illegalen Mitteln durchgeführt werden. Die Überwachung von Nicholas Brody in der ersten Folge der Serie wird z.B. ohne Bewilligung durchgeführt und verletzt damit Grundrechte. Dennoch wird es als dem Zweck dienlich dargestellt und hat für die ausführenden Charaktere nur bedingt negative Auswirkungen. Damit wird signalisiert, dass illegale Vorgehensweisen im Einzelfall einem höheren Zweck dienlich sein können und durchgeführt werden müssen.

Die Verbreitung von polarisierten Weltbildern basiert auf der Annahme, dass der Zuschauer die mentalen Modellbilder und (positiv) dargestellten Ideologien weiter verarbeitet und eine Assoziierung entsteht. Wird das Publikum absichtlich mit Botschaften und Bedeutungen konfrontiert, um eine Identifikation hervorzurufen oder Verhaltensmodelle zu verbreiten, kann von Propaganda gesprochen werden. Da die Intentionen und das politische Engagement der Produzenten nicht eindeutig ersichtlich sind und allgemein kritische Momente in *Homeland* inszeniert werden, kann hier nicht von Propaganda gesprochen werden. Dennoch rufen bestimmte Szenen und Figuren eine Entwicklung von bestimmten Weltbildern hervor und können Lernprozesse auslösen, die Teil einer Identitätskonstruktion sind (vgl. Eder, 2008, S. 723f).

3.4.7. Televisuelle Darstellung

Anhand der finalen Szene der Pilotfolge der Serie *Homeland* wird im Folgenden die televisuelle Darstellung eines geopolitischen Aspekts verdeutlicht.



Abbildung 2, Blick auf das Kapitol (Homeland S1 E1, 53' 42'')

Am Ende der Pilot-Episode nimmt Brody nach einem sichtlich erschöpfenden Lauf durch Washington D.C. vor dem Kapitol eine stramme Haltung ein. Er blickt dabei folglich auf das politische Zentrum der Stadt. Die aufkommende, dramatische Hintergrundmusik beendet die Szene schließlich. Der in schwarz gekleidete Brody wird symbolisch stark gegen das weiße Kapitol inszeniert. Sein langer Lauf durch die Stadt symbolisiert den langen und beschwerlichen Weg (nicht geografisch, sondern psychologisch), den Brody durchlaufen hat, um sein Ziel, das Kapitol, zu erreichen. Das Kapitol selbst ist ein Symbol für die Politik und Macht der Vereinigten Staaten. Die Farben sind hier von großer Bedeutung für die Symbolik. Das weiße Kapitol signalisiert beispielsweise Reinheit und die damit verbundene Rechtmäßigkeit seines Innenlebens, während die Gefahr von außen, symbolisiert durch den schwarz gekleideten Brody, im Schatten wartet. Das dramatische Ende der ersten Episode baut die schwarz-weiße Denkweise von emotional aufgeladenen geopolitischen Weltbildern auf, die stets einen außenstehenden Feind sehen und diesen rhetorisch wie militärisch bekämpfen.

4. Analyse

4.1. Charakterisierung

4.1.1. Carrie Mathison

Wie bereits in den Ausführungen zur Geopolitik erläutert, ist Politik in der heutigen Gesellschaft ein globales Konstrukt, das internationale Einflüsse stärker denn je in die Entscheidungsfindung mit einbezieht. Da sich der Politikbegriff gewandelt hat, passen sich Massenmedien an und integrieren den politischen Weltzusammenhang gleichermaßen wie nationale Themen. Im vorliegenden Fall der TV-Serie *Homeland* ist der Hauptcharakter Carrie Mathison, als Agentin der CIA ein besonders starker Träger des geopolitischen Weltbildes der USA. Diese Figur übernimmt als Führungsoffizier die Überwachung und Koordinierung von verdeckt arbeitenden Agenten und ist auch selbst im Feld tätig. Sie empfindet eine starke Verbundenheit zu ihrem Heimatland und richtet ihr gesamtes Leben danach aus, die Vereinigten Staaten von Amerika vor weiteren Bedrohungen durch terroristische Handlungen zu schützen. Ihre Figur drückt dadurch den Konsens einer westlich geprägten Gemeinschaft aus und ist Teil des kollektiven Imaginären der USA.

Im Folgenden wird die Analyse der Figur Carrie Mathison anhand J. Eders grundlegender Theorie zur Figurenanalyse vorgenommen. Dabei werden die Erstellung eines Konzepts einer Figur, die kulturelle Bedeutung sowie die Rezeption einer Figur und der methodische Zugang zur Figur berücksichtigt.

Die Serie schafft ein realistisches (Arbeits-) Umfeld, innerhalb dessen die Agentin Mathison Aufgaben im Kampf gegen den Terrorismus übernimmt, dabei aber Regeln einhalten muss, die ihr starkes Bestreben, einen möglichen Schläfer aufzudecken, entsprechend der Gesetzgebung einschränken. Diese künstlich geschaffene Welt, innerhalb der die Figuren agieren, ist eine möglichst nahe Abbildung der Gesellschaft. Sie integriert gesellschaftliche Vorgänge und Entwicklungen und ist daher nie gänzlich fiktiv oder von der Realität zu trennen. Nach Eder (2008) lässt sich daraus schließen, dass die konstruierten Figuren

die tangierten Ideologien oder Moralvorstellungen kritisieren sollen, auch wenn sie entgegen der Realität charakterisiert werden. Es ist beispielsweise unwahrscheinlich, dass eine psychische Erkrankung bei einem Agenten einer US-Behörde auf die Dauer von zehn Jahren verheimlicht werden kann, da die Sicherheitsmaßnahmen nach 9/11 auch auf die eigenen Behörden erweitert wurden. Eine Figur übernimmt stets eine Funktion oder soll ein gewisses, intendiertes Ziel erreichen. (vgl. Eder, 2008, S. 325). Hier soll die Figur folglich weniger absolut realistisch sein, sondern Gefühle transportieren, die die beim Publikum gezielte Reaktionen auslösen. Carrie Mathison wird als bipolarer Charakter konstruiert. Ihre bipolare Störung mit Symptomen von Paranoia hat für die Serie und diese Arbeit eine große Bedeutung, da sich darin die paranoide Stimmung der amerikanischen Gesellschaft nach 9/11 verdichtet. Der intendierte Zweck der Figur Mathison ist nicht ausschließlich das Vorantreiben der Handlung, sondern ebenso das Transportieren einer für die Serie prägenden Ideologie, ihr Charakter weist dabei durchaus abstrakte Eigenschaften auf, die kaum der durchschnittlichen Bevölkerung entsprechen. Aus ihrer Perspektive vermittelt sie jedoch konkrete und unmittelbare Botschaften (vgl. Eder, 2008, S. 326f).



Abbildung 3, Carrie in Bagdad (Homeland S1 E1, 01' 23'')

Die Eröffnungsszene der Serie zeigt Carrie durch die irakische Hauptstadt Bagdad eilen, um einen wichtigen Informanten noch vor seiner Exekution durch die irakischen Behörden zu treffen. Durch die Farbgebung wird gezeigt, dass sich Carrie an die ihr fremde Umgebung anpasst. Sie scheint beinahe mit der Umgebung zu verschmelzen und sticht nur durch ihr Gesicht heraus. Dennoch zeigt sich Carrie deutlich in Furcht und verfolgt. Ihr panischer Blick über die Schulter verunsichert den Zuschauer über mögliche Gefahren. Dadurch, dass sie den Blick in die Kamera und somit an das Publikum richtet, entsteht eine direkte Ansprache an den Zuseher, sich ihr anzuschließen. Da jedoch weder ein sichtbarer Grund für ihr Verhalten gezeigt, noch ein logischer Grund für ihre flüchtige Annahme verdeutlicht wird, kann davon ausgegangen werden, dass durch diese Bewegung die paranoide Grundhaltung der Figur Carrie von Beginn an verdeutlicht werden soll. Die Grundannahme, dass die Bevölkerung der befreiten Hauptstadt Bagdads, die in einem für Amerikaner freundlich gesinnten Bereich des Iraks liegt, der Figur Carrie nicht feindlich gestimmt ist und sie keiner unmittelbaren Bedrohung ausgesetzt ist, wäre evident, dennoch verdeutlicht Carrie hier repräsentativ für die amerikanische Gesellschaft ein erhöhtes Bedrohungsempfinden.

Durch spezifische äußere Merkmale können dem Publikum laut Eder, die Charaktereigenschaften und Vorstellungen über das Leben und die soziale Stellung einer Figur nähergebracht werden. Die Kleidung einer Figur kann z.B. ein starker Indikator für Lebenseinstellungen sein, hier dient sie u.a. als Indiz für den Respekt für fremde Kulturen (vgl. Eder, 2008, S. 326). So zeigt Carrie entgegen den stereotypen Vorurteilen gegenüber Amerikanern und amerikanischen Behörden deutlichen und selbstverständlich wirkenden Respekt für andere Kulturen. Dieser Respekt wird hier u.a. durch ihre Kopfbedeckung verdeutlicht, die sie in der Öffentlichkeit Bagdads trägt. Diese grundsätzlich freiwillige Geste kann als zielführendes Verhalten interpretiert werden. Die genauen Hintergründe für ihr respektvolles Verhalten werden in der Serie nicht näher spezifiziert. Dadurch, dass sich Carrie in der nachfolgenden Szene und auch im weiteren Verlauf der Serie stets in ihren Worten und Gesten respektvoll

verhält, verkörpert sie das Bild einer aufgeschlossen und weltoffenen, amerikanischen Gesellschaft.

Das Figurenmodell der Protagonistin Carrie Mathison ist realistisch und damit nachvollziehbar konstruiert, wodurch es zur Identifikation einlädt. Die Farbgestaltung bedient sich einer realen Farbgebung und verzichtet auf übersättigte Bilder oder Filter. Die Farbtöne sind eher unauffällig und ruhig, was auch ihrem Kleidungsstil entspricht. Im Kontrast dazu steht ihre hektische Verhaltensweise, was einen für die Serie typischen Gegensatzkonflikt bildet.



Abbildung 4, Zuhause Carrie (Homeland S1 E1, 03' 35'')

Die nächsten Artefakte von Carries Persönlichkeit werden in ihren Privaträumen inszeniert. Carrie wird mithilfe der Ausstattung ihrer Wohnung als äußerst arbeitskonzentriert dargestellt. Die Wohnung wirkt sauber und bis auf den dort eingerichteten Arbeitsplatz unbewohnt. Die Abbildung 4 zeigt einen Kameranachschwenk auf Carries Arbeitstisch und die dahinter angebrachte Notizwand, an der die Hierarchie einer Al-Kaida Zelle durch Fotos ihrer Anführer skizziert wird. Dessen oberster Anführer Abu Nazir wird erst mit einem Detailschwenk sichtbar. Mit diesem Flug der Kamera durch die Wohnung wird

deutlich gemacht, dass Carrie zu Hause keine Anzeichen von Freizeitaktivitäten hinterlässt und lediglich ihr Arbeitstisch wirklich benutzt aussieht.

Auf der Ebene der Darstellung ermöglichen bestimmte filmische Stilmittel eine spezifische Charakterisierung einer Figur, die durch die reine Handlung nicht oder nur umständlich dargestellt werden kann. Durch die verschiedenen Stilmittel können gewünschte Reaktionen im Zuschauer ausgelöst werden. Die Inspektion von Carries Privaträumen, die zu Beginn der ersten Episode von *Homeland* vorgenommen wird, ist ein abstraktes Darstellungsmittel, bei dem durch die Kamera eine spezifische Inszenierung ermöglicht wird und konkrete Sinne produziert werden sollen. Die Kamera schwenkt durch bestimmte Teile der Wohnung und schafft mit den einzelnen Bildern einen Kontext zur Figur. Der langsame Detailschwenk auf die Wand mit der Al-Kaida Führungshierarchie verdeutlicht z.B. den langwierigen Weg, den Carrie bereits auf sich genommen hat, um an den Al-Kaida Anführer, der offensichtlich ein großes Netzwerk um sich herum aufgebaut hat, heranzukommen (vgl. Eder, 2008, S.330).



Abbildung 5, Minimalistisches Privatleben von Carrie (Homeland S1 E1, 04' 14")

Die Abbildung 5 zeigt Carrie, die gerade in ihre Wohnung zurückkehrt und sich eilig ein Abendkleid auszieht, um sich anschließend provisorisch mit einem

Tuch zu reinigen. Mit dieser Szene wird die einzige Art von Beziehung, die Carrie außerhalb ihrer Arbeit eingeht, gezeigt. Sie lernt durch das Tragen eines Eherings fremde Männer kennen, die ebenfalls nicht auf der Suche nach einer Beziehung sind. Mit diesen verbringt sie lediglich eine Nacht, um sich dann wieder ohne Ablenkung und weitere Verpflichtungen ihrem Beruf zu widmen. Diese spezielle Konfliktsituation aus Arbeit und Privatem in Carries Leben wird als genau gesteuert dargestellt. Sie überlässt nichts dem Zufall und sucht sich im Privatleben gezielt aus, wie und mit wem sie diese Zeit verbringt. Hier wird die Wichtigkeit der Arbeit für Carrie verdeutlicht, die eine tiefgehende Ablenkung von ihren Aufgaben, in Form von privaten Beziehungen, nicht zulassen würde.



Abbildung 6, Missions-Debriefing (Homeland S1 E1, 06' 03")

Die Abbildung 6 ist ein Screenshot aus der wichtigen Nachbesprechungs-Szene, die zum einen die Befreiung Brodys aus seiner Gefangenschaft zeigt, zum anderen erneut als Indikator-Szene für Carries Paranoia dient. Der Raum, in dem die Nachbesprechung für diese vergangene Angriffsmission der CIA stattfindet, ist mit den Agenten gefüllt, die an diesem Auftrag beteiligt waren. Da die Mission durch die überraschende Entdeckung und Befreiung des lange vermissten und tot geglaubten Brodys als außerordentlicher Erfolg dargestellt

wird, applaudiert am Ende jeder anwesende Mitarbeiter der CIA. Die einzige Ausnahme bildet Carrie, die der Befreiung äußerst skeptisch gegenübersteht und das sowohl durch Hinterfragen der Umstände der Befreiung als auch durch deutliche Mimik zum Ausdruck bringt. Die beinahe automatisch wirkende Infragestellung dieser eigentlich positiven Nachricht der Befreiung lässt Carrie besonders herausstechen. Während ihre Kollegen erfreut wirken, drückt ihr Gesicht nur Zweifel aus. Hier wird das in der Serie häufig genutzte Stilmittel der Nahaufnahme genutzt, wodurch der Ausdruck der jeweiligen Person besonders aussagekräftig ist. Auf der Ebene des Dargestellten wird hier Carries soziale Stellung im Gefüge ihres CIA Teams verdeutlicht. Sie ist die zweifelnde, geheimnisvolle, die jedes Vorgehen hinterfragt (vgl. Eder, 2008, S. 330).



Abbildung 7, Besprechung mit Saul (Homeland S1 E1, 07' 16")

Umgehend nach dem Debriefing trifft sich Carrie mit ihrem Mentor und Vorgesetzten Saul Berenson, um ihre Zweifel zu besprechen. Dieses Gespräch wird auf dem Gelände der CIA durchgeführt (wie indiziert durch die CIA-Plakette, die Carrie deutlich an ihrer Brust trägt) und wird unterbrochen, sobald andere Personen vorbeigehen. Dadurch wird auch der Sicherheitsapparat CIA als nicht homogen vertrauenswürdig dargestellt. Carries Verhältnis zu Saul erscheint trotz ihrer professionellen Beziehung jedoch sehr vertraut und offen.

Sie unterbreitet Saul nicht nur ihre Zweifel an der ungeplanten Befreiung Brodys, sondern macht auch Vorschläge, wie Brody überwacht werden kann. Dabei beharrt sie darauf, dass Brody überwacht werden muss, um die Sicherheit des Landes nicht zu gefährden. Carrie betont selbst, dass sie dies nur auf ihren Verdacht hin durchführen will und sie keine Beweise besitzt. Diese erhofft sie sich durch die lückenfreie Überwachung zu erlangen, die sie allerdings nicht ohne Autorisierung durchführen kann, da dies eine Beschneidung der Grundrechte darstellen würde. Sie bleibt während des Gesprächs trotz ihrer Einsicht, dass sie keinerlei Beweise besitzt, sehr überzeugt und sucht jede Möglichkeit ihr Vorhaben durchzusetzen. Ihr Verhalten erscheint durch ihre Beharrlichkeit, die sich nicht auf Beweise stützt, besonders paranoid. Ihre Intuition wird sich letztendlich zwar als richtig herausstellen, zu diesem Zeitpunkt existieren jedoch keine Fakten, durch die sie ihre starke Haltung zu der Thematik begründen könnte. Kameratechnisch wird Ihre schwache Position durch das Bedienen einer leichten Vogelperspektive umgesetzt. Carries Zweifel und Paranoia werden hier von einer gewissen Dringlichkeit in ihrer Stimme unterstrichen, die einerseits durch ihre Unsicherheit nach 9/11 bedingt erscheint, andererseits auch sehr entschlossen und überzeugt wirkt. Die Stimme spielt als „Teil eines komplexen Sounddesigns“ (Kreutzer et al., 2014, S.134), eine wichtige Rolle als Transporteur von Bedeutungen.

Da Carrie nicht von ihrem paranoid wirkenden Zweifel ablassen kann, entschließt sie sich, Brodys Haus unrechtmäßig und unautorisiert zu verwanzeln. Ihr Drang, die Sicherheit des Landes unter keinen Umständen zu gefährden, ist derartig stark ausgeprägt, dass sie sich nicht davor scheut, Grundrechte und Prinzipien im Namen dieser Sicherheit zu verletzen. Dieses beinahe krankhafte Vorgehen ist eine besonders deutliche Versinnbildlichung für die Traumatisierung durch die Anschläge vom 11. September.



Abbildung 8, Carrie überwacht Brody (Homeland S1 E1, 30'33")

Die Abbildung 8 zeigt Carrie in ihrer Wohnung, während sie vor den eigens für die Überwachung aufgebauten Monitoren sitzt und die Vorgänge in Brodys Schlafzimmer verfolgt. Die Bildkomposition zeigt die Dimension, die die Überwachungsinstrumente in Carries Leben einnehmen. Die Person der Figur Carrie ist nur noch verschwindend klein dahinter zu erkennen und verschmilzt auch farblich erneut mit Ihrer Umgebung. Während der Überwachung bleibt sie bei intimen und persönlichen Situationen stets professionell und auf ihr Ziel konzentriert. An ihrer Mimik ist erkennbar, dass sie kein Interesse am Privatleben der Überwachten hat oder die Situation ausnutzt, um voyeuristische Triebe auszuleben, sondern ausschließlich ihr berufsbedingtes Ziel verfolgt. Dabei ist ihr Beruf bereits zu einem Trieb geworden, denn ihr innerer Zwang nach absoluter Sicherheit der Nation überschattet alle persönlichen Charaktereigenschaften und macht sie für die Zuschauenden kaum empathisch erfassbar, da in der Regel private Wünsche und Triebe denen der Arbeit übergeordnet sind. Der Zuseher kann sich grundsätzlich mit dem Sicherheitsbedürfnis identifizieren, vor allem wenn er selbst durch 9/11 betroffen ist, was eher im angloamerikanischen Raum der Fall ist.



Abbildung 9, Erkenntnis in der Bar (Homeland S1 E1, 50' 41")

Die Szene in der Bar, die auf Abbildung 9 erkennbar ist, rundet das Figurenmodell von Carrie Mathison ab. Hier wird verdeutlicht, dass die Protagonistin selbst in ihrem minimalistisch geführten Privatleben stets aktiv und wachsam für arbeitsbezogene Zusammenhänge bleibt. Obwohl sie ein Date hat, wendet sie hier Ihre Aufmerksamkeit auf das Herstellen eines augenscheinlich wichtigen Zusammenhangs zwischen Brody, der gerade im Fernsehen gezeigt wird und einem Jazzmusiker in der Bar, welcher eine besonders ausdrucksvolle Fingerfertigkeit zeigt. Carrie erstarrt beinahe und ist so in ihre Überlegungen vertieft ist, dass sie ihrem Gegenüber keine Aufmerksamkeit mehr schenkt. Dem Publikum wird hier verdeutlicht, dass Carries Privatleben kaum von ihrem Arbeitsleben trennbar zu sein scheint. Mit dieser Szene endet die Verteilung der relevanten Grundinformationen für Carrie. Ihre Charakterisierung ist maßgeblich abgeschlossen. Im Gegensatz zu Brody, der über die Serie hinweg langsam und stückweise aufgebaut wird, erfolgt die Verteilung von Carries wichtigen Charakterinformationen bereits in der ersten Episode und wird danach weiter verstärkt, jedoch nicht weiter ausgebaut.

Carries Figur wird grundsätzlich zwar als fiktives Wesen konstruiert, weist jedoch wiedererkennbare Eigenschaften auf, die kennzeichnend für gesellschaftliche „Krankheiten“ wie beispielsweise Paranoia sind. Ihr Innenleben wird durch Informationsartefakte konstruiert und normativ aufgeladen. Bestimmte Eigenschaften wie ihre paranoiden Züge und ihre Beharrlichkeit stehen dabei in einem wichtigen Diskurs zur amerikanischen Gesellschaft. Das Verständnis für eine Figur kann nur bedingt durch das Zeigen von bestimmten Merkmalen vermittelt werden. Deshalb muss sie zur Steuerung einer subjektiven Rezeption entsprechend markant kommuniziert werden (vgl. Eder, 2008, S.708f). Durch die gezielte Informationsverteilung wird der Figur Authentizität verliehen. Die Häufigkeit und Dichte spezifischer Informationsvermittlung betonen dabei einzelne Eigenschaften. Die Informationen zu Carries Figur werden in der Pilotfolge dicht gedrängt inszeniert. Dadurch kann die Story von Beginn an durch tiefgreifende Handlungsstränge erweitert werden (vgl. Eder, 2008, S. 363f).

4.1.2. Nicholas Brody

Um den Charakter Nicholas Brody als Sympathieträger für den Zuschauer zu rechtfertigen, wurde eine komplexe, weitläufige Strategie verfolgt, um seine psychische Entwicklung authentisch zu inszenieren. Um diese bedeutende Entwicklung zu verstehen, bedarf es einer ausführlicheren, psychologisch motivierten Analyse. Die posttraumatische Belastung von Brody ist ein elementarer Konflikt, auf den sein gesamtes Verhalten zurückführbar ist. Das Verständnis für den stark traumatisierten Charakter Nicholas Brody, beginnt zunächst mit der Frage nach der Identität seiner Figur. Die Identität eines Menschen muss

„[...] immer wieder innere und äußere Konflikte durchstehen, aus denen er mit einem gestärkten Gefühl innerer Einheit hervorgeht. Der Heranwachsende erkennt, dass er sich selbst in Richtung kollektiver Zukunft bewegen muss, wobei sich sein definiertes Ich in der sozialen Welt entwickeln muss“ (vgl. Aicher-Jakob, 2010, S. 30).

Gleichzeitig muss dieses Konzept allerdings vor den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und ihren Folgen von zunehmender

„Individualisierung, Globalisierung und Pluralisierung der Welt und ihrer Individuen kritisch gesehen werden. Aktuell heißt es in der Forschung, Individuen seien auf soziale Beziehungen angewiesen, um eine Identität aufzubauen“ (vgl. Aicher-Jakob, 2010, S. 31).

Die Inszenierung der Figur Nicholas Brody in der Serie *Homeland* lässt vermuten, dass es sich bei diesem ausgebildeten Soldaten mit Führungserfahrung um eine Person mit einer stark definierten Persönlichkeit auf Basis von gesellschaftlich festgelegten und nach 9/11 indoktrinierten, geopolitischen Weltbildern handelt. Diese dargestellte Ideologie wird in der eigenen Heimat kaum kritisch hinterfragt und aus praktischen Gründen nicht in Frage gestellt. Eine fortlaufende Kritik und Hinterfragung der gesellschaftlichen Weltbilder wäre ein positiver Aspekt einer demokratischen Gesellschaft, er trägt jedoch ab einer gewissen Grenze das Nationalbewusstsein ab und erschwert geopolitische Entscheidungen, weil der sichere Rückhalt in der Gesellschaft fehlt. In *Homeland* wird dieses starke Weltbild und Bewusstsein von Nicholas Brody durch die traumatischen Erfahrungen in der Gefangenschaft abgetragen.

Als akute Belastungsreaktion versucht Brody beispielweise seine traumatischen Erlebnisse, die sich u.a. in seinen spontanen Reaktionen zeigen nicht bewusst werden zu lassen. Dementsprechend beginnt die Belastungsreaktion mit einer Art von „Betäubung“ entgegenzuwirken. Der Erfahrung wird der Zutritt zum Bewusstsein verweigert.

„Es kann zu unvollständigen Symbolisierungen des Erlebens von Bedrohung und Ohnmacht auf der körperlichen bzw. motorischen Ebene kommen, zu motorischen Unruhezuständen und Überaktivität oder zu einer Lähmung bis hin zum Stupor. Und die zum Erleben der akuten Inkongruenz gehörende Angst wird meistens in ihren vegetativen Anzeichen erlebt“ (ebd., 131).

Bei seinem Agieren geht der Mensch stets von einer bestimmten Imagination der Konsequenzen seines Handelns aus. Dazu gehört naturgemäß, dass er notwendigerweise ein Bild von sich selbst hat. Im Falle einer Störung des

Selbstbildes, sind stringenten Konsequenzen für Handlungen nicht mehr erfassbar und lassen sich nicht mehr in das kollektive Weltbild einfügen.

Dieses Schema lässt sich hier am Beispiel der Figur des Nicolas Brody erkennen: Brody kann die Auswirkungen auf seine Familie, die sein geplantes Attentat haben würde, nicht mehr antizipieren, da diese Konsequenzen außerhalb des Weltbildes seiner traumatisierten Identität liegen. Sein ursprünglicher Kulturkreis ist ihm durch die Traumatisierung so fremd geworden, dass er bereit ist sich dagegen zu richten.



Abbildung 10, Spiegelszene 1, nach Brodys Befreiung (Homeland S1 E1, 06' 44'')

Abbildung 10 zeigt Nicolas Brody vor dem Spiegel und stellt ein wiederkehrendes Element dar, anhand dessen die Frage nach der Identität Brodys behandelt wird und sich seine psychotischen Symptome erkennen lassen. Bei traumatisierten Menschen kann das Selbsterlebnis gestört sein. Diese Störung der Identität zeigt sich beim Blick in den Spiegel, wie es Brody in dieser Szene versucht. Ein von langer Gefangenschaft geprägter Brody sieht mit apathischem Ausdruck in einen Spiegel und versucht sich zu finden. Er gibt jedoch rasch auf und schneidet sich mit starrem Blick die Haare. Die große Kameraeinstellung, die die Figur des Nicolas Brody als Darstellungsmittel

durch die Serie begleitet, verleiht ihr dabei an Ausdrucksstärke. Die Farbgebung ist, wie auch im weiteren Verlauf, dunkel gehalten, die intensiven Augen Brodys stechen aber selbst hier hervor und bilden einen Kontrast. Diese erste Szene einer Serie von Spiegel-Elementen verbleibt als Einstieg für diesen Strang an Szenen und kann für sich genommen keine eindeutige Aussage widergeben. Erst im Kontext und als Teil einer Serie an Spiegel-Szenen wird deutlich, wie sich die Psyche Brodys entwickelt hat. Die Suche nach sich selbst in einem Spiegel ist Teil der psychischen Störung, wie es Fuchs (2012) in seiner Disembodiment-Theorie darstellt. Dieser Theorie nach können traumatische Erlebnisse Symptome der Schizophrenie nach sich ziehen, die sich durch eine Störung des Selbsterlebens verdeutlichen. Der eigene Körper „entfremdet“ sich von der eigenen Identität und wird als fremd wahrgenommen. Bei einem Blick in den Spiegel wird der gesichtete Körper nicht mehr als der eigene erkannt, was zu einer gestörten Funktion des Körpers führen kann. Der eigene Körper dient stets als Kommunikationsmittel. Er verliert bei der Störung der Beziehung zum eigenen Körper jedoch diese soziale Funktion, da man sich weder von anderen abgrenzen noch verbinden kann. Das gestörte Selbsterlebnis ist daher stets eine Störung der Gesamtheit aller Funktionen eines Menschen (Fuchs, 2012, S. 896).

Dadurch, dass Sergeant Brody seine Störung nach außen hin versteckt, können seine Symptome jedoch nicht als solche interpretiert werden, weshalb die Hilfe von außen nicht geleistet werden kann. Als Konsequenz verstärken sich seine Dissoziationen und er fühlt sich in seinem „Außenstehen“ bestätigt. Brody ist sich seiner traumatischen Erlebnisse zwar durchaus bewusst, kann jedoch aufgrund des Gefühls der Machtlosigkeit gegenüber diesen Erinnerungen keine Maßnahmen zu ihrer Aufarbeitung ergreifen. Die Ausführung des Auftrags seiner ehemaligen Feinde sowie das Ausleben ihrer Religion und Ideologie (wie sie in der Serie dargestellt werden), ist stattdessen Brodys Form der Bewältigung. Aus der Serie seiner traumatisierenden Ereignisse und der anstrengenden Symptome bildet sich ein Zustand einer Inkongruenz heraus. Von Inkongruenz spricht man, wenn im Selbstkonzept einer Person

Erfahrungen repräsentiert sind, die nur einem Teil ihrer tatsächlichen bewussteinfähigen Erfahrungen entsprechen (vgl. Seidler, 2011, S. 128).



Abbildung 11, Spiegelszene 2 (Homeland S1 E3, 24' 47'')

In dieser Szene kann sich Brody erstmals wieder im Spiegel finden. Er ist zwar in seinem Haus bei seiner Familie, sieht sein Spiegelbild jedoch in einer Moschee, was sein Zugehörigkeitsgefühl zum Islam verdeutlicht. Die Farbgebung weicht hier von den typischen, lichtarmen khaki, braun und beige Farbtönen der Serie ab und zeigt im Kontrast dazu Brody in einem weißen Gewand in einem lichtdurchfluteten Raum. Die erfolgreiche Suche nach sich selbst, die in der ersten Spiegelszene noch erfolglos verläuft, ist ein Zeichen dafür, dass Brody seine Apathie und allgemeine Unsicherheit in seiner alten (neuen) Heimat durch seinen Glauben ausgleichen kann. Die neu gewonnene Ausgeglichenheit ermöglicht ihm das Aufnehmen seiner heimlichen Pläne. Der Glaube an den Islam, zu dem er konvertiert ist und den er nun unbemerkt auslebt, gibt ihm Kraft und Sicherheit für seine neue Persönlichkeit und Identität. Nach außen hin spielt er den heroischen Kriegshelden und kann dadurch seine wahren Pläne, die allerdings zu diesem Zeitpunkt für den Zuschauer noch nicht ersichtlich sind, umsetzen.

Diese zweite Spiegel-Szene verdeutlicht einerseits seine neue Identität und andererseits wird gezeigt, dass weder seine Frau noch die alles überwachende Carrie Mathison erkennen können, wie es Brody in Wahrheit ergeht. Dem Publikum wird jedoch ein zufriedener Brody in einem traditionellen islamischen Gewand gezeigt, so wie sich Brody von nun an auch selbst sieht. Seine Augen suchen nicht mehr, sondern wirken gelassen, da sie sich wieder selbst entdecken können. Die anfangs erwähnte verlorene Fähigkeit, sich selbst im Spiegel zu erkennen, wird durch die Manifestation der neuen Identität wieder aktiviert. Dies kann jedoch nur durch die Einnahme einer neuen Position des „Selbst“ oder „Ichs“ geschehen, da das alte, ursprüngliche „Selbst“ durch die traumatischen Erfahrungen und den Erstmanifestationen der posttraumatischen Störungen gestört, wenn nicht zerstört wurde.

Die charakteristischen Symptome seiner Störung wie z.B. Wahrnehmungsstörungen, Selbstgefühlsstörungen, psychomotorische Störungen, Antriebsstörungen und Schwierigkeiten mit zwischenmenschlichen Beziehungen können durch seine Einnahme einer neu gewonnenen Position (mit Hilfe des Glaubens) reduziert bzw. gänzlich eliminiert werden (vgl. Hahlweg, 2000, S. 309-310).

Im Zuge der Disembodiment-Forschung wird von einem Zusammenhang zwischen den psychischen Funktionen und den körperlichen Aktivitäten ausgegangen. Haltungen und Bewegungen können zwar emotional motiviert sein, jedoch auch Emotionen und kognitive Funktionen aktiv beeinflussen. Um den Zusammenhang zwischen Emotionen und körpernahen Handlungen sehen zu können, muss ein Verständnis für die Sensomotorik dahinter aufgebaut werden (vgl. Hauke, 2013, S. 108).

Diese theoretischen Annahmen ermöglichen es, die Krankheit nicht nur in eine spezielle Sphäre wie Psyche, Geist oder Gehirn festzulegen, sondern die Störung in einem interdependenten Raum zwischen den verschiedenen Sphären zu verorten und in weiterer Folge zu therapieren (vgl. Fuchs, 2012, S. 888f).

Sich wiederholende rituelle Handlungen wie das Gebetsritual, das Brody durchführt, können eine Überbrückung der psychischen Störungen unterstützen. Brody kann seinen Körper nutzen, um seine Emotionen auszudrücken oder seine Emotionen in einen ausgeglichenen Zustand zu bringen. Emotionen können bestimmte Strukturen im Gehirn einnehmen und nach ihrer Aktivierung bestimmte körperliche Bewegungen oder Haltungen auslösen (vgl. Hauke, 2013, S. 110 -113).



Abbildung 12, Spiegelszene 3 (Homeland S1 E9, 14' 07'')

Dieser Screenshot aus der neunten Episode ist ein Moment aus einer Rückblende als Traumsequenz, in der eine weitere Spiegel-Szene gezeigt wird. Brody steht nach einem Wechsel seines Gefängnisses alleine vor einem Spiegel. Mit dieser Szene wird die Entwicklung der Identität und psychischen Disposition Brodys abgerundet, da verdeutlicht wird, dass er seine Identität bereits vor seinem intensiven Kontakt mit Abu Nassir verloren hat.

In dieser Szene wird sein Gang vor den Spiegel noch deutlicher und länger vorbereitet. Langsam tritt der sichtlich gepeinigte Brody vor den Spiegel, nimmt eine feste Position ein und beginnt erst dann mit der Suche nach einer Person im Spiegel. Seine Augen zittern nervös und immer schneller, bis er die Suche

aufgibt ohne seine Persönlichkeit und Identität gefunden zu haben. Sein Blick gleitet sichtlich erschöpft von der Person, die er im Spiegel sieht ab, womit seine nervöse Suche endet.

Die affektive Komponente spielt eine zentrale Rolle für den Selbstbezug und die Wahrnehmung des eigenen Körpers. Je stärker der Selbstbezug ist, desto stärker ist das affektive und emotionale Erleben (vgl. Northoff, 2012, S. 156).

Die Spiegel-Szenen zeigen die einzelnen Phasen, in denen sich Brody jeweils befindet und bauen zusammengenommen eine tiefgehende Konstruktion des gestörten Brodys auf. Den entscheidenden Moment nimmt die letzte Spiegel-Szene ein, da mit dieser deutlich wird, dass Abu Nassir die Identität des Offiziers nicht persönlich zerstören oder „umdrehen“ musste, sondern dies bereits durch die von ihm veranlasste, traumatische Gefangenschaft geschehen ist. Die in chronologischer Spielreihenfolge gesehene erste Spiegel-Szene (Abbildung 12) lässt einen Charakter erkennen, dessen Selbst zerstört ist. Diesem Charakter wird in weiterer Folge ein erster sozialer Kontakt ermöglicht: Abu Nassirs Sohn Issa. Dieser soziale Faktor hat auf den, durch seine Gefangenschaft, sozial verkümmerten Brody einen immensen Einfluss. Das kleine Kind wird zu einem zentralen Element in seiner neuen Welt. Abu Nassir verordnet, dass Brody fortan zwar weiterhin ein Gefangener ist, jedoch nicht weiter gepeinigt wird (verdeutlicht wird dies durch das bereits wartende warme Bad und die symbolträchtige Privatsphäre, die ihm gewährt wird), sondern Aufgaben zu erledigen hat (z.B. Issa Englisch beizubringen). Brody kann in seiner neuen und ungewohnten Rolle als Lehrer aufblühen und geht eine innige Beziehung mit dem Sohn seines Feindes ein.



Abbildung 13, Brodys erster emotionaler Kontakt (Homeland S1 E9, 28' 36'')

Die Abbildung 13 zeigt Brody in einem ersten körperlich emotionalen Kontakt nach der brutalen Zeit seiner Gefangenschaft. In dieser Szene umarmt Issa den sichtlich überraschten Brody, der anfangs nicht weiß, wie er reagieren soll. Die Umarmung kommt so rasant, dass er sich zuerst fassen muss. Sein Gesicht zeigt Erstaunen und wechselt dann langsam in einen zwar starren, jedoch empathischen Zustand. Übliche Reflexe auf eine Umarmung wie das simple Erwidern dieser Handlung werden hier verzögert ausgelöst, weil dieser Teil in seinem Gehirn erst wieder aktiviert werden muss. Der sensomotorische Teil des Gehirns ist direkt mit Emotionen verbunden. Die Störung der affektiven Fähigkeiten oder eine Unterdrückung wie im Beispiel Brodys führen dazu, dass der Körper diese Handlungen erst wieder erlernen muss. Das sensomotorische Repertoire des Menschen ist für eine nicht gestörte Person ein unbewusster Reflex, der ohne weitere Gedanken ausgelöst werden kann. Für Brody ist diese Umarmung ein erster emotionaler und empathischer Kontakt für seine neue oder zu diesem Zeitpunkt sich erst entwickelnde Identität.

Mittels Empathie kann das eigene und fremde Erleben beschrieben werden, dem der Mensch im Alltag ausgesetzt ist. Diese Erfahrung ist „ein ständig gegenwärtiger, selbstverständlicher Bestandteil“ (Fuchs, 2014, S. 44) des

menschlichen Daseins und kann weiterführend gedacht durch eine Situation oder die involvierten Personen ausgelöst werden. Der Kontext ist stets ausschlaggebend für die emotionale Reaktion auf das Verhalten anderer. Empathie wird über mehrere Dimensionen hinaus gebildet und beinhaltet sowohl kognitive als auch emotionale Komponenten, die für die zwischenmenschlichen Beziehungen ausschlaggebend sind (vgl. ebd., S. 45-47).

Empathie ist ein komplexes Konstrukt und hat kein einheitliches Vorgehen oder Muster und kann durch verschiedene Prozesse initiiert werden. Eine Annahme besteht darin, dass Personen ihre affektiven Reaktionen von dem emotionalen Zustand einer anderen Person ableiten und sich „anstecken“ lassen. Man geht davon aus, dass das Verständnis für das emotionale Befinden des anderen durch eine interne Simulation verarbeitet wird. Um diesen Vorgang erfolgreich durchführen zu können, muss die Fähigkeit, Emotionen oder emotionale Haltungen anderer beobachten und interpretieren zu können, intakt sein (vgl. ebd., S. 48).



Abbildung 14, Brodys Trauma Erinnerungen (Homeland S1 E9, 32' 57")

Brodys posttraumatischen Störungen manifestieren sich weiterhin in Form von wiederkehrenden, belastenden Erinnerungen die er als Trauma erlebt. Die emotionale Belastung zeigt sich z.B. in der Szene aus der der oben abgebildete Screenshot entnommen ist, durch einen zitternden und schwitzenden Brody, der gerade einen Albtraum erlebt. Diese unkontrollierbaren und belastenden Symptome sind Teil des „Wiedererlebens“ (S. Schönfeld, 2011, S. 987) und fallen unter die diagnostischen Kriterien einer posttraumatischen Belastungsstörung. Die posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) kann als Gedächtnisphänomen auftreten, das nicht gesteuert werden kann und sich u.a. in Angstträumen zeigt, mit einer Folge von ständiger Retraumatisierung. Diese Exposition zu Trauma Erinnerungen führt zu starken emotionalen Reaktionen. Hierzu gibt es Annahmen, dass traumatische Erfahrungen im Gedächtnis anders abgespeichert werden als nichttraumatische Erfahrungen. Dieses „Traumagedächtnis“ erschwert oder macht es den Betroffenen unter Umständen unmöglich, das erlebte Trauma als ein negatives Erlebnis zu betrachten. Das Resultat ist eine dysfunktionale Bewertung der Ereignisse, die dazu führen kann, dass sich der Betroffene einer andauernden Bedrohung ausgesetzt fühlt und nicht mehr zwischen dem Gefühl der immanenten Gefahr und einer aktuell ungefährlichen Situation unterscheiden kann. Dieser Aspekt der PTBS wird für die weitere Analyse des Charakters Brody essentiell (vgl. ebd.).

In der oben beschriebenen Szene kann Brody kaum aus seinem albtraumhaften Erlebnis heraustreten. Issa bleibt bei ihm, bis er aufwacht und bringt Brody durch seine Zeichnung, die Brody und Issa gemeinsam darstellt, zum Lächeln. Brody sucht bei Issa Halt und kann durch diese innige Beziehung kurz aus seinem Trauma entfliehen. Das Zittern und Schwitzen weicht einem zufriedenen Lächeln, als Brody seine große Bedeutung für Issa erkennt. Der Kontrast zwischen Entfliehen und Gefangensein im Trauma wird in der beschriebenen Szene durch die von außen einstrahlende Lichtgebung visualisiert. Brody sitzt im dunklen Inneren, wo er trotz seiner neugewonnenen relativen Freiheit gefangen scheint.

Wie z.B in Abbildung 14 ersichtlich, wird Brody häufig in der spiegelverkehrten Seite des goldenen Schnitts, also im linken Drittel des Bildfeldes platziert. Diese Visualisierung lässt einen großen Interpretationsspielraum zu, so könnte er beispielsweise als ein Gegenpol zu Carrie, oder als umgedrehter Charakter interpretiert werden.

Die neunte Episode zeigt Brodys Entwicklung im Umgang mit Abu Nassir. Nachdem Brody Abu Nazir ausrichten lässt, dass er seine Pläne und Zusammenarbeit mit ihm beendet, lässt dieser Brody die Geschehnisse mit Issa wiedererleben, indem er Kontakt mit Brody aufnimmt und eine bedeutende Konversation initiiert. Brody fragt Abu Nassir „why did you trust me with Issa?“ (Homeland S1 E9, 34' 17") worauf dieser erwidert: „Why not trust a man who would rather die than give information to his enemy?“ (Homeland S1 E9, 34' 20"). Abu Nassir erklärt damit einerseits seine eigentlich unübliche Entscheidung, einen Gefangenen mit der Ausbildung seines Sohnes zu beauftragen, drückt damit aber andererseits den Respekt und das Vertrauen aus, das er in Brody hat. Brody antwortet ihm vorwurfsvoll „You got your enemy to teach your own son“ (Homeland S1 E9, 34' 25"). Abu Nassir erklärt darauf: „[...] we only began as enemys because that's what others told us to be“ (Homeland S1 E9, 34' 28") und ersucht ihn sich zu erinnern, was mit Issa geschah.



Abbildung 15, Issas Tod (Homeland S1 E9, 39' 29")

Das einschneidende Erlebnis von Issas Tod zeigt die starke emotionale Reaktion Brodys. Dieser sucht nach dem Drohnenangriff auf das Versteck Abu Nazirs das zerbombte Areal nach dem Sohn seines Feindes ab. Als er Issa schließlich findet, kann er keine Lebenszeichen mehr erkennen. Er nimmt den leblosen Körper trotzdem noch einmal an sich. Mit dieser emotionalen Szene wird Issas Bedeutung für die Figur Nicholas Brody abermals unterstrichen und es wird deutlich, dass Brody nicht nur aus Zwang während der Gefangenschaft Zeit mit Issa verbracht hat, sondern tatsächliche und sichtbare Gefühle entwickeln konnte. Brody hätte in der Verwirrung des Drohnenangriffs flüchten können, entscheidet sich jedoch dafür, den Jungen unter allen Umständen zu finden. Auch in dieser Sequenz wird die kontrastreiche Lichtdramaturgie fortgeführt, die die Dramatik der Szene visualisiert.

Issa wird aufgebahrt und von Abu Nassir und Brody gemeinsam in ein Leinentuch rituell eingewickelt. Abu Nassir erkennt das Leid Brodys und akzeptiert ihn neben sich am Totenbett seines Sohnes.



Abbildung 16, Abu Nassir und Brody vereint (Homeland S1 E9, 42' 30'')

Die Abbildung 16 zeigt die, durch das gemeinsame Erlebnis von Issas Tod vereinten, ehemaligen Feinde Abu Nassir und Nicholas Brody. Sie sehen sich die propagandistische Ansprache des für den Drohnenangriff verantwortlichen Vizepräsidenten der USA gemeinsam an. In dieser Ansprache werden die toten Kinder als Propaganda der Terroristen dargestellt, was Abu Nassir dazu bringt sarkastisch zu fragen, warum Amerika die Al-Kaida als Terroristen bezeichnet. Die sich einst gegenüberstehenden Feinde sind hier demonstrativ in Haltung und Kleidung vereint. Die Haltung zeigt einen starken Zusammenhalt und stellt Brody nicht länger als Gefangenen, sondern auf einer Ebene mit Abu Nassir dar. Die Kleidung war bisher stets unterschiedlich und nicht, wie im obigen Screenshot ersichtlich, in der Form gleich. Brody wird hier im Mittelpunkt des Bildes, dem sogenannten Loser's Point inszeniert, wodurch der große Verlust für Brody verdeutlicht wird. Ihm bleibt in diesem Moment nichts außer einer neuartigen Verbundenheit mit Abu Nazir und der plötzlichen Feindlichkeit gegenüber seiner eigentlichen Heimat.

Diese Szenen und Gespräche sind Schlüsselstellen, an denen verdeutlicht wird, dass die Intention hinter Brodys Plan, als Schläfer die USA zu unterwandern, nicht auf einem (seitens Abu Nassirs) manipulierten Hass basiert, sondern auf

dieses einschneidende Erlebnis zurückzuführen ist. Brody hat als nicht die Seiten gewechselt, sondern ist auf der Suche nach Rache und Gerechtigkeit. Es wird eine vielschichtige Entwicklung von Brodys gestörter Identität konstruiert und für den Zuseher nachvollziehbar gemacht. Das heißt also, dass die Folgen seiner traumatischen Erlebnisse und die Entwicklung seiner Identität dramaturgisch so inszeniert werden, dass es dem Zuschauer möglich ist, den psychosozialen Beeinträchtigungen des Charakters zu folgen.

Es muss trotzdem berücksichtigt werden, dass der geplante terroristische Anschlag auf den Vizepräsidenten nicht durch einen „gesunden“ Nicholas Brody durchgeführt wird. Die Identität Brodys ist noch immer stark beschädigt und weist tiefreichende Störungen auf. Die Symptome für die PTBS sind wie bereits erläutert, eine dysfunktionale Wahrnehmung der Realität bzw. der Bedrohungsszenarien. Brody steht in einer ständigen Angst und Bereitschaft von seinem Feind entdeckt zu werden. Dies wird beispielsweise in einer Szene deutlich, in der Brody Regierungsfahrzeuge zu seinem Haus vorfahren sieht und sich instinktiv für einen Kampf bereit macht.

Die Entscheidung des Hauptcharakters Nicholas Brody, sich auf einen Anschlag auf den Vizepräsidenten einzulassen ist größtenteils auf eine psychische Disposition, jedoch zu einem wichtigen Teil auch auf einen ideologischen Wandel zurückzuführen. Der Soldat und Offizier, der sein Leben dem Kampf gegen den internationalen Terrorismus verschrieben hat, wankt in seinem Verständnis für Nationalismus und patriotischer Ideologie.

Der Nationalismus steht generell in einem engen Verhältnis mit Ideologien. Ideologie im Allgemeinen ist „ein System von Ideen und Vorstellungen, die das Bewusstsein einer Gruppe oder Individuums beherrscht“ (Althusser, 1970, S. 130). Die Ideologie repräsentiert das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen. Das Verhältnis der Menschen zu den Existenzbedingungen steht im Zentrum und daraus folgen die imaginären Vorstellungen der realen Welt. Die Realität wird durch ideologische Vorstellungen verzerrt. Wer an die Vorstellungen seiner Ideologien glaubt, kann

nicht anders als entsprechend zu handeln und seine Vorstellungen und Ansichten in materielle Praxis umzuwandeln, die sich dann letztendlich in einem Nationalismus ausdrücken können (vgl. ebd., S. 130-135).

Diese verzerrten Vorstellungen sind Teil des psychischen Konstrukts des Charakters Brody. Die durchaus propagandistischen Ideologien seiner politischen Führer werden in der Serie moralisch hinterfragt. Die anfänglich einfach gestrickten Freund-Feind Konstruktionen werden kontinuierlich aufgerieben und die ständige Bedrohung durch den internationalen Terrorismus kritisch hinterfragt. Brody spricht in seinem Abschiedsvideo in der 12. Episode von seinem Schwur, sein Land gegen „foreign“ als auch „domestic enemies“ zu verteidigen. Demnach soll sich die Ausführung des geplanten Attentats gegen die Feinde innerhalb seines eigenen Landes richten.



Abbildung 17, Brody erschießt Walker (Homeland S1 E12, 1h 10' 27")

Abu Nassirs Ziel ändert sich mit der sich am Ende der Staffel ergebenden Möglichkeit, dass Brody Teil der Regierung wird, in dem er sagt: „why kill a man when you can kill an idea“ (Homeland S1 E12, 1h 08' 41"). Die Schläfer-Aufgabe Brodys soll sich nicht mehr auf die Tötung einer einzelnen Person ausrichten, sondern ein Angriff auf die Ideologie und die „idea“ hinter der

politischen Führung werden. Die ideologischen Vorstellungen nehmen für den Terroristenführer eine, dem bloßen Töten als Terrorform, übergeordnete Stellung ein. Als Beweis von Brodys Überzeugung verlangt er jedoch eine Demonstration. Daraufhin erschießt Brody seinen alten Freund Tom Walker. An dieser Stelle ist für den Zuschauer unklar, ob Brody wirklich die Meinung vertritt, die er Abu Nazir vermittelt, oder ob er vor allem seine Familie, mithilfe derer er mittlerweile ein sich veränderndes Identitätskonstrukt aufbaut, nicht im Stich lassen möchte. Brody steht hier in einem Tunnel mit Ausblick in die Ferne, er hat seinen alten Freund und neuerlichen Feind umgebracht, kann ihn nun zurücklassen und einen Neuanfang starten. Dieses symbolhafte Bild wird durch den einzigen Farbakzent, der in weiter Ferne außerhalb des Tunnels in Form eines Lichts gesetzt wurde, unterstrichen.

4.2. Identität in *Homeland*

Die Handlung fokussiert sich hier erneut auf die Konzepte von Identität und die Konstruktion von Identitäten. Die „idea“, die angegriffen werden soll, kann als eine Umschreibung des Identitätskonzepts interpretiert werden. Brody soll durch seine neue Position die amerikanische Politik von innen heraus angreifen und die fortlaufende Konstruktion und Festigung von Identitäten manipulieren. Wie genau dieses Ziel durchgeführt werden soll, bleibt offen. Da Identitäten durch die politische Führung und Rhetorik manipuliert und geformt werden können, kann ein Schläfer in einer hohen politischen Position entsprechend großen Einfluss nehmen. Identität bleibt trotz aller pluralistischen Bewegungen, die neben der politischen Führung NGOs und politische Dachorganisationen einbinden, ein Konzept auf Basis von Gleichheit und Differenz. Die Gleichheit wird innerhalb einer Gesellschaft gesucht und die Abgrenzung zu anderen Identitätskonstruktionen wird versucht herzustellen. Generationen werden durch bestimmte historische Momente geprägt und verlieren diese Prägung nicht so leicht, wie sie diese annehmen. Strategische Rhetorik manipuliert die

ideologische Haltung der Bevölkerung und nimmt erst durch andere historische Momente wieder neue politische Rhetorik an (vgl. Petermann, 2009, S. 172).

Der Mensch scheint trotz aller fallenden Grenzen (durch die Globalisierung) und den Einbezug in diese globale Gesellschaft seine nationale Identität nicht aufgeben zu wollen. Dies kann mitunter auf patriotische Rhetorik der politischen Führung zurückgeführt werden, die sich dadurch in der Gesellschaft durchsetzt (vgl. Piwoni, 2011, S. 60).

Diese patriotische Identität steht in einem engen Verhältnis zur territorialen Souveränität, die ein weiteres kontinuierliches Bedürfnis der Menschen darstellt. Die territoriale Souveränität wird durch den globalen Austausch und die Vernetzung in Gefahr gesehen, da die Menschen befürchten, dass ihre eigenen (durch die Beziehung zum Territorium) Rechte und Privilegien übernommen werden. Die globale Möglichkeit zum Handeln und Reisen erweckt ein patriotisches Bewusstsein und stellt eine Herausforderung für das Sicherheitsbedürfnis dar. Die Autonomie des Nationalstaates ist dabei stets im Interesse derjenigen Bewohner, die diesen erst legitimieren (vgl. ebd., S. 56).

In *Homeland* werden Ängste durch die dargestellte äußere Bedrohung aufrechterhalten und verstärkt. Die paranoide Angst von Carrie vor einem weiteren bedeutenden Anschlag auf die Vereinigten Staaten wird schließlich erfüllt und wirkt sich dementsprechend auf das Publikum aus. Der politische Bereich und dessen Entscheidungen werden den Zuschauern durch diese nachvollziehbaren Ängste emotional näher gebracht und dadurch erfassbar gemacht. Für die politische Agenda kann durch entsprechende Inszenierung sowohl ein Autoritätsverlust als auch ein Autoritätsgewinn stattfinden. Dadurch, dass in *Homeland* die politischen Sachverhalte und Entscheidungen stets mit der Sicherheit der Nation begründet werden, werden diese Inhalte emotionalisiert und können dadurch einfacher vom Zuseher übernommen werden (vgl. Hickethier, 2012, S. 180).

4.3. Folter

4.3.1. durch die CIA

Für den Zuschauer wird in der fünften Episode der ersten Staffel von *Homeland* verdeutlicht, dass die amerikanischen Behörden ebenfalls Foltermethoden nutzen, um an ihre Ziele zu gelangen. Diese Vorgehensweise wird jedoch als starker Gegenpol zu den Handlungen der Terroristen inszeniert. Die Verfahren der Folter sind in ihren Grundprinzipien so weit unterschiedlich, dass sie eine bestimmte Ideologie weiterkommunizieren. Die Vorgehensweise der CIA ist gezielt, nicht invasiv und hinterlässt keine nachvollziehbaren Spuren.

Brody fragt Carry, während ein gefangen genommener Terrorist auf sein Verhör wartet: „One question – will he be tortured?“, woraufhin sie gelassen antwortet: „We don't do that here“ (Homeland S1 E5, 19' 31"). Der Unterton ihrer Worte stellt eine demonstrative Selbstverständlichkeit in diesem Bezug dar, wird aber von ihrer Mimik nicht bestätigt. Sie deutet mit einem Lächeln an, dass ihre Worte ein offizielles Statement sind und sie nichts weiter dazu sagen kann. Brody erklärt sich mit einem Nicken damit zufrieden und signalisiert, dass er die Nachricht verstanden hat.

Dieser Moment deutet die Vorgehensweise der amerikanischen Behörden und Politik an. Nach außen hin wird hier deutlich signalisiert, dass Foltermethoden aus Prinzip nicht toleriert werden, es jedoch Situationen gibt, in denen diese Prinzipien denen der nationalen Sicherheit untergeordnet werden. Die Serie spiegelt damit die traumatisierte Ideologie der Bevölkerung wieder, deren Haltung zur Akzeptanz für Folter von Terroristen in der Zeit nach 9/11 nicht eindeutig zugeordnet werden kann. Einerseits wird in der Öffentlichkeit keine Folter geduldet, es ist aber ein offenes Geheimnis, dass die Behörden bei Terrorgefahr durchaus Foltermethoden anwenden.

Bock (2011) nennt diese gesellschaftliche Entwicklung eine „schleichende Normalisierung der Folter“ (Bock, 2011, S. 887). Folter wird damit legitimiert, dass in Ausnahmefällen das Wohl der Vielen das Leid des Einzelnen

rechtfertigt. Folter entwickelt sich damit zu einem Werkzeug, zu dem in einer Situation der Notwehr gegriffen werden darf. Das Leben oder Wohl eines Verbrechers wird dabei unter das Leben eines Unschuldigen gestellt. Der Vorteil hierbei ist, dass Notwehr vom Gesetz her keine Pflicht zur Verhältnismäßigkeit der angewendeten Mittel erfordert. Der Täter, in diesem Fall der Terrorist, verliert dadurch seinen Schutz durch das Gesetz. (vgl. ebd., S. 888).

In *Homeland* wird die Folter sowohl von der Seite der CIA als auch von der Seite der Terroristen gezeigt. Dabei wird ein starker Kontrast zwischen den beiden Vorgehensweisen verdeutlicht. Während die CIA oberflächlich und nicht invasiv vorgeht, wird die Folter durch die Terrorgruppen als besonders brutal und unmenschlich dargestellt.



Abbildung 18, Folter: CIA (Homeland S1 E5, 28' 06")

Diese Szene zeigt einen gefangenen Terroristen, der in einer vorangehenden Szene selbst als Peiniger eines Folteropfers auftritt. Man sieht seine unversorgten Wunden aus der Gefangennahme, die - ersichtlich aus der Distanz zwischen dem Irak und der USA - lange nicht versorgt wurden. Außerdem wurde ihm keine Bekleidung gegeben. Die Folter beginnt bereits bei

diesen Details, die dem Zweck der Steigerung des Unwohlseins des Gefangenen dienen. Durch die fehlende Kleidung wirkt zusätzlich die hochgeschaltete Klimaanlage, die kurz gezeigt wird, als unterstützender Faktor, um den Willen des Gefangenen zu brechen. Man sieht auf den Seiten große Lautsprecher aus denen laute Metal-Musik gespielt wird, die kaum mehr als ein Schreien und Dröhnen ist. Um die Wirkung zu verstärken, wird die Musik nur periodisch aktiviert und es folgen Phasen der absoluten Stille. Zusätzlich sind grelle Lampen in den Rücken und in das Gesicht des Gefangenen gerichtet, die gleichzeitig mit der Musik aktiviert werden. Die Foltermethode der CIA wirkt nicht direkt auf den Körper des Gefangenen ein. Sie ist aber so weit systematisiert, dass dem Betrachter suggeriert wird, dass sie ein übliches Standardvorgehen zu sein scheint. Folter wird hier als wirksam und einem Ziel dienlich dargestellt (im Gegensatz zu den Methoden der ideologischen Gegner). Ob das Ziel in diesem Fall tatsächlich erreicht wird, ist dabei eigentlich nebensächlich, da die Vorgehensweise hier nur als ein Werkzeug wirkt, auf das in speziellen Situationen zurückgegriffen wird. Damit wird indirekt kommuniziert, dass diese Vorgehensweise an sich nicht Frage gestellt werden muss, da sie so human wie möglich ist und keine bleibenden (körperlichen) Schäden zur Folge hat. Hinzu kommt, dass der Terrorist diese alleine durch seine Kooperation beenden könnte.

Die Tendenzen in der Gesellschaft und in der Politik spiegeln sich in dieser Szene wider. Die ausdrückliche Befürwortung von Folter wird vermieden, dennoch festigt sich der Grundgedanke, dass Folter „nur“ ein Werkzeug ist, mittels welchem Informationen gewonnen werden können, die speziell von einem spezifischen Individuum in einem spezifischem Moment preisgegeben werden können. Die Rechte des Folteropfers werden hier in einen direkten Zusammenhang mit den Rechten derjenigen gebracht, die Opfer des drohenden Terrors werden könnten. Das Nichthandeln, also die Unterlassung der Folter würde ebenfalls ein Verbrechen zur Folge haben. Die Einhaltung von geheimdienstlichen Vorschriften wird durch dieses Bedrohungsszenario in Frage gestellt. Dass damit genau die rechtsstaatlichen Prinzipien untergraben

werden, die man ursprünglich zu schützen versucht, bleibt in der Serie *Homeland* undiskutiert (vgl. Krause, 2008, S. 160f).

Für den Zuschauer wird eine Identifikation mit der Situation ermöglicht, da sich die Frage stellt, was er selbst an dieser Stelle tun würde. „Identifikation ist hinsichtsrelativ und meist nur partiell“ (Eder, 2008, S. 600), daher muss sich der Zuseher nicht in die Situation hineinversetzen können, um diese Grundsatzfrage für sich selbst beantworten zu können. Die Frage, ob Folter hier ein zulässiges Mittel ist, wird dem Betrachter beinahe abgenommen, da endgültige Zustände präsentiert werden. Die Folter wird nicht angezweifelt oder in einen erweiterten Diskurs gestellt. Vielmehr wird der Gefangene als Herr seines eigenen Schicksals dargestellt, der lediglich aufgrund seiner mangelnden Kooperativität gefoltert wird. Es wird suggeriert, dass die Foltermethoden in der westlichen Gesellschaft eine Antwort auf die Bedrohung des Terrors sind und die Behörden gezwungen werden, ihre eigenen Prinzipien zu überschreiten.

4.3.2. durch die Terroristen



Abbildung 19, Folter der Terroristen (*Homeland* S1 E5, 20' 18")

Hier wird Brody gezeigt, der während seiner Gefangenschaft durch die Terroristenzelle brutal gefoltert wird. Diese Szene wird auffällig stark in einen Kontrast mit den Foltermethoden der CIA gestellt und sie wird zeitlich kurz vor der Folter des Terroristen durch die CIA gezeigt. Dadurch wird die Folter eines Menschen entgegen seinen Grundrechten, wenn dieser selbst kein Erbarmen oder keine moralische Zurückhaltung ausgeübt hat, fast legitimiert. Es wird außerdem ein brutales und menschenunwürdiges Vorgehen seitens der ideologischen Gegner des Westens verdeutlicht. Brody wird, wie in Abbildung 19 zu sehen, in einem kargen Raum, der nur der Folter gewidmet zu sein scheint, an der Decke fixiert und kann sich gegen die Schläge seines Peinigers kaum wehren. Er bewegt sich, so weit wie es seine Fixierung zulässt, von dem Folterenden weg, kann diesem aber nicht ausweichen. Die Schläge werden mit einem mit Draht umwickelten Schlagstock durchgeführt und lassen Brody vor Schmerz laut aufschreien. Sein Folterer zeigt dabei weder Reue noch Rückhalt, sondern kündigt seine Schläge als eine Rache für die Gefangenen in dem Gefängnislager Guantanamo an. Um den Kontrast zu verstärken, sind in dem Raum weitere Terroristen in Kampfmontur platziert, die dem Treiben regungslos zusehen. Dies steht im Gegensatz zur Foltermethode der CIA, da diese keine Zuseher in dem Raum vorsieht, sondern den Gefangenen alleine leiden lässt und ein zugewiesener Agent über einen Monitor überwacht, wann der Gefangene aufgibt. Bei den Terroristen wird die Unmenschlichkeit der Foltermethode unterstrichen, indem die weiteren Beteiligten ebenfalls keinerlei Reue oder Mitgefühl zeigen, sondern das brutale Vorgehen durch ihr Schweigen akzeptieren. Es wird, im Gegensatz zur Folter der CIA kein Ziel vorgegeben. Es gibt keine Information darüber, wie der Gefangene bei den Terroristen seine Folter beenden könnte oder ob es diese Möglichkeit überhaupt gibt. Da die Folter als Rache für Guantanamo initiiert wird, bleibt unklar, ob die Folter befohlen wurde oder lediglich aus einer Laune des Terroristen durchgeführt wird. Damit wird die Unberechenbarkeit und Unmenschlichkeit der Terroristen unterstrichen.

4.4. Die Konstruktion des „Fremden“ und des „Eigenen“

Die Inszenierung der Folter-Szene durch die Terroristen bewirkt eine Umkehrung der emotionalen Anteilnahme durch den Zuschauer. Dem Bewertungsansatz (Eder, 2008, S. 647) nach kann oder soll sich der Zuschauer nicht mit der fremden Seite identifizieren oder emotionale Anteilnahme verspüren. Der westliche Zuschauer ist unbeteiligt, da er sich nicht mit der Moral der Terroristen identifizieren kann. Die dargestellte Willkür steht der Ideologie eines modernen westlichen Menschen entgegen, sodass ein solcher keine Empathie zu den Emotionen der Terroristen aufbauen kann. Rache wird nicht als ausreichender Grund anerkannt, um Folter durchzuführen, besonders nicht in einem solch brutalen Ausmaß. Den Foltermethoden der „eigenen“ Behörde kann man jedoch zumindest eine moralische Auseinandersetzung zusprechen. Hier wirken die „sozialen Faktoren“ (Eder, 2008, S. 650) wie Gedächtnisinhalte und Erfahrungen, um eine emotionale Anteilnahme auszulösen. Die Agenten dienen einem höherem Ziel als niedere Rache und sind selbst durch ihre Erfahrungen mit 9/11 traumatisiert. Inwiefern die hier terroristisch handelnden Personen eine Traumatisierung erlebt haben, wird nicht fokussiert. Die kollektiven Werte der Gesellschaft, die nach 9/11 besonders auf Sicherheit ausgerichtet sind, werden durch das „ticking bomb-Szenario“ (Bock, 2011, S. 884) gerechtfertigt. Dieses Szenario führt den Zeitfaktor in den Diskurs ein und sieht den Staat und dessen Behörden in einer Zwangssituation, in der es keine Alternative gibt als den Bruch mit den Prinzipien.

Die Folter nimmt in *Homeland* einen scheinbar kleinen Teil ein, hat jedoch eine deutliche Aussagekraft. Es wird eine Grundsatzfrage thematisiert, die bis 9/11 für die moderne Gesellschaft eigentlich bereits als abgeschlossen angesehen werden kann, da es international anerkannte Normierungen und Übereinkünfte gibt, gegen die es bis dato keinen Diskurs gab. Durch den Zeitfaktor wird eine ausweglose Situation konstruiert, wodurch sich die Verantwortlichen der Gewährung der Sicherheit einer Nation gezwungen sehen Folter anzuwenden. Durch dieses, in der breiten Bevölkerung und den Behörden legitimierte

Vorgehen wird der starke Wandel in der ideologischen Haltung der Gesellschaft deutlich (vgl. ebd., S. 895).

Folter unter jeglichen Voraussetzungen, aber hier im speziellen in einer TV-Serie, wäre vor 9/11 in einen öffentlichen Diskurs geraten, weil die situationsbezogenen Gefühle der Zuschauenden sich unterschiedlich entwickelt hätten. Eder (2008) nennt dazu drei Grundformen der Anteilnahme: Die „objektive, subjektive und empathisierende“ (Eder, 2008, S. 681) Einschätzung der Situation oder Figuren. Das Vorgehen der CIA wäre durch unterschiedliche, moralische Kriterien bewertet worden und hätte andersartige, wertende Gefühle hervorrufen können. Die sozialen Prägungen und individuellen Erfahrungen durch z.B. 9/11 rufen jedoch subjektive Gefühle im Zuseher hervor, die ebenfalls einen großen Einfluss auf die Rezeption eines Themas haben. Es ist anzunehmen, dass die Übertragung der Affekte und die emotionale Anteilnahme mit einer folternden Behörde oder einem folternden Agenten gescheitert wäre, da sich das Publikum kein kollektives Trauma geteilt hätte (vgl. ebd., S. 681).

4.5. Szenenanalyse: Kollateralschaden

Die folgende Szene kann als besonders symbolhafter Moment in *Homeland* interpretiert werden. Es werden sowohl Machtverhältnisse zwischen den Protagonisten festgelegt, als auch moderne (Kriegs-) Rhetorik vorgestellt, die jedoch in der Serie unmittelbar kritisiert wird.



Abbildung 20, Kollateralschaden (Homeland S1 E12, 01h 05'30'')

Die beiden CIA Mitarbeiter Saul Behrenson und David Estes verfolgen eine drei Jahre alte Archivaufnahme, in der eine im Irak laufende Mission von einem CIA Operationszentrum aus überwacht und koordiniert wird. Der aktuelle Vizepräsident hatte zu dem Zeitpunkt den Posten als Direktor der CIA inne, während Estes sein nächster Angestellter war. Der Vizepräsident und Estes diskutieren über einen Drohnenschlag auf einen geheimen Unterschlupf der Al-Kaida. Sie vermuten aktuelle Anführer der terroristischen Vereinigung an diesem Ort, sehen jedoch das Problem, dass sich eine Schule auf demselben Gelände befindet. Estes versucht vergeblich den Vizepräsidenten vom unmittelbaren Tod der Schüler im Falle eines Angriffes zu überzeugen. Dieser vertritt jedoch die Meinung, dass Abu Nazir selbst die Kinder in Gefahr gebracht hat, indem er sich „hinter diesen versteckt“. Der Vizepräsident und Estes gehen hier eine spezielle Konstellation ein, die besonders prägnant dargestellt wird. Während der Vizepräsident seine Argumente vehement durch Gestik und seine Haltung unterstützt, wird Estes als unterlegen gezeigt und verschließt zwischenzeitlich die Augen, als sein Gegenüber z.B. auf die Schule zeigt. Hier wird eine durchaus kritische Symbolhaftigkeit präsentiert. Während die Politik einerseits durch strategisch gewählte Rhetorik wie „Kollateralschaden“

argumentiert, verschließt sie andererseits die Augen im Namen der Sicherheit. Diese Szene kann als Kritik am Vorgehen der Politik und des Militärs im Zuge der Terrorbekämpfung ausgelegt werden. „It is our joint opinion, that the potential collateral damage falls into current matrix parameters” (Homeland S1 E12, 1h 05' 30") Mit diesen Worten gibt ein von seiner Argumentation überzeugter Vizepräsident den Befehl für den Angriff. Dieser wird umgehend ausgeführt und der Szene folgt die auf einem Bildschirm sichtbare Explosion, der von einer Drohne abgefeuerten Rakete. Diese besondere Rhetorik, die den kalkulierten Tod von Zivilisten als Kollateralschaden deklariert und diese Einschätzung innerhalb der vorgegebenen Parameter fällt, ist eine beschwichtigende Methode. Die umgehende Kritik Sauls an dieser Rhetorik zeigt, dass diese, wie sie nennt, „erfundene Sprache“, keine etablierte Bezeichnung für den Tod von unschuldigen Zivilisten ist. Saul konfrontiert Estes mit diesen Aufnahmen und erklärt ihm, dass dieses Vorgehen weder durchgeführt noch verheimlicht hätte werden dürfen. „We're about projecting American power now” (Homeland S1 E12, 1h 07' 03") erklärt Estes dem entrüsteten Saul „You want to play softball spy games, go join the Germans or the French” (Homeland S1 E12, 1h 07' 15"). Estes will verdeutlichen, dass es die Aufgabe der Amerikaner ist, ihre Macht gegenüber den Terroristen zu zeigen und dieser Angriff als Teil einer solchen Strategie gerechtfertigt ist. Mit seiner Aufforderung, dass Saul den Deutschen oder Franzosen beitreten soll, wenn er seinen Anti-Terror-Kampf „soft“ durchführen will, demonstriert er seine innere Haltung gegenüber den eigentlichen Verbündeten. Diese führen in seinen Augen den Anti-Terror-Kampf nicht effektiv genug durch, da sie sich von Kollateralschäden in der Zivilbevölkerung zurückschrecken lassen. Er stellt die Vorgehensweise der Behörde für die er arbeitet und die er leitet als gerechtfertigt dar. Bedeutend ist, dass Estes zum Zeitpunkt der Aufzeichnung des vorhergehenden Videos selbst Zweifel an dieser Entscheidung hatte. Man kann davon ausgehen, dass sich seine inneren Konflikte mit dem kalkulierten Tod der Zivilbevölkerung durch die Rhetorik seines Vorgesetzten aufgelöst haben. Damit wird gezeigt wie sich Zweifel in der Bevölkerung durch diese strategische Rhetorik nicht nur legen, sondern übernommen werden.

Saul will sich dieser Rhetorik nicht unterwerfen und droht mit der Veröffentlichung der brisanten Informationen. Estes erklärt ihm jedoch, dass er diesen Schritt nicht durchführen darf:

“Telling the world we killed 82 kids on purpose would endanger every one of your case operatives in the field, not to mention every American soldier on the ground. You would essentially be handing the enemy the biggest recruitment pool since Abu Ghraib” (Homeland S1 E12, 1h 07' 35").

Mit diesen Worten versucht Estes dem weiterhin entrüsteten Saul zu verdeutlichen, dass die Veröffentlichung des Angriffs nicht nur für die einzelnen Personen, sondern für die ganze Behörde Folgen haben würde. Mit dem Hinweis auf Abu Ghraib (ein Gefängnis im Irak innerhalb dessen unter der Führung der amerikanischen Besatzungstruppen irakische Gefangene illegal gefoltert wurden) wird ein wichtiges Element der Terrorbekämpfung erwähnt. Der Rekrutierungspool für terroristische Organisationen wird durch öffentlich diskutierte Angriffe und durch unmoralisch deklarierbare Aktionen erweitert. Wenn in einem Einzugsbereich von Terrororganisationen die Zivilbevölkerung als Kollateralschaden betroffen ist, kann ein Anstieg von freiwilliger Teilnahme an terroristischen Aktionen wahrgenommen werden. In der vernetzten und globalisierten, modernen Welt wird durch die Veröffentlichung von Kollateralschäden in fernen Regionen ein Anstieg von erfolgreicher Rekrutierung festgestellt (vgl. Weidenfeld, 2004, S. 23).

5. Conclusio

Das Fernsehen ist in der Gegenwart dem technischen sowie ökonomischen Druck ausgesetzt, sich trotz der Digitalisierung der Kommunikation und der Medien zu behaupten. Die digitalisierten Medien übernehmen die Funktion des Leitmediums für soziale Kommunikation und begründen durch den Veränderungsdruck einen Wandel der Formen und Formate des Fernsehens. Qualitativ hochwertige, politische Themenkomplexe innerhalb der Fernsehserien, durch die gesellschaftliche Strukturen und historische Entwicklungen nicht nur projiziert, sondern auch kritisch hinterfragt werden, überschreiten dabei die Lücke zwischen Fernsehen und Außenwelt. Sie betten die Fiktion in eine spezifische, temporäre Lebenswelt ein und koppeln dadurch den Zuschauer, der sich in dieser Lebenswelt aufhält, an sich (vgl. Beil et al., 2012, S.219).

Wenn in *Homeland* beispielsweise eine bestimmte politische Rhetorik wie der „Kollateralschaden“ kritisch hinterfragt wird, überschreitet die Serie damit mediale Grenzen, da beim Publikum ein spezifischer Diskurs mit dieser Thematik angesprochen wird. Dadurch lässt sich auch in der Gesellschaft nicht mehr eindeutig verorten, ob ein Diskurs zu diesem Thema seinen Ursprung in einem sozialen Gefüge oder durch mediale Repräsentation erhalten hat. Fernsehen übernimmt als kommunikatives Medium zwar die Aufgabe, gesellschaftliche Vorgänge zu reflektieren, sucht jedoch in der Gegenwart Möglichkeiten, eine Interaktivität mit dem Zuschauer herzustellen (vgl. Beil et al., 2012, S.216).

Durch die serielle Erzählform gerät *Homeland* in die Gefahr, vom Zuschauer nicht nur als Fiktion angenommen zu werden. Da die feste Bindung des Zuschauers in der Intention der Produzenten steht, wird diese besonders emotional aufgebaut. Hickethier (2012) sieht das Serienprinzip nicht zwingend an den Modus der Fiktion gebunden und betrachtet die kontinuierliche Bindung des Publikums auch als eine Möglichkeit, Nachrichten in der Bevölkerung zu verteilen. Die Einbettung der Figuren in realistische und nachvollziehbare

Konflikte verstärkt das Verschwimmen der Grenze zwischen Fiktion und Realität.

Da politische Leitbilder laut Luhmann (1996 nach Jäckel, 2011) aus der öffentlichen Kommunikation entstehen und gefestigt werden, können die dargestellten Weltbilder in *Homeland* durchaus Einfluss auf die öffentliche Meinung nehmen. Die gezeigten Inhalte werden reflektiert und die Rhetorik in den normalen Sprachgebrauch übernommen. Die Integration von temporären Diskursen, wie das erwähnte Beispiel zu der kritisch hinterfragten Kriegsrhetorik von Politikern, wandelt das Format der Fernsehserie von einer neutralen Repräsentation oder Projektion der Gesellschaft in ein interaktives Format, das zeitgenössische Themenkomplexe aktiv mitgestaltet.

Die behandelte Thematik in *Homeland* ist der Anti-Terror-Kampf, der vor allem durch die Konstruktion eines Feindbildes erklärt wird. Die Schwierigkeit dabei ist besonders die unreflektierte Konstruktion der eigenen und fremden Identität. Nach Haushofer (1937) ist es zwar ein natürliches Phänomen, dass sich die ideologischen Vorstellungen des Menschen über den Bezug zum „Boden“ entwickeln, die Konstruktion von Feindbildern hingegen ist ein politisches Mittel, um die Macht von Einzelnen oder von politischen Gruppierungen aufrechtzuerhalten. Die Serie *Homeland* übernimmt das moderne, politische Weltbild der bedrohten westlichen Nation und prägt dabei als Massenmedium die Alltagssprache und die öffentliche Meinung. Die Unsicherheit in der (amerikanischen) Bevölkerung, die sich nach 9/11 manifestiert hat, kann durch politische Serien wie *Homeland* zu einer kognitiven und normativen Umorientierung führen, da bestimmte gesellschaftliche Ängste, aber auch vor allem Werte innerhalb der Gesellschaft naturalisiert werden können.

Das Bedrohungsszenario in *Homeland* spricht die emotionale Seite des (amerikanischen) Publikums an und nutzt die Traumatisierung nach 9/11 für die Bindung an die Serie. Dadurch wird die Unsicherheit über subjektiv gefühlte Bedrohungen durch unreflektierte Thematisierung aufrechterhalten. Das gestörte Sicherheitsempfinden der Bevölkerung ist ein Teilziel des modernen

Terrorismus, was durch die Verbreitung von Bedrohungsszenarien über die Massenmedien unterstützt wird.

Es wird ein deutliches Bild an Notwendigkeiten und Pflichten vermittelt, die dem Kampf gegen den Terror dienen. Die Bedrohung des Terrorismus wird dabei beinahe paranoid als eine Selbstverständlichkeit dargestellt. Die Nachwirkungen von 9/11 sind eine zentrale Erfahrung, die auch die Hauptfigur Carrie prägt und sowohl Paranoia als auch besonderen Eifer zur Folge hat. Die CIA wird als Sicherheitsgarant präsentiert, da ohne ihr systematisches Vorgehen bedrohliche Sicherheitslücken unbewacht blieben. Das alleinige Motiv hinter den Vorgängen der amerikanischen Behörden wird als die Aufrechterhaltung der Sicherheit der Nation festgelegt. Der Feind hingegen hat scheinbar keine Aufgaben außer der Zerstörung des Westens. Wobei hier nicht darauf geachtet wird, dass sich die Agenda der verschiedenen Länder und deren Kulturen durchaus unterscheiden können. In *Homeland* haben Afghanistan, Irak und weitere erwähnte muslimische Länder jedoch allesamt dieselben Ziele. Komplexe Vorgänge geschehen beinahe ausschließlich auf westlicher Seite. Der Terrorismus kennt keinen inneren Konflikt und ist in seinem Handeln unbelehrbar. Der durch den Tod seines Sohnes verletzte Abu Nazir zeigt z.B. in keiner Szene eine Abwägung zur Rechtmäßigkeit seiner Vorhaben. Die moralischen und rechtlichen Grenzen für die Methoden und Vorgehensweisen der CIA werden zwar ebenfalls kontinuierlich überschritten, zeigen aber die schwierige und sensible Thematik, mit der sich die Charaktere auseinandersetzen müssen. Das Leben der Protagonisten wird vordergründig durch den Kampf gegen der Terror bestimmt, wobei die Serie auf eine ambivalente Darstellung achtet. So wird beispielsweise das Verhalten von Einzelnen immer wieder in Frage gestellt, wobei die Konnotationen der westlichen Akteure stets positiv bleiben. Diese Ambivalenz wird durch ein Abschiedsvideo von Brody im Staffelfinale verdeutlicht.



Abbildung 21 Brodys Abschiedsvideo (Homeland Staffel 1, Episode 12, 03' 27'')

Durch dieses Video versucht Brody sein terroristisches Vorhaben nicht nur zu erklären, sondern definiert seinen Plan als Pflicht eines Marineoffiziers. Die Verteidigung seines Landes gilt auch gegen „domestic enemies“, wie er den Vizepräsident bezeichnet, der durch einen Angriff zivilen „Kollateralschaden“ in Kauf genommen hat. Der geplante Anschlag von Brody wird in *Homeland* nicht als grundsätzlich negativ ausgelegt, sondern in einen Diskurs gestellt, bei dem der Zuschauer selbst über das Vorhaben urteilen kann. Durch Brodys Rhetorik wird sein Plan positiv konnotiert, da er trotz der traumatischen Erlebnisse seine, „Liebe zum Land“ nicht verloren hat (vgl. *Homeland* S1 E12, 03' 23" - 03' 27").

Mittels dieses Details kennzeichnet die Serie gesellschaftliche Werte der US-amerikanischen Bevölkerung als wertvolles Gut, das selbst einem traumatisierten und gepeinigten Soldaten stets erhalten bleibt. Das Beispiel zeigt, wie gesellschaftliche Muster und Handlungsorientierungen durch Serien gespiegelt und reproduziert werden können. Die Protagonisten Carrie Mathison und Nicholas Brody versuchen ihr Land vor außenstehenden Feinden zu schützen und zu verteidigen. Der geplante Anschlag auf den Vizepräsidenten erscheint kurzzeitig als eine Racheaktion für den befohlenen Drohnenangriff,

entwickelt sich durch den Inhalt dieses Videos jedoch zu einer „Pflicht“, der Brody als Marineoffizier nachkommt

.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literatur

Aicher-Jakob, M. (2010). Identitätskonstruktionen türkischer Jugendlicher. Berlin: Springer.

Althusser, L. (1970). Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anm. für eine Untersuchung); in: Ders. (1977): Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg: VSA.

Andreas Jahn-Sudmann, A. S. (2013). Die Experimente des Quality TV. In S. Eichner, Transnationale Serienkultur (S. 103). Berlin: Springer Fachmedien Wiesbaden.

Bauer, M. (2007). Reflexive Moderne und neuer Terrorismus Analysen des transnationalen Terrorismus (pp. 227-255). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Beil, B., Engell, L., Schröter, J., Schwaab, H., & Wentz, D. (2012). Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels. In F. Krotz & A. Hepp (Eds.), Mediatisierte Welten (pp. 197-223): VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Keutzer, O., Lauritz, S., Mehlinger, C., & Moormann, P. (2014). Auditive Analyse Filmanalyse (pp. 113-147): Springer Fachmedien Wiesbaden.

Behr, H. (2004). Entterritoriale Politik. Jena/Erlangen: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH.

Bock, A. M. (2011). 9/11, Terrorismus und die Legalisierung der Folter. In T. Jäger, Die Welt nach 9/11 (S. 882-901). Universität Augsburg: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Büsching, S. (2011). Innere Sicherheit in den USA nach 9/11. Hannover: Springer.
- Castells, M. (2002). Die Macht der Identität. Berkeley: Leske + Budrich, Opladen.
- Eckes, C. (2013). EU Anti-Terrorismus-Sanktionen als Extrembeispiel kooperativer Regelsetzung. Außen u. Sicherheitspolitik 6, 345-356.
- Eder, J. (2008). Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren Verlag.
- Edkins, J. (2002). Forget Trauma? Responses to September 11. International Relations, 16 (2), 243–256.
- Epstein, A. (2006). Crafty TV writing. Thinking inside the box. New York: Owl Books.
- Ernst-Christoph Meier, R. R., S. H. (2003). Wörterbuch zur Sicherheitspolitik. Berlin.
- Faulstich, W. (2008a). Grundkurs Fernsehanalyse (utb.de Bachelor-Bibliothek, 3153 : Medienwissenschaft, Kommunikationswissenschaft). UTB: Fink.
- Fey, M. (2011). Trauma 9/11 und die normative Ordnung der amerikanischen Sicherheitspolitik. In T. Jäger, Die Welt nach 9/11 (S. 32-52). Hessen: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Felix, J. (2002). Moderne Film Theorie (Filmforschung, #3). Mainz: Bender.
- Fuchs, K. A. (2014). Emotionserkennung und Empathie. Ingolstadt: Springer Fachmedien.
- Gasteyger, C. (2003). Neue Konflikte und internationale Ordnung. In S. v. Schorlemer, Praxishandbuch UNO (S. 34-46). Dresden: Springer.

Genkova, P. (2012). Handbuch Stress und Kultur: Interkulturelle und kulturvergleichende Perspektiven. Berlin: Springer VS.

Hahlweg, K. (2000). Schizophrenie Lehrbuch der Verhaltenstherapie - Band 2: Störungen - Glossar (pp. 309-337). Dresden: Springer Verlag.

Hauke, G. (2013). Strategisch Behaviorale Therapie (SBT) Emotionale Überlebensstrategien – Werte – Embodiment. München: Springer Medizin.

Haushofer, K. (1937). Geopolitik des Pazifischen Ozeans: Studien über die Wechselbeziehungen zwischen Geographie und Geschichte. Berlin: Kurt Vowinckel Verlag.

Heinrichs, S. (2011). Erschreckende Augenblicke: Die Dramaturgie des Psychothrillers (Theaterwissenschaft, Bd. 18). München: Utz.

Helfrich, H. (2013). Kulturvergleichende Psychologie. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Helmig, J. (2007). Metaphern in geopolitischen Diskursen - Raumrepräsentationen in der Debatte um die amerikanische Raketenabwehr. Universität Bielefeld: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Hickethier, K. (2012). Film- und Fernsehanalyse. Hamburg: Metzler.

Hoffmann, N. (2012). Renaissance der Geopolitik? Universität Bonn: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Huntington, S. P. (1996). Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. New York: Simon & Schuster.

Jäckel, M. (2011). Medienwirkungen. Trier: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Jäger, T. (2011). Die Welt nach 9/11. Auswirkungen des Terrorismus auf Staatenwelt und Gesellschaft. Die Welt nach 9/11.

Joshua Hill, W. O., N. M. (2010). "Shaping history" or "Riding the wave"?: President Bush's influence on the public opinion of terrorism, homeland security, & crime. *Journal of Criminal Justice* 38, S. 896-902.

Kaldor, M. (2004). Nationalism and Globalisation. *Nations and Nationalism* 10, S. 161-177.

Kleiner, M. S. (2010). Zur medialen Konstruktion von Kriegertypen im amerikanischen europäischen und asiatischen Gegenwartskino. In M. T. Virchow, *Medien – Krieg – Geschlecht* (S. 173). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Koebner, T. (Hrsg.). (2013). *Filmgenres: Thriller* (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 19145). Ditzingen: Reclam, Philipp.

Krause, S. (2008). Antiterrorkampf und die Verteidigung der Grundrechte. In A. Brodocz, *Bedrohungen der Demokratie* (S. 152-168). Dresden: GWV Fachverlage GmbH.

Maier, T., & Balz, H. (2010). Orientierungen. Bilder des ‚Fremden‘ in medialen. In T. T. Martina Thiele, *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen* (S. 81-102). Salzburg: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.

Mittel, J. (2004). *Genre and television. From cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge.

Münkler, H. (2004). Ältere und jüngere Formen des Terrorismus. Strategie und Organisationsstruktur. In W. Weidenfeld, *Herausforderung Terrorismus* (S. 29-44). Berlin: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Northoff, A. L. (2012). Selbst, Gehirn und Umwelt. In H. Förstl, *Theory of Mind* (S. 149-160). München: Springer Verlag Berlin.

Peltzer, K. (2008). *Überleben am Abgrund: Psychotrauma und Menschenrechte*. Klagenfurt: Drava Verlag.

Penrose, J. (3 2002). Nations, states and homelands: territory and territoriality in nationalist thought. *Nations and Nationalism* 8, S. 277-297.

Petermann, S. (2009). Globalisierung und politische Identität: Die Weltkriege als mythologischer Ursprung eines vereinten Europas? In J. K. Steiner, *Facetten der Globalisierung* (S. 172-185). Mainz: Springer.

Piwoni, E. (2011). *Nationale Identität im Wandel*. Bamberg: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Pütz, S. (2002). *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart u.a: Metzler.

Reinares, F. (2002). Terrorismus. In J. H. Wilhelm Heitmeyer, *Internationales Handbuch der Gewaltforschung* (S. 390-405). Chicago/Bielefeld: Westdeutscher Verlag.

Salow, F. (1992). *Serie, Kunst im Alltag* (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 43 = Jg. 33). Berlin: Vistas-Verl.

S. Schönfeld, A. B. (2011). Posttraumatische Belastungsstörungen. In H.-U. Wittchen, *Klinische Psychologie & Psychotherapie* (S. 986 - 1002). Dresden: Springer Lehrbuch.

Seidler, F. (Januar 2013). Maritime Machtverschiebungen im Indo-Pazifischen Raum: Geopolitische und strategische Trends. *Kieler Analysen zur Sicherheitspolitik* Nr. 33 , S. 2-10.

Seidler, G. H. (2011). *Handbuch der Psychotraumatologie*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Seeßlen, G. (1995). *Thriller. Kino der Angst* (Grundlagen des populären Films, Überarb. u. aktualis. Neuaufl). Marburg: Schüren.

Tasker, Y. (2012). Television Crime Drama and Homeland Security: From Law & Order to "Terror TV". *Cinema Journal*, 51 (4), 44–65.

Weidenfeld, W. (2004). Herausforderung Terrorismus. Berlin: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Zaretsky, E. (2002). Trauma and Dereification: September 11 and the Problem of Ontological Security. *Constellations*, 9 (1), 98–105.

Zirfas, J. (2010). Identität in der Moderne. Eine Einleitung. In B. Jörissen, *Schlüsselwerke der Identitätsforschung* (S. 9-27). Berlin und Erlangen: Springer VS.

6.2. Internetquellen

Macuser. Bredow, M&K 2-2003, U 187-294. Zugriff am 24.03.2014. Verfügbar unter www.m-und-k.nomos.de/fileadmin/muk/doc/MuK_03_02.pdf.

O.N. (o.J.a). 24 - Twenty Four (TV Series 2001–2010)- IMDb. Zugriff am 18.01.2014. Verfügbar unter www.imdb.com/title/tt0285331/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt,%20.

O.N. (o.J.b). Homeland (TV Series 2011–) - IMDb. Zugriff am 19.01.2014. Verfügbar unter http://www.imdb.com/title/tt1796960/companycredits?ref_=tt_dt_co.

O.N. (o.J.c). Homeland (TV Series 2011–) - IMDb. Zugriff am 20.01.2014. Verfügbar unter www.imdb.com/title/tt1796960/technical?ref_=tt_dt_spec.

O.N. (o.J.d). Homeland on Showtime. Zugriff am 01.02.2014. Verfügbar unter www.sho.com/sho/homeland/about.

O.N. (o.J.e). "Homeland" Marine One (TV Episode 2011) - IMDbPro. Zugriff am 20.01.2014. Verfügbar unter <https://pro-labs.imdb.com/title/tt2084390/>.

O.N. (o.J.f). IMDb Pro: Homeland: Awards. Zugriff am 24.08.2014. Verfügbar unter <http://pro.imdb.com/title/tt1796960/awards>.

O.N. (o.J.g). IMDbPro. Zugriff am 22.01.2014. Verfügbar unter <https://secure.imdb.com/signup/renew/>.

O.N. (o.J.h). Season 1 Videos of the series Homeland. Zugriff am 05.02.2014. Verfügbar unter www.sho.com/sho/homeland/video/season/1.

O.N. (o.J.i). Sunday Cable Ratings. Zugriff am 18.01.2014. Verfügbar unter <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/10/04/sunday-cable-ratings-cardsphillies-new-jersey-housewives-top-night-boardwalk-empire-hung-breaking-bad-much-more/105957/>.

O.N. (2012a). Festival Großes Fernsehen. Zugriff am 05.07.2014. Verfügbar unter <http://www.grosses-fernsehen.de/festival/presse-neues/pm/article/super-serien-tag-beim-festival-grosses-fernsehen.html>.

O.N. (2012b). Interview with Homeland creators Howard Gordon and Alex Gansa. Zugriff am 17.01.2014. Verfügbar unter www.channel4.com/info/press/press-packs/interview-with-homeland-creators-howard-gordon-and-alex-gansa.

O.N. (2012c). ProSiebenSat.1 kauft US-Serie "Homeland". Zugriff am 22.01.2014. Verfügbar unter <http://kress.de/tagesdienst/detail/beitrag/115070-golden-globe-abraeumer-findet-heimat-prosiebensat1-kauft-us-serie-homeland.html>.

O.N. (2013a). Gelungener Auftakt für Sat.1-Serie "Homeland". Zugriff am 24.01.2014. Verfügbar unter <http://kress.de/alle/detail/beitrag/119881-tatort-siegt-bei-alt-und-jung-gelungener-auftakt-fuer-sat1-serie-homeland.html>.

O.N. (2013b). Interview mit dem Regisseur Gideon Raff. Zugriff am 18.01.2014. Verfügbar unter www.arte.tv/de/interview-mit-dem-regisseur-gideon-raff/7447474,CmC=7455698.html.

O.N. (2013c). Köln-"Tatort" sehen über 10 Mio Zuschauer. Zugriff am 22.01.2014. Verfügbar unter <http://kress.de/alle/detail/beitrag/120973-rekord-fuer-jauch-dank-uli-hoeness-und-ard-vorlauf-koeln-tatort-sehen-ueber-10-mio-zuschauer.html>.

6.3. Filme und Serien

Alex Gansa, G. G., 2011. Homeland. TV-Serie, Fox 21.

7. Anhang

7.1. Abstract deutsch

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der ersten Staffel der US-amerikanischen TV-Serie *Homeland*. Die Kriegsdarstellung der vielfach ausgezeichneten Serie wurde in den Medien breit diskutiert und vor allem für ihre scheinbare Objektivität gelobt. In dieser Arbeit findet eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Serie statt, wobei die Kriegsdarstellung des thematisierten Anti-Terror-Kampfs untersucht wird. Außerdem wird der Frage, wie durch die figurenzentrierte Erzähltechnik die langzeitlichen Konsequenzen von 9/11 dargestellt werden, nachgegangen. Das Nutzen von Freund- versus Feindbildkonstruktionen durch die gezielte Etablierung von geopolitischen Weltbildern begründet dabei einerseits das Handeln der Protagonisten der Serie, zum anderen ist es ein wichtiger Betrachtungspunkt für die Rezeption der Serie, da diese als Massenmedium Einfluss auf die öffentliche Meinung nehmen kann.

7.2. Lebenslauf

AUSBILDUNG

- 2008 – 2015 **Universität Wien, Wien, Österreich**
Diplomstudium, Theater-, Film – und Medienwissenschaft
- 12/2011 – 03/2012 **University of California Santa Barbara, Santa Barbara, USA**
Film Studies, Auslandssemester
- 2007 – 2008 **First Filmacademy, Wien Österreich**
Schauspielausbildung
- 2001 – 2007 **Friedrich – Ebert Gymnasiumrich, Bonn, Deutschland**
Abitur
-

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN IM MEDIENBEREICH

- 11/2014 **Filmdreh „Bamberski – der Fall Kalinka“, Lindau, Deutschland**
Französisch - deutsche Kinospielefilm Produktion; LGM Productions, Regie: Vincent Garenq
Deutsche Aufnahmeleiter - Assistenz
- 01/2011 – 02/2011 **Mischief Films - Verein zur Förderung des Dokumentarfilms KG, Wien, Österreich**
Praktikum Produktionsbüro
- 05/2010 – 06/2010 **Kronehit Radio Betriebs GmbH, Wien, Österreich**
Redaktionelles Praktikum
- 02/2009 **ON-MEDIA TV und Filmproduktion GmbH, Wien, Österreich**
Redaktionelles Praktikum
-