

Ethik in Serie

Staffel 2



Hrsg: Simon Meisch
Cordula Brand
Uta Müller

Materialien zur Ethik in den Wissenschaften

Herausgegeben vom

Internationalen Zentrum für Ethik
in den Wissenschaften (IZEW)

der Universität Tübingen

Band 14

**Materialien zur Ethik
in den Wissenschaften**

Band 14

Simon Meisch, Cordula Brand, Uta Müller (Hrsg.)

Ethik in Serie – Staffel 2

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN



TÜBINGEN
LIBRARY PUBLISHING

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen frei verfügbar (Open Access).

<http://hdl.handle.net/10900/125317>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1253170>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-66680>

Tübingen Library Publishing 2022
Universitätsbibliothek Tübingen
Wilhelmstraße 32
72074 Tübingen
druckdienste@ub.uni-tuebingen.de
<https://tlp.uni-tuebingen.de>

ISBN (Softcover): 978-3-946552-54-3

ISBN (PDF): 978-3-946552-55-0

Umschlaggestaltung: Susanne Schmid, Universität Tübingen

Coverabbildung: Valeria Recchia

Satz: Vanessa Weihgold

Druck und Bindung: Druckhaus Sportflieger in der Medialis GmbH

Printed in Germany

Inhalt

Ethik in TV-Serien <i>Simon Meisch, Cordula Brand, Uta Müller</i>	7
--	---

Narrativität

<i>Breaking Bad</i> Zur Faszination des Bösen <i>Uta Müller</i>	31
<i>Dark</i> – Erzählen ‚inside-out‘ <i>Simon Meisch</i>	45
Serien als emotionale Identitätsmarker Rezeptions- und tugendethische Anmerkungen zur Emotionsregulation durch serielle Filmformate <i>Ralf Lutz</i>	61

Zwischen Rekonstruktion und Kritik

Das Pareto-Prinzip in <i>Better Call Saul</i> Nur Gewinner, keine Verlierer? <i>Albrecht Müller</i>	77
Geralt von Riva – ein Diskriminierungsopfer? Zur Ethik des Fantasy-Franchise <i>The Witcher</i> <i>Wulf Lob</i>	85
Postcolonial Gladiators?! Eine Analyse des Reality Formats <i>Global Gladiators</i> , die Afrika Edition <i>Kerstin Schopp, Marius Albiez</i>	103

(Neu-) Beschreibung des Selbst

<i>Supergirl</i> Sind Außerirdische mit Superkräften moralisch verpflichtet, Superhelden zu werden? <i>Hannah Schickel, Lilian Marx-Stöling</i>	117
„It doesn't feel a solitary thing that we haven't told it to“ Ethisch-anthropologische Überlegungen zur Serie <i>Westworld</i> <i>Daniel Frank</i>	135
Diversität und Intersektionalität in <i>Dear White People</i> <i>Laura Schelenz, Marcel Vondermaßen</i>	149

(Neu-) Beschreibung von Gemeinschaften

Will oder soll die Vergangenheit nicht vergehen? Zur Ethik des Erinnerns am Beispiel der Serie <i>Unsere Mütter, unsere Väter</i> <i>Florian Heusinger von Waldege</i>	163
Rom als Sumpf Populistische Politik und Politiker in 1992 und 1993 <i>Luzia Sievi</i>	175
Ehrgeiz und Patientinneninteresse Die Beziehung zwischen Ärztinnen und Patientinnen in <i>Grey's Anatomy</i> <i>Svenja Wiertz</i>	189
<i>How to get away with murder</i> Rechtliche Grenzen der Strafverteidigung <i>Jörg Eisele, Rasim Mustafi</i>	203
Autor:innen	217

Ethik in TV-Serien

Einführung in die zweite Staffel

Simon Meisch, Cordula Brand, Uta Müller

Der vorliegende Sammelband beschäftigt sich mit ethischen Fragen, die in und durch TV-Serien aufgeworfen werden. Er setzt frühere Überlegungen fort (Brand/Meisch 2018) und darf als zweite Staffel gelten. Zugleich positioniert er sich in einer breiter werdenden akademischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der TV-Serie und deren Fähigkeit, die kritische Reflexion von Zuschauer:innen über sich selbst und ihre Lebenswelt anzuregen.¹ Der Sammelband ergänzt diese Debatte um eine ethische Perspektive (vgl. auch Laugier 2022). Seine Beiträge beschäftigen sich mehrheitlich mit sog. *Qualitätsserien* (vgl. Thompson 1996, Schlütz 2016, Czichon 2019) wie etwa *Dear White People*, *Better Call Saul*, *Dark* oder *Breaking Bad*. Dafür gibt es – wie wir ausführen werden – gute Gründe. Allerdings – und auch das wird deutlich – sollte sich ethische Reflexion nicht allein auf diesen Serientyp beschränken.² Daher führen wir nachfolgend kurz aus, was mit TV-Serien im Allgemeinen und Qualitätsserien im Besonderen gemeint ist und inwiefern sie Gegenstand ethischer Auseinandersetzung sein können. Schließlich erläutern wir vor diesem Hintergrund die Fokussierung der einzelnen Beiträge.

Serielles Erzählen, Qualitätsserien und Ethik

Serielles Erzählen | TV-Serien sind prominente Erscheinungen seriellen Erzählens, das auf eine sehr lange Geschichte zurückblicken kann. Frühe prominente Beispiele sind die Epen Homers (um 700 v. Chr.), die über

¹ An dieser Stelle sei auf einige Arbeiten aus dem weiten, multidisziplinären Feld verwiesen: Beil et al. 2016, Besand 2018, Czichon 2019, Czichon/Wünsch/Dohle 2016, Eichner/Mikos/Winter 2013, Pilipets/Winter 2016a, Strohmeier 2005, Schlütz 2016, Weidenfeld 2020.

² Dies macht der Beitrag von Kerstin Schopp und Marius Albiez deutlich, der sich kritisch damit beschäftigt, wie die Reality Show *Global Gladiators* in problematischer Weise mit kolonialen Stereotypen umgeht.

mehrere Tage hinweg vorgetragen wurden, oder die aus dem persischen Raum stammende Sammlung *Tausendundeine Nacht* (um 500 n. Chr.), die bereits serientypische Elemente wie die Rahmenhandlung oder den Cliffhanger nutzt. Später finden sich solche Erzählformen etwa beim mehrtägigen Vortrag von Versromanen der mittelhochdeutschen höfischen Literatur oder in Giovanni Boccaccios *Decamerone* (um 1353), in dem serielles Erzählen selbst zum Thema wird. Dagegen kann heutigen Leser:innen das durch eine übergreifende Idee verbundene Episodenhafte von Romanen wie *Genji Monogatari* (Murasaki Shikibu, vor 1021) oder *Simplicius Simplicissimus* (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, 1658) wie eine Serie erscheinen.

Zugleich gibt die Kommunikationswissenschaftlerin Miriam Czichon (2019: 33 f.) zu bedenken, dass das Phänomen der TV-Serie unzureichend erfasst sei, verstünde man sie allein als eine Erzählform, die eine Geschichte in einer spezifischen Weise organisiert. Zu berücksichtigen ist darüber hinaus auch ihr Entstehungskontext, sprich die Entwicklung der Massenmedien seit dem 19. Jahrhundert. Vor diesem Hintergrund sind Serien „Kunst und Kommerz zugleich“, das heißt

immer auch ein ökonomisches Produkt und zweckgebunden [...]. Mit seriellem Erzählen wird Geld verdient; es wird bewusst eingesetzt, um Produktloyalität zu einem Medium bzw. Medienangebot aufzubauen [...]. (Czichon 2019: 33)

Czichon führt aus, wie sich die Serie als Genre im Wettbewerb unterschiedlicher Medien entwickelte, beginnend mit Zeitungen und Zeitschriften über das Radio, Kino und Fernsehen bis hin zu Streamingdiensten (vgl. Czichon 2019: 34-44, auch Schlütz 2016: 10-12). Analog zur Strategie der Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* dienen Serien dazu, das Interesse von Rezipient:innen zu wecken und zu halten, um sie so ans jeweilige Massenmedium zu binden. Damit unterliegt die Entwicklung von Serien immer auch kapitalistischen Verwertungslogiken.

Da die Bestimmung des Phänomens Serie von historisch kontingenten Kontextbedingungen ihrer Herstellung und Verbreitung abhängt, sind Definitionsversuche umstritten geblieben. Gemäß einer eher offenen Begriffsklärung besteht eine Serie „aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden

und in allen Medien vorkommen können“ (Weber/Junklewitz 2008: 18). Diese Definition lässt die Frage der Fiktionalität von Serien zunächst offen³ und schließt das Phänomen der Transmedialität⁴ mit ein. Für die Filmwissenschaftlerin Daniela Schlütz (2016: 13) entsteht der Zusammenhalt der Teile durch „die Verknüpfung der einzelnen Episoden auf formaler, inhaltlicher und struktureller Ebene“. Auf formaler Ebene erfolgt dies insbesondere durch den Namen und ein Intro, das heißt eine Titelmelodie und einen Vorspann. Auf der inhaltlichen Ebene stellen die Figuren, die Handlung und das Setting die narrative Kontinuität her. Was die inhaltliche Verknüpfung angeht, werden zwei Serientypen unterschieden: Episoden- und Fortsetzungsserien (vgl. Czichon 2019: 57-70, Schlütz 2016: 18-27). *Episodenserien* verfügen über eine abgeschlossene Episodenhandlung. *Fortsetzungsserien* dagegen besitzen Handlungsbögen, die sich über mehrere Folgen hinweg spannen (horizontales Erzählen). Dies erlaubt es den Macher:innen der Serien auch, die Charaktere ihrer Figuren in größerem Maße weiterzuentwickeln, als dies in den Episodenserien geschieht.⁵ Mit Blick auf die strukturelle Verknüpfung hebt Czichon (2019: 51) hervor, dass Zuschauer:innen Serien

auf zwei Ebenen rezipieren [können], wobei die einzelnen Episoden die Mikroebene der Serie darstellen, die zu Staffeln zusammengefassten Folgen die Makroebene [...]. Zusammen erschaffen sie einen in „*sich abgeschlossene[n] Kosmos*“. (Hickethier, 1991, 10; Herv. i. O.)

Jedes Serienformat – ob fortlaufend erzählt oder eher in abgeschlossenen Episoden – weist diese Doppeldramaturgie auf, allerdings werden die beiden Ebenen je nach Format unterschiedlich stark betont.

³ Der Beitrag von Kerstin Schopp und Marius Albiez zur TV-Show *Global Gladiators* beschäftigt sich genau mit einer solchen Serie an der Schnittstelle von Fiktionalität und Realität.

⁴ So beschäftigt sich Wulf Loh in seinem Beitrag mit der Geralt-Saga (*The Witcher*), die über unterschiedliche Medien (Romane, Kurzgeschichten, Computerspiele, TV-Serie) seriell weitererzählt wurde bzw. wird. Zu Inter- und Transmedialität vgl. auch Dettmer 2020.

⁵ Zu diesen Fortsetzungsserien zählen auch *Miniserien*, die auf wenige Episoden begrenzt sind und bei denen der Handlungsverlauf von Anfang an feststeht. Ein Beispiel ist die von Florian Heusinger von Waldegge in diesem Band besprochene Serie *Unsere Mütter, unsere Väter*.

Darüber hinaus entsteht die strukturelle Verknüpfung auch dadurch, dass mehrere nebeneinander verlaufende Handlungsstränge miteinander verknüpft werden (vgl. Czichon 2019: 52).

Ein wesentliches Merkmal von TV-Serien ist schließlich die *offene Narrationsstruktur*, denn Serien sind prinzipiell auf eine Fortsetzung hin angelegt (vgl. Schlütz 2016: 13). Dies gilt auch für Formate, die irgendwann zu Ende erzählt sind – und selbst in solchen Fällen besteht die Möglichkeit des Spin-offs, mit denen Nebenpersonen ins Zentrum der Handlung einer neuen Serie rücken, wie etwa bei *Better Call Saul*, das die Geschichte einzelner Figuren aus *Breaking Bad* (weiter-) erzählt.⁶

Qualitätsserien | Die Beiträge in diesem Sammelband beschäftigen sich mehrheitlich mit *Qualitätsserien*, die sich dadurch auszeichnen, dass sie

tabuisierte oder moralisch relevante Themen behandeln. Sie bedienen sich dafür komplexer, romanartiger Erzählungen, die über den Rezeptionsakt hinaus Wirkung entfalten. Ihr Kunstanspruch wird durch ästhetische Ansprüche und den Bezug zum *Auteur* verdeutlicht. (Schlütz 2016: 68; Hervorheb. i.O.)

Das Phänomen der Qualitätsserie erscheint in der medienwissenschaftlichen Literatur ambivalent. Dies kann damit erklärt werden, dass es im oben erwähnten Spannungsfeld aus Kunst und Kommerz diskutiert wird (vgl. u. a. Thompson 1996, Schlütz 2016, Czichon 2019). Denn einerseits erheben solche Serien häufig einen besonderen ästhetischen und intellektuellen Anspruch. Ihre Macher:innen wollen ihr Publikum nicht allein unterhalten, sondern es durch komplexe Erzählungen, vielschichtige Charaktere oder intertextuelle Verweise herausfordern⁷ und dabei auch zu gesellschaftspolitischen Debatten Stellung beziehen (vgl. Schlütz 2016: 100 f., Thompson 1996).⁸ Die Qualität dieser Serien kann also von ihren Merkmalen her verstanden werden, sprich ihrer kunstvollen Gestaltung und ihrem Anspruch,

⁶ In diesem Sammelband diskutiert Albrecht Müller eine Szene aus *Better Call Saul* und Uta Müller setzt sich mit Fragen der Rezeption der Serie *Breaking Bad* auseinander.

⁷ Simon Meisch führt in seinem Beitrag zur Serie *Dark* aus, dass diese intellektuelle Herausforderung explizit ein Ziel der Serienmacher:innen war.

⁸ So zeigen Laura Schelenz und Marcel Vondermaßen in ihrem Beitrag zu *Dear White People*, wie die Serie zur Debatte um Diversität und Intersektionalität beitragen will.

mehr zu sein als Durchschnittsware. Andererseits setzen genau an dieser Stelle kritische Perspektiven an, die darauf verweisen, dass das Label Qualitätsserie als Distinktionsmerkmal in einem umkämpften, wettbewerblich organisierten US-amerikanischen Medienmarkt entstanden ist (vgl. Schlütz 2016: 67-69). Häufig wird dabei die Genealogie des Phänomens nachgezeichnet, um zu erläutern, wie die Dynamiken dieses Marktes dazu beitragen, dass solche seriellen Formate entstehen konnten, um bestimmte Kundensegmente zunächst an TV-Sender und später an Streamingdienste zu binden.⁹ In diesem Prozess entstand eine Wertschätzung beim US-amerikanischen Publikum für derartige Serien und somit eine Nachfrage und ein Markt für solche Produkte.¹⁰ Dagegen problematisieren kritische Perspektiven das Phänomen der Qualitätsserie, indem sie auf ihren Warencharakter und ihre marktwirtschaftlichen Entstehungs- und Existenzbedingungen aufmerksam machen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es zumindest plausibel, warum diese Qualitätsserien einen Appeal für Ethiker:innen haben. Denn oft greifen sie moralische Themen auf und haben einen gewissen gesellschaftstheoretischen Anspruch. Ihre Nähe zum Roman macht zudem die Auseinandersetzung mit Qualitätsserien leicht anschlussfähig an die Literatur zur Narrativen Ethik (vgl. u. a. Haker 2010, Berendes 2005, Düwell 2000).

Exkurs: Ethik | Bevor wir uns damit auseinandersetzen, was es heißt, aus der Perspektive der Ethik (Qualitäts-) Serien zu reflektieren, wollen wir einige relevante Begrifflichkeiten einführen. Dies sind Ethik und Moral, die der Philosoph Friedo Ricken so unterscheidet:

Eine *Moral* wird gelebt. [...] Die gelebte Moral fragt nicht nach ihrer eigenen Richtigkeit; sie reflektiert nicht auf sich selbst; das ist

⁹ Zur Entstehungsgeschichte von Qualitätsserien vgl. Thompson 1996, Schlütz 2016: 73-100, Czichon 2019: 75-91.

¹⁰ Dies wird beim Vergleich mit deutschen Rezeptionsweisen in einem anders strukturierten Medienmarkt deutlich, auch wenn sich hier zugegebenermaßen die Sehgewohnheiten ändern. Produktionen, die den Kriterien von Qualitätsserien entsprechen, werden weiterhin auf unattraktiven Sendeplätzen ausgestrahlt (wie Dominik Grafts *Im Angesicht des Verbrechens*, 2010) oder sind im Ausland viel erfolgreicher (wie *Deutschland 83*, 2015) (vgl. Czichon 2019: 75). Noch immer ist es so, dass innovative deutschsprachige Formate durch US-amerikanischen Streamingdienste produziert werden, wie etwa *Dark* oder *How to Sell Drugs Online (Fast)* durch Netflix.

vielmehr die Aufgabe der Ethik. [...] *Ethik* ist also die philosophische Untersuchung des Bereichs der Moral; sie ist die philosophische Disziplin, die nach der Begründung der Moral fragt.“ (Ricken 2012: 17 f.; Herv. i. O.)

Während also *Ethik* die Reflexion von Moral mit den Mitteln der Philosophie ist, ist *Moral* wiederum „die Gesamtheit der Überzeugungen vom normativ Richtigen und vom evaluativ Guten sowie der diesen Überzeugungen korrespondierenden Handlungen“ (Düwell/Hübenthal/Werner 2011: 2). Insofern beschäftigt sich Ethik mit der Begründung von Handlungsmotiven sowie den praktischen Kontexten, in denen gehandelt wird.

Die Auseinandersetzung mit Handlungsgründen kann in drei Weisen stattfinden. Die *deskriptive Ethik* beschreibt die Normen und Werte, die das Handeln von Individuen oder Gruppen orientieren oder die sozialen Ordnungen zugrunde liegen. Für sie ist die Begründung von Handlungen der Gegenstand, nicht jedoch das Ziel ihres Interesses (vgl. O'Neill 2009: 220). Dagegen ist es das Ziel der *normativen Ethik*, Handlungsgründe kritisch zu prüfen und zu begründen. Ihre Reflexion kann durch strebens- oder sollensethische Fragen angeleitet werden. Im ersten Falle geht es um die Prüfung der Ziele menschlicher Lebensführung. Dagegen geht es im zweiten Fall um die Begründung von verallgemeinerbaren moralischen Prinzipien (vgl. Krämer 1992). Beide Perspektiven können sich wiederum auf das Handeln von individuellen (Individualethik) und kollektiven Akteuren (Institutionenethik)¹¹ richten oder auf die Kontextbedingungen, unter denen beide handeln (Sozialethik). Die *Metaethik* ist als Wissenschaftstheorie der Ethik zu verstehen, insofern sie die Bedingungen untersucht, unter denen überhaupt ethisch begründet werden kann.

Wenn wir oben davon gesprochen haben, dass Moral der Gegenstand der Ethik ist, so wollen wir damit nicht behaupten, dass moralische Praxis und ethische Reflexion immer streng voneinander getrennt wären (vgl. Hacker 2010: 4, Düwell/Hübenthal/Werner 2011: 3, Ricken 2012: 17). Das Nachdenken darüber, wie wir handeln sollen *und warum wir so und nicht anders handeln sollen*, findet auch in alltagsweltlichen Kontexten statt – und eben

¹¹ Die Beiträge von Svenja Wiertz zu *Grey's Anatomy* und von Hans-Jörg Eisele und Rasim Mustafi zu *How to Get Away with Murder* werfen je einen Blick auf berufsethische Fragen von kollektiven Akteur:innen (Mediziner:innen bzw. Strafverteidiger:innen).

auch in TV-Serien. Dagegen nimmt die akademische Ethik für sich in Anspruch, die Prüfungen und Formulierung von Handlungsgründen expliziter und methodischer als der Alltagsdiskurs zu betreiben. Für ethische Überlegungen zu TV-Serien gilt also, dass es sich um eine systematische und methodisch reflektierte Betrachtung von ethischen Prinzipien¹² und Handlungsbewertungen¹³ im thematischen Kontext der TV-Serie handelt. Im Anschluss an die Moralphilosophin Hille Haker (2010: 3) ist diese Form der ethischen Reflexion

keine deskriptive Ethik, weil sie Bestandteil der wertorientierten Auseinandersetzung um das gute Leben ist, und sie ist keine präskriptive Ethik, weil sie zwar die hermeneutischen Rahmenbedingungen für die normative Frage nach dem moralischen Sollen vorgibt, sofern diese auf historische Situationen bezogen wird und den formalen Begründungsdiskurs transzendiert, weil sie aber nicht selbst zu einem Begründungsdiskurs wird.

Somit bewegt sich die ethische Reflexion in einem zweifachen Spannungsfeld zwischen Deskription und Präskription sowie zwischen Sollens- und Strebensethik. Dieses Feld wollen wir unten weiter ausdifferenzieren.

Ethische Reflexion von TV-Serien | Wenn es nachfolgend darum geht, Handlungen und Handlungsgründe ethisch zu reflektieren, so ergeben sich mit Blick auf Serien mindestens drei Hinsichten.

- (1) Serien werden in spezifischen Handlungskontexten produziert, vertrieben und konsumiert; diese können sowohl in individual- wie auch sozialetischer Hinsicht Nachfragen aufwerfen.
- (2) Moralische Konflikte sind Gegenstand der ästhetisch gestalteten Serienwelten; dabei kann die narrative Ausgestaltung dieser Konflikte eine Tendenz zu ethisch eindeutigen Interpretationen zeigen.

¹² So beschäftigt sich Albrecht Müller in seinem Beitrag zu *Better Call Saul* mit dem Pareto-Prinzip.

¹³ Unterschiedliche Beiträge in diesem Sammelband bewerten Handlungen in Serien vor dem Hintergrund normativer Konzepte, z. B. Wulf Loh (*The Witcher*) oder Daniel Frank (*Westworld*). Luzia Sievi nutzt die Populismustheorie, um sowohl die Handlung der zwei italienischen Serien 1992 und 1993 zu rekonstruieren wie auch um die Art ihres Erzählens selbst zu bewerten.

- (3) Mit der Rezeption von Erzählungen wird die Erwartung verbunden, dass sie ästhetische Erfahrungen ermöglichen, die wiederum zu ethischer (Selbst-) Reflexion anregen.

Auch wenn wir die drei Hinsichten getrennt besprechen, so ist uns bewusst, dass es viele Berührungspunkte gibt. So würde etwa eine an der Frankfurter Schule inspirierte Kritik Serien aufgrund ihres Charakters als Massenware und der Verwertungszwänge, denen sie in der Kulturindustrie unterworfen sind (1), jedes gesellschaftlich emanzipatorische Potenzial absprechen (3).¹⁴ Dagegen beschäftigen sich die Beiträge in diesem Sammelband überwiegend mit ethischen Fragen, die sich aus den beiden letzten Hinsichten ergeben.¹⁵

1. Soziale Kontexte: Produktion, Vertrieb und Konsum von Serien sind mit Handlungen und sozialen Institutionen verbunden. Eine darauf bezogene ethische Reflexion beschäftigt sich mit Fragen der gelebten Moral und der zugrundeliegenden Handlungsbegründungen. Was die Serienproduktion betrifft, seien zwei Debatten herausgegriffen. Zum einen stellen sich Serienmacher:innen zunehmend den Umweltauswirkungen ihrer Produktionen (vgl. Green Production Guide 2022). Zum anderen entstand spätestens mit der MeToo-Bewegung ein Bewusstsein dafür, dass Schauspieler:innen bei intimen Szenen ein respektvolles und sicheres Umfeld benötigen. Daher setzen immer mehr Produktionen Intimitätskoordinator:innen ein, um solche Umstände sicherzustellen (vgl. Dlf 2020, Hegarty 2020). Umweltzerstörung und sexuelle Belästigung sind somit zwei Felder, in denen sich die Unterhaltungsindustrie selbst Regelwerke gegeben hat, um moralisch fragwürdiges Verhalten zu unterbinden. Selbstverständlich kann sich die Ethik hier nicht darauf beschränken, solche Entwicklungen und Leitfäden allein normativ zu rekonstruieren, sondern sie wird es auch als ihre Aufgabe betrachten, die zugrundeliegenden Geltungsansprüche und resultierenden Handlungen kritisch zu prüfen.

Auch mit Blick auf den Konsum stellen sich ethische Fragen, von denen einige an dieser Stelle nur knapp genannt werden können. Ein häufig zitiertes Beispiel ist der hohe Energieverbrauch durch das Streaming von

¹⁴ Kritisch dazu vgl. Arenhövel 2018: 8.

¹⁵ Eine Ausnahme bildet der Beitrag von Kerstin Schopp und Marius Albiez, der die Reproduktion kolonialer Stereotype in der Produktion von *Global Gladiator* kritisch bespricht.

Serien und die Suche nach nachhaltigeren Alternativen (vgl. Tagesspiegel 2019, Honse 2019, Albiez/Schopp 2018). Daneben werden die unmittelbaren Wirkungen des Serienkonsums auf die Zuschauer:innen problematisiert. Dies bezieht sich etwa auf die Annahme, dass Serienkonsum süchtig machen könnte („Binge Watching“) (vgl. Weidenfeld 2020, Czichon 2019). Schließlich gibt es noch Diskussionen um die erzieherischen Effekte von Serien, wenn beispielsweise Geschichten so erzählt werden, dass moralisch besonders begrüßenswerte Handlungen oder Rollenmodelle sichtbar gemacht und „vorgelebt“ werden, sei es mit Blick auf umweltfreundliches Verhalten („Green Storytelling“) oder Geschlechterbeziehungen (vgl. Dlf Nova 2019, Geena Davies Institute 2016).¹⁶

2. *Ästhetisch gestaltete Welten*: Auch das letztgenannte Beispiel zu den erzieherischen Intentionen von TV-Serien befindet sich an einer Schnittstelle der oben eingeführten drei Zugangsweisen ethischer Beschäftigung mit Serien, denn es berührt erstens Produktionsbedingungen (das Schreiben von Drehbüchern), zweitens die Schaffung eines spezifischen moralischen Universums und drittens ethische Aspekte der Rezeption von Serien. Verbleiben wir zunächst beim zweiten Aspekt. TV-Serien entfalten narrativ moralische und ethische Sachverhalte, und in diesem Sinne sind das Moralische oder das Ethische Themen von Erzählungen wie andere auch (vgl. Düwell 2000: 11). So verweist der Politikwissenschaftler Mark Arenhövel auf die unterschiedlichen Weisen, wie in Serien die „Werte verschiedener Institutionen verhandelt, betont, unterstützt, befragt, angegriffen oder untergraben werden, [...] Stereotypen verwandt oder kritisiert werden, [...] Wertkonflikte, Alltagsmoralen und Kollektivideale abgebildet werden“ (Arenhövel 2018: 7). Dabei werden „[m]arginale Erscheinungen und subkulturelle Werte [...] im selben Ausmaß artikuliert wie dominante Ideologien und so zum Gegenstand alltäglicher Aushandlungspraktiken, die sich auf verschiedenen Ebenen abspielen“ (Pilipets/Winter 2016b: i). Damit können Ethiker:innen rekonstruieren, wie ein moralischer Fall narrativ entwickelt wird, warum Personen so (und nicht anders) handeln oder welche Zusammenhänge ihr Handeln bedingen. Jedoch bilden TV-Serien Wirklichkeit nicht

¹⁶ Der Beitrag von Laura Schelenz und Marcel Vondermaßen beschäftigt sich mit der Serie *Dear White People*, in der unterschiedliche Ausdrucksformen von Identitäten von People of Color sichtbar gemacht und durchgespielt werden.

einfach nur ab, sondern sie gestalten sie narrativ, und damit auch die moralischen Zusammenhänge. Angesichts dessen gibt der Moralphilosoph Marcus Düwell (2008: 53 f.) zu bedenken, dass

Filme, Erzählungen und Kunst [...] gewissermaßen die Pfade [beeinflussen], auf denen sich die ethische Diskussion dann bewegt. Sie können neue Pfade eröffnen, sie können aber auch Komplexität ausblenden und die kollektive Phantasie der Menschen in eine einseitige Richtung lenken.

Laut Arenhövel hätte eine Analyse von TV-Serien „also immer zu interpretieren, welche Ausschnitte der ‚sozialen Wirklichkeit‘ widergespiegelt werden und welche verhüllt und verborgen unter der Oberfläche gleichsam unsichtbar mitthematisiert werden“ (Arenhövel 2018: 7). Serien zeigen unterschiedliche Ausschnitte von Wirklichkeit bzw. entwerfen Modelle der Wirklichkeit und sie tun dies in unterschiedlichen Hinsichten gut. Die Darstellung in Serien wird ästhetisch verschieden gut umgesetzt, manche Serien gelten als ästhetisch herausragend, etwa die Serie *Breaking Bad*. Ethische Themen und Konflikte lassen sich in einer ganzen Breite finden und diskutieren. Man könnte bei der Frage beginnen, welches Ziel sich eine Serie selbst gesetzt hat und dieses Ziel ethisch befragen. Die Serie *Cernobyl* etwa, die eine fiktional angereicherte Dokumentation der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl von 1986 zeigt, hat ein völlig anderes Ziel als etwa die Serie *Westworld*, in der ein fiktionaler Vergnügungspark für Menschen gezeigt wird. An der Ausrichtung von *Cernobyl* sind vermutlich nicht viele kritische Anfragen von Seiten der Ethik zu richten, an die Serie *Westworld* schon eher, die mit ihren Darstellungen von „erlaubten“ Gewalttaten fragwürdiges Handeln zeigt – auch wenn die Opfer „nur“ programmierte künstliche Wesen sind, die keinen Schmerz empfinden können¹⁷. Vor diesem Hintergrund spielt sich eine Ethik, die sich mit TV-Serien befasst, zwischen zwei Polen ab. Gemäß der Unterscheidung von Haker ist eine solche Ethik eine kontextuelle Ethik, denn sie „bezieht ihre ethischen Analysen auf konkrete Personen, Handlungen sowie Wert- und Normensysteme und zeigt diese in ihrer ‚Verstrickung in Geschichten‘“ (Haker 2010: 6). Zum

¹⁷ Über die Frage, ob die sog. „Hosts“ im Vergnügungspark von *Westworld* Empfindungen haben, geht es in dem Beitrag von Daniel Frank.

anderen handelt es sich auch um eine kritische Ethik, denn sie ist „kritisch gegenüber der vorgefundenen Moral bzw. den Moral(en) (den sozialen Werten, ihren Wahrheitsansprüchen) genauso wie gegenüber den Erzählungen selbst“ (ebd.).

3. *Rezeption*: Die dritte oben eingeführte Zugangsweise befasst sich mit der ethischen Relevanz ästhetischer Erfahrung für die Reflexion lebensweltlicher Zusammenhänge der Zuschauer:innen. Was damit gemeint ist, wollen wir zunächst kurz ex negativo beschreiben, und dazu zum Beispiel des ‚Green Storytellings‘ zurückkehren. Denn mit dieser Form des Erzählens ist die Erwartung verbunden, dass entsprechende Geschichten durch das Zeigen von Vorbildern unmittelbar zu tugendhaftem Leben anleiten können (vgl. Dfl Nova 2020). Jedoch wird eine solche ins Erbauliche gehende Form des Erzählens sowohl in der Ethik (vgl. O’Neill 2009: 2019 f., Berendes 2005: 73 f., Düwell 2010: 11 ff.) wie auch in der Literaturwissenschaft skeptisch bewertet (mit Blick auf die ökologisch orientierte Literaturwissenschaft vgl. Hofer 2007).

Diese Skepsis bezieht sich auf das Können und Sollen von Narrationen, denn einerseits gilt es als zweifelhaft, ob Erzählungen überhaupt in der Lage sind, realweltliches Handeln so unmittelbar zu beeinflussen, während andererseits mit Verweis auf die Autonomie von Kunst problematisiert wird, ob Erzählungen derart funktionalisiert werden dürfen. Damit schließen wir nicht aus, dass es TV-Serien geben mag, deren Macher:innen eine derartig kurzgeschlossene Wirkabsicht besitzen. Diese Art der Serienrezeption steht allerdings nicht im Fokus dieses Sammelbandes. Wenn wir uns nachfolgend mit rezeptionsethischen Fragen befassen, dann geht es uns vielmehr um ästhetische Erfahrungen. Damit meinen wir mit Düwell (2010: 32), dass solche Erfahrungen Handlungsspielräume eröffnen, und damit „ein besonderes, von alltäglichen Verbindlichkeiten be-freites [sic!] Verhältnis zu unserem alltäglichen Weltansichten und Lebensorientierungen.“ Zuschauer:innen stoßen in TV-Serien auf ästhetisch gestaltete Kontexte, die ihren Held:innen Handlungsalternativen erlaubt oder verwehrt. Zugleich bringen Zuschauer:innen ein (ihnen nicht immer völlig bewusstes) Handlungswissen darüber mit, welches Handeln in welchen Kontexten angemessen oder unangemessen ist. Und das selbst dann, wenn solche Kontexte ihren Lebenswirklichkeiten völlig fremd sind, etwa weil sie in der Vergangenheit, auf anderen Planeten oder in Phantasiewelten liegen. Über

dieses Wissen wirken die Zuschauer:innen an der Geschichte mit, denn sie können die Handlung einer Person nachvollziehen, weil sie einem Genre angemessen ist. Dies ist selbst dann der Fall, wenn eine solche Handlung in ihrer eigenen Welt nicht nur unangemessen, sondern moralisch verwerflich wäre (vgl. Berendes 2005: 76 ff.). Gerade Serien wie *Breaking Bad*, *Better Call Saul* oder *Westworld* spielen mit solchen Ambivalenzen.¹⁸ Aus ethischer Perspektive können Handlungen, Situationen, Erlebnisse und Konflikte reflektiert werden und unter Umständen ergeben sich neue Einsichten, ein erweitertes Problembewusstsein und vieles mehr. Die Beschäftigung mit Lebensgeschichten in TV-Serien erlaubt es Zuschauer:innen, „ihre Überzeugungen durch Kontrasterfahrungen zu konturieren, durch rezipierte alternative Lebensmöglichkeiten ästhetisch zu bereichern, zu modifizieren oder aufzuheben“ (Berendes 2005: 73, vgl. auch Mieth 2002).¹⁹ Dieses Mitwirken von Zuschauer:innen an den erzählten Geschichten beschreibt der Literaturwissenschaftler Peter von Matt (1995: 36-39) als moralischen Pakt. Auf die Thematik dieses Sammelbandes angepasst lautet sein Argument, dass Zuschauer:innen zu den moralischen und ethischen Normenzusammenhängen, auf die sie in einer Serie stoßen, ihre Zustimmung geben müssen, um „alle Lust und alles Vergnügen“ (ebd.: 36) erfahren zu können, die ihre Geschichte bereitstellt:

Nur wenn sich der Leser mit dem Text darüber einigt, in einem lautlosen Pakt, daß von nun an auf dies gehofft, jenes aber befürchtet werde, daß um diesen Menschen gebangt, jenem aber alles Mögliche an den Hals gewünscht werde, nur wenn solche Abmachung geschieht, denkend und fühlend, kann das Genußpotential des Textes im Vollzug des Lesens ausgeschöpft werden. (ebd.: 37)

Sehr leicht lässt sich die auf Lesen bezogene Aussage auch auf das Sehen von TV-Serien übertragen. Von Matt beschreibt darüber hinaus noch eine kritische und eine ironische Rezeptionsweise. Im ersten Falle würde ethische Reflexion in einer kritisch-distanzierten Haltung beobachten, wie eine Serie versucht, den moralischen Pakt anzubieten. Die zweite Sichtweise

¹⁸ Vgl. hierzu die Beiträge von Uta Müller (*Breaking Bad*), Albrecht Müller (*Better Call Saul*) und Daniel Frank (*Westworld*) in diesem Band.

¹⁹ Vgl. hierzu den Beitrag zur Serie *Supergirl* von Lilian Marx-Stölting und Hannah Schickl zu moralischen Pflichten von Superheld:innen gegenüber Menschen.

schließt dagegen den Pakt nur „unter Vorbehalt“, denn sie „saugt den Honig aus dem Text und glaubt sich doch dabei moralisch nichts zu vergeben“ (ebd.: 37). Eine Ethik der TV-Serien kann sich mit diesen Dynamiken des moralischen Paktes beschäftigen und dabei auch mit den „ethisch relevante[n] Rückkopplungseffekte[n]“ (Berendes 2005: 72) ästhetischer Erfahrungen beim Schauen dieser Serien.

Ethische Perspektiven auf TV-Serien

Der ethischen Reflexion von TV-Serien stehen somit ganz unterschiedliche Zugänge zur Verfügung. Sie kann sich erstens mit den Produktions-, Vertriebs- und Konsumbedingungen auseinandersetzen, zweitens den narrativ entworfenen Handlungswelten sowie drittens der Bedeutung ästhetischer Erfahrung. Dabei rekonstruiert sie moralische Kontexte und verhält sich kritisch zu ihnen. Vor diesem Hintergrund teilen wir die These von Arenhövel (2018: 10), demzufolge es gut gemachten TV-Serien gelingen kann, narrativ gestaltete Handlungsräume zu eröffnen, in denen Zuschauer:innen „Neubeschreibungen des Selbst wie auch des Gemeinwesens“ erfahren, und damit zum Nachdenken über individual- wie sozialetische Angelegenheiten eingeladen werden (vgl. auch Lutz 2018: 356). Vor diesem Hintergrund diskutieren und ordnen wir die Beiträge dieses Sammelbandes hinsichtlich der Fragen, die sich durch die narrative Gestaltung, der Verortung von Ethik zwischen Rekonstruktion und Kritik, bei der Neubeschreibung des Selbst wie von Gemeinwesen ergeben.

Narrativität | Bei Serien haben wir es mit Erzählungen zu tun, die Handlungsräume ästhetisch aufspannen. Für die ethische Analyse ergeben sich damit zwei Hinsichten: die Auseinandersetzung mit den moralischen Welten, die durch die Erzählung geschaffen werden (also durch das, was erzählt wird), und die Verantwortung der Serienmacher:innen für die Repräsentation dieser Welten (also, wie erzählt wird).

Der Beitrag von Uta Müller über die Serie *Breaking Bad* geht der Frage nach, warum sich Zuschauer:innen über fünf Staffeln den Darstellungen von Gewalt, Unrecht, Familienzerstörung etc. aussetzen. Diese Frage haben sich schon antike Philosophen gestellt und etwa Aristoteles hat – bezogen auf Theaterstücke – die These der von der *Katharsis* entwickelt: Die dargestellten Handlungen und Situationen bringen die Rezipient:innen

auch mit Hilfe von emotionalen Reaktionen zum Nachdenken über das Gesehene, aber gleichzeitig über die eigene Lebensgeschichte.

Simon Meisch beschäftigt sich mit der Zeitreise-Serie *Dark*. Er arbeitet heraus, wie die Serienmacher:innen an die Debatte um Willensfreiheit und Determinismus anschließen und wie die Story (was erzählt wird) die Thesen des Plots (wie erzählt wird) unterläuft. Meisch argumentiert, dass das Zeitreise-Genre Zuschauer:innen in besonderer Weise in die Beschäftigung mit Freiheit und Verantwortung verwickeln kann, weil sie, wie die Fokusfigur des Zeitreisenden, die „Regeln des Spiels“ verstehen und lernen müssen und dabei ihre Handlungserwartungen abgleichen können.

Ralf Lutz interessiert sich für die Rezeption von Serien aus psychologischer Perspektive, unter Berücksichtigung rezeptionsethischer Fragen. Genauer untersucht Lutz die Bedeutung von Emotionen, die bei der Betrachtung von Serien evoziert werden, und bezieht diese Reaktionen auf tugendethische Überlegungen. Auch hier sind – je nach Serie und Rezipient:in – verschiedene Reaktionen zu differenzieren.

Zwischen Rekonstruktion und Kritik | Ethische Reflexion kann die normativen und evaluativen Gehalte von TV-Serien rekonstruieren und kritisch prüfen. Dabei kann es das Ziel sein, Serien, einzelne Charaktere oder Szenen heranzuziehen, um daran Herausforderungen moralischer Praxis und ethischer Theorien zu diskutieren (wie dies in den Texten von Albrecht Müller und Wulf Loh jeweils der Fall ist) oder um problematische Repräsentationen von Wirklichkeit zu thematisieren (wie im Falle des Texts von Kerstin Schopp und Marius Albiez). In beiden Fällen werden Fragestellungen an die TV-Serien herangetragen, die sie zunächst selbst nicht stellen.

Albrecht Müller greift sich eine Szene aus der Serie *Better Call Saul* (ein Ableger der Serie *Breaking Bad*) heraus, um an ihr Besonderheiten des Pareto-Optimums zu veranschaulichen, das heißt eines Zustands, in dem es unmöglich ist, eine Eigenschaft zu verbessern, ohne zugleich eine andere zu verschlechtern. Dieses Prinzip lädt zu einer Reihe ethischer Anfragen ein, die hier in einem spannenden Kontext debattiert werden.

Wulf Loh beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der Figur des Hexers Geralt von Riva aus der transmedialen *The Witcher*-Erzählung. Ausgehend von der philosophischen Diskussion des Begriffs der Diskriminierung fragt

er sich, ob solche Hexer, die zugleich angefeindete und privilegierte gesellschaftliche Außenseiter sind, durch ihre Umwelt herabgewürdigt werden.

Kerstin Schopp und Marius Albiez analysieren aus einer postkolonialen Perspektive die deutsche Spielshow *Global Gladiators*. Dabei arbeiten sie heraus, dass und in welcher Weise die Show koloniale Stereotype über Afrika reproduziert, und laden zu einer notwendigen kritischen Lesart ein.

(Neu-) Bestimmung des Selbst | TV-Serien haben auch das Potenzial, die Reflexion über den Platz von Individuen in ihren Gesellschaften anzuregen, und sie werfen dabei zahlreiche ethische Fragen auf.

Lilian Marx-Stölting und Hannah Schickl überlegen anlässlich der Serie *Supergirl*, welche Pflichten Außerirdische auf der Erde gegenüber Menschen haben (sollen). Der Beitrag beschäftigt sich mit der Frage der Zugehörigkeit zur moralischen Gemeinschaft und setzt sich dabei in kritischer Weise mit einer anthropozentrisch interpretierten Konzeption von Pflichten auseinander.²⁰

In seinem Beitrag zur Serie *Westworld* setzt sich Daniel Frank am Beispiel von humanoiden Robotern mit den Grenzen des Personenbegriffs auseinander. Es geht ihm dabei um die Frage, wann Roboter als intentionale Systeme (vgl. Dennett 1983) auch als Personen gelten können, mit entsprechenden Ansprüchen auf Rücksicht und Rechte.

Ausgehend von Theorien der Gruppen- und Identitätsbildung beschäftigen sich Laura Schelenz und Marcel Vondermaßen mit der (De-) Konstruktion von „blackness“ in der Serie *Dear White People*. Sie greifen auf das Konzept der Intersektionalität zurück, um zu zeigen, wie sowohl sich überschneidende Erfahrungen von Unterdrückung hervorgehoben als auch entscheidende Leerstellen (wie Polizeigewalt und sexueller Missbrauch) produziert werden.

(Neu-) Bestimmung von Gemeinschaften | Schließlich regen TV-Serien auch zur Reflexion über das Selbstverständnis von Gemeinschaften an.

²⁰ Dieser Beitrag kann als Beispiel dafür dienen, dass die Auseinandersetzung mit TV-Serien auch einen neuen Blick auf die philosophischen Klassiker ermöglicht und zum Weiterlesen einlädt. Wer hätte etwa gedacht, dass sich ausgerechnet Immanuel Kant in seinen Schriften mit Außerirdischen auseinandersetzt und sie in den Kontext seiner Moralphilosophie einordnet (vgl. u.a. Kant 1973 [1798]: 172, 1978 [1785]: 389 oder 1963 [1755]: 351-368)?

Solch eine Betrachtung ist damit in gewisser Weise das sozialetische Pendant zu den Beiträgen, die sich stärker mit dem Personenbegriff oder individuellen Pflichten beschäftigen. Die Beiträge von Florian Heusinger von Waldegge und Luzia Sievi behandeln nationale Gemeinschaften und ihre Erinnerungspolitik, die je spezifische ethische Fragen aufwerfen. In den Fokus können auch professionelle Gemeinschaften rücken und damit berufsethische Herausforderungen wie in den Beiträgen von Svenja Wiertz sowie Hans-Jörg Eisele und Rasim Mustafi.

Florian Heusinger von Waldegge beschäftigt sich mit der Miniserie *Unsere Mütter, unsere Väter* und ihrer Neuverhandlung des Erinnerns an die NS-Zeit. Er diskutiert die Handlung vor dem Hintergrund normativer Positionen des Historikerstreits der 1980er Jahren sowie typischer moralischer Positionierungen in deutschen Familiengedächtnissen, die der Soziologe Harald Welzer in seinen sozialwissenschaftlichen Studien herausarbeitete (vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall 2015).

Luzia Sievi widmet sich in ihrem Beitrag zu den beiden Serien *1992* und *1993* ebenfalls einem historischen Thema. Aus dem Blickwinkel der Populismustheorie (vgl. Mudde/Kaltwasser 2012) analysiert sie die Darstellung der italienischen Parteipolitik während des Korruptionsskandals der frühen 1990er Jahre. Sievi arbeitet heraus, dass sich die Serie zwar differenziert mit dem Aufstieg populistischer Politikertypen auseinandersetzt, sie sieht aber auch die Gefahr, dass sich die Erzählung bei der Darstellung von Politik selbst populistischer Narrative bedient.

Svenja Wiertz erörtert anlässlich der Serie *Grey's Anatomy* ethische Fragen im Verhältnis von Ärzt:innen und Patient:innen. Das Berufsethos von Ärzt:innen gibt immer wieder Anlass zur Reflexion, beispielsweise wenn bei Entscheidungen die Autonomie von Patient:innen nicht ausreichend berücksichtigt wird. Darüber haben die verantwortlichen Akteur:innen in der Serie stets auf Neue zu entscheiden.

Hans-Jörg Eisele und Rasim Mustafi befassen sich mit der Serie *How to Get Away with Murder*, die Fälle einer amerikanischen Jura-Professorin und Strafverteidigerin zeigt. Sie diskutieren dabei insbesondere berufsrechtliche und -ethische Fragen von Strafverteidiger:innen, die oftmals in einem erstaunlichen Spannungsverhältnissen zu allgemein-ethischen Fragestellungen stehen. Im Beitrag wird auch die Differenz zwischen amerikanischem und deutschen Recht deutlich.

Danksagung

Am Ende dieser Einführung wollen wir zahlreichen Personen danken: Valeria Recchia für die Erstellung der Abbildungen auf dem Cover, Vanessa Weingold für die Erstellung und Lukas Weber für die kritische Durchsicht des Manuskripts, Sandra Binder vom *Tübingen Library Publishing* für die konstruktive Zusammenarbeit und, last but not least, den Autor:innen für ihre unendliche Geduld bei der Erstellung dieses Sammelbandes.

Literaturverzeichnis

- ALBIEZ/SCHOPP 2018:** Marius Albiez/ Kerstin Schopp, *Schöne neue Streamingwelt: Zwischen Binge Watching und Nachhaltigkeitsutopie*, In: Brand, Cordula/ Meisch, Simon (Hrsg.), *Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller* (Tübingen 2018), 339–351.
- ARENHÖVEL 2018:** Mark Arenhövel, *Zwischen Ideologie und (Gesellschafts-) Kritik. Über die politische Lesbarkeit von Qualitätsserien*. In: Anja Besand (Hrsg.), *Von Game of Thrones bis House of Cards: Politische Perspektiven in Fernsehserien* (Bonn 2018), 7–26.
- BEIL ET AL 2016:** Benjamin Beil/ Lorenz Engell/ Dominik Maeder/ Jens Schröter/ Herbert Schwaab/ Daniela Wentz, *Die Fernsehserie als Agent des Wandels* (Münster 2016).
- BERENDES 2005:** Jochen Berendes, *Literatur und Moral, Literaturwissenschaft und Ethik*. In: Matthias Maring (Hrsg.), *Ethisch-Philosophisches Grundlagenstudium 2. Ein Projektbuch* (Münster 2005), 69–83.
- BESAND 2018:** Anja Besand (Hrsg.), *Von Game of Thrones bis House of Cards: Politische Perspektiven in Fernsehserien* (Bonn 2018).
- BRAND/MEISCH 2018:** Brand, Cordula/ Meisch, Simon (Hrsg.), *Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller* (Tübingen 2018).
- CZICHON 2019:** Miriam Czichon, *Kumulierte Serienrezeption: Ein Modell zur Erklärung des Rezeptionsphänomens Binge Watching* (Wiesbaden 2019).
- CZICHON/WÜNSCH/DOHLE 2016:** Miriam Czichon/ Carsten Wunsch/ Marco Dohle (Hrsg.), *Rezeption und Wirkung fiktionaler Medieninhalte* (Baden-Baden 2016).
- DENNETT 1983:** Daniel Dennett, *Intentional systems in cognitive ethology: The „Panglossian paradigm“ defended*. *Behavioral and Brain Sciences* 6, 1983, 343–390.
- DETTMAR 2020:** Ute Dettmar, *Serielles Erzählen*. In: Tobias Kurwinkel/ Philipp Schmerheim (Hrsg.), *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur* (Stuttgart 2020), 137–144.
- DLF 2020:** Deutschlandfunk, *#MeToo am Filmset „Es ist wichtig, dass Schauspieler ihre körperlichen Grenzen kommunizieren“*. Deutschlandfunk vom 17.2.2020.

- DLF NOVA 2020:** Deutschlandfunk Nova, Green Storytelling: Nachhaltigkeit vorleben im Film (3.5.2019).
- DÜWELL 2008:** Marcus Düwell, Bioethik: Methoden, Theorien und Bereiche (Stuttgart/ Weimar 2008).
- DÜWELL 2000:** Marcus Düwell, Ästhetische Erfahrung und Moral. In: Dietmar Mieth (unter Mitarbeit von Dominik Pfaff) (Hrsg.), Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik (Tübingen 2000), 11-35.
- DÜWELL/HÜBENTHAL/WERNER 2011:** Marcus Düwell/ Christoph Hübenthal/ Micha H. Werner, Ethik: Begriff – Geschichte – Theorie – Applikation. In: Marcus Düwell/ Christoph Hübenthal/ Micha H. Werner (Hrsg.), Handbuch Ethik (Stuttgart/Weimar 2011), 1–23.
- EICHNER/MIKOS/WINTER 2013:** Susanne Eichner/ Lothar Mikos/ Rainer Winter (Hrsg.), Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien (Wiesbaden 2013).
- GEENA DAVIES INSTITUTE 2016:** Geena Davies Institute, Female characters in film and TV motivate women to be more ambitious, more successful, and have even given them the courage to break out of abusive relationships (25.2.2016). Online unter: <https://seejane.org/gender-in-media-news-release/female-characters-film-tv-motivate-women-ambitious-successful-even-given-courage-break-abusive-relationships-release/> (15.1.2022).
- GREEN PRODUCTION GUIDE 2022:** Green Production Guide. Online unter <https://www.greenproductionguide.com/> (15.1.2022).
- HAKER 2010:** Hille Haker, Narrative Ethik. Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik 2, 2010, 74–83.
- HEGARTY 2020:** Siobhan Hegarty, From Normal People to Game of Thrones, sex on screen matters for actors and audiences alike. ABC Radio National vom 3.5.2020.
- HICKETHIER 1991:** Knut Hickethier, Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens (Lüneburg 1991).
- HOFER 2007:** Stefan Hofer: Die Ökologie der Literatur. Eine systemtheoretische Annäherung. Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes (Bielefeld 2007).
- HONSEL 2019:** Gregor Honsel, So viel Strom verbraucht Streaming. MIT Technology Review 7, 2019, 16.

- KANT 1963 [1755]:** Immanuel Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes, nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*. Akademieausgabe I: *Vorkritische Schriften I: 1747-1756* (Berlin 1963 [1755]), 215–416.
- KANT 1973 [1798]:** Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Akademieausgabe VII: *Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (Berlin 1973 [1798]), 117–333.
- KANT 1978 [1785]:** Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Akademieausgabe IV: *Kritik der reinen Vernunft, Prolegomena* (Berlin 1978 [1785]), 385–463.
- KRÄMER 1992:** Hans Krämer, *Integrative Ethik* (Frankfurt/Main 1992).
- LAUGIER 2022:** Sandra Laugier (Hrsg.), *Topical issue: Ethics and Politics of TV Series*. *Open Philosophy* 5(1).
- LUTZ 2018:** Ralf Lutz, *TV-Serien als Seismographen der Mediennutzung: Ihr zeitdiagnostisches Potential aus medienethischer Perspektive*. In: Brand, Cordula/ Meisch, Simon (Hrsg.), *Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller* (Tübingen 2018), 353–364.
- MIETH 2002:** Dietmar Mieth, *Rationalität und Narrative Ethik. Eine Erweiterung der rationalen Zugänge in der Ethik*. In: Nicole Karafyllis/ Jan Schmidt (Hrsg.), *Zugänge zur Rationalität der Zukunft* (Stuttgart/ Weimar 2002), 277–302.
- MUDDE/KALTWASSER 2012:** Cas Mudde/ Cristobal Rovira Kaltwasser, *Populism: A Very Short Introduction* (Oxford 2012).
- O'NEILL 2009:** Onora O'Neill, *Applied Ethics: Naturalism, Normativity and Public Policy*. *Journal of Applied Philosophy* 26(3), 2009, 219–230.
- PILIPETS/WINTER 2016A:** Elena Pilipets/ Rainer Winter (Hrsg.): *Themenheft Nr. 26: Neue Fernsehserien und ihr Potenzial für eine kritische Medienpädagogik*. *Medienpädagogik* 26, 2016, i–164.
- PILIPETS/WINTER 2016B:** Elena Pilipets/ Rainer Winter, *Editorial: Neue Fernsehserien und ihr Potenzial für eine kritische Medienpädagogik*. In: *Medienpädagogik* 26, 2016, i–vii.
- RICKEN 2012:** Friedo Ricken, *Allgemeine Ethik* (Stuttgart 2012).
- SCHLÜTZ 2016:** Daniela Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad* (Wiesbaden 2016).

- SEEßLEN 2019:** Georg Seeßlen, *Serialize it! Die Serie im digitalen Zeitalter* (4.7.2019). Online abrufbar unter: <https://jungle.world/artikel/2019/27/serialize-it> (Stand: 12.5.2021)
- STROHMEIER 2005:** Gerd Strohmeier, *Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg*. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 41, 2005, 7–15.
- TAGESSPIEGEL 2019:** *Tagesspiegel*, *Netflix und Co. verbrauchen weltweit gewaltige Strommengen* (3.3.2019).
- THOMPSON 1996:** Robert J. Thompson, *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER* (New York 1996).
- VON MATT 1995:** Peter von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. (München 1995).
- WEBER/JUNKLEWITZ 2008:** Tanja Weber/ Christian Junklewitz, *Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse*. *MEDIENwissenschaft* 25(1), 2008, 13–31.
- WEIDENFELD 2020:** Nathalie Weidenfeld, *Der lange Abschied*. *Süddeutsche Zeitung* vom 15. Januar 2020, 27.

Narrativität

Breaking Bad

Zur Faszination des Bösen

Uta Müller

Die US-amerikanische Serie *Breaking Bad* (deutsch etwa: „vom rechten Weg abkommen“) wurde in den USA von 2008 bis 2013 ausgestrahlt, in Deutschland ab 2009, Regie führte Vince Gilligan, insgesamt wurden 62 Folgen in fünf Staffeln gedreht. Die Serie war mit durchschnittlich 9,5 von 10 möglichen Punkten eine der am besten bewerteten TV-Serien der Film-datenbank IMDb.

Die Serie erzählt die Geschichte des Lehrers Walter White, der mit seinem ehemaligen Schüler Jesse Pinkman in das Drogengeschäft mit Methamphetaminen, auch Crystal Meth genannt, einsteigt. White, der an einer Highschool in Albuquerque (New Mexico) das Fach Chemie unterrichtet, erhält zu Beginn der Serie die Diagnose Lungenkrebs mit der Prognose, bald zu sterben. Um seine Familie mit seiner (schwangeren) Frau und seinem fünfzehnjährigen (körperbehinderten) Sohn finanziell abzusichern, beginnt er, mit dem sehr viel jüngeren Pinkman Drogen zu produzieren und zu verkaufen.¹ White ist als studierter Chemiker ein Fachmann, außerdem Perfektionist, und so ist die Qualität des Rauschgifts herausragend und der Verkaufserfolg lässt nicht lange auf sich warten. Wegen des Vertriebs der Drogen müssen sich White und Pinkman mit Dealern aus Albuquerque und Umgebung und später auch mit Drogenkartellen aus Mexiko einlassen. Sehr bald schon verdienen die beiden Männer große Summen Geld, werden allerdings auch mehr oder weniger zwangsläufig in Gewaltkonflikte mit den Drogendealer:innen und schließlich mit der Polizei hineingezogen. Obwohl die Protagonisten unglaublich viel Reichtum anhäufen – längst genug, die Familie von White abzusichern und Pinkman ein luxuriöses Leben

¹ White wird zufällig Zeuge einer Drogenrazzia, die ihn auf die Idee mit dem Drogengeschäft bringt; dabei erkennt er auch seinen ehemaligen Schüler Jesse Pinkman und heuert ihn an.

zu ermöglichen – produzieren die beiden Drogen in immer größerem Ausmaß und mit immer professionelleren Labors. Dabei verstricken sie sich noch tiefer in kriminelle, teils tödliche Konflikte mit Dealer:innen, Konsument:innen und der Drogenpolizei. Im Laufe der Serie werden deswegen Whites Familie und auch die Familie der Schwester seiner Frau zerstört, Familienmitglieder werden getötet, und Jesse Pinkman erlebt einen psychischen Zusammenbruch. Die Protagonisten selbst begehen zahlreiche Morde, sie werden gejagt und gequält und jagen und quälen selbst. In der Darstellung der Serie nicht ausgeklammert – sogar drastisch dargestellt – wird ihre Beteiligung und Mitschuld an den verheerenden Folgen des Verkaufs und Konsums von Crystal Meth.

Wie schon erwähnt, war die Serie *Breaking Bad* ein riesiger Erfolg für den Regisseur, die Produktionsfirmen und Netflix. So wurde sie mehrfach ausgezeichnet. Millionen von Zuschauer:innen waren fasziniert von der Geschichte von Walter White und Jesse Pinkman und schauten die Serie mit den teilweise äußerst brutalen Darstellungen und Gewaltexzessen bis zum Ende an. Diesem Phänomen der Faszination, die diese Serie ausübt, möchte ich im Folgenden versuchen nachzugehen. Dabei will ich mich nicht auf psychologische Erklärungsmuster², sondern auf Überlegungen aus der Rezeptionsästhetik, verbunden mit ethischen Erwägungen, konzentrieren. Ich werde mich mit Konzeptionen und theoretischen Ansätzen auseinandersetzen, die sich zunächst auf die Rezeption von Literatur, geschriebener und auch dargestellter – etwa im Theater –, beziehen, um diese Überlegungen dann für den Kontext von Serien fruchtbar zu machen. Es ist außerdem von Interesse, die Unterschiede zwischen Lesen und Serienschauen explizit zu machen, um damit das jeweils Besondere der Rezeption herauszuarbeiten. Diese Themen eignen sich auch für Lehrangebote in Schule und Hochschule (mit entsprechender Vorsicht bei besonders brutalen Szenen und Darstellungen); darauf möchte ich am Ende meines Beitrags kurz eingehen.

Was passiert beim Zuschauen von Serien wie *Breaking Bad*? Oder etwas zugespitzter: Warum schauen Menschen eine Serie an, in der Familien zerbrechen, Unschuldige leiden und sterben und die Protagonisten wiederholt moralisch verwerflich handeln? Bevor ich auf die rezeptionsästhetischen Überlegungen aus der Literaturwissenschaft zu sprechen komme, sei auf

² Vgl. zu diesem Thema den Beitrag von Ralf Lutz in diesem Band.

einen Faktor hingewiesen, der *auch* eine Rolle spielen kann: eine Art *Sucht*. Serien halten Zuschauer:innen „atemlos und gespannt [...] mit ihren spannungsgeladenen Episoden-Enden, mit den offenen Fragen [...]“ (Weidenfeld 2020). Der intensive Wunsch, immer weiter zu schauen, eine Folge nach der anderen, ist ein Nicht-aufhören-Können, weil die Geschichte auch in *Breaking Bad* immer weitergeht und die Zuschauer:innen auf das gute oder schlimme Ende warten – das wird allerdings von der Serie mit besonders wirksamen und suchtsteigernden Cliffhangern immer weiter hinausgezögert. So schaut man fünf Staffeln mit insgesamt 62 Folgen *Breaking Bad* – weil man einfach nicht stoppen kann. Es wird eine „Erzählmachine [angeworfen], die immer perfekter und selbstreflexiv verläuft, bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie beginnt, leer durchzudrehen oder heißzulaufen“ (Seeßlen 2020: 4). Oder bis sie (wie in *Breaking Bad*) zu einem Ende kommt. Dies ist, glaube ich, eine nur teilweise überzeugende Erklärung für die besondere Faszination solcher Serien. Deswegen wende ich mich dem Phänomen der ästhetischen Faszination von Darstellungen gewalttätiger, unmoralischer, brutaler Handlungen von Menschen zu, der man erliegen muss, *bevor* man süchtig nach einer Serie werden kann und nicht aufhört zu schauen.

Die Rolle der „Katharsis“ bei der Rezeption

Das Phänomen der Lust an dargebotener Gewalt und Schrecken bei Zuschauer:innen ist seit den ersten Darstellungen in Theatern und auf öffentlichen Plätzen bekannt. Die Faszination, sich solchen Inszenierungen auszusetzen und sie anzusehen, ist historisch überliefert, allerdings ist damit noch nicht viel aufgeklärt – denn es stellt sich weiterhin die Frage, *warum* wir Menschen Darstellungen dieser Art genießen oder zumindest gebannt sind.³

Mit Fragen dieser Art hat sich in der Antike schon Aristoteles in seiner *Poetik* auseinandergesetzt. Der erste Zugang zur Faszination liegt darin, dass bei den Zuschauer:innen *Affekte* ausgelöst werden – Aristoteles schreibt von „Jammern und Schaudern“ –, die hervorgerufen werden, weil die Tragödie in der Nachahmung (griechisch: *Mimesis*) wirkliche Ereignisse und Handlungen in Szene setzt. Aristoteles' zentrale These kann zunächst

³ Jauß schreibt davon, dass Rezipient:innen „der Faszination bloßer Schaulust erliegen“ (1982: 167).

so rekonstruiert werden, dass die Rezipient:innen in der Auseinandersetzung mit dem Dargestellten (in der nachgeahmten Welt Darstellung) eine „Reinigung“ – *Katharsis* – ihrer Gefühle erfahren können (*Poetik*, Kap. 6):

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...], wobei Nachahmung von Handelnden [...] Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung [*katharsis*] von derartigen Erregungszuständen bewirkt.

Aber was ist denn mit *Katharsis* oder „Reinigung“ gemeint? Den Gedanken von Aristoteles‘ aufgreifend, könnte man sagen, dass beim Zuschauen zunächst eine starke emotionale Verstrickung mit den dargestellten Erlebnissen geschieht: Wir fühlen mit den Handelnden und hoffen auf ein Gelingen ihrer Aktionen – wie unmoralisch oder brutal diese auch sein mögen. Tatsächlich könnte hier von einer Identifikation der Zuschauer:innen mit den Hauptfiguren („Helden“ oder „Heldinnen“ wäre im Fall von *Breaking Bad* wohl das falsche Wort) gesprochen werden.⁴ Aber die Zuschauer:innen bleiben nicht in der Situation der emotionalen Verstrickung, sondern die Erfahrungen durch das Sehen der Geschehnisse haben Wirkungen: Abhängig vom Gesehenen und den Empfindungen, die beim Zuschauen erlebt werden, kommen weitere Emotionen hinzu, aber auch Gedanken, die durch das Erlebte ausgelöst werden. Zuschauer:innen können anfangen, daran zu zweifeln, ob die Aktionen der Protagonist:innen (moralisch) „richtig“ waren und sich fragen, wer denn in einer bestimmten Situation das „Richtige“ getan hat. Die erzählte Geschichte gibt Situationen vor, deren Bedeutung (auch moralische Bedeutung) wir erkennen, auch wenn sich diese Situationen von den Geschehnissen in unserem Leben stark unterscheiden. Trotzdem können wir bestimmte moralische Einstellungen zu solchen Situationen und entsprechenden Handlungen haben. Wir können uns als Zuschauer:innen auch fragen, warum uns brutale, ungerechte – überhaupt unmoralische – Handlungen so faszinieren und in Bann ziehen. Es kann eine in Jauß‘ Worten „ästhetische und moralische Reflexion gegenüber der Faszination des Imaginären“ entstehen (Jauß 1982: 168). Die

⁴ Schon hier könnte man von einem „moralischen Pakt“ der Rezipient:innen mit den Protagonist:innen sprechen; ich komme auf dieses Thema später zurück, wenn es um die Rolle von Moral und Ethik geht (vgl. Abschnitt 3).

„Reinigung“ – *Katharsis* – bestünde demnach in dem Erkennen, dass wir als Zuschauer:innen die emotionale Verstrickung, die die Identifikation mit den Protagonist:innen auch bedeutet, überwinden und uns bewusst werden, dass manche der Aktionen nach geteilten moralischen Standards nicht bewundernswert, sondern zumindest fragwürdig sind. Darstellungen von Gewalt, Betrug und Lügen, wie sie in *Breaking Bad* vorkommen, können „den Rezipienten aus seiner unreflektierten Zuwendung zum ästhetischen Gegenstand [...] reißen, um eine ästhetische und moralische Reflexion hervorzurufen“ (Jauß 1982: 283).

Jauß interpretiert die aristotelische Darstellung ästhetischer Erfahrung, die zu *Katharsis* führen kann, als Erfahrung mit einem affektiven Anteil, aber ebenfalls als kommunikative und kognitive Leistung der Rezipient:innen – also nicht nur als „bloße Schaulust“ (vgl. Fußnote 3). Es können differenzierte Arten ästhetischer Erfahrung gemacht werden: Erfahrungen, die man mit „erkennendem Sehen“ (so übersetzt der Literaturwissenschaftler Jauß den griechischen Begriff *Aisthesis*, Jauß 1982: 73) beschreiben kann: Handlungen von Protagonist:innen werden als von Rezipient:innen selbst erlebte oder erfahrene Möglichkeiten des Agierens (wieder-) erkannt – vielleicht haben die Zuschauer:innen vor ähnlichen Entscheidungen und/oder Handlungsoptionen auch schon gestanden (oder davon gelesen, gehört, anderswo gesehen).⁵ Mit dem Wieder-Erkennen geht auch ein ästhetischer Genuss einher. Aber die Erfahrung der Zuschauer:innen kann auch eher auf der affektiven Aufnahme des Gesehenen liegen, etwa wenn man sich beim Zusehen ganz mit den handelnden Personen identifiziert und mit ihnen und ihrem Schicksal mitfiebert (vgl. Jauß, ebd.). Dieses Phänomen möchte ich nun weiterverfolgen.

„Selbstgenuss im Fremdgenuss“⁶ –

Möglichkeiten der ästhetischen Erfahrung durch Identifikation

Wie wir gesehen haben, kann es verschiedene Gründe haben, dass man sich von einer Serie, einem Film, einem Roman fesseln lässt. Ein weiterer kann

⁵ Vgl. auch Düwell (2000: 17): „Die ästhetische Erfahrung hat eine reflexive Dimension, insofern sie uns mit möglichen Sichtweisen der Welt, mit Erlebnisweisen und Empfindungsqualitäten konfrontiert.“

⁶ Vgl. Jauß 1982: 166: „Diese Bestimmung setzt das Wechselspiel von Selbstgenuss im Fremdgenuss, der Erfahrung seiner selbst in der Erfahrung des Andern, voraus.“

auch der Versuch sein, die alltägliche Lebenswelt zu verlassen, um dem Alltag von Beruf und Familie entfliehen zu können – die „lebensweltliche Befangenheit [zu] durchbrechen“ (Jauß 1982: 171). Die Geschichte des Lebens von White, der durch seine Entscheidung, Drogen zu kochen und zu verkaufen, vom unterbezahlten Chemielehrer zum Drogenproduzenten und -dealer wird, ist eine Geschichte, die sich vom normalen Alltag der allermeisten Zuschauer:innen stark unterscheidet. Diese Geschichte zeigt aber selbst die Flucht aus dem Alltag von Walter White und kann damit einen entscheidenden Auslöser bei manchen Rezipient:innen aufrufen, die Serie (weiter-)anzuschauen. Eine simple Identifikation mit den Protagonisten ist vermutlich schwierig, aber Identifikation meint auch nicht nur die einfache Übernahme von (idealisierten) Verhaltensmustern, sondern eher eine

Hin- und Her-Bewegung zwischen dem [...] Betrachter und seinem irrealen Objekt, in den das ästhetisch genießende Subjekt eine ganze Skala von Einstellungen wie: Staunen, Bewunderung, Erschütterung, Mitleid, Rührung, Mitweinen, Mitlachen, Befremdung, Reflexion einnehmen, das Angebot eines Vorbilds seiner personalen Welt einfügen, aber auch der Faszination bloßer Schaulust erliegen oder in unfreie Nachahmung verfallen kann (Jauß 1982: 167).

Bemerkenswert in *Breaking Bad* ist dabei der Aspekt des Ausbrechens aus dem Alltag: White hat zunächst ein ziemlich durchschnittliches Leben als Lehrer und Familienvater in Albuquerque geführt, bevor er anlässlich seiner Krebsdiagnose zum Drogenproduzenten und -dealer wurde. Plötzliche, schicksalhafte Wendungen im menschlichen Leben sind uns allen bekannt, manchen von uns sind Schicksalsschläge in anderen Lebenszusammenhängen auch zugestoßen. Es könnten in der Rezeption also Gedanken auftauchen, die die Zuschauer:innen fragen lassen, wie sie in einer entsprechenden Situation reagieren würden. In den späteren Folgen stellt sich die zentrale Frage, warum White und Pinkman nicht aufhören, Drogen zu produzieren und zu verkaufen, da sie doch mehr als genug Reichtum angehäuft haben. Hier findet man auch Antworten in der Serie, die einen erschüttern und zum Nachdenken bringen können: Am Ende der Serie erklärt Walter

White seiner Frau, die verstehen will, was ihn über Jahre hinweg zu diesen schlimmen Taten angetrieben hat: „I liked it. I was good at it. I was...alive“ (Staffel 5, Folge 1: „Live Free or Die“). Also haben ihm diese Taten das Gefühl gegeben, lebendig zu sein, ein Gefühl, das er vorher im Leben als Lehrer wohl vermisst hat.

In den verschiedenen Folgen von *Breaking Bad* mit verschiedenen Erzählschwerpunkten können bei den Zuschauer:innen unterschiedliche Haltungen zu den verschiedenen Protagonisten und zu verschiedenen Einstellungen zum Leben ausgelöst werden (White steht in der Mehrzahl der Folgen mit Mittelpunkt, aber in manchen Folgen spielt Pinkman die Hauptrolle). Hier kommt eine Besonderheit von Serialität im Fernsehen ins Spiel, die in Theaterstücken oder in Spielfilmen (geschweige denn in Romanen) so nicht möglich ist: In den (bei *Breaking Bad*: 62) unterschiedlichen Folgen werden Aspekte der Persönlichkeiten von White und Pinkman (und anderer Figuren) differenziert und aus verschiedenen Perspektiven gezeigt, damit werden einfache und feststehende Identifikationen und dadurch simple (moralische) Verurteilungen der Protagonisten verhindert. Mit dieser differenzierenden Darstellung können Serien „eine moralische Ambivalenz und optionale Identifikationen anbieten“ (Seeblen 2019: 4). An einer Folge der Serie lässt sich die Ambivalenz und Komplexität der Identifikationen gut zeigen (Staffel 2, Folge 6: *Peekaboo*, deutsch: *Kuckuck*): In einem völlig verwahrlosten Haus will Pinkman bei einem drogensüchtigen Ehepaar Schulden eintreiben. Er findet in dem Haus zunächst nur ein kleines Kind, das vernachlässigt mitten in dem Chaos und Dreck lebt. Das Kind sagt nur, dass es hungrig sei; Pinkman kauft ihm etwas zu essen und versucht, mit ihm zu spielen, eben das „Kuckuck“-Spiel, um das Kind aufzuheitern – und wartet zusammen mit dem Kind auf die Eltern. Die Eltern kommen irgendwann nach Hause, der Konflikt mit Pinkman um das Geld eskaliert und im Laufe der Auseinandersetzung bringt die Frau ihren Mann um. Danach bleibt sie liegen, durch die Drogen völlig handlungsunfähig. Pinkman nimmt schließlich das Kind mit nach draußen, ruft die Polizei an, schärft dem Kind ein, auf Hilfe zu warten und verschwindet, als er das Polizeiauto mit den Sirenen näherkommen hört. Das Kind sollte jetzt wieder „Kuckuck“ spielen, d. h. sich die Augen zuhalten, während Jesse es an der bewusstlosen Mutter und der Leiche seines Vaters vorbei nach draußen trägt. Das Kind wird schließlich von der Polizei mitgenommen.

Als Zuschauer:in bemerkt man bei Pinkman den Schock über die Lebenssituation des Kindes und sieht das Mitleid mit dem Kind. Das macht ihn sympathisch, aber es ist völlig klar, dass er und White mit verantwortlich sind für solche Ereignisse und Zustände: Die Menschen, die Drogen produzieren, liefern den Stoff für das Elend von Familien und insbesondere von Kindern, die unter der Sucht und der damit verbundenen Kriminalität ihrer Eltern unfassbar leiden. Serien können also differenzierte und ambivalente Charaktere und ihre „guten“ und „bösen“ Seiten darstellen, ohne stark zu vereinfachen. Die Zuschauer:innen können dann in kathartischer Auseinandersetzung zu ihren eigenen Urteilen kommen: Nach dem Erlebnis und dem Mitfiebern bei der Rettungsaktion des Kindes wird wohl vielen in aller Deutlichkeit klar, was Drogen und Drogenkonsum auslösen und dass Drogenproduzent:innen eigentlich keine Ausrede für ihre Verbrechen haben. In der Serie haben Schock und die Ernüchterung von Pinkman keine große Wirkung; er kann zwar erstmal nicht weiter funktionieren wie bisher, aber als White große Erfolge im Drogenhandel Albuquerque ankündigt, treten die Skrupel in den Hintergrund und sie machen weiter mit dem Kochen von Crystal Meth (Staffel 2, Folge 7).

Ästhetik und Moral

Ein Aspekt der Auseinandersetzung mit Serien betrifft auch die moralischen Haltungen, mit denen sich die Rezipient:innen auseinandersetzen können und vielleicht auch manchmal müssen, wenn sie Serien anschauen. Es gibt verschiedene Ebenen und Perspektiven, die hier betrachtet werden können. Beginnen möchte ich mit der Diskussion einer Einstellung zu einem Text (oder allen Arten von Erzählungen), die man den „moralischen Pakt“ nennen kann. Zwischen Rezipient:innen einer Erzählung wird ein *Pakt* geschlossen, in dem der:die Leser:in oder Zuschauer:in das Werte- und Normensystem dieser Erzählung (oder auch einzelner handelnder Personen) übernimmt. Man findet sich als Zuschauer:in also in der Rolle, ein bestimmtes dargestelltes moralisches Wertesystem zu akzeptieren. Das klingt zwar theoretisch trocken, ist aber eigentlich ganz das Gegenteil – nämlich die Grundlage für das große Vergnügen und den Genuss am Lesen oder Zuschauen. Diese These vertritt der Literaturwissenschaftler Peter von Matt, und beschreibt das Phänomen folgendermaßen:

Dieses Prinzip [allen Lesens und Hörens] kann bezeichnet werden als der moralische Pakt, den der literarische Text mit dem Leser schließt, den die Leserin und der Leser im Vollzug der Lektüre mit dem Text schließen. [...] alle Lust und alles Vergnügen, die vom Text offeriert werden, [sind] nur zu gewinnen [...], wenn der Leser zu dem Normenzusammenhang ja sagt. (von Matt 1995: 36 ff.)

Dieses Paktieren kann man auch bei der Serie *Breaking Bad* genauer untersuchen und kommt zu komplexen Einsichten. Von Matt geht bei seiner Analyse von dem Verhältnis eines:r Leser:in zu einem (überschaubaren, auch was die Länge betrifft) Text aus. Dieser kann (muss aber nicht) eine moralische Grundhaltung oder ein moralisches Wertesystem vertreten, die bzw. das beim Lesen auch von den Leser:innen als richtig anerkannt werden muss, damit sie die Lektüre *genießen* können:

Der moralische Gehalt eines literarischen Textes ist also keine statische Größe, die sittlichen Normen stecken in ihm nicht wie die Mandeln im Kuchen – und man stößt von Zeit zu Zeit darauf und kann sie schlucken oder ausspucken –, vielmehr ist der moralische Gehalt, sind die sittlichen Normen das, was ich selbst *im Genuß des Textes* für richtig halte. [...] Nur wenn sich der Leser mit dem Text darüber einigt, in einem lautlosen Pakt, daß von nun auf dies gehofft, jenes aber befürchtet werde, daß um diesen Menschen gebangt, jenem andern aber alles Mögliche an den Hals gewünscht werde, nur wenn eine solche Abmachung geschieht, denkend und fühlend, kann das Genußpotential des Textes im Vollzug des Lesens ausgeschöpft werden. (von Matt 1995: 37; Herv. i.O.)

Nun sind Serien keine Romane und keine Erbauungsliteratur und es stellt sich die Frage, ob die Faszination oder der Genuss am Serienschauen mit Hilfe der Kategorie des moralischen Paktes erhellt werden kann. Zunächst gilt es sicher Beschränkungen der Parallelen von Literatur und Serien festzuhalten: In den verschiedenen Folgen über fünf Staffeln (im Fall von *Breaking Bad*) ist eine einheitliche Haltung der Rezipient:innen im Sinne eines „moralischen Paktes“ weder mit der Darstellung der (moralischen) Inhalte der Serie noch mit den Protagonisten zu erwarten: Wie schon erwähnt,

greifen sich die einzelnen Episoden unterschiedliche Personen als wichtigste Handelnde heraus (auch durchaus auch beeindruckende Charaktere aus dem mexikanischen Drogenmilieu), und es können unterschiedliche moralische Einstellungen sowohl zu den Protagonisten als auch zu den dargestellten Werten eingenommen werden. Als Zuschauer:in kann man, ohne dass es den Genuss der Rezeption beeinflusst, mit verschiedenen Personen (die in der Serie vielleicht sogar Gegner:innen sind) paktieren. Zu Beginn der Serie schafft es die Darstellung, dass die Entscheidung von White, zur finanziellen Absicherung seiner Familie in das Drogengeschäft einzusteigen, irgendwie gerechtfertigt erscheint. Das Leben als unterbezahlter High-school-Lehrer scheint nicht geeignet zu sein, um einer Familie mit Kindern ein sicheres Leben zu ermöglichen. Ausgehend von dieser Bewertung der Situation bangen wir mit White, wünschen seinen mexikanischen Drogenkonkurrenten tatsächlich alles Mögliche an den Hals und beziehen auch Pinkman in das Hoffen auf einen guten Ausgang der Aktionen ein.

Aber im Laufe der dargestellten Geschichte von White und Pinkman ändert sich auch die Einstellung der Zuschauer:innen. Es wird nämlich deutlich, wie sich die Werte, die zunächst für Whites Entscheidungen so wichtig waren, irrelevant werden: Seine Entscheidung, trotz des vielen Geldes an dem Drogengeschäft festzuhalten, zerstört seine ganze Familie und das ist ihm ganz bewusst. Das moralische Ziel zu Beginn der Serie, seine Familie zu retten, hat später für White keine Geltung mehr, er spürt, dass er in dem Leben als Drogenhändler „lebendig“, „alive“, ist, und das ist es, was für ihn entscheidend für seine Handlungen ist. Hier wird vermutlich kein:e Zuschauer:in mit White und seiner Haltung paktieren; solche Verbrechen aus Lebenshunger der Rettung oder dem Wohlergehen der Familie mit Kindern vorzuziehen, ist unbestritten moralisch falsch. Die Serie zielt also auf einen „Verrat“ am moralischen Pakt und das macht sie beim Zuschauen zu einer besonderen Erfahrung. Die Geschehnisse am Ende der Serie zeigen eine weitere Wendung: Der Tod von White und die Rettung von Pinkman und der Familie von White passen zu einem Normensystem, das vermutlich von den meisten Zuschauer:innen als „richtig“ angesehen wird (mit dem sie also „paktieren“ können). Wie der Schluss genau interpretiert werden soll, bleibt offen – wird das Böse zu Recht bestraft?

Abschließende Überlegungen

Ästhetische Erfahrungen machen Leser:innen, aber auch Zuschauer:innen von Serien, genauso wie Theater- und Opernbesucher:innen (andere ästhetische Erfahrungen, wie etwa in der Natur, lasse ich hier beiseite). Wir haben gesehen, dass das Betrachten einer Serie wie *Breaking Bad* Gefühle wie Mitleid und Abscheu, Solidarität und Grauen hervorrufen können. Eine Frage ist, ob es ästhetisches Erleben als reinen affektiven „Konsum“ einer Serie geben kann, ohne dass eine reflexive und/oder kommunikative Verarbeitung des Gesehenen stattfindet. Dies ist zunächst eine empirische Frage, es wäre ein Thema psychologischer Forschungen, Genauerer herauszufinden. Aber meine Vermutung ist, dass alles Sehen, auch die damit verbundene emotionale Verstrickung mit den (imaginären) Schicksalen von Held:innen oder Hauptdarsteller:innen unbewusst „Einsicht in das Exemplarische menschlichen Handelns und Leidens“ vermittelt (Jauß 1982: 167). Denn jedes Sehen (oder Lesen) ist mit Interpretation des Gesehenen verbunden, und diese verweist auf die eigenen Erfahrungen des:der Rezipient:in: Ästhetische Erfahrung kann dann beschrieben werden, als „selbstzweckhafte Erfahrung von Weltansichten und Erfahrungsmöglichkeiten“ (Düwell 2000: 20). Diese Erfahrung kann in der Reflexion über das Gesehene weiterhin sehr unterschiedlich intensiv stattfinden; man kann mit anderen Personen über die Serie oder einzelne Folgen sprechen und dabei das eigene Erleben oder die eigene Interpretation des Dargestellten zum Thema machen; man kann allein für sich selbst nachdenken, und manchmal fällt einem erst bei späteren Gesprächen ein, was man in einer Folge gesehen und wie man sie verstanden hat.

Für manche ästhetische Erfahrungen ist *Bildung* unerlässlich. Im Kontext von Lehrsituationen in Schule und Hochschule könnte man die Auseinandersetzung mit bestimmten Entscheidungen über das menschliche Leben explizit zum Thema machen. Hier kann dann über die Faszination am Bösen hinausgegangen werden und nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch reflektiert werden.⁷ Themen wie die Rolle von Verpflichtungen gegenüber der Familie – die Walter White zu Beginn antreibt, in die Drogenkriminalität zu gehen – könnten diskutiert werden, genauso wie Fragen der Verantwortung für die Handlung, für die man sich entscheidet: Drogen

⁷ Vgl. für eine ausführlichere Diskussion Düwell 2000.

produzieren bedeutet auch immer, für die Folgen des Drogenkonsums mitverantwortlich zu sein, auch wenn die Konsument:innen diejenigen sind, die Drogen nehmen und ihr Leben – und womöglich das Leben anderer – zerstören. Auch ganz andere Themen könnten diskutiert werden – etwa die Rolle der Geschlechter in Familien: Eine traditionelle Interpretation der Vaterrolle bringt White dazu, sich für die finanzielle Absicherung alleine verantwortlich fühlen – weshalb sieht er es nicht als gemeinsame Aufgabe beider Eltern an? Viele weitere thematische Schwerpunkte sind für unterschiedliche Lehrformate denkbar. Ein anderer wichtiger Aspekt der ethischen Auseinandersetzung mit Darstellungen in Serien ist das Thema des „guten Lebens“: Walter White vermittelt uns am Ende der Serie seine Sicht des Lebens, in dem er sich wirklich „lebendig“ fühlt – beim Drogenkochen inmitten von tödlichen Bandenkriegen. Das ist seine individuelle Perspektive, die wir nachvollziehen können. Für unser Leben – für menschliches Leben allgemein – haben wir vermutlich andere Ansichten, worin ein gutes, gelingendes Leben besteht: „Die ästhetische Erfahrung präsentiert uns Sichtweisen der Welt, ohne diese Präsentation bereits auf unsere existenzielle Frage nach dem eigenen Leben zu beschränken“ (Düwell 2000: 25). Diese Präsentation von Sichtweisen der Welt in aller Vielfalt macht einen Teil der Faszination von Serien wie *Breaking Bad* aus.⁸

⁸ Danken möchte ich meinen Kolleg:innen Cordula Brand, Christiane Burmeister und Simon Meisch für hilfreiche Kommentare zu früheren Versionen dieses Beitrags.

Literaturverzeichnis

- ARISTOTELES:** Aristoteles, Poetik. Abrufbar unter: www.digibib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik (Stand: 24.3.2020).
- DÜWELL 2000:** Marcus Düwell, Ästhetische Erfahrung und Moral. In: Dietmar Mieth (Hrsg.): Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. (Tübingen: 2000), 11-35.
- IMDB.** Abrufbar unter: <https://www.imdb.com/> (Stand: 3.1.2020).
- JAUB 1982:** Hans Robert Jaub, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. (Frankfurt/Main 1982).
- SEEßLEN 2020:** Georg Seeßlen, Serialize it! Die Serie im digitalen Zeitalter (4.7.2019). Abrufbar unter: <https://jungle.world/artikel/2019/27/serialize-it> (Stand: 12.5.2021).
- VON MATT 1995:** Peter Von Matt, Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. (München 1995).
- WEIDENFELD 2020:** Nadine Weidenfeld, Erzählen ohne Ende. In: Süddeutsche Zeitung, 21.1.2020.

Dark – Erzählen ‚inside-out‘

Simon Meisch¹

Wie kann selbstbestimmtes menschliches Handeln die bevorstehende Apokalypse abwenden, und zwar in einer Welt, die den darin handelnden Akteur:innen als kausal determiniert erscheint? Dieser gesellschaftstheoretisch anspruchsvollen Frage stellt sich die erste deutschsprachige Netflix-Serie *Dark*.² Dabei handelt es sich um einen Genremix aus Mystery, Science-Fiction und Zeitreisegeschichte mit einer klar erkennbaren ethisch-philosophischen Agenda. Diese drückt sich in der ästhetischen Gestaltung von *Dark* aus, etwa durch inter- und paratextuelle³ Verweise, wie auch in expliziten Äußerungen der Serienmacher:innen zu ihren philosophischen Ambitionen. So bezeichnete Regisseur Baran bo Odar die Serie in der Wochenzeitung *Die Zeit* als die „spannendste deterministische Show der Welt“; Odar und die Drehbuchautorin Jantje Friese bezogen sich in Interviews wiederholt auf einschlägige Zitate von Arthur Schopenhauer.

Während *Dark* international dafür gefeiert wurde, wie es die komplexe Erzählung, das ansprechende ästhetische Design und intellektuellen Anspruch mit spannender Unterhaltung verbindet (vgl. u. a. Tassi 2020), störten sich deutschsprachige Kommentator:innen am Beigeschmack des philosophischen Proseminars (vgl. u. a. Maas 2020). Dagegen macht die Serie einem an narrativer Ethik interessierten Ethiker ein Angebot, das er nicht ablehnen kann.

Nach der Wiedergabe der Handlung von *Dark* rekonstruiere ich die narrative Strategie, die den Eindruck einer determinierten Welt erzeugt, und diskutiere, ob diese Strategie überzeugt. In meiner Analyse beschränke

¹ Ich möchte mich herzlich bei den Schauspieler:innen Julika Jenkins und Andreas Pietschmann bedanken, dass sie sich Zeit nahmen, um mit mir über die von ihnen porträtierten Figuren zu sprechen. Danken möchte ich auch Johannes Schornik und meinen beiden Mitherausgeberinnen Cordula Brand und Uta Müller für ihre Kommentierung einer früheren Version.

² Die erste Staffel wurde am 1. Dezember 2017 auf Netflix veröffentlicht, die zweite am 21. Juni 2019 und die dritte am 27. Juni 2020.

³ Bei Paratexten handelt es sich um Textelemente, die einen Text (oder Film) kommentieren und damit die Wahrnehmung von Rezipient:innen steuern (vgl. Eco 2014).

ich mich auf die Erzählstränge, die für das Verständnis des Zeitreisens relevant sind. Dabei ergibt sich insofern ein ambivalentes Bild, als die Serie dem kausalen Determinismus das Wort zu reden scheint, während sie zugleich die eigenen Argumentationsmuster unterläuft. Schließlich kehre ich zur Frage zurück, worin der Reiz von *Dark* für die narrative Ethik liegt. Diese kann, so zeige ich, es als ihre Aufgaben ansehen, einen Beitrag zur Klärung dieser Ambivalenz zu leisten sowie auch das Potenzial von Zeitreisegeschichten auszuweisen, die in besonderem Maße geeignet sind, Zuschauer:innen zum Nachdenken über ethische Fragen anzuregen.

Handlung der Serie

Eine Zeitreisegeschichte nachzuerzählen, ist im Grunde zum Scheitern verurteilt. Dennoch sei – mit Hilfe der Unterscheidung von Story und Plot – der Versuch gewagt. Die *Story* beschreibt die Handlung entlang des Zeitstrahls und stellt Ereignisse chronologisch dar. Die Wiedergabe einer Zeitreisegeschichte als Story ist wegen der zunehmenden Komplexität durch Interventionen aus anderen Zeitebenen schwierig. Dagegen ist der *Plot* die erzählerische Strategie, die Elemente einer Handlung arrangiert und sie somit überhaupt erst zum Leben erweckt. Die Unterscheidung zwischen Story und Plot wird anschaulich vom französischen Regisseur Jean-Luc Godard erläutert. Nach ihm hat jede Geschichte einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, aber nicht unbedingt in dieser Reihenfolge (vgl. Wittenberg 2013: 2-8).

Plot | Der Plot von *Dark* beginnt am 21. Juni 2019 und entwickelt sich von da aus in die Vergangenheit und die Zukunft. Zeitreisende können in Zeiträume reisen, die 33 Jahre voneinander entfernt sind. Wegen der daraus resultierenden umfangreichen erzählten Zeit werden Charaktere jeweils als junge, mittelalte und alte Person von drei Schauspieler:innen unterschiedlichen Alters gespielt. Im Mittelpunkt stehen die Familien Kahnwald, Nielsen, Tiedemann und Doppler. Durch das Zeitreisen sind ihre Lebensgeschichten miteinander verwoben, so dass Charaktere oft, ohne es zu wissen, verwandt sind. Obwohl es mehrere Hauptfiguren gibt, ist der Gymnasiast Jonas Kahnwald (der junge Jonas, 2019) die zentrale Figur der Serie.

Während die beiden ersten Staffeln das Phänomen der Zeitreise etablieren, führt die dritte das des Multiversums ein. Die Zuschauer:innen erfahren gemeinsam mit dem jungen Jonas, dass es eine Parallelwelt gibt, wie die beiden Welten miteinander verbunden sind und dass er selbst in der alternativen Welt nicht existiert. Gemeinsam ist diesen beiden Welten des Multiversums, dass sie im Juni 2020 durch einen Unfall im dortigen Atomkraftwerk zerstört werden. Die anschließende Handlung bis 2053 findet in einer dystopischen Realität statt. Die letzte Folge der Serie enthüllt schließlich, dass es noch eine dritte Welt gibt, die ‚Ursprungswelt‘. Während zentrale Akteur:innen beider Parallelwelten von der Existenz der je anderen wissen, ist diese dritte Welt zunächst niemandem bekannt. Allerdings findet die alte Claudia Tiedemann sukzessive heraus, dass diese dritte Welt existieren muss und die beiden anderen Welten aus ihr hervorgingen. Sie schickt den jungen Jonas und die junge Martha Nielsen (aus der Parallelwelt) durch eine Passage, die sich während der Apokalypse öffnet. Die beiden reisen in die Ursprungswelt und verhindern dort die Entstehung des Multiversums. Somit werden die beiden Welten, die Gegenstand der drei Staffeln von *Dark* waren, nie existiert haben – aber auch nicht die Apokalypse durch die Explosion im Atomkraftwerk.

Die Dynamik des Plots wird vor allem dadurch angetrieben, dass Jonas und Claudia den Tod von zwei nahestehenden Personen verhindern wollen. Jede:r will den zuerst unerklärlichen Tod des je eigenen Vaters verhindern.⁴ Darüber hinaus will Jonas die Ermordung Marthas abwenden und das Zeitreisen beenden, auch um den Preis, selbst nie existiert zu haben. Claudia will ihre Tochter Regina davor bewahren, in den beiden Parallelwelten an Krebs zu sterben. Auf der Plot-Ebene folgen die Zuschauer:innen dem jungen (und mittelalten) Jonas und der mittelalten Claudia ins Labyrinth der Zeitreisen und beobachten ihr Scheitern. Erst die letzte Folge der Serie enthüllt, dass die alte Claudia tatsächlich den Weg aus diesem Labyrinth gefunden hat. Sie weiß, dass Regina in der Ursprungswelt gesund leben wird.

Der Plot zeichnet sich auch dadurch aus, dass der junge Jonas immer wieder von Menschen manipuliert wird, die ihm gegenüber einen Wissensvorsprung besitzen. So gelingt es ihm nicht nur wiederholt nicht, den Lauf

⁴ Beide müssen erkennen, dass sie selbst durch ihr Zeitreisen jeweils den Tod des eigenen Vaters verursachten.

der Dinge zu ändern, vielmehr ist er die Ursache dafür, dass die Ereignisse so ablaufen, wie sie es schon immer getan haben. Damit erzeugt der Plot den Eindruck einer unveränderlichen, kausal determinierten Welt.

Story | Die Story von *Dark* wird davon angetrieben, dass zwei Welten des Multiversums durch die Apokalypse verwüstet werden. In beiden Welten gibt es eine Gruppe von Menschen, die durch die Zeit und zwischen den Welten reisen. Beide entwickeln unterschiedliche Verständnisse von dieser Apokalypse. Der Anführer in der ersten Welt ist Adam, die Anführerin in der zweiten Welt ist es Eva. Im Einklang mit der Serie sei die erste Welt ‚Adams Welt‘ genannt (eingeführt in Staffel 1) und die zweite ‚Evas Welt‘ (eingeführt in Staffel 3). In Staffel 2 entpuppt sich Adam als der alte Jonas. In der Parallelwelt ist Eva die alte Martha. Es ist wichtig zu wissen, dass in Adams Welt Jonas und Martha als Jugendliche ineinander verliebt sind, aber immer wieder daran scheitern, ein Paar zu werden. Am Ende von Staffel 2 erschießt Adam (in seiner Welt) Martha, um den jungen Jonas zu zwingen, alles zu tun, um sie zu retten. Folglich reist Jonas weiter durch die Zeit, folgt dem ausgetretenen Pfad der Ereignisse und wird schließlich zu Adam. In Evas Welt lebt die alternative Martha weiter und verwandelt sich in Eva. Es ist auch wichtig zu wissen, dass Adam und Eva wollen, dass alles (einschließlich der Apokalypse) so geschieht wie immer – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Adam sieht die Apokalypse als Mittel, um dem Zeitreisen und dem damit verbundenen Leid ein Ende zu bereiten. Doch sein Plan – das Leid der Welt zu beenden – war schon immer ein Teil des Leidens der Welt. Für Eva ist die Apokalypse ein notwendiges Übel, damit die Welt immer wieder neu geboren werden kann. Wie eine Doppelgängerin steht Claudia Tiedemann zwischen beiden Lagern. Sie findet heraus, wie die Entstehung des Multiversums verhindert werden kann, und lenkt die Handlungen von Akteur:innen entsprechend. Auf der Story-Ebene stellt sich die Frage nach der Vorherbestimmtheit von Welt nicht mehr in derselben Dringlichkeit wie auf der Plot-Ebene. Denn nachdem die Akteur:innen ihre Welt verstanden haben, greifen sie überlegt, zielgerichtet und erfolgreich ein.

Versuch einer determinierten Welt

Um ihre These einer determinierten Welt ästhetisch zu plausibilisieren, nutzt die Serie für das Zeitreisegenre typische Versatzstücke der theoretischen Physik, der Philosophie der Zeit und der Philosophie- und Literaturgeschichte.

Blockuniversum | Ein wesentliches Element von Zeitreisennarrativen ist das Blockuniversum, das auf der metaphysischen Annahme beruht, dass alle Zeit (d. h. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) existiert (vgl. Abbildung 1).

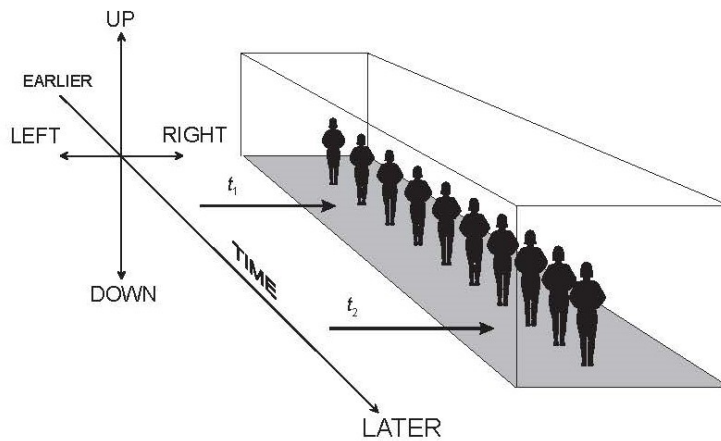


Abbildung 1: Das Blockuniversum als vierdimensionaler Raum (Dainton 2010: 40)

Diese Vorstellung wurde u. a. durch Albert Einstein bekannt; ihm zufolge sind „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...] nur Illusionen, wenn auch hartnäckige.“ Im Blockuniversum ist also immer schon alles da. Dies impliziert, dass alles schon feststeht, also determiniert ist (vgl. Dainton 2010). Im Grunde beruhen alle Zeitreisennarrative (und damit auch *Dark*) implizit auf Vorstellungen eines Blockuniversums, denn sonst gäbe es keinen Ort, zu dem Charaktere reisen könnten. Allerdings bezieht sich der mittelalte Jonas auch explizit auf dieses Konzept, wenn er seiner Mutter das Zeitreisen erklärt:

Wenn du so willst, dann gibt's mich unendlich Mal. Ich bin jetzt hier, und ich bin in all den Sekunden zwischen meiner Geburt und meinem Tod. Ich bin immer wieder Jonas. Ich bin der Gleiche und doch nicht derselbe. (Staffel 2, Folge 1)

Selbstkonsistenz-Prinzip | Ein weiteres aus dem Zeitreisegenre bekanntes erzählerisches Mittel ist das Selbstkonsistenz-Prinzip. Demnach wehrt sich eine Geschichte dagegen, verändert zu werden; mögliche Eingriffe waren damit immer schon Teil einer Geschichte. So kann in *Dark* ein Charakter nicht sterben, wenn bereits eine ältere Version dieses Charakters existiert. Beispielsweise will der junge Jonas aus Verzweiflung über sein ständiges Scheitern Selbstmord begehen; allerdings wird er gerettet und aufgeklärt, dass er niemals in der Lage sein wird, sich selbst zu töten (Staffel 3, Folge 7). Das Selbstkonsistenz-Prinzip adressiert Zeitreiseparadoxien und suggeriert zugleich, freies menschliches Handeln sei unmöglich.

Inter- und Paratextualität | Auch über inter- und paratextuelle Elemente erzeugt die Serie den Eindruck einer schicksalhaften, vorherbestimmten Welt. Besonders einschlägig sind intertextuelle Verweise auf Charaktere der griechischen Tragödie. So findet sich in der ersten Staffel eine Parallelmontage: Martha spielt im Schultheater Ariadne und spricht über ihren Verlobten Theseus, der ins Labyrinth zieht, um den Minotaur zu besiegen, während Jonas zu seiner ersten Zeitreise aufbricht. Die Filmjournalistin Julia Teti arbeitet an diesem Beispiel die Bezüge der Serie zu Zeit und Schicksal heraus, nämlich

that nothing changes over time. The parallels between the myth and the narrative of *DARK* encompasses the wayward journey through the tunnels that Jonas must endure in order to end [... time traveling, SM]. The Greek myth is laden with dread of the mistakes consistently made over and over, and that Jonas might, as Theseus was, be the answer to stopping it, even at the cost of losing Martha forever. (Teti 2019; Herv. i.O.)

Daneben verwendet die Serie paratextuelle Elemente, wie etwa die folgenden Zwischentitel am Anfang einiger Episoden:

- Albert Einstein: „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind nur Illusionen, wenn auch hartnäckige.“ (Staffel 1, Folge 1)
- Arthur Schopenhauer: „Der Mensch kann zwar tun, was er will. Er kann aber nicht wollen, was er will.“ (Staffel 3, Folge 1)

Solche Paratexte laden die Zuschauer:innen ein, die Handlung der Serie in einer deterministischen Lesart zu interpretieren.

Illusion Willensfreiheit? | Diese Paratexte verstärken Aussagen von Charakteren auf der Handlungsebene, die ähnlich argumentieren. Dieses Zusammenspiel wird etwa in einer Unterhaltung zwischen dem jungen (*JJ*) und dem mittelalten Jonas (*MJ*) deutlich (Staffel 1, Folge 10). Der jüngere wurde entführt und in einem Bunker eingesperrt; er bittet einen ihm zunächst Fremden um Hilfe:

JJ: Lassen Sie mich hier raus.

MJ: Das kann ich nicht. Weil es der einzige Weg ist, dass alles wieder normal wird.

JJ: Wer sind Sie?

MJ: Weißt du das nicht? [...] Ich bin du. Mein Name ist Jonas Kahnwald. [...] Alles, was du erlebst, habe ich bereits erlebt. [...] Ich habe sogar dieses Gespräch hier schon mal geführt, nur war ich damals auf der anderen Seite. Wir denken, wir sind frei, aber das sind wir nicht. Wir folgen dem immer gleichen Pfad, wieder und wieder und wieder.

JJ: Das ist verrückt. Das macht doch überhaupt keinen Sinn. Du kannst dich jetzt entscheiden, mich freizulassen. Los, lass mich hier raus.

MJ: Ich habe lange gedacht, das ist verrückt, ich bin verrückt. Aber ich kann dich nicht herauslassen, weil du dann nicht zu dem wirst, was ich heute bin. Verändere ich jetzt meine Vergangenheit, dann verändere ich auch meine Gegenwart. Dann kann ich dieses Loch nicht ein für alle Mal zerstören. Warum hast du Martha geküsst? Wir sind nicht frei in dem, was wir tun, weil wir nicht frei sind, in dem was wir wollen. Wir kommen nicht an gegen das, was tief in uns steckt.

In dieser Unterhaltung kommt ein weiterer Aspekt der vermeintlichen Unmöglichkeit freien menschlichen Handelns zum Vorschein, denn nicht nur die äußere, sondern auch die innere Welt des Menschen scheint determiniert.

Eine Apologie der Illusion der Freiheit?

Auch wenn *Dark* ein großes Arsenal an narrativen Strategien aufführt, um seine Zuschauer:innen davon zu überzeugen, die in der Serie geschilderte Welt sei kausal determiniert und selbstbestimmtes menschliches Handeln eine Illusion, so dürfen wir diese Grundthese mit guten narratologischen und philosophischen Gründen in Frage stellen.

Narratologische Einwände | Auf der Ebene der Story überzeugt die Determinismusthese nicht, denn am Ende gelingt es einer Gruppe von Menschen – nach vielen Rückschlägen und Irrtümern – doch einen Weg zu finden, gemäß ihren ethischen Abwägungen den Gang der Geschichte zu verändern. Ihr Problem war nicht, dass ihre Welt kausal determiniert gewesen wäre, sondern dass sie es mit einer ihnen unverständlichen Realität zu tun hatten. Auch der Plot, der in einem viel größerem Maße den Eindruck eingeschränkter menschlicher Selbstbestimmung erzeugt, wirft Fragen auf. Oft bringen gerade die Serien-Charaktere, die dem kausalen Determinismus das Wort reden (wie Adam, Eva oder der mittelalte Jonas), andere Personen mit Gewalt und Manipulation dazu, etwas zu tun, das sie womöglich selbst nicht getan hätten. Man müsste annehmen, dass solche Interventionen nicht notwendig wären, wenn alles wie immer ablaufen würde. Vielmehr lässt das Handeln von Charakteren, die andere (mit Gewalt oder durch Überzeugung) beeinflussen, den Schluss zu, dass sie diese von ihnen beeinflussten Personen so wahrnehmen, als ob sie Handlungsalternativen besäßen und womöglich auch anders gehandelt hätten. Die Rede von der Unfreiheit des menschlichen Willens dient also einigen Akteuren als rhetorische Figur, um andere davon abzubringen, ihren Wünschen gemäß zu handeln.

Philosophische Einwände | Aus philosophischer Sicht stellen sich mindestens drei Einwände gegen die Grundthese der Serie. Erstens kann Determinismus in einem Blockuniversum zweierlei bedeuten. Der *logische Determinismus* behauptet, dass die Zukunft bereits in der Gegenwart existiert, weil wir schon heute wahre Aussagen über die Zukunft machen können (vgl. Sieroka 2018, Keil 2009). Doch während die Behauptung wahr ist, dass das, was morgen passieren wird, auch morgen passieren wird, sagt der logische Determinismus weder, dass ein zukünftiges Ereignis in jedem Fall eintreten wird, noch dass dieses zukünftige Ereignis nicht doch durch frühere Ereignisse beeinflusst werden kann. Nun ist es eine der Eigenheiten von Zeitreisenarrativen, dass ‚frühere‘ Handlungen in der Zukunft liegen können. Jedoch unabhängig von der Richtung des Zeitstrahls schließt der logische Determinismus nicht aus, dass frühere Handlungen frei sein können. Beim kausalen Determinismus lägen die Dinge anders, denn wenn – wie *Dark* insinuiert – der Lauf der Welt ein für alle Mal festgelegt wäre, scheint freies Handeln als eine Illusion.

Zum freien Willen ist in den letzten Jahrzehnten viel geschrieben worden (vgl. Bieri 2003, Tugendhat 2007, Pauen 2015), so dass an dieser Stelle Kernargumente nur insofern ausgeführt werden, wie sie für die Analyse von *Dark* von Bedeutung sind. Hinsichtlich freier Handlungen wird gewöhnlich zwischen Handlungs- und Willensfreiheit unterschieden. Im ersten Falle kann eine Person ohne äußeren Zwang tun, was sie will. In *Dark* sehen wir sehr häufig, dass Personen in diesem Sinne nicht frei sind, weil sie durch Formen von Gewalt zu einem Handeln gezwungen werden, das sie ursprünglich nicht ausführen wollten. Die in der Serie entscheidendere Frage ist allerdings, ob Personen einen freien Willen besitzen. Damit ist mehr gemeint, als nur tun zu können, was man will: Zudem muss eine so verstandene freie Person auch kontrollieren können, was sie will, sprich, sie muss sich zu ihren eigenen Wünschen reflexiv verhalten können. Diese Fähigkeit zur überlegten Willensbildung, das heißt innehalten zu können, um Handlungsgründe zu prüfen, ist gemeint, wenn wir von Willensfreiheit sprechen (vgl. Tugendhat 2007, Frankfurt 2001). Oben wurde zweitens ausgeführt, dass fast alle Charaktere in der Serie grundsätzlich über diese Fähigkeit verfügen, und dass ihnen selbst die Befürworter:innen des kausalen Determinismus diese Fähigkeit zuschreiben.

Allerdings, so könnten wir drittens fragen, ziehen wir damit nicht vor-eilige Schlüsse? Denn wie steht die gerade gewonnene Einsicht, die Figuren in *Dark* hätten einen freien Willen, zur Aussage des mittelalten Jonas, nach dem „wir nicht frei sind in dem, was wir tun, weil wir nicht gegen das ankommen, was tief in uns steckt“? In seinem Fall ist es seine Liebe zu Martha und der Wunsch, ihren Tod zu verhindern. In Claudias Fall ist es die Fürsorge um ihre Tochter Regina und der Wunsch, ihren Krebstod zu verhindern. Der mittelalte Jonas behauptet nun, dass wir nur dann frei sind, wenn unsere Wünsche nicht von Faktoren wie unseren Gefühlen bestimmt werden. Und genau das erklärt er seinem jüngeren Ich im Bunker.

Argumentativ könnte sich der mittelalte Jonas und mit ihm *Dark* auf die philosophische Position des *Inkompatibilismus* berufen, der zufolge Determinismus und freier Wille unvereinbar sind. Der *Kompatibilismus* dagegen lehnt diese Dichotomie ab und untersucht, inwiefern sich ein freier Wille in einer determinierten Welt vorstellen lässt. Die inkompatibilistische Vorstellung von Freiheit – wie sie vom mittelalten Jonas entwickelt und noch von Adam so vertreten wird – führt allerdings zu einem Widerspruch (vgl. Bieri 2003: 328-332). Wenn der freie Wille nichts mehr mit uns und unseren Erfahrungen zu tun hat, können wir auch nicht mehr beanspruchen, dass wir es waren, die etwas wollten, sondern ein unbestimmter, von uns unabhängiger Wille. Daher könnten wir sogar sagen, dass wir eigentlich nicht frei waren, als wir etwas taten, weil ein von uns unabhängiger Wille der Grund dafür gewesen war, dass wir so und nicht anders handelten. Im Gegensatz dazu erkennt der Kompatibilismus an, dass Menschen Wesen mit Wünschen, Erfahrungen, Überzeugungen, Einstellungen usw. sind. Diese prägen, wer wir sind und was wir wollen. Solange wir die Fähigkeit besitzen, unsere Wünsche zurückzustellen und sie mit Gründen zu prüfen, bevor wir handeln, können wir davon sprechen, frei zu sein. Damit können wir nachvollziehen, warum Charaktere in der Serie so handeln, wie sie es tun.

Zeitreisegeschichten als narratologische Laboratorien

Kehren wir zur Frage zurück, warum *Dark* ein Angebot ist, das narrative Ethiker:innen nur schwer ablehnen können. Dies liegt, so argumentiere ich, am spezifischen Zugriff der Serienmacher:innen auf das Zeitreisegenre. Laut Wittenberg ist es „a philosophical literature *par excellence*“ (Wittenberg 2013: 2; Herv. i.O.), denn es drehe die Rezeptionserfahrung (literarischer

oder filmischer) Erzählungen von innen nach außen. Was ist damit gemeint und was bedeutet dies für die narrative Ethik?

Erzählen ‚inside-out‘ | Erzählungen wie Romane, Filme oder Serien sind in besonderer Weise ästhetisch gestaltet und machen über die reine Informationsvermittlung hinaus auf diese ästhetische Gestaltung und die spezifische Formgebung – und damit auf die Herausbildung einer ‚eigenen Welt‘ mit einer in dieser ästhetischen Gestaltung gründenden Eigengesetzlichkeit – aufmerksam. Dergestalt sind sie als ein Spiel sprachlicher Formen anzusehen, die sich wechselseitig kommentieren und dennoch ein Ganzes ergeben. Rezipient:innen können erkennen, dass etwas hergestellt und mit einem Mitteilungscharakter versehen wurde, also als kommunikatives Angebot zu sehen ist. Lassen sie sich auf diese spezifische Kommunikation ein, erkennen sie, dass die Botschaft generell vieldeutig ist: Die Reduktion auf nur eine Deutung würde keiner Erzählung gerecht, zu mehrdeutig und mehrdimensional sind narrative Formate angelegt. Im Prinzip sind sie allein dazu da, Beobachtungen auf sich zu vereinen, zu faszinieren und immer wieder zur neuen Kombination dieser Formen (oder in anderen Worten, zu Interpretationen) einzuladen. Derart fordern Erzählungen die Rezipient:innen geradezu auf, in kreativer Weise Deutungshypothesen auszuprobieren, zu verwerfen und neu zu bilden, und helfen so den Umgang mit Vorläufigkeiten, Ungewissheiten, ungesichertem Wissen und Multiperspektivität einzuüben.⁵ Dieses Innere des Deutungsprozesses besteht somit aus Erfahrungen, die Menschen beim Rezipieren von Erzählungen (häufig) unbewusst machen. Zeitreisegeschichten wiederum kehren dieses Innere nach außen und machen es explizit und quasi programmatisch zum Gegenstand des Erzählens. Wie aber haben wir uns dieses Erzählen ‚inside-out‘ vorzustellen?

In dieser Hinsicht stellt Wittenberg (2013: 1) die provokante These auf, dass man Zeitreisen als eine Grundbedingung, wenn nicht gar als die Essenz von Erzählen überhaupt ansehen müsse. In diesem Sinne werden Erzählungen zu einer Art Zeitmaschine oder einem „mechanism for revisiting the arrangement of stories and histories“, denn

⁵ Die Überlegungen in diesem Absatz stammen ursprünglich von Stefan Hofer-Krucker Valderrama und haben sich durch die gemeinsame Zusammenarbeit weiterentwickelt (vgl. Hofer-Krucker Valderrama/Meisch 2018).

the most elementary narratives, whether fictional or nonfictional, set out to modify or manipulate the order, duration, and significance of events in time – that is, [...] all narratives do something like “travel” through time or construct “alternate” worlds [...].

Damit machen Zeitreisegeschichten (wie oben beschrieben) die Herausbildung einer ‚eigenen Welt‘ mit einer in dieser ästhetischen Gestaltung gründenden Eigengesetzlichkeit zum Thema der Erzählung. So werden sie zu „narratological laboratories“ (ebd.: 2) oder „Gedankenexperimente[n] sowohl in sozialer und politischer als auch in epistemischer Hinsicht“ (Bühler 2014: 253), die „Extremsituationen [erkunden], in denen der Mensch an die Ränder des Möglichen und Gültigen gelangt, wo er sich bewähren oder scheitern kann“ (ebd.: 253).

Als Grenzgänger:innen „am Schnittpunkt von Wissenschaft und Sozialem, von Technik und Ethik“ (ebd.: 250) stehen Zeitreisende, die erkennen, dass sie sich in einer ihnen unvertrauten, nach anderen Regeln funktionierenden Geschichte wiederfinden, und die nun – wie Rezipient:innen von Erzählungen – lernen müssen, diese neue Welt zu beobachten, Deutungshypothesen auszuprobieren sowie mit vorläufigem Wissen und einer Vielstimmigkeit legitimer Perspektiven umzugehen. Sie vollziehen auf der Handlungsebene, was die Zuschauer:innen beim Schauen der Serie erfahren. In *Dark* ist das auf der Plot-Ebene und somit für die Zuschauer:innen wahrnehmbar der junge Jonas, der auf diese Weise zu ihrer Fokuspersion im Labyrinth des Zeitreisens wird. Auf der Story-Ebene und durch die Erzählstrategie der Serie verborgen ist dies die alte Claudia.

Bedeutung für die Narrative Ethik | Die Narrative Ethik begreift Erzählen als eine „Konfiguration von Ereignissen und Ereigniselementen zu einer an jemanden gerichteten und auf Sinn angelegten Bedeutungseinheit“ – sprich als ein spezifisches kommunikatives Angebot im oben genannten Sinne – und damit auch „als eine notwendige Form der Auseinandersetzung um Fragen des guten Lebens und richtigen Handelns“ (Haker 2010: 2 f.). Als kontextuelle Ethik analysiert sie „konkrete Personen, Handlungen sowie Wert- und Normensysteme und zeigt diese in ihrer ‚Verstrickung in Geschichten‘“. Allerdings nimmt sie dabei auch eine kritische Perspektive

„gegenüber der vorgefundenen Moral bzw. den Moralien (den sozialen Werten, ihren Wahrheitsansprüchen) genauso wie gegenüber den Erzählungen selbst“ ein (ebd.: 6).

Eine Erzählung wie *Dark* kann die moralische Urteilskraft ihrer Rezipient:innen auf unterschiedliche Weise herausfordern – so etwa, wenn sie „das Erzählte in einen wertenden Kontext rückt und sich mit zuvor nicht erwogenen Handlungsmöglichkeiten spielerisch und ohne Handlungsdruck konfrontiert sieht“ (Berendes 2007: 76). Das Ausprobieren und Verwerfen von Deutungshypothesen finden damit auch in ethischer Hinsicht statt. So finden sich in *Dark* Charaktere, die ihr eigenes Handeln und das anderer Personen vor dem Hintergrund philosophischer Positionen zur Willensfreiheit bewerten. Zugleich sind die Zuschauer:innen eingeladen, sich zu diesen Wertungen im Kontext der Erzählung zu verhalten.

Darüber hinaus fordert die Rezeption von Erzählungen „unser Handlungsverständnis noch viel grundlegender [heraus], indem wir lesend mehr oder minder bewusst unser Verständnis von menschlichem Handeln und unsere Erwartung von möglichen Handlungsalternativen dem Text anpassen“ (ebd.). Zuschauer:innen von Serien wie *Dark* wandern mit den Zeitreisenden durchs Labyrinth der Geschichte und aktualisieren währenddessen ihr explizites und implizites Wissen über angemessenes Handeln. Dies zeigt sich vor allem bei Fokusfiguren wie dem jungen Jonas oder der mittelalten Claudia. In besonderer Weise ziehen sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich, das sich dabei immer wieder mit der Frage konfrontiert sieht, warum es diesen Figuren in ihren Entscheidungen folgen kann.

Als narratologische Labore machen Zeitreisegesichten die Erkundung einer unverständlichen Welt und die Suche nach angemessenem Handeln zum Gegenstand des Erzählens selbst. Als narrative Ethiker:innen können sich Zuschauer:innen dabei beobachten, wie sie daran teilhaben, und sich zugleich kritisch zu den von ihnen entwickelten Entwürfen verhalten. Das besondere, nicht abzulehnende Angebot von *Dark* liegt nun darin, moralisches Handeln und Urteilen in einer komplexen und von Ungewissheiten geprägten Welt explizit und in einer ästhetisch ansprechenden Weise zum Thema gemacht zu haben.

Literaturverzeichnis

- BERENDES 2005:** Jochen Berendes, Literatur und Moral, Literaturwissenschaft und Ethik. In: Matthias Maring (Hrsg.), Ethisch-Philosophisches Grundlagenstudium 2. Ein Projektbuch (Münster 2005), 69–83.
- BIERI 2003:** Peter Bieri, Das Handwerk der Freiheit: Über die Entdeckung des eigenen Willens (Frankfurt/Main 2003).
- BÜHLER 2014:** Benjamin Bühler, Zeitmaschine. In: Benjamin Bühler/ Stefan Rieger (Hrsg.), Kultur: Ein Machinarium des Wissens (Berlin 2014), 247–259.
- DAINTON 2010:** Barry Dainton, Time and Space (Durham 2010).
- ECO 2011:** Umberto Eco, Meisterwerke eines Unbekannten. In: Umberto Eco, Die Kunst des Bücherliebens (München 2011), 165–176.
- FRANKFURT 2001:** Harry Frankfurt, Freiheit und Selbstbestimmung (Berlin 2001).
- HAKER 2010:** Haker, Hille, Narrative Ethik. Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik 2, 2010, 74–83.
- HOFER-KRUCKER VALDERRAMA/MEISCH 2018:** Stefan Hofer-Krucker Valderrama/ Simon Meisch, Extremwetter: Konstellationen des Klimawandels in der Literatur der Frühen Neuzeit. In: Simon Meisch/ Stefan Hofer-Krucker Valderrama (Hrsg.), Extremwetter. Konstellationen des Klimawandels in der Literatur der frühen Neuzeit (Baden-Baden 2018), 9–64.
- KEIL 2009:** Geert Keil, Willensfreiheit und Determinismus (Stuttgart 2009).
- MAAS 2020:** Maas, Sebastian, „Dark“ und das deutsche Fernsehen: Verwirrt in die Zukunft. Der Spiegel vom 3.7.2020.
- PAUEN 2015:** Michael Pauen, Illusion Freiheit? Mögliche und unmögliche Konsequenzen der Hirnforschung (Frankfurt/Main 2015).
- SIEROKA 2018:** Norman Sieroka, Philosophie der Zeit: Grundlagen und Perspektiven (München 2018).
- TASSI 2020:** Tassi, Paul, Netflix’s ‘Dark’ Is The Most Mentally Exhausting Show I’ve Ever Seen, But One Of Sci-Fi’s Best. Forbes vom 11.6.2020.
- TETI 2019:** Teti, Julia, Finding the Greek Tragedy in Netflix’s ‘Dark’. Film School Rejects vom 19.7.2019.

TUGENDHAT 2007: Ernst Tugendhat, Willensfreiheit und Determinismus.

In: Ernst Tugendhat, Anthropologie statt Metaphysik (München 2007), 57–84.

WEISBROD/ GIAMMARCO 2020: Weisbrod, Lars/ Giammarco, Francesco,

„Man kann sich selbst nicht entkommen“. Die Zeit vom 24.06.2020.

WITTENBERG 2013: David Wittenberg, Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative (New York 2013).

Serien als emotionale Identitätsmarker

Rezeptions- und tugendethische Anmerkungen zur Emotionsregulation durch serielle Filmformate

Ralf Lutz

Hinführung

Der Boom von Serien ist ungebrochen. Es lässt sich inzwischen eine enorme Vielfalt und Breite an Angeboten beobachten, die weiter zunimmt, um auch kleine Nutzergruppen ansprechen zu können. Diese Beobachtung kann plattformübergreifend gemacht werden – im linearen TV ebenso wie im Kino und erst recht bei Streamingdiensten, die die klaren Taktgeber sind mit nach wie vor hohen Wachstumsraten und erheblichen Budgets zur Eigenproduktion von Serien. Man denke nur an Titel, die bereits den Status von Klassikern innehaben, wie *Game of Thrones*, *Homeland*, *The West Wing*, *The Americans*, *House of Cards*, *The Sopranos*, *Breaking Bad*, *Downton Abbey* und *Bad Banks*. Die Beobachtung stetig wachsender serieller Filmformate gilt über alle Genres hinweg – ob Liebesfilme, Horror- bzw. Splattermovies, Actionfilme, Fantasy- oder Mystereystreifen, Krimis, Comedy-Serien, Dark Movies oder Daily Soaps, Comicserien oder auch Kinderserien und Serien, die mit dezidiert religiösen Stoffen arbeiten. Ferner wird das Quality-TV immer häufiger mit Prestige-Serien bespielt.

Die Serien tragen für die Plattformbetreiber ganz erheblich zur Kundenbindung bei, worauf VerhaltensökonomInnen schon früh hingewiesen haben (vgl. Scheibe 2010). Die erfolgreichsten Filmformate sind inzwischen Serien. Es nimmt daher auch nicht wunder, dass immer mehr Serien Gegenstand einer Filmkritik werden. In diesen Entwicklungen drücken sich nicht nur veränderte Produktionsbedingungen und technische Neuerun-

gen, sondern auch ganz erhebliche Veränderungen der Konsumgewohnheiten aus – seit inzwischen mehreren Jahrzehnten. Auch wenn mitunter bereits Zeichen der Sättigung eintreten und von Serien-Überdruß und von *Seriensucht* gesprochen wird, ist der Erfolg serieller Filmformate aktuell (noch) ungebrochen. Das inzwischen vielfach beschriebene Phänomen des *Binge-Watching* – das Am-Stück-Schauen mehrerer Folgen – könnte auch ein Indiz dafür sein.

Sowohl für den großen Erfolg als auch für die potenziellen Gefahren der Rezeption serieller Filmformate dürften sicher eine ganze Reihe an Gründen namhaft gemacht werden können – einer, so die These dieses Beitrags, hat mit dem Potential serieller Filmformate zur (wiederkehrenden) *Evozierung von Emotionen* und spezifischen Formen des *Umgangs* mit solcherart evozierten Emotionen zu tun. Im Rahmen dieser Ausführungen möchte ich zu zeigen versuchen, dass die wiederholte Rezeption von seriellen Filmformaten auf die Fähigkeiten des Menschen zur Emotionsregulation verweist und dadurch (!) erhebliche Potentiale für ethisch konnotierte Lernprozesse bereithält (vgl. Leisten 2020).

Denn aus der Vielfalt ethischer Fragen, die sich im Kontext der Rezeption serieller Filmformate potenziell stellen, sind diejenigen nach dem Umgang mit dadurch hervorgerufenen Emotionen von besonderer Bedeutung, da sie sowohl Ausdruck moralisch qualifizierter Haltungen (Tugenden) sein können als auch umgekehrt zur Erschließung von solchen Haltungen dienen können. Zur Explikation der Thesen wird im Anschluss an die thematische Hinführung (1) zunächst ein tugendethischer Rahmen angedeutet (2), um dann systematische Verbindungen von der Rezeption serieller Filmformate zur Emotionsregulation zu explizieren (3), gefolgt von einigen psychologischen Grundlagen der Emotionsregulation, um schließlich (rezeptions-) ethische Implikationen aus den entwickelten Zusammenhängen (5) abzuleiten. Ein Ausblick (6) bildet den Abschluss.

Tugendethische Verortung

Der vorliegende Beitrag kann als Plädoyer dafür verstanden werden, dass nicht allein ästhetische oder einseitig der Kundenbindung dienende Kriterien für die Produktion und Rezeption serieller Filmformate als relevant erachtet werden – *sex and crime sells* –, sondern auch dezidiert moralische.

Das setzt allerdings einen Moralbegriff voraus, der auch strebensethische Kriterien zulässt und nicht auf im engeren Sinne normative Erwägungen beschränkt bleibt. Dann nämlich kann an vielfältige moralische Vorstellungen des guten und gelingenden Lebens Anschluss gefunden werden. Denn solche und ähnliche Vorstellungen haben unter anderem mit den jeweils individuellen *Fähigkeiten zum Umgang mit Emotionen* zu tun, halten zugleich erhebliche Potentiale zur Kultivierung und reifungsförderlichen Weiterentwicklung dieser Fähigkeiten bereit – und bieten ein begriffliches Instrumentarium, um Kriterien für eine Bewertung entsprechender Potentiale und Entwicklungen abzuleiten. Diese Kriterien sind durch und durch ethisch imprägniert. Schließlich hat bereits Aristoteles darauf hingewiesen, dass die richtigen Emotionen im richtigen Maß zur richtigen Zeit zu haben Ausdruck der Tugend ist. Er schreibt in der Nikomachischen Ethik:

Zum Beispiel kann man von Furcht und Zuversicht, Begierde, Zorn, Mitleid, überhaupt von Lust und Schmerz zu viel oder zu wenig haben, und in beiden Fällen ist es nicht richtig. Wenn man hingegen diese Dinge zum richtigen Zeitpunkt, mit Bezug auf die richtigen Objekte, gegenüber den richtigen Personen mit den richtigen Zielen fühlt, dann ist das die Mitte und das Beste, und das ist charakteristisch für die Tugend (EN II, 5, 1106b18-23).

In der Art und Weise des Umgangs mit Emotionen können sich demnach ethische Haltungen ausdrücken. Aber nicht nur das. Das Umgekehrte gilt freilich auch: Die Einübung von Weisen des Umgangs mit Emotionen kann auch *Erschließungskategorie des Ethischen* (vgl. Ammann 2017) sein, sodass sich bestimmte ethisch qualifizierte Haltungen – wie Empathie, Gerechtigkeit, Maß, Respekt, Engagement, Rücksicht – auch über das Erleben bestimmter emotionaler Qualitäten erschließen lassen. Auf die Rezeptionssituation serieller Filmformate übertragen bedeutet dies, dass ethische Haltungen potenziell auch auf der Basis der in der Rezeptionssituation evozierten Emotionen und des Umgangs damit erschlossen, eingeübt und gelernt werden können (vgl. Wulff 2005). Daher sind im Folgenden die systematischen Verbindungen serieller Filmrezeption zu den Potentialen der Emotionsregulation freizulegen.

Serienformate und Emotionsregulation

Serielle Filmformate sind wesentlich nicht nur von narrativen, im engeren Sinne ästhetischen und musikalischen, sondern auch von *emotionalen Markern* bestimmt.¹ Letztere sind zudem Teil der Narration und bestimmen etwa auch die Filmmusik zentral mit. „Filme sind auf die emotionalen Aneignungsprozesse von Zuschauern ausgerichtet, diese bilden ihren intentionalen Horizont.“ (Wulff 2006: 2) Daher steht schon die Produktion serieller Filmformate im Dienst einer auf spezifische Weise intendierten emotionsgetragenen Rezeption. Die *Relevanz emotionaler Marker bei der Rezeption serieller Filmformate* zeigt sich dabei auf eine doppelte Weise, die es zu beachten gilt: Nicht nur (1) die eigene Emotionsregulation vor, während und nach der Rezeption – bis hin zur Erinnerung – ist hier relevant, sondern auch (2) wie wir erleben und deuten, auf welche Weise die Protagonisten der jeweiligen seriellen Filmformate Emotionsregulation betreiben (vgl. Wulff 2006). Hier findet ein Beobachtungslernen statt, ein *Lernen am Modell* – ob wir wollen oder nicht. Wir sehen und erleben, wie Emotionsregulation (vermeintlich) geht und die Wahrscheinlichkeit wächst mit der Dauer der Rezeption, dass entsprechende Muster internalisiert werden und eine gewisse Handlungsrelevanz entfalten können. Genau diese *Formen emotionaler Teilhabe* können nun strategisch eingesetzt werden. Das Phänomen kann vonseiten der Produzent:innen als *emotionale Lenkung* bezeichnet werden, vergleichbar der Leserlenkung bei literarischen Zeugnissen. Was dort die emotionale Leserlenkung ist, ist hier die *emotionale Rezipientenlenkung*. Aufseiten der Rezipient:innen kann spiegelbildlich von *emotionaler Teilhabe* gesprochen werden.

Insgesamt möchte ich hier von *emotionalen Investitionen in eine Fiktion* sprechen, wie sie aus Literatur, insbesondere Belletristik, aber auch Poetik, bekannt sind.² Diese emotionalen Investitionen können viele Emotionen bereithalten und können auch an große emotionale Formate anschließen: Rache, Liebe, Hass, Eifersucht, Zorn, Angst und Furcht, Sehnsucht, Hoffnung, Mut, Stärke, Erfolg, Macht, Einfluss und Kontrolle und anderes mehr, aber auch die schlichte Sehnsucht danach, genauso wie die Abgren-

¹ Vgl. Tan 1996, dessen Werk bezeichnenderweise den Untertitel „Film as an emotion machine“ trägt, und als Standardwerk Plantinga /Smith 1999, daraus insbesondere der Beitrag von Smith.

² Vgl. exemplarisch Palmier 2014.

zung davon oder deren Enttäuschung. Mit anderen Worten: *Serielles Erzählen ist immer auch emotional getragen* und serielle Filmformate fördern geradezu entlang ihres emotionalen Subtextes eine Lenkung von spezifischen Rezipient:innenerfahrungen, die stark auf emotionaler Teilhabe beruhen. Dabei sind die Rezipient:innen aber mindestens partiell immer auch Akteure ihrer Rezeption, direkt oder indirekt, wenn die obigen Einsichten in die Mechanismen der Emotionsregulation Geltung beanspruchen können. Serien können daher mit voller Berechtigung als *emotionale Identitätsmarker* bezeichnet werden, mithin für die Selbstdeutung von Individuen Relevanz entfalten, wenn Emotionsregulation auch mit der Rezeption serieller Filmformate einhergeht.

Woran bemisst sich nun die Funktion serieller Filmformate, emotionale Identitätsmarker zu sein? Das entscheidende Verdienst der Serien an dieser Stelle ist es, dass sie viel *Raum zur emotionalen Synchronisierung* mit anderen eröffnen – auf eine doppelte Weise: (1) mit den Mitrezipient:innen vor dem Fernseher oder weiteren Settings, aber noch viel wichtiger auch (2) mit den Protagonist:innen des jeweiligen Formats. Sie bieten eine emotionale Verkopplung an, die zugleich eine soziale Synchronisierung darstellt und eine Identifikation oder Gegenidentifikation mit Protagonist:innen der jeweiligen Serie ermöglicht. Damit ist eine ganz zentrale Quelle für *Sympathie und Antipathie* gegenüber den Protagonist:innen von seriellen Filmformaten angesprochen, die wiederum wesentlich für die Motivation und das Interesse ist, weiterzuschauen oder eben nicht (vgl. Wulff 2003). Mit anderen Worten: Serielle Filmformate machen konstant *Angebote zur Identifikation*, auch und gerade *Angebote zur emotionalen Identifikation*. Dazu gehören selbstredend auch *Angebote zur emotionalen Gegenidentifikation*, d. h. zu negativer emotionaler Abgrenzung gegenüber negativ oder inkongruent oder unberechtigt empfundenen Emotionen.³ So scheint es lohnend, sich auf diesem Hintergrund einige einschlägige Einsichten der Emotionsregulation näher zu betrachten, um diese dann auf die Rezeptionssituation zu übertragen.

³ Dramaturgisch macht man sich diesen Umstand bzw. diese Fähigkeit zunutze, indem häufig Emotionen mit *Konteremotionen* ausgeglichen werden. Die Dramaturgie von Emotion und Konteremotion trägt unter anderem ganz wesentlich zur Attraktivität eines Filmes bei. Zudem werden Emotionen vielfach durch *genretypische Verfahren des Erzählens und der Darstellung* ermöglicht.

Grundlagen der Emotionsregulation

Emotionen sind für menschliches Selbsterleben und menschliches Selbstverständnis hochbedeutsam. Ihnen wird eine hohe Handlungsrelevanz zugeschrieben, wobei eine mindestens partielle Regulationsfähigkeit der Emotionen zu den Grundfähigkeiten der seelischen Gesundheit gezählt wird. Sie entstehen, wenn auf der Bühne des Bewusstseins Ziele, Interessen oder Bedürfnisse von hoher subjektiver Relevanz erscheinen (vgl. Barnow 2018). Zur Genese von Emotionen können wir daher festhalten:

Emotionen entstehen, wenn Personen Reize in ihrer Umwelt als relevant für ihre gegenwärtigen Ziele erachten, mögen diese Ziele bewusst oder unbewusst, kurzfristig oder langfristig, zentral oder peripher sein [...]. Ziele geben der Situation Bedeutung und diese Bedeutungen lösen Emotionen aus. (Scheibe 2010: 60)

Die Fähigkeiten zur Regulation von Emotionen beziehen sich dagegen auf bewusste Kontroll- und Steuerungsmöglichkeiten für ein bestimmtes Erleben von Emotionen, insbesondere der Art, der zeitlichen Erstreckung, aber auch der Intensität und schließlich der (kognitiven) Deutung. Die entsprechenden Kernkompetenzen können folgendermaßen zusammengefasst werden: „Von Emotionsregulation spricht man, wenn Personen versuchen, Einfluss darauf zu nehmen, welche Emotionen sie haben, wann sie sie haben und wie sie ihre Emotionen erleben und unterdrücken“ (Scheibe 2010: 61). Eines der einflussreichsten Modelle der Emotionsregulation ist das *Prozessmodell der Emotionsregulation* von James Gross (2007), das fünf grundlegende Strategien der Emotionsregulation unterscheidet:

1. Situationsselektion
2. Situationsmodifikation
3. Aufmerksamkeitssteuerung
4. Kognitive Umbewertung
5. Reaktionsmodulation

Zentral für die vorliegende Fragestellung ist die Einsicht, dass alle fünf erwähnten Strategien bei der Rezeption serieller Filmformate potenziell

eine Rolle spielen. Die Strategien der *Situationsselektion* und *Situationsmodifikation* sind in ihrer Relevanz vor, während und ggf. auch nach der Rezeption serieller Filmformate leicht einsehbar, schließlich findet diese häufig ritualisiert statt auf der Basis eines bewussten Aufsuchens und Gestaltens entsprechender Rezeptionssituationen. Aber auch *Aufmerksamkeitssteuerung*, *kognitive Umbewertung* und *Reaktionsmodulation* sind nachvollziehbar, etwa wenn an spezifische Weisen des Umgangs und der Reaktion auf durch Filme ausgelöste emotionale Episoden gedacht wird. Es kann auch einen erheblichen Unterschied machen, ob Serien allein oder in Gruppen rezipiert werden, schließlich sind starke soziale Einflüsse bei der Bewertung von Emotionen und der Modellcharakter von Reaktionsstrategien anderer aus eigener Erfahrung abrufbar. Zur Strategie der Reaktionsmodulation gehört auch die Unterdrückung des Emotionsausdrucks.

Bei der Emotionsregulation werden in der Regel eines oder mehrere der folgenden drei Ziele verfolgt: (1) *Verstärkung* und/oder (2) *Aufrechterhaltung* und/oder (3) *Abschwächung* von Emotionen. Mitunter wollen wir emotionale Episoden verstärken, wenn sie als nützlich, erwünscht und hilfreich empfunden werden, nicht selten wollen wir sie dann auch aufrechterhalten und verlängern, mitunter aber wollen wir emotionale Episoden auch abschwächen, wenn sie irritierend, (ver-) störend oder dysfunktional erlebt werden. Es sind *intern ausgelöste Emotionsregulationsprozesse* von *extern ausgelösten Prozessen der Emotionsregulation* zu unterscheiden. Die Ursache einer emotionalen Episode kann direkt im Film selbst gesucht werden oder in anderen äußeren Umständen, aber auch durch subjektive Erinnerungen, interne Einstellungen und (Vor-) Erfahrungen der Rezipienten begründet sein. Zudem kann grundlegend zwischen *antezedenzfokussierten Strategien*, die eine bestimmte emotionale Episode quasi vorwegnehmen (wollen), auf die wir uns dann in verschiedener Hinsicht einzustellen versuchen, und *reaktionsfokussierten Strategien* der Emotionsregulation, die reaktiv zum vermeintlichen Auslöser sind, differenziert werden. Insbesondere das Spiel mit der Erwartung bzw. Vorwegnahme bestimmter, meist mit einzelnen Charakteren verbundenen Emotionen, vor allem der vermeintlich (un-) berechtigten Erwartung derselben, mithin das Spiel mit *antezedenzfokussierten Strategien* wird als wichtiges Stilmittel der emotionalen Rezipientenlenkung gelten können. Nicht wenige serielle Filmformate werden wesentlich von der

emotional getragenen einhergehenden Erwartung bestimmter Entwicklungen narrativ vorangetrieben, etwa der Verletzung oder dem Tod von zentralen Protagonist:innen.⁴

Wir erinnern uns auch besonders gut an intensiv erlebte, positiv wie negativ konnotierte emotionale Sequenzen von Filmen oder Serien. Wer hätte dabei noch nicht weinen müssen, Angst bekommen oder andere emotionale Episoden empfunden? Und bei seriellen Filmformaten spielt die Erinnerung an und die Erwartung von entsprechenden Erfahrungen, deren Stimmigkeit, Abgeschlossenheit oder Unabgeschlossenheit, vermeintliche Berechtigung oder fehlende Berechtigung eine große Rolle – man denke an die schon erwähnten antezedenzfokussierten Regulationsstrategien. Die schon eingeführte Unterscheidung von *antezedenzfokussierten Strategien* der Emotionsregulation und *reaktionsfokussierten Strategien* findet sich auf der Seite der Filmrezeption wieder, wenn (1) von *prärezeptiven Emotionen* oder Emotionserwartungen die Rede ist, (2) von *rezeptiven Emotionen*, die während der Rezeption selbst entstehen, und schließlich (3) den *postrezeptiven Emotionen* oder Emotionserinnerungen (vgl. Wulff 2006: 4ff.). Der hier angedachte Abgleich von Erwartung und Erfahrung bzw. von Erinnerung und Erfahrung ist für ein Verständnis von Rezeptionsgewohnheiten ausgesprochen wichtig und verdeutlicht, dass Rezeptionserwartungen und Rezeptionserinnerungen wesentlich emotional getragen sind. So macht man sich etwa in stadtbezogenen Serien, wie beispielsweise in *Skylines* für Frankfurt, unter anderem zunutze, dass wir auch emotional mit Städten verbunden sind bzw. unser Gedächtnis auch entlang von emotionalen Triggern strukturiert ist. Insgesamt sind aber negative wie positive emotionale Effekte der Rezeption serieller Filmformate noch zu wenig systematisch untersucht, das gilt auch für die rezeptionsethischen Folgerungen.

Rezeptionsethische Implikationen

Aus rezeptionsethischer Perspektive stellt sich an dieser Stelle schließlich die Frage, an welchen Kriterien wir unsere Emotionsregulation im Kontext

⁴ Es kann durchaus im Sinne der Ausgangsthese dieses Beitrags, des engen Zusammenhangs von Filmrezeption, Induktion und Regulation emotionaler Episoden, gewertet werden, dass der zentrale methodische Zugriff zur empirischen Emotionsforschung beim Menschen das Präsentieren von Filmsequenzen darstellt – oder das Zeigen von Bildern (vgl. Brütsch et al. 2005).

der Rezeption serieller Filmformate letztlich ausrichten sollen – und warum? Die Angebote zur emotionalen Identifikation können bei entsprechender Situation und (psychischer) Konstitution mitunter sogar als *Identitätsangebot* wirken und dabei auch extreme Folgen haben, wenn es zu einer *Überidentifikation mit Charakteren* und den von ihnen ausgelösten Emotionen kommt. Man denke nur an bestimmte Heldenerzählungen, die den realen Alltag der Rezipient:innen zu bestimmten beginnen, etwa aus *Star Trek* oder *Star Wars*. Damit können starke *Nachahmungseffekte* einhergehen, die ohne die sie wesentlich motivierenden Emotionen gar nicht denkbar wären. Im Extremfall können daraus *parasoziale Phänomene* werden, wenn wir reale Beziehungen vernachlässigen zugunsten überbewerteter Filmcharaktere.⁵ Wenn mitunter *Überidentifikationen* zu beobachten sind, dann werden bei Rezipient:innen durch Filmformate ausgelöste emotionale Episoden nicht angemessen abgeschlossen und wirken im Alltag überproportional weiter. Dann kann ein fließender *Übergang von einer funktional angemessenen Emotionsregulation hin zu potenziell dysfunktionalen Emotionsmanipulationen* beobachtet werden. Deren Kennzeichen ist es dann, dass die Situationsgebundenheit der durch die Rezeption ausgelösten Emotionen quasi übersprungen werden soll. Diese *emotional relevanten Rezeptionsituationen* können wir ansonsten in der Regel bewusst erzeugen – und auch wieder verlassen.

Diesseits parasozialer oder dysfunktionaler Emotionsregulation sind aber die Möglichkeiten serieller Filmformate zur emotionalen (Gegen-) Identifikation als ausgesprochen wertvoll zu qualifizieren, denn es werden potentiell *Räume für ethisches Lernen* eröffnet, die im Rahmen von Bildungskontexten, aber auch von Selbstbildung und Selbsterziehung ausgesprochen fruchtbar gemacht werden können.⁶ Mindestens drei Gründe sprechen dafür, die Möglichkeiten serieller Filmformate zur Entwicklung unserer Fähigkeiten zur Emotionsregulation aus ethischer Perspektive systematisch (stärker) zu nutzen:

⁵ Die bereits vielfach nachgewiesenen *Werther-Effekte*, wenn es um die Nachahmung suizidaler Charaktere geht, sind ein so beredtes wie trauriges Beispiel.

⁶ Hier könnten interessante und thematisch einschlägige Verbindungen zur *Narrativen Ethik* gezogen werden, die sich als hermeneutische Ethik zwischen Deskription und Präskription verortet und die *ethischen Dimensionen des Erzählens* herauszuarbeiten bemüht ist und dabei – ganz im Sinne des vorliegenden Beitrags – das *ethische Modell* besonders hervorhebt (vgl. bereits früh Mieth 1975 und Haker 2010).

1. Serielle Filmformate sind in der Lage, ein weites Spektrum des Erleb-
baren zu eröffnen, verengte, nicht entwickelte oder verkümmerte Er-
lebnisweisen wieder zu erweitern oder überhaupt zugänglich zu ma-
chen, falls entsprechende Fähigkeiten zum Emotionserleben verloren
gegangen oder nie wirklich entwickelt worden sein sollten. Sie bieten
vielfältige Möglichkeiten, emotionale Qualitäten und Episoden erleb-
bar zu machen, die (bislang) im eigenen Leben, im Alltag oder auf-
grund bestimmter Umstände nicht mehr oder überhaupt noch nicht
oder nicht in der medial vermittelten Intensität oder Tiefe erlebt wer-
den konnten – ob Aggression, Angst, Liebe, Stolz, Lust, Dankbarkeit
oder anderes mehr. Der möglichen Anwendungskontexte sind viele, ob
beraterisch-therapeutische Settings, Erziehungs- oder Bildungskon-
texte, ob Beziehungs- oder Begleitungsprozesse.
2. Die Rezeption serieller Filmformate bietet eine Fülle von *Möglichkeiten
emotionalen Lernens*, indem sie Modelle anbietet, die uns auf erlebnis-
nahe Weisen zugänglich machen, wie ein situationsadäquater, lebensla-
gen- und entwicklungsförderlicher Umgang mit Emotionen aussehen
könnte – auch im Sinne der Entwicklung von ethischen Tugenden. Wir
lernen eben auch an medialen Modellen – immer zugleich auf dem
Hintergrund unserer eigenen Wertsetzungen und dem, was wir für mo-
ralisch gut und richtig halten. Die sich hier andeutende buchstäbliche
Vorbildfunktion (serieller) Filmformate und das medial vermittelte *Ler-
nen am Modell* scheint in seinem strategischen Nutzen noch unterbewer-
tet zu sein. Die mitunter zu beobachtenden *Nachahmungseffekte auf me-
diale Vor-Bilder* wären allerdings ohne ein Verständnis der sie
auslösenden und energetisierenden Emotionen kaum vorstellbar.
Schließlich sind Emotionen und Handlungsmotivation eng miteinan-
der verknüpft (vgl. Brandstätter et al. 2018). Serielle Filmformate er-
lauben es demnach, effiziente Strategien der Emotionsregulation wahr-
zunehmen und – quasi konsekutiv – sogar ethisch qualifizierte
Haltungen anzueignen. Das gilt zumindest potenziell, denn der Ver-
dacht liegt nahe, dass gar nicht so selten dysfunktionale, für Bezie-
hungsgestaltung eher ineffiziente und unrealistische Modelle der Emo-
tionsregulation in seriellen Filmformaten dargestellt werden, ganz zu
schweigen von Gewalt und Tabubrüchen (vgl. Lutz 2018).

3. Schließlich gibt es auf der einen Seite funktional gelingende und misslingende Formen der Emotionsregulation – gemessen an den Kosten und dem Nutzen, insgesamt den Folgen für die Beteiligten. Hier können aber auf der anderen Seite auch *strebensethisch bewertbare Ziele* angelegt werden, die nicht nur funktional gelingende von eher misslingender Emotionsregulation abzugrenzen versuchen, sondern auch bereit sind, inhaltliche Kriterien anzugeben entlang der Frage: *Woraufhin wird eigentlich reguliert?* Gibt es eine anvisierte Zielgestalt? Gibt es übergeordnete Wertgrößen, auf die hin individuelle Bemühungen um Emotionsregulation ausgerichtet sind und die damit einen integrierenden Fluchtpunkt benennen? Hier spielen die Ziele und Werte der Rezipienten eine große Rolle. Wenn es nicht nur und nicht allein um individuelle Homöostase des eigenen psychischen Haushalts geht, dann bieten gerade die seriellen Filmformate viele und breite Möglichkeiten zu zeigen, wie es geht – aber auch, vielleicht auch durchaus auf ästhetisch kunstvolle Weise, wie es nicht geht bzw. nicht gehen sollte. Denn die schon erwähnte und für unsere basalen Rezeptionserfahrungen von seriellen Filmformaten so zentrale *Empathie*, *Sympathie* und *Antipathie* gegenüber Protagonisten von Filmen wird auch entlang moralischer Qualitäten der Charaktere gebildet. Ferner gibt es dezidiert moralische Emotionen im engeren Sinne, etwa Gerechtigkeitsempfindungen, moralische Empörung, Mitleid oder Ähnliches, deren Entschlüsselung ein ethisches Koordinatensystem verlangt (vgl. Mees 1991).

Ausblick

Kann der hier explizierte Einfluss und die Modellwirkung serieller Filmformate hinsichtlich der Fähigkeiten ihrer Rezipienten zur Emotionsregulation Geltung beanspruchen, dann können serielle Filmformate sogar Prozesse des ethischen (Modell-) Lernens in einem weiten Sinne des Erstrebenswerten und Tugendhaften eröffnen, indem sie durch emotional getragene Visualisierungen der Aneignung von Kompetenzen der emotionalen Bildung bzw. der Emotionsregulation im Sinne einer flexiblen, funktionalen und zudem entwicklungs-offenen Emotionsregulationsfähigkeit dienen. Vor diesem Hintergrund hätten dann Rezipient:innen serieller Filmformate klar vor Augen, welchen Modellen sie sich da aussetzen und

welchen sie sich möglicherweise auch entziehen könnten. Und Produzent:innen stünden bei der Produktion ihrer seriellen Filmformate vor der Entscheidung, ausschließlich auf Kundenbindung zu setzen, auf ästhetische Kriterien oder Erregungspotential, oder mit den Protagonist:innen ihrer Filme zugleich emotionale Identifikationsangebote narrativ zu eröffnen, die auch hinsichtlich moralischer Kriterien entwicklungsförderlich sind und Rezipient:innen, die sich ihrer Rezeptionserfahrungen bewusst sind, zumindest potentiell Lernorte des Ethischen bereitzustellen vermögen.

Literaturverzeichnis

- AMMANN 2017:** Christoph Ammann, Wer wissen will, muss fühlen: Zur Rolle von Emotionen bei der Erschließung des Ethischen. In: *Kerygma und Dogma* 63(2), 132–154.
- BARNOW 2018:** Sven Barnow, Gefühle im Griff. Wozu man Emotionen braucht und wie man sie reguliert. 3. Auflage (Berlin 2018).
- BRANDSTÄTTER ET AL. 2018:** Veronika Brandstätter/ Julia Schüler/ Rosa Maria Puca/ Ljubica Lozo (Hrsg.), *Motivation und Emotion*. 2. Auflage (Berlin 2018).
- BRÜTSCH ET AL. 2005:** Matthias Brütsch et al. (Hrsg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg 2005).
- GROSS 2007:** James J. Gross (Hrsg.), *Handbook of emotion regulation* (New York 2007).
- HAKER 2010:** Hille Haker, Narrative Ethik. In: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 32(2), 74–83.
- LEISTEN 2020:** Stefan Leisten, Wer will ich sein? Ethisches Lernen an TV- und Videospielserien sowie Let's Plays (Marburg 2020).
- LUTZ 2018:** Ralf Lutz, TV-Serien als Seismographen der Mediennutzung. Ihr zeitdiagnostisches Potential aus medienethischer Perspektive. In: Cordula Brand/ Simon Meisch (Hrsg.), *Ethik in Serie* (Tübingen 2018), 353–364.
- MEES 1991:** Ulrich Mees, *Die Struktur der Emotionen* (Göttingen et al. 1991).
- MIETH 1975:** Dietmar Mieth, Narrative Ethik. In: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 22, 297–326.
- PALMIER 2014:** Jean-Pierre Palmier, *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben* (Paderborn 2014).
- PLANTINGA/SMITH 1999:** Carl R. Plantinga/ Greg M. Smith (Eds.), *Passionate View: Film, Cognition, and Emotion* (John Hopkins University Press 1999).
- SCHEIBE 2010:** Susanne Scheibe, *Emotionsregulation: Strategien, neuronale Grundlagen und Altersveränderungen*. In: Martin Reimann/ Bernd Weber *Neuroökonomie* (Wiesbaden 2010), 59–84.

- SMITH 1999:** Greg M. Smith, Local emotions, global mood, and film structure. In: Carl Plantinga/ Greg M. Smith (Hrsg.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (London 1999), 103–126.
- TAN 1996:** Ed S. Tan, Emotion and the structure of narrative film. *Film as an emotion machine* (Mahwah 1996).
- WULFF 2003:** Hans J. Wulff, Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage / AV 12 / 1*, 136–161.
- WULFF 2006:** Hans J. Wulff, Emotionen, Affekte, Stimmungen: Affektivität als Element der Filmrezeption. Oder: Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) – wie es sich gehört! In: Susanne Marschall/ Fabienne Liptay (Hrsg.), *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino* (Marburg 2006), 17–31.
- WULFF 2005:** Hans J. Wulff, Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: Matthias Brütsch et al. (Hrsg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg 2005), 277–394.

Zwischen Rekonstruktion und Kritik

Das Pareto-Prinzip in *Better Call Saul*

Nur Gewinner, keine Verlierer?

Albrecht Müller

Serien-Freaks kennen den windigen Anwalt Saul aus *Breaking Bad*. Die Hauptperson von *Breaking Bad* ist der brave Chemielehrer Walter White. Als Walter an Krebs erkrankt, beginnt er Drogen zu produzieren, um seine teure Therapie zu finanzieren. Wir verfolgen, wie er sich im Verlauf der Serie vom rechtschaffenen Familienvater zum Schwerkriminellen entwickelt. Walter Whites Anwalt ist Saul, der seine Klienten in einer Kanzlei empfängt, deren Wände in großen Lettern mit der amerikanischen Verfassung tapeziert sind. In seinem Handeln als Anwalt schreibt Saul die Gesetze und die Verfassung weniger groß. Seine Klienten gehören überwiegend zur Halbwelt oder sind Verbrecher. Bei ihnen wirbt er mit dem Slogan *Better Call Saul*, der auch der neuen Serie ihren Namen gab. Obwohl es nach *Breaking Bad* gedreht und ausgestrahlt wurde, spielt *Better Call Saul* zeitlich davor und erzählt die Vorgeschichte einiger Charaktere, darunter eben Saul, der auch Jimmy genannt wird. Im Unterschied zu Walter begann seine Karriere nicht mit einem bürgerlichen Beruf – vielmehr lebte er als Trickbetrüger, strebte aber nach einer seriösen Existenz als Anwalt, was ihm anfangs tatsächlich gelang. Zunächst arbeitet er auf der Grundlage hoher moralischer Ansprüche und geringer Honorare. Aber dann gerät er ins Schwanken und der Film wird für die Ethik interessant. Mal ist Jimmy auf der Seite der Schwachen, mal fällt er in seine alte Rolle als Trickbetrüger zurück. So auch in der zweiten Episode der ersten Staffel.

Jimmy stellt zusammen mit zwei jungen Skateboardern eine Falle für eine Autofahrerin auf: Einer der Skateboarder vollführt einen Salto über deren Kühlerhaube, sodass die Fahrerin glauben muss, sie habe den Skateboarder übersehen und angefahren. Die Skateboarder fordern Schmerzensgeld von der Fahrerin. Der versuchte Trickbetrug nimmt allerdings eine

unvorhergesehene Wendung, denn Mijo, der Sohn der Fahrerin, gehört zur Drogenmafia. Schließlich finden sich Jimmy und die beiden Jungs in der Wüste wieder und sehen ihrem Tod entgegen. Zum Glück ist Jimmy ein Verhandlungskünstler. Er könnte Autor des Standardwerks zur Verhandlungstechnik sein: das Harvard-Konzept (vgl. Fischer et al. 2013). Die dort formulierten Richtlinien setzt er eins zu eins um:

- **Die eigene Verhandlungsposition durch zusätzliche Informationen verbessern**
Indem er sehr sorgfältig beobachtet, kann Jimmy sowohl die Eitelkeit des Verbrechers Mijo als auch dessen intensive Beziehung zu seiner Mutter nutzen.
- **Sich nicht auf Positionen, sondern auf Interessen konzentrieren**
Jimmy lenkt die Verhandlung schnell von konkreten Strafen auf Mijos von Eitelkeit gelenkte Interessen. Er kombiniert die Interessen von Mijo und die der Skater zu einer Win-win-Lösung.
- **Auf der Grundlage von Kriterien verhandeln**
Jimmy feilscht nicht gleich zu Beginn über das konkrete „Strafmaß“, sondern verhandelt zuerst über das Kriterium, aufgrund dessen es festgelegt werden soll.

Zuerst gelingt es Jimmy, Mijo klarzumachen, dass es nicht in seinem Interesse liegen könne, wegen Mordes an einem Anwalt verfolgt zu werden. Danach nimmt Jimmy Verhandlungen über den Umgang mit den beiden Skateboardern auf. Er schlägt Mijo vor, die beiden laufen zu lassen, denn sie werden sich ihr Leben lang vor ihm fürchten.

Mijo: Bist du bescheuert?

Jimmy: So wie ich es sehe, wollen Sie hart, aber gerecht sein. Ihnen geht es vor allem um Gerechtigkeit. [...] Und jetzt müssen Sie entscheiden, was eine gerechte Strafe ist.

Mijo: Wie ein Richter.

Jimmy: Wie ein Richter. Die Strafe muss zum Verbrechen passen.

Nachdem Jimmy Mijo auf das Kriterium Gerechtigkeit festgelegt hat, diskutiert er in halsbrecherischen Wendungen über das passende Strafmaß

und erreicht schließlich, dass Mijo die Skater nicht töten, sondern ihnen lediglich die Beine brechen will.

Mijo: Zwei Beine!

Jimmy: Jedem eins, macht zwei.

Auf dem Weg ins Krankenhaus beschimpft einer der Skater Jimmy.

Skater: Sie sind der mieseste Anwalt überhaupt.

Jimmy: Ich habe statt Todesstrafe sechs Monate Bewährung ausgehandelt. Ich bin der beste Anwalt überhaupt.

Tatsächlich hat Jimmy eine Win-win-Lösung gefunden. Mijo stellt sich besser. Er darf sich nicht nur als Herr des Gesetzes fühlen, sondern darüber hinaus als gerechter Richter. Auch für die Skater ist das Ergebnis eine Win-Lösung. Angesichts der Alternative, in der Wüste getötet und dort verscharrt zu werden, ist ein gebrochenes Bein eine echte Verbesserung. Warum beschimpfen die Skater Jimmy dennoch als den „miesesten Anwalt überhaupt“? Was soll schlecht sein an einer Lösung, die beide Parteien besserstellt? Die viel gepriesenen Win-win-Lösungen werden in der Ökonomik und Philosophie unter den Namen Pareto-Optimum, Pareto-Effizienz, Pareto-Kriterium oder Pareto-Prinzip diskutiert. John Rawls (1979: 87 f.) beschreibt das Prinzip wie folgt:

Das Prinzip erklärt einen Zustand für optimal, wenn man ihn nicht so abändern kann, daß mindestens ein Mensch besser dasteht, ohne daß irgend jemand schlechter dasteht. So ist eine Verteilung einer Gütermenge auf bestimmte Menschen Pareto-optimal, wenn es keine Umverteilung gibt, nach der mindestens ein Beteiligter besser und keiner schlechter dasteht.

Aber woher wissen wir, ob die Beteiligten sich besserstellen oder nicht? Hierfür scheint es eine elegante Antwort zu geben: Wenn die Beteiligten der Veränderung freiwillig zustimmen, stellen sie sich aus ihrer subjektiven Sicht ganz offenbar besser, denn anderenfalls würden sie nicht zustimmen.

Wenn die freiwillige Zustimmung anzeigt, dass ein Beteiligter sich besserstellt, haben wir eine Schwierigkeit umschifft: Wir entgehen dem Problem, einen objektiven oder wenigstens intersubjektiv anerkannten Maßstab für Wohlfahrt festlegen zu müssen. Das enthebt uns erheblicher Probleme: Wir müssen nicht für andere Menschen festlegen, was Wohlfahrt für sie bedeutet, worin sie ihr Glück sehen sollten. Im Fall des Verbrechers Mijo bedeutet dies: Wir müssen nicht an seiner Stelle darlegen, dass er sich durch seine Aufwertung zum harten, aber gerechten Richter besserstellt, im Vergleich zu der Möglichkeit, seine Rachegefühle hemmungslos auszuleben.

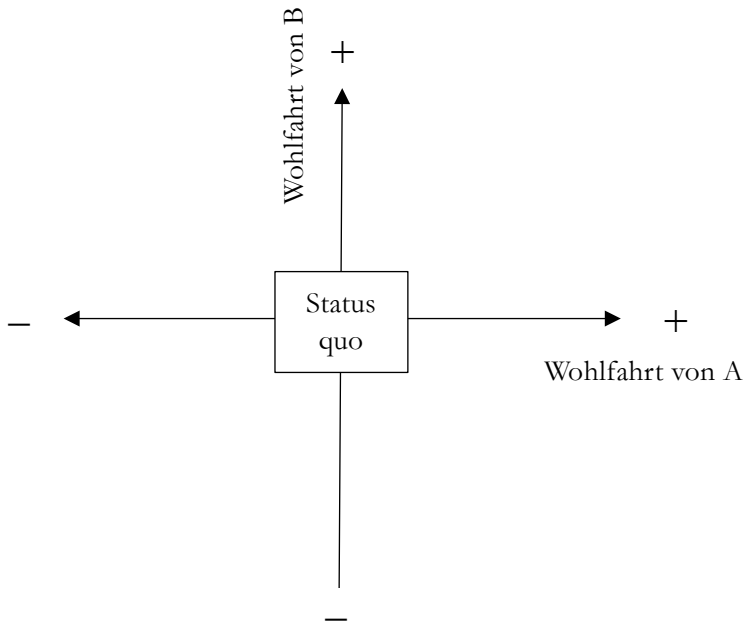


Abbildung 1: Das Pareto-Prinzip. Ausgehend vom Status quo erlaubt das Pareto-Prinzip Veränderungen nach rechts, nach oben und jede Kombination hiervon. Veränderungen nach links oder nach unten sind nicht zulässig, weil sich hierdurch A oder B schlechter stellen würden.

Das Pareto-Prinzip (vgl. Abbildung 1) vermeidet Bevormundung – zumindest bei oberflächlicher Betrachtung. Für die Verhandlungstechnik ist es so attraktiv, weil sie wertneutral auftreten kann, indem sie sich auf ein vorgeblich rein formales Prinzip stützt, das die inhaltliche Füllung den Verhandlungspartnern überlässt. Aus dem gleichen Grund wird es auch in der

Wohlfahrtsökonomik geschätzt. Sie kann zunächst wertneutral auftreten, denn die Wirtschaftssubjekte verständigen sich auf der Grundlage ihrer je eigenen Maßstäbe. Schließlich erfreut sich das Pareto-Prinzip in seiner Ausprägung als Win-win-Lösung in der Nachhaltigkeitsdiskussion großer Beliebtheit. Wenn Vertreter ökologischer Anliegen einerseits und wirtschaftlicher Anliegen andererseits miteinander im Konflikt liegen, lassen sich oftmals durch Effizienzstrategien Win-win-Lösungen erzielen. So verursacht ein effizienteres Auto einen geringeren CO₂-Ausstoß und zugleich geringere Kosten für die Antriebsenergie.

Wie bereits angedeutet, ist die Angelegenheit jedoch komplizierter. Zunächst sei angemerkt, dass das Pareto-Prinzip häufig nur verkürzt verstanden wird, indem lediglich auf die Besserstellung der an einer Verhandlung Beteiligten geachtet wird. Es können aber auch Außenstehende betroffen sein und müssen daher berücksichtigt werden. Im Fall von Mijo und den Skateboardern ist zu beachten: Durch Selbstjustiz nimmt die Gesellschaft als ganze Schaden. Das Vertrauen der Bürger:innen in eine unabhängige Justiz leidet. Im Fall von Verhandlungen zwischen Wirtschaftssubjekten gilt: Oftmals werden Kosten lediglich auf die Allgemeinheit, etwa die Steuerzahler, abgewälzt. In der Nachhaltigkeitsdiskussion stellt sich die Frage: Sind tatsächlich die Anliegen aller Beteiligten berücksichtigt, auch die der ökonomisch schlechter gestellten und die der noch nicht lebenden Menschen? Wenn eine Veränderung dem Pareto-Prinzip in vollem Umfang gerecht werden soll, darf sie nicht lediglich die Interessen der aktuell Verhandlungsbeteiligten berücksichtigen, sondern muss gegebenenfalls auch die Interessen der nicht Anwesenden einbeziehen. Dies ist noch keine Kritik am Pareto-Prinzip selbst, sondern lediglich an dessen verkürztem Verständnis. Aber auch wenn wir das Prinzip in seiner vollen Bedeutung anwenden, bleibt Kritik notwendig.

Wenden wir uns nochmals den Nachhaltigkeitsfragen am Beispiel des Autofahrens zu. Wenn Effizienzstrategien nicht mehr ausreichen und Suffizienzstrategien notwendig werden, kann es passieren, dass das Pareto-Prinzip nicht die Lösung, sondern das Problem darstellt. In unserem Beispiel: Wenn es aufgrund des CO₂-Problems notwendig wird, das Autofahren für Vielfahrer einzuschränken, können diese unter Hinweis auf das Pareto-Prinzip Einspruch erheben: Sie würden sich schlechter stellen. Das

Pareto-Prinzip verbietet es, eine Person gegen ihren Willen schlechter zu stellen.

Sogar wenn sich alle Personen besserstellten, kann das Pareto-Prinzip problematische Ergebnisse rechtfertigen. Nochmal zurück zu Jimmys Win-win-Lösung bei der Verhandlung mit dem Verbrecher Mijo. Aus dessen Perspektive erscheint die Rechtfertigung einer Lösung durch freiwillige Besserstellung unproblematisch. Wenn wir allerdings die Perspektive der Skater einnehmen, wird ein weiterer Mangel des Pareto-Prinzips offenbar. Selbstverständlich ziehen sie ein gebrochenes Bein dem Tod vor. Obwohl sie sich besserstellen, nörgeln sie doch am Ergebnis herum. Das lässt sich leicht erklären. Gefesselt und mit einem Messer am Hals kann von Freiwilligkeit keine Rede sein. In der Verhandlungsszene von *Better Call Saul* springt das Machtgefälle zwischen den Verhandlungspartnern ins Auge. In anderen Fällen ist das weniger offensichtlich.

Die Ungleichheit zwischen den Verhandlungspartnern ist nicht immer so extrem und so auffällig wie im Falle von Mijo und den beiden Skatern. Bei Mietverträgen, Tarifverträgen, politischen Vereinbarungen und in vielen anderen Fällen stellt sich die Frage nach der Freiwilligkeit. Häufig verhandeln die Parteien nicht auf Augenhöhe, wodurch die Vereinbarungen nicht buchstäblich freiwillig zustande kommen. Verhandlungsergebnisse können als Wucher, Ausbeutung, Nötigung oder gar Erpressung kritisiert werden. Die ungleiche Ausgangssituation der Verhandlungspartner verursacht das Status-quo-Problem des Pareto-Prinzips (vgl. Ulrich 2001: 193). Eine Legitimation durch Freiwilligkeit ist nur gegeben, wenn die Verhandlungspartner sich auf Augenhöhe begegnen. Ist die Ausgangslage ungleich, lässt sich konsequenterweise das Verhandlungsergebnis nicht unter Berufung auf Freiwilligkeit rechtfertigen. Zumindest ein enges Verständnis von Volkswirtschaftslehre betrachtet das Status-quo-Problem und die damit verbundenen Gerechtigkeitsfragen nicht mehr als Problem der Volkswirtschaftslehre, sondern als Aufgabe der politischen Philosophie (vgl. Mankiw/Taylor 2018: 244). So versucht dieses verkürzte Verständnis, den normativen Fragen, die der Volkswirtschaftslehre eingeschrieben sind, zu entkommen. Ein angemessenes Verständnis hingegen muss normative und evaluative Fragen benennen und nach Lösungen suchen.

Ließe sich das Status-quo-Problem nicht lösen, indem wir die Verhandlungspartner in eine gleichrangige Ausgangssituation versetzen? So könnten sie eine tatsächlich freiwillige Vereinbarung treffen. Wenn Mijo sein Messer beiseitelegte und die Fesseln der Skater löste, könnten sie unter Beteiligung von Mijos Mutter versuchen, einen Täter-Opfer-Ausgleich zu finden, dem alle Beteiligten freiwillig zustimmen. Hierfür müsste Mijo seine Machtposition aufgeben. Gemäß dem Pareto-Prinzip kann man das nicht von ihm verlangen. Er würde sich ja schlechter stellen. So kann sich das Pareto-Prinzip nicht aus seinen selbst geschaffenen Fesseln befreien.

Literaturverzeichnis

FISCHER/URY/PATTON 2013: Roger Fischer/ William Ury/ Bruce Patton, Das Harvard-Konzept. Der Klassiker der Verhandlungstechnik, (Frankfurt a.M. 2013).

MANKIW/TAYLOR 2018: N. Gregory Mankiw/ Mark P. Taylor, Grundzüge der Volkswirtschaftslehre (Stuttgart 2018).

RAWLS 1979: John Rawls, Eine Theorie der Gerechtigkeit (Frankfurt a.M. 1979).

ULRICH 2001: Peter Ulrich, Integrative Wirtschaftsethik. Grundlagen einer lebensdienlichen Ökonomie (Bern 2001).

Geralt von Riva – ein Diskriminierungsopfer?

Zur Ethik des Fantasy-Franchise *The Witcher*

Wulf Loh¹

Geralt von Riva² ist mit Sicherheit kein Antiheld. Zwar ist er wortkarg, oft in sich gekehrt und in seiner Kindheit schwer traumatisiert worden. Ihn aber mit glücklosen, ohnmächtigen, getriebenen oder vom Schicksal gebeutelten Protagonist:innen wie Hamlet, Mutter Courage, Raskolnikow oder Elektra zu vergleichen, wäre doch sehr weit hergeholt. Als Hexer übt er eine in den fiktiven Gesellschaften der Fantasy-Welt von *The Witcher* vergleichsweise gutbezahlte Tätigkeit aus, die darüber hinaus auch noch mit weit überdurchschnittlichem Wissen, überlegener Ausrüstung und Bewaffnung sowie genrespezifisch übermenschlichen Kampf- und Zauberfähigkeiten einhergeht. Gerade Letzteres ist in einer Welt, in der an jeder Ecke Krieg herrscht, die Monopolisierung von Gewalt noch wenig fortgeschritten ist und die spärlich vorhandenen Sicherheitskräfte häufig ihre Macht missbrauchen, nicht zu unterschätzen.

Seine Fähigkeiten erlauben es ihm nicht nur, spielend mit diversen Weigelagerern oder einer mittelgroßen Soldat:innenpatrouille fertig zu werden. Dank ihrer kann er auch weitgehend problemlos in einer monsterdurchseuchten Natur überleben und ebendiese übernatürlichen Kreaturen als Lebensunterhalt jagen. Dies gibt ihm über seine physische Überlegenheit hinaus auch noch ein veritables Druckmittel an die Hand: Das kleine Dorf,

¹ Mein besonderer Dank für Rechercharbeiten und Lektorat gilt Teresa Hummler. Hauke Behrendt und Christoph Schneider danke ich für wertvolle Hinweise und Kommentare zu einer früheren Version.

² Im polnischen Original und der englischen Version „Rivia“. Ich verwende in diesem Text jedoch soweit möglich die deutsche Übersetzung.

das von einem Geist, Troll oder Werwolf heimgesucht wird, bedarf verzweifelt seiner Dienste, um wieder den eigenen kargen Lebensunterhalt sichern zu können.

Es erscheint also schwer zu glauben, dass ausgerechnet dieser Protagonist, der eher einem Superhelden im Setting eines „failed state“ gleicht, ein Diskriminierungsopfer sein könnte. Dafür spricht jedoch, dass Geralt zu meist gefürchtet, oft angefeindet, in der direkten Interaktion beleidigt oder verächtlich behandelt, und teilweise wegen seines Aussehens und seines Berufs als Hexer – er ist aufgrund der hexertypischen gelben Katzenaugen leicht als solcher erkennbar – in Kneipen nicht bedient wird. Damit reiht er sich in das bekannte Narrativ der einsamen, unverstandenen Held:in ein – aber eben möglicherweise auch in den Topos rassistischer Vorurteile gegenüber Superheld:innen aufgrund deren genetischer Mutationen, der vor allem im Marvel-Franchise *X-Men* verwendet wird (vgl. Darowski 2014; Parks/Hughey 2017).³ Inwieweit diese negativen Reaktionen seiner Umwelt allerdings tatsächlich Diskriminierungen darstellen, hängt – wie ich im Weiteren zeigen werde – vor allem von zwei Fragen ab: (1) Wird Geralt trotz seiner herausgehobenen Stellung innerhalb der Gesellschaft und seiner weit überdurchschnittlichen Fähigkeiten wirklich benachteiligt, und (2) stehen diese Benachteiligungen im Zusammenhang mit seiner Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder einer anderweitig sozial bedeutsamen Kategorie, oder möglicherweise doch eher mit seinem eigenen Verhalten?

Um diese beiden Fragen zu untersuchen, werde ich in einem ersten Teil in aller Kürze die Hintergrundgeschichte von *The Witcher*, den Status Geralts als Hexer sowie einige episodische Beispiele aus dem Franchise – die Empirie sozusagen – darlegen. Im zweiten Teil macht eine kursorische Einführung in den Diskriminierungsbegriff deutlich, auf welche Details dieser Empirie es letztlich ankommt und evaluiert diese besonders mit Blick auf die soziale Zuschreibung „Hexer“ sowie mögliche Formen von Benachteiligung. Der dritte Teil schließlich diskutiert eine spezifische Klasse von Handlungen wie „Beleidigung“, „Herabwürdigung“, „Verachtung“ und „Othering“ als Formen von Benachteiligungen.

³ In diesem werden die Protagonist:innen aufgrund genau der Genmutationen, die Ursprung ihrer Superkräfte sind, als „Mutanten“ gefürchtet und diskriminiert. Mehr dazu später.

Im Ergebnis wird sich jedoch zeigen, dass Geralt zwar sicherlich mitunter angefeindet, beleidigt und verächtlich gemacht wird und dass diese Handlungen auch mit den sozial bedeutsamen Kategorien „Hexer“ bzw. „Fremde:r“ zusammenhängen. Denjenigen, die ihn herabzuwürdigen trachten, fehlt aber einfach die Möglichkeit bzw. der soziale Status, um jemanden wie ihn mit seinen Superkräften und sozialen Privilegien wirklich zu diskriminieren.

Geralt von Riva und die Welt von „The Witcher“

Den Ausgangspunkt der Geschichten um den Hexer Geralt von Riva bildet eine Reihe von Kurzgeschichten des polnischen Fantasy-Autors Andrzej Sapkowski, die dieser seit Mitte der 1980er Jahre in polnischen Fantasy-Zeitschriften und später auch als Kurzgeschichtenbände veröffentlichte.⁴ Diesen folgten eine fünfbändige Romanreihe, eine TV-Serie und der Spielfilm *The Hexer* [sic]. Größere Bekanntheit erlangte das *The Witcher*-Franchise jedoch erst 2007 mit dem Computerspiel *The Witcher* des polnischen Spieleentwicklers CD Project Red. Mittlerweile ist der dritte Teil des Computerspiels veröffentlicht, der mit über 80 Mio. US-Dollar Produktionskosten zur Riege der AAA-Games zählt.⁵ Die Kurzgeschichten und Romane wurden in mehrere Sprachen übersetzt, mehrere Comic-Adaptionen und Graphic Novels entstanden, und Ende 2019 ging die erste Staffel der Netflix-Serie *The Witcher* online. Eine zweite Staffel wurde am 17. Dezember 2021 veröffentlicht.

In der weiteren Darstellung Geralt von Rivas und – für die Diskussion hier besonders interessant – der Reaktion seiner Umwelt auf ihn werde ich mich auf die drei Computerspiele sowie die frühen Kurzgeschichten fokussieren. Dies hat primär zwei Gründe: Zum einen lässt sich der – trotz überaus gemischter Kritiken – große finanzielle Erfolg der Netflix-Serie weitgehend auf den Bekanntheitsgrad der Computerspiele zurückführen, die mit über 40 Mio. verkauften Kopien eine breite Fanbasis geschaffen haben und nach wie vor den primären Bezugspunkt des Franchises darstel-

⁴ Diese allgemeinen Informationen beruhen zu großen Teilen auf dem englisch- und deutschsprachigen *The Witcher*-Wiki (https://witcher.fandom.com/wiki/Witcher_Wiki).

⁵ Als „AAA-Games“ werden Computerspiele der höchsten Kategorie in Bezug auf Entwicklungs- und Werbebudget bezeichnet. Da diese ständig steigen, ist die Kategorisierung „AAA“ immer in zeitlicher Relation zu sehen (vgl. *The Economist* 2014).

len (vgl. Alexander 2000). Zum anderen beruht die Netflix-Serie zwar inhaltlich auf den ersten Kurzgeschichten von Andrzej Sapkowski, vernachlässigt dabei aber gerade die aus diskriminierungstheoretischer Sicht interessanten Aspekte zugunsten von Effekten wie „gore (plentiful) and nudity (gratuitous)“ (Lewis 2000).

In einer namenlosen und technologisch vage im Mittelalter angesiedelten Fantasy-Welt, in die durch eine „Sphärenkonjunktion“ verschiedenste Fabelwesen aus „Paralleluniversen“ eingesickert sind, bilden die sogenannten Hexer eine Berufsgruppe von professionellen Monsterjägern. Das heißt, sie bringen diese häufig tödlichen Fabelwesen – ein bunter Strauß aus unterschiedlichen Mythologien, von Geistern, Ghulen, Vampiren über Greifen, Drachen und Basilisken bis hin zu Golems und Werwölfen – gegen Geld zur Strecke. Um den häufig übernatürlichen Fähigkeiten dieser Ungeheuer gewachsen zu sein, werden die Hexer nicht nur von klein auf rigoros ausgebildet, sondern müssen sich auch in ihren frühen Teenagerjahren der „Kräuterprobe“ (auch „Prüfung der Gräser“) unterziehen. Dabei werden ihnen eine Reihe von magischen Tränken verabreicht, die so starke Nebenwirkungen haben, dass ein Großteil der Kinder an ihnen stirbt. Aus diesem Grund werden Hexer zumeist unter Waisen oder Kindern rekrutiert, die von ihren Eltern an die Hexerschulen verkauft werden.

Die Überlebenden erfahren im Laufe mehrerer Wochen schwere Vergiftungserscheinungen sowie verschiedene körperliche Mutationen, die ihnen letztlich übermenschliche Fähigkeiten verleihen. Dazu gehören schnellere Reflexe; höhere Muskelkraft, Ausdauer und Schnelligkeit; stark verbesserte Sinneswahrnehmungen, insbesondere Geruch und Gehör; Nachtsicht; Resistenz gegen Verzauberung, Hypnose, Krankheiten und Gifte; schnellere Regeneration und extrem verbesserte Wundheilung; ein stark verzögerter Alterungsprozess sowie die Fähigkeit, basale Kampfmagie (bspw. Feuer, kinetische Druckwellen, Schutzzauber, Gedankenkontrolle) zu wirken. Im Gegenzug werden ihre Augen gut sichtbar katzenartig: Sie nehmen einen gelben Farbton an und die Pupille verändert sich zu einem horizontalen Schlitz.

Aus diesen kurzen Ausführungen wird leicht ersichtlich, dass es sich bei den Hexern um eine Mischung aus mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestatteten Superhelden und einen Beruf handelt, den man erlernen kann. Dennoch überwiegt m. E. deutlich der Superheldenanteil: Nicht nur

die Art der Fähigkeiten und die Umstände ihres Erwerbs (biochemische Experimente bzw. genetische Mutation) zeigen starke Analogien zu ikonischen Superhelden wie Wolverine oder Spiderman. Dieser Umstand ist insofern wichtig für die weitere Untersuchung, als er deutlich macht, dass mit dem Status „Hexer“ keine – mehr oder weniger – selbstgewählte (Berufs-) Rolle gemeint ist, aus der man zumindest prinzipiell wieder heraustreten könnte. Im Unterschied zum archetypischen Superhelden lässt sich nicht einmal die physische Stigmatisierung in Form der Katzenaugen unter einem Superhelden-Kostüm oder einer Maske verbergen. Eine bürgerliche „Tag“-Identität, die mit einer heldenhaften „Nacht“-Identität kontrastiert und so zumindest eine gesellschaftliche Teilintegration eröffnet, ist für Hexer also nicht möglich.

Dies ist auch bei Geralt von Riva nicht anders. Viele seiner sozialen Begegnungen sind durch eine Mischung aus Angst und Verachtung aufseiten des Gegenübers geprägt. In einer der ersten Kurzgeschichten beschreibt er seine beruflichen Interaktionen so:

I did my job. I quickly learnt how. I'd ride up to village enclosures or town pickets and wait. If they spat, cursed and threw stones I rode away. If someone came out to give me a commission, I'd carry it out. (Sapkowski 2010: 118)

An anderer Stelle reagiert er auf eine Essenseinladung zunächst folgendermaßen:

'I wouldn't want anything left unclear between us. I'm a witcher.' 'I guessed as much. But you said it as you might have said 'I'm a leper''. 'There are those,' Geralt said slowly, 'who prefer the company of lepers to that of a witcher.' (Sapkowski 2015: 8-9)

Derartige Interaktionen ziehen sich auch durch die Computerspielreihe. So existiert bspw. im dritten Teil eine Kneipe im Inselreich Skellige, in der Geralt nur unwillig bedient und mit dem Verweis „We don't serve/like your kind here!“ angefeindet wird. Allerdings nehmen solcherart Feindseligkeiten mit steigender Machtfülle und Bildungsstand der Interaktionspartner:innen immer mehr ab. Auch wenn die vielfältigen Interaktionen mit

Magier:innen, König:innen, Kriegsfürst:innen usw. oftmals auf einem Dienstleistungsverhältnis beruhen, wäre es übertrieben, Geralt als Außen-seiter zu bezeichnen. Sofern die Marginalisierung Geralts vonseiten eines Großteils der Bevölkerung letztlich auf der Furcht vor den Fähigkeiten der Hexer beruht, die Ausdruck einer erheblichen Machtasymmetrie sind, stellt sich die Frage, ob diese Bevölkerung überhaupt die Möglichkeit besitzt, Geralt – oder Hexer im Allgemeinen – zu diskriminieren. Immerhin könnte man argumentieren, dass „the superhero is necessarily an outsider, unlike ordinary mortals: super is, by definition, marginal“ (Shugart 2009: 98). Dies soll im Folgenden untersucht werden.

Diskriminierung

In erster Näherung ist mit Diskriminierung die Benachteiligung von Individuen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe gemeint (vgl. Lippert-Rasmussen 2014; Altman 2020). Anders als im Englischen, wo man zwischen „discriminate between“ und „discriminate against“ unterscheiden kann, handelt es sich im Deutschen beim Diskriminierungsbegriff von vornherein um ein „thick concept“ (Williams 1985: 141), also um einen ethisch dichten Begriff, der neben seinen phänomenal-beschreibenden Anteilen auch immer evaluative enthält: „Diskriminierung“ ist typischerweise negativ besetzt, da die mit ihr einhergehende Benachteiligung ungerechtfertigt ist.⁶

„Diskriminierung“ meint demnach eine ungerechtfertigte Benachteiligung. Während „Diskriminierung“ also immer negativ (weil ungerechtfertigt) ist, können im Umkehrschluss Benachteiligungen gerechtfertigt und ungerechtfertigt sein. Im Fall der Diskriminierung hängt diese Ungerechtfertigkeit primär mit der Zugehörigkeit zu der Art von Gruppe zusammen, aufgrund derer die Benachteiligung stattfindet. Dies lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen: Während es nicht von vornherein ausgemacht ist, dass die Kfz-Steuer eine Diskriminierung aller Mitglieder der Gruppe „Fahrzeughalter:innen“ darstellt, besteht dem allgemeinen Sprachgebrauch nach eine solche, wenn alle Mitglieder der Gruppe „Frauen“ weniger Gehalt für dieselbe Tätigkeit bekommen als die Mitglieder anderer Gruppen.

⁶ Dies bezieht sich wohlgerne auf den typischen Sprachgebrauch, nicht die Theorie-lage. Hier lassen sich – besonders in der englischsprachigen Literatur – auch Positionen finden, die dafür plädieren, dass Diskriminierung gerechtfertigt sein kann, z. B. bei Hellman 2008 oder Lippert-Rasmussen 2014.

Nicht jede Art von Gruppenzugehörigkeit zieht also zwangsläufig ungerechtfertigte Benachteiligungen nach sich. Um festzustellen, ob Geralt diskriminiert wird, müssen wir also zunächst einmal evaluieren, (a) welcher Art die Gruppen sind, deren Zugehörigkeit *per se* Benachteiligungen aufgrund dieser Gruppenzugehörigkeit ungerechtfertigt macht. Dann lässt sich in einem zweiten Schritt überlegen, (b) ob die Gruppe der Hexer dazugehören könnte und ob es noch weitere Gruppenzugehörigkeiten gibt, aufgrund derer Geralt die oben beschriebenen Missachtungen erfährt. Schließlich bleibt zu klären, (c) ob Geralt aufgrund dieser Zugehörigkeiten angefeindet wird oder aufgrund seines eigenen Verhaltens – d. h. ob er an diesen Anfeindungen zumindest eine Mitschuld trägt.

(a) Nach der hier vorgestellten Definition von „Diskriminierung“ lässt also nicht jede Art von Gruppenzugehörigkeit Benachteiligungen aufgrund dieser Zugehörigkeit ungerechtfertigt sein. Vielmehr können zu klassifikatorischen Zwecken um jedes Unterscheidungsmerkmal mehrere Gruppen gebildet werden (vgl. Behrendt 2020) – siehe die Gruppe der Fahrzeughalter:innen. Beim Diskriminierungsbegriff geht es in der hier vorgestellten, in der Debatte prominent vertretenen Lesart dagegen um *sozial bedeutsame* Gruppen.⁷ Eine Gruppe gilt als sozial bedeutsam, „if perceived membership of it is important to the structure of social interactions across a wide range of social contexts“ (Lippert-Rasmussen 2014: 30). Diskriminierend ist eine Benachteiligung also nur dann, wenn sie aufgrund einer Gruppenzuschreibung geschieht, die die Sozialstruktur tiefgreifend prägt, d. h. einen Großteil der sozialen Praktiken, der mit ihnen verbundenen Rollen und Rollenerwartungen sowie die sozialen Status mitgestaltet. Dies unterscheidet „Diskriminierung“ von anderen ungerechtfertigten Benachteiligungen.

Um diese Art von Gruppen als „social kinds“ (Haslanger 2005) von Realgruppen im Sinne von kollektiven Akteuren auf der einen (z. B. Unternehmen, Staaten etc.), sowie rein logisch-klassifikatorischen Gruppen auf der anderen Seite (z. B. die Gruppe der Fahrzeughalter:innen, aller Braunäugigen etc.) zu unterscheiden, werde ich im Weiteren mit Hauke Behrendt von *sozial bedeutsamen Kategorien* sprechen:

Eine sozial bedeutsame Kategorie existiert, wenn sie [...] (mindestens kontrafaktisch) das Leben einer Gruppe von Menschen auf

⁷ Kritisch hierzu z. B. Eidelson 2015: Kap. 1.

wichtige Weise beeinflusst und sich als Teil ihrer personalen Identität darstellt [...]. Dies bedeutet freilich nicht, dass sich alle Angehörigen einer Kategorie affektiv mit der bestehenden normativen Struktur identifizieren müssten. Identität und Identifikation sind hier zu differenzieren. (Behrendt 2020: 175)

(b) Es stellt sich nun die Frage, aufgrund welcher sozial bedeutsamer Kategorien Geralt diskriminiert sein könnte. Nach allem, was ich im ersten Abschnitt über Geralts Interaktionen und die Welt von *The Witcher* gesagt habe, scheint die überwiegende Mehrzahl der Anfeindungen, denen Geralt ausgesetzt ist, auf einer Mischung aus Fremdenfeindlichkeit und Angst vor seinen übernatürlichen Fähigkeiten als Hexer zu beruhen. Die Kategorien „Fremde:r“ sowie „Hexer“ bilden also den naheliegendsten Ausgangspunkt für unsere Überlegungen. Aber sind beide auch „sozial bedeutsam“ in dem hier geforderten Sinne?

Für die Kategorie de:r Fremden scheint die Schwierigkeit in der Fluidität der Zuschreibung zu liegen, schließlich ist fast jede:r fast überall fremd. Die Frage steht also im Raum, ob dies überhaupt eine *Kategorie* ist. Dafür spricht, dass wir im vorliegenden Fall das soziale Interaktionsverhalten und die soziale Struktur ganz bestimmter Gesellschaften vis-à-vis spezifischer Interaktionspartner:innen betrachten, die letztere als „fremd“ kategorisieren – unabhängig davon, ob diese sich auch selbst als fremd beschreiben würden oder nicht. „Fremd“ meint hier also die identitätsbildende Abgrenzung der Dorfbewohner:innen zu Individuen, die nicht der Eigengruppe „Dorfbewohner:innen“ angehören. In Bezug auf die Gesellschaften in *The Witcher*, mit deren Mitgliedern Geralt in Kontakt kommt, verhält sich die Kategorie „Fremde:r“ also keineswegs fluide, sondern im Gegenteil sehr stabil.

Mit Blick auf die Kategorie „Hexer“ stellt sich hingegen die Frage, ob es sich hierbei um eine *bedeutsame* Kategorie handelt, deren Zugehörigkeit sich als „important to see the structure of social interactions across a wide range of social contexts“ darstellt, wie Lippert-Rasmussen schreibt (2014: 30), und die Teil einer fremd- oder selbstzugeschriebenen „personalen Identität“ ist, wie Behrendt fordert (2020: 175). Für Letzteres spricht zunächst einmal, dass – wie wir gesehen haben – das Dasein als Hexer einerseits nicht selbst gewählt ist, andererseits mit deutlichen phänotypischen

Erkennungsmerkmalen in Form der katzenartigen Augen einhergeht. Aber strukturiert die Zuschreibung „Hexer“ auch in wichtiger Weise die sozialen Interaktionen zwischen Geralt und bspw. feindseligen Dorfbewohner:innen? Aus der Tatsache, dass Hexer zum Teil händeringend gesucht werden, um lokale Monsterplagen in den Griff zu bekommen, lässt sich ableiten, dass die meisten Gesellschaftsmitglieder zumindest Märchen oder Gruselgeschichten über Hexer gehört haben. Sie sind also – zumindest in Form von Mythen und Halbwahrheiten – mit ihnen auf eine Weise vertraut, dass die Kategorisierung „Hexer“ bestimmte internalisierte – in diesem Fall tendenziell negative – „reactive attitudes“ (vgl. Strawson 1962: 66) hervorruft.

Aus diesen kurzen Überlegungen wird deutlich, dass sowohl die Kategorie des:der Fremden als auch die des Hexers als sozial bedeutsame Kategorien klassifiziert werden können, aufgrund derer eine Diskriminierung Geralts möglich ist.

(c) Schließlich bleibt noch zu klären, ob diese reaktiven Haltungen gegenüber Geralt insofern gerechtfertigt sein könnten, als sie Reaktionen auf tatsächliche Handlungen Geralts oder von Hexern im Allgemeinen beruhen. Wenn es so sein sollte, dass Hexer selbst feindselig, überheblich, ungesetzlich oder sogar gewalttätig handeln, könnte es gerechtfertigt sein, sich ihnen gegenüber ablehnend zu verhalten. Hier betreten wir den Bereich von Stereotypisierung und statistischen Generalisierungen (vgl. Schauer 2003).⁸

Gegen die Zulässigkeit solcher Generalisierungen argumentieren viele Autor:innen, dass dadurch die Betroffenen nicht in moralisch adäquater Weise als Individuen behandelt werden (vgl. Eidelson 2013; Edmonds 2014).⁹ Denn zum einen fällt es bei der Verknüpfung von Verhaltenswahrscheinlichkeiten mit dem Merkmal „Zugehörigkeit zu einer sozial bedeutsamen Kategorie“ extrem schwer, zwischen Korrelation und Kausalität zu unterscheiden (vgl. Thomas 1992). Zum anderen muss in einem Risiko-Assessment im *Einzelfall* je Eintrittswahrscheinlichkeit und Schadenshöhe gegen die entstehende Benachteiligung abgewogen werden, wie dies bspw. bei der Sicherungsverwahrung der Fall ist.

⁸ Dies gilt jedenfalls, sofern nicht *alle* Hexer (oder zumindest Geralt) sich *immer* auf diese Weise verhalten, und dies den mit Geralt interagierenden Gesellschaftsmitgliedern bekannt wäre. In diesem Spezialfall handelte es sich nicht mehr um eine statistische Generalisierung, sondern um einen gesicherten Fakt über Hexer bzw. Geralt.

⁹ Dagegen z. B. Schauer 2003; Hellman 2008; Lippert-Rasmussen 2011.

Folgt man diesen beiden Argumenten, dann lässt sich eine Rechtfertigung möglicher Benachteiligungen aufgrund schuldhaften Verhaltens seitens Geralts oder der Hexerzunft im Allgemeinen insofern ausschließen, als eine gesicherte Faktenlage über ein solches Verhalten seinen Interaktionspartner:innen nicht vorliegt. Die bestehenden Vorurteile basieren vermutlich auf anekdotischen Evidenzen, die im Fall der sozial bedeutsamen Kategorie der:r Fremden höchstwahrscheinlich nicht einmal eine statistische Signifikanz aufweisen. Doch selbst wenn eine solche Signifikanz bestünde – wie dies u. U. für die Kategorie „Hexer“ der Fall sein könnte – bedürfte eine gerechtfertigte Benachteiligung eines Risiko-Assessments im Einzelfall. Andernfalls behandelten die Dorfbewohner:innen Geralt nicht in adäquater Weise als Individuum, wie gerade argumentiert.

Allem Anschein nach spricht jedoch vieles dafür, dass die Dorfbewohner:innen keine solche Risikoabwägung vornehmen, sondern aufgrund internalisierter reaktiver Haltungen gegenüber Hexern agieren – also aufgrund eines Vorurteils. Sicher ist jedoch, dass sie Geralt nicht in adäquater Weise als Individuum behandeln, da sie ihn bei der ersten Kontaktaufnahme ja gar nicht persönlich kennen können, sondern lediglich in seiner Gruppenzugehörigkeit als Hexer wahrnehmen. Angesichts der eklatanten Machtasymmetrie und der tradierten Gefährlichkeit als Hexer mag es *verständlich* sein, dass sich viele Interaktionspartner:innen Geralt gegenüber ablehnend verhalten, moralisch *rechtfertigen* lässt es sich nicht.

Diskriminierung als Herabwürdigung

Nachdem wir nun geklärt haben, dass Geralt potenziell aufgrund seiner Zugehörigkeit zu zwei sozial bedeutsamen Kategorien diskriminiert sein könnte, d. h. eine Benachteiligung aufgrund dieser Kategorien ungerechtfertigt wäre, stellt sich im Folgenden die Frage, inwieweit ihm überhaupt eine Benachteiligung entsteht. Immerhin, so hatte ich zu Beginn des Textes festgestellt, verfügt er über ein beträchtliches Maß an kulturellem, ökonomischem und selbst sozialem Kapital (vgl. Bourdieu 1983), bspw. in Form seiner Berufsrolle und seinen verschiedenen beruflichen und privaten Beziehungen zu der Macht- und Wissenselite der verschiedenen Gesellschaften im *The Witcher*-Universum. Trotz seines Außenseitertums nimmt Geralt

also eine vergleichsweise herausgehobene soziale Position in diesem Universum ein. Seine übermenschlichen Fähigkeiten privilegieren ihn zusätzlich in einer von Gewalt geprägten Welt.

Hier besteht – wie eingangs schon angedeutet – eine Analogie zur „minority metaphor“ (Darowski 2014: 10) in vielen Superheld:innen-Comics, besonders des Marvel-Franchise „X-Men“. In diesen werden die Protagonist:innen aufgrund genau der Genmutationen, die Ursprung ihrer Superkräfte sind, als „Mutanten“ gefürchtet und diskriminiert. Auch hier existiert – neben den Superkräften – ein klares *soziales Privileg*: „The vast majority of superheroes are wealthy, white heterosexual men“ (Shugart 2009: 99). Dies scheint – wie in Geralts Fall – nicht recht zu ihrem Status als Diskriminierungsopfer zu passen. Möglicherweise ließe sich sogar argumentieren, dass die Marginalisierungen und rassistischen Vorurteile, die ihnen entgegengebracht werden, lediglich die Tatsache verschleiern sollen, dass „superheroes have served as the vanguards of besieged wealthy, white, heterosexual masculinity“ (ebd.).

Selbst wenn eine solche Analyse zutreffend sein sollte,¹⁰ bleibt die Frage, ob die X-Men bzw. Geralt trotz ihrer letztlich privilegierten gesellschaftlichen Stellung in einer Weise benachteiligt werden, die unter den Diskriminierungsbegriff fällt. Dazu müssen wir uns genauer ansehen, was überhaupt als Benachteiligung zählt. Iris Marion Young fasst die verschiedenen Möglichkeiten folgendermaßen zusammen:

The concept of discrimination, I suggest, should be restricted to the explicit exclusion or preference of some people in the *distribution of benefits, the treatment they receive, or the positions they occupy*, on account of their social group membership. (Young 1990: 196; Herv. WL)

Auch wenn Geralt (ebenso wie die X-Men) bei der Verteilung von gesellschaftlichen Vorteilen und sozialen Positionen sogar bevorzugt sein sollte, könnte ihm aufgrund der Behandlung, die er erfährt, eine Benachteiligung

¹⁰ Ich kann an dieser Stelle nicht weiter auf die Debatte um die „minority metaphor“ – und speziell das Mutationsnarrativ als „darstellende Kritik“ (Wesche 2009) realer Rassismen und Sexismen – eingehen. Zu einem guten Überblick vgl. bspw. Darowski 2014; Parks/Hughey 2017, Etter et al. 2018.

erwachsen. Hier gibt es mehrere Möglichkeiten: Zum einen ist, wie Honneth zeigt, Anerkennung vonseiten anderer Gesellschaftsmitglieder für ein „positives Selbstverhältnis des Menschen“ (Honneth 1992: 308) unerlässlich. Doch auch wenn Honneths sozialpsychologische These im Allgemeinen sicherlich richtig ist, erscheint es problematisch, die *Evaluation konkreter Handlungen* als Diskriminierung bzw. Nicht-Diskriminierung an ein so subjektives Kriterium wie das individuelle Selbstwertgefühl zu knüpfen. Denn damit wäre das Bestehen oder Nicht-Bestehen einer Diskriminierung davon abhängig, ob Geralts positives Selbstverhältnis auch tatsächlich durch die alltäglichen Anfeindungen in Mitleidenschaft gezogen wird. Wie schon bei Honneth scheint es plausibler, die Beeinträchtigungen einer positiven Selbstbeziehung als mögliche Auswirkungen von Diskriminierung zu verstehen, und sie nicht zu deren Bedingung zu machen.

Zum anderen lässt sich ein Slippery-Slope-Argument ausmachen, demzufolge mit der Marginalisierung, dem Verächtlich-Machen, kurz: dem „Othering“ (Spivak 1985) des Gegenübers über kurz oder lang verschiedene Benachteiligungen einhergehen, von epistemischer Ungerechtigkeit (vgl. Fricker 2007) über Unterdrückung (vgl. Haslanger 2017) bis hin zu Dehumanisierungstendenzen (vgl. Rorty 2003). Auch wenn dies ein stichhaltiges Argument markiert, trifft es nicht den Kern dessen, was wir typischerweise mit Diskriminierung meinen: Wir verurteilen Handlungen, Institutionen und Praktiken als diskriminierend, weil mit ihnen *jetzt* ein moralisches Unrecht einhergeht, nicht weil in Zukunft ein solches daraus folgen *könnte*.

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf Deborah Hellmans (2008) „Demeaning“-These, die auf den diskriminierenden Akt selbst anstelle der Konsequenzen einer solchen Diskriminierung im Sinne von Benachteiligungen fokussiert:

Rather than emphasize the effect (psychological or social) produced by classification, I claim that sometimes it is wrong to classify because of what one expresses – regardless of whether the person or people affected feel demeaned, stigmatized, or degraded. (ebd.: 27)

Was als Herabwürdigung gilt, ist ihr zufolge kontextabhängig und daran gebunden, ob eine bestimmte Unterscheidung in der jeweiligen Gesellschaft ein „loaded meaning“ (ebd.: 32) beinhaltet. Eine besondere Rolle spielen dabei zum einen die historischen Diskriminierungen einer bestimmten sozial bedeutsamen Kategorie, zum anderen die (kulturelle) Bedeutung einer bestimmten Handlung. Selbst wenn es also keine lange Vorgeschichte der Diskriminierung von Hexern geben sollte, würdigen bestimmte Handlungen wie Ausspucken, Steine werfen, die Weigerung, Geralt zu bedienen etc. ihn herab, insofern sie in den jeweiligen Gesellschaften von *The Witcher* kulturell als Herabwürdigung verwendet und verstanden werden.

Dies ist einigermaßen offensichtlich, unterscheidet sich doch Geralts Welt genretypisch nur in ausgewählten Aspekten (Technologie, Magiekomponente, fantastische Spezies und Kreaturen) von der unseren. Als Diskriminierung – statt „nur“ als individuelle Beleidigung – gelten diese Herabwürdigungen dann, wenn sie aufgrund einer sozial bedeutsamen Kategorie (Fremde bzw. Hexer) geschehen. Auch dies lässt sich aus auf Basis des zuvor Gesagten mit großer Wahrscheinlichkeit bejahen. Bleibt die Frage, worin genau die Benachteiligung besteht, sofern die Herabwürdigung für Geralt keinerlei psychologische oder soziale Effekte zeitigt.

Hellman zufolge liegt das Herabwürdigende von diskriminierenden Unterscheidungen darin, dass sie den „equal moral worth“ (Hellman 2008: 29) der diskriminierten Person verneinen. Diskriminierende Handlung drücken – gewollt oder ungewollt – einen unterschiedlichen moralischen Status von Personen aus; und dies, so könnte man Hellman ergänzen, aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer sozial bedeutsamen Kategorie. Sie würdigen die diskriminierte Person quasi zu einem „Menschen zweiter Klasse“ herab. Diese Herabwürdigung ist für sich genommen ausreichend als Benachteiligung, unabhängig davon, ob sie mit weiteren Benachteiligungen wie ungleichen Rechte- und Güterverteilungen oder psychologischen bzw. sozialen Effekten einhergeht. Zwar ist die Herabwürdigung insofern kontextabhängig, als Handlungen überhaupt nur in einem bestimmten soziokulturellen Setting als Herabwürdigungen begriffen werden können. Sie besteht aber unabhängig von der Intention der herabwürdigenden Person, Institution oder Praxis sowie den dadurch entstehenden Konsequenzen.

Hier begegnet uns jedoch eine Schwierigkeit, da Hellman darauf besteht, dass eine Diskriminierung als Herabwürdigung auf einer *Machtasymmetrie* beruht: „To demean, rather than merely to insult, requires a certain degree of power“ (ebd.: 36). Dabei geht es ihr nicht so sehr darum, dass es zumindest der Möglichkeit handfesterer Benachteiligungen bedarf, um von einer Diskriminierung zu sprechen – auch wenn keine konkreten Konsequenzen aus der Herabwürdigung resultieren müssen. Vielmehr argumentiert sie, dass erst die Macht- bzw. Statusasymmetrie zwischen herabwürdigender und herabgewürdigter Instanz eine Form von Unterordnung etabliert, die für Diskriminierung konstitutiv ist:

To demean thus requires not only that one express disrespect for the equal humanity of the other but also that one be in a position such that *this expression can subordinate the other*. (Hellman 2008: 35; Herv. WL)

Dies bringt uns wieder zurück an den Anfang unserer Untersuchung. Zu Beginn dieses Abschnittes hatte ich die Frage aufgeworfen, ob Geralt aufgrund seiner Superkräfte, aber vor allem auch aufgrund seines sozialen Privilegs, überhaupt von der allgemeinen Bevölkerung diskriminiert werden kann. Mit Hellman ist dies zu verneinen, da das Verhalten ihm gegenüber zwar ablehnend bis beleidigend ist und unter Umständen auch darauf abzielt, ihn verächtlich zu machen und zu erniedrigen. Aber diejenigen, die dies versuchen, haben in der *The Witcher*-Welt typischerweise nicht die Macht bzw. den Status, ihn in Hellmans Sinne herabzuwürdigen, d. h. seinen „equal moral worth“ substanziell in Frage zu stellen.

Während im Fall der X-Men auch staatliche Institutionen und Politiker:innen massiv an den Ungleichbehandlungen beteiligt sind und daher unter Umständen auch nach Hellman von einer Diskriminierung gesprochen werden kann, ist dies bei Geralt kaum der Fall. Vielmehr genießt er unter den Mächtigen und Privilegierten sogar einen – manchmal sicherlich widerwilligen – Respekt und sozialen Status. Darüber hinaus ist er aufgrund seiner fast vollständigen Autarkie auch physisch kaum vom sozialen Ausschluss der Dorfbewohner:innen betroffen. Im Gegenteil, sind doch Letztere auf ihn für die Monsterbekämpfung angewiesen. Sie besitzen also

keinerlei Machtposition oder Status, um ihn herabzuwürdigen und können ihn daher Hellman zufolge auch nicht diskriminieren.

Schluss

Auch wenn es in den Geschichten von *The Witcher* anders aussehen – und sich in der Rolle von Geralt beim Spielen der Computerspiele anders anfühlen – mag, Geralt wird nicht diskriminiert. Zwar wird er aufgrund seiner Eigenschaft als Hexer sowie als Fremder angefeindet und beleidigt, und diese Eigenschaften markieren auch, wie sich zeigen ließ, sozial bedeutsame Kategorien in den Gesellschaften von *The Witcher*. Allerdings erheben ihn sowohl sein sozialer Status als auch seine Hexerfähigkeiten weit über diejenigen, die ihn herabzuwürdigen trachten. Sie mögen dies *versuchen* und damit Hellman zufolge einen Diskriminierungsversuch begehen, aber ohne die (soziale) Möglichkeit, ihn zu erniedrigen, bleibt es bei diesem hilflosen Versuch.

Insbesondere in den Computerspielen unterstreicht diese Hilflosigkeit die geradezu irrwitzige Machtasymmetrie zwischen Geralt und den typischen Dorfbewohner:innen, mit denen er interagiert. Hier wird sie noch verstärkt durch die Spielmechanik, die Geralt als dem Spielercharakter viel weitergehende Handlungsoptionen und soziale Interaktionsmöglichkeiten lässt, um die „aktionale Involvierung“ (Neitzel 2012: 86–88) der Spieler:innen in die Spielwelt zu erhöhen. Dadurch entsteht eine eigenartige Diskrepanz zwischen dem narrativen Element der vermeintlichen Exklusion und Diskriminierung Geralts und den tatsächlichen Möglichkeiten der Spieler:in, Einfluss auf das Geschehen zu nehmen.

Literaturverzeichnis

- ALEXANDER 2020:** Julia Alexander, Netflix's *The Witcher* was a guaranteed success before it even premiered. In: *The Verge* vom 02.01.2020, <https://www.theverge.com/2020/1/2/21046412/netflix-witcher-henry-cavill-games-books-fandom-binge-ip-competitors> (Abruf: 21.04.2020).
- ALTMAN 2020:** Andrew Altman, Discrimination, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/discrimination/> (Abruf: 25.04.2020).
- BEHRENDT 2020:** Hauke Behrendt, Diskriminierung und das Kriterium der Gruppenzugehörigkeit. In: *Zeitschrift für praktische Philosophie* 2020.
- BOURDIEU 1983:** Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Reinhard Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten* (Göttingen 1983), 183–199.
- DAROWSKI 2014:** Joseph J. Darowski, *X-Men and the Mutant Metaphor. Race and Gender in the Comic Books* (Lanham 2014).
- EDMONDS 2014:** David Edmonds, *Caste wars. A philosophy of discrimination* (London, New York 2014).
- EIDELSON 2013:** Benjamin Eidelson, Treating People as Individuals. In: Deborah Hellman/ Sophia Moreau (Hrsg.), *Philosophical Foundations of Discrimination Law* (Oxford 2013), 203–227.
- EIDELSON 2015:** Benjamin Eidelson, *Discrimination and disrespect* (Oxford 2015).
- ETTER/NEHRLICH/NOWOTNY 2018:** Lukas Etter/ Thomas Nehrlich/ Joanna Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien* (Bielefeld 2018).
- FRICKER 2007:** Miranda Fricker, *Epistemic injustice. Power and the ethics of knowing* (Oxford 2007).
- HASLANGER 2005:** Sally Haslanger, What Are We Talking about? The Semantics and Politics of Social Kinds. In: *Hypatia* 20(4), 10–26.
- HASLANGER 2017:** Sally Haslanger, Objectivity, Epistemic Objectification, and Oppression. In: Ian James Kidd/ José Medina/ Gaile Pohlhaus (Hrsg.), *The Routledge handbook of epistemic injustice* (Milton 2017).

- HELLMAN 2008:** Deborah Hellman, *When is discrimination wrong?* (Cambridge, MA 2008).
- HONNETH 1992:** Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte* (Frankfurt/Main 1992).
- LEWIS 2020:** Helen Lewis, *Why The Witcher Is Better Than Game of Thrones*. Netflix's new fantasy drama—full of elves and magic swords—is cheerfully silly. In: *The Atlantic* vom 1.1.2020, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2020/01/the-witcher-is-absurd-I-why-its-brilliant/604297/> (Abruf: 21.04.2020).
- LIPPERT-RASMUSSEN 2011:** Kasper Lippert-Rasmussen, "We are all Different": Statistical Discrimination and the Right to be Treated as an Individual. In: *The Journal of Ethics* 15(1/2), 47–59.
- LIPPERT-RASMUSSEN 2014:** Kasper Lippert-Rasmussen, *Born free and equal? A philosophical inquiry into the nature of discrimination* (New York NY 2014).
- NEITZEL 2012:** Britta Neitzel, *Involvierungsstrategien des Computerspiels*. In: *GamesCoop* (Hg.): *Theorien des Computerspiels zur Einführung* (Hamburg 2012), 75–103.
- PARKS/HUGHEY 2017:** Gregory Parks/ Matthew Hughey, "A Choice of Weapons": The X-Men and the Metaphor for Approaches to Racial Equality. In: *Indiana Law Journal* 92(5), 1–26.
- RORTY 2003:** Richard Rorty, *Menschenrechte, Vernunft und Empfindsamkeit*. In: *Richard Rorty: Wahrheit und Fortschritt* (Frankfurt/Main 2003), 241–269.
- SAPKOWSKI 2010:** Andrzej Sapkowski, *The last wish*. Unter Mitarbeit von Danusia Stok (London 2010).
- SAPKOWSKI 2015:** Andrzej Sapkowski, *Sword of Destiny*. Unter Mitarbeit von David French (London 2015).
- SCHAUER 2003:** Frederick Schauer, *Profiles, probabilities and stereotypes* (Cambridge MA 2003).
- SHUGART 2009:** Helene Shugart, *Supermarginal*. In: *Communication and Critical/Cultural Studies* 6(1), 98–102.
- SPIVAK 1985:** Gayatri Spivak, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*. In: *History and Theory* 24 (3), 247.
- STRAWSON 1962:** Peter Strawson, *Freedom and resentment and other essays* (London 1962).

- THE ECONOMIST 2014:** The Economist , Why video games are so expensive to develop. In: The Economist, 25.09.2014, <https://www.economist.com/blogs/economist-explains/2014/09/economist-explains-15> (Abruf: 16.12.2017).
- THOMAS 1992:** Laurence Thomas, Statistical Badness. In: *Journal of Social Philosophy* 23 (1), S. 30–41.
- WESCHE 2009:** Tilo Wesche, Reflexion, Therapie, Darstellung. Formen der Kritik. In: Rahel Jaeggi/ Tilo Wesche (Hrsg.), *Was ist Kritik?* (Frankfurt/Main 2009), 193–220.
- WILLIAMS 1985:** Bernard Williams, *Ethics and the limits of philosophy* (Cambridge MA 1985).
- YOUNG 1990:** Iris Marion Young, *Justice and the politics of difference* (Princeton NJ 1990).

Postcolonial Gladiators?!

Eine Analyse des Reality Formats *Global Gladiators*, die Afrika Edition

Kerstin Schopp, Marius Albiez

Einleitung

Die Geschichte Deutschlands ist nicht zuletzt eine Geschichte der kolonialen Unterwerfung und Ausbeutung auf dem afrikanischen Kontinent. Auch wenn die deutsche Kolonialgeschichte lange Zeit wenig beachtet bzw. „als Fußnote der Geschichte abgehakt“ wurde (Arndt/Hornscheidt 2018: 23), scheint sie langsam ins allgemeine Bewusstsein einzukehren. Fakt ist, dass diese Zeit ein prägender Teil der heutigen deutschen Gesellschaft, ihrer Art und Weise zu denken und sich zu artikulieren ist. Als Deutschland im späten 19. Jahrhundert in den *Scramble for Africa* einstieg, sollte dies auch der Identitätsfindung der jungen deutschen Nation dienen (vgl. Warnke 2009: 3). Bismarck, bis dahin kein Unterstützer der Idee eines deutschen Kolonialismus, berief 1884/85 die sogenannte Kongo-Konferenz in Berlin ein, auf der sich Vertretende von 14 Staaten trafen und über die Handelsbeziehungen im Kongogebiet sowie die Aufteilung des afrikanischen Kontinents diskutierten. In der Berliner Generalakte wurde von allen Teilnehmenden (außer den USA) ratifiziert, dass in den besetzten Ländern eine Obrigkeit gesichert werden musste, welche die erworbenen Rechte am Land schützt (vgl. van Dijk 2005: 95 ff.).

Mit der Einnahme eines Platzes unter den kolonialen Mutterländern musste sich in Deutschland auch die Kommunikation, also „die Art und Weise, wie man vor allem durch das Sprechen über Andere und Fremdes sich selbst und das Eigene definiert“ (Warnke 2009: 3) an die neue Situation anpassen. Es entstand ein kolonisatorisches Selbstbild der Deutschen, wel-

ches unter anderem geprägt war von (i) Sprache, Narrativen und den Vorstellungen der Sprechenden – „wir verlangen einen Platz an der Sonne“¹ – (ii) materiellen Produkten wie kolonialer Handelsware oder Souvenirs und (iii) Bildern, die durch Reiseberichte, Postkarten und Fotografien ins Mutterland transportiert wurden.²

Wir gehen davon aus, dass die oben genannten Punkte noch heute individuelle Vorstellungen über die vor Ort herrschenden Lebensverhältnisse prägen. Beim Umgang mit dem afrikanischen Kontinent müssen wir uns Folgendes vor Augen halten: Der deutsche Staat trägt die Verantwortung für seine Verbrechen während der Kolonialzeit, welche im Widerspruch zur Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen (UN) stehen. Somit tragen alle jetzt und in Zukunft in Deutschland lebenden Menschen Verantwortung dafür, dass sich die kolonialen Verbrechen nicht wiederholen. Wie bereits erwähnt, spielte die Kolonialzeit gesellschaftlich lange nur eine untergeordnete Rolle. Dies schlägt sich auch in Inhalten von Lehrplänen nieder. Verglichen mit anderen Ereignissen der deutschen Geschichte und Bürger:innen anderer ehemaliger Kolonialmächte, besitzt die Bevölkerung hierzulande wenig Wissen über ihre eigene Kolonialgeschichte; zudem fehlen Zeitzeug:innen. Gleichzeitig spielen Filme und Serien, die sich mit dem afrikanischen Kontinent beschäftigen, eine wichtige Rolle, da sie Vorstellungen über Orte vermitteln, an denen die Zuschauer:innen bisher noch nicht gewesen sind. Die einzelnen Eindrücke setzen sich mit eigenen Erfahrungen und normativen Vorstellungen zu einem Gesamtbild zusammen, welches von den tatsächlichen Bedingungen vor Ort erheblich abweichen kann. Damit Menschen ihrer Verantwortung gerecht werden können, müssen sie sensibilisiert werden und insbesondere koloniale Zerrbilder erkennen können. Hierzu wollen wir als Autor:innen einen Beitrag leisten.

¹ Zitat von Reinhard von Bülow, Reichskanzler von 1900-1909, 1897, zitiert in Warnke (2009: 22).

² Selbstverständlich können noch weitere Merkmale genannt werden, beispielsweise militärische Aktionen in den Kolonien wie der Schießbefehl zur Vernichtung der Herero, der am 2.10.1904 von Generalleutnant Lothar von Trotha verlesen wurde (vgl. Krüger 1999: 52) oder das Bekenntnis zur christlichen Religion.

Im vorliegenden Beitrag soll dies am Beispiel des Spielshow-Formats *Global Gladiators* geschehen, dessen erste Staffel als sogenannte „Afrika Edition“ ausgestrahlt wurde. Ziel unseres Artikels ist es, die Show kolonialkritisch³ zu beleuchten. Zunächst wird das Format kurz vorgestellt. Anschließend werden wir eine erste Analyse mit Bezug auf die Punkte Bilder und Narrative vornehmen. Für die sechs Episoden der Staffel betrachten wir hier exemplarisch die erste Episode vom 1.6.2017 „Das Abenteuer beginnt“ (Pro7-Staffel 1 2019). Die zu analysierenden Punkte sollen nicht isoliert betrachtet werden, da sie eine Komposition bilden, die einige Vorstellungen zusätzlich verstärkt oder abschwächt. Dabei werden zu unterschiedlichen Zeitpunkten bestimmte Aspekte besonders betont und deutlich, die vor dem Hintergrund deutscher Kolonialgeschichte problematisch sein können. Zu nennen sind das Motiv des Abenteurers, die Spielumgebung und Wettbewerbe, die Exklusion von Personen sowie die Darstellung der Reisesequenzen – auf diese vier Aspekte werden wir detaillierter eingehen. Im letzten Teil ziehen wir ein kurzes Fazit. Dabei geht es uns nicht um eine abschließende Bewertung des gesamten Formats.

Format

Das Gameshow-Format wurde von der FischwillWurm Media GmbH entwickelt und produziert. Die Sendung wurde von Maurice Gajda moderiert. Bei den teilnehmenden sogenannten Gladiator:innen handelt es sich um Nadine Angerer, Lilly Becker, Mario Galla, Ulf Kisten, Pietro Lombardi, Larissa Marolt, Oliver Pocher und Raúl Richter. Für die erste Staffel wurden insgesamt sechs Folgen produziert (vgl. Fischwillwurm 2019).

Die erste Staffel wurde zwischen dem 1.6.2017 und dem 6.7.2017 wöchentlich auf dem Privatsender Pro7 ausgestrahlt, jeweils donnerstags um 20:15 Uhr. In einem umgebauten Frachtcontainer reisen acht Prominente einen Monat lang durch Namibia. Alles, was die Teilnehmenden mitnehmen dürfen, passt in eine Metallkiste. Sie werden in zwei Teams eingeteilt – Team blau und Team rot – und spielen in jeweils drei Spielen pro Woche um Punkte, wobei die Spiele unterschiedliche Punkte ergeben und alle Kandidat:innen zum Gewinnen ihres Teams beitragen müssen. Die unter-

³ Als Referenzrahmen beziehen wir uns auf die koloniale Situation im heutigen Namibia bis 1904.

schiedlichen Spiele beziehungsweise Wettbewerbe werden meist spektakulär inszeniert. Ein häufig wiederkehrendes Element sind Aktivitäten in großer Höhe. Am Ende der Woche nominieren alle Teilnehmenden eine:n Prominente:n des Verlierer:innenteams. Die Person mit den meisten Stimmen scheidet sodann aus dem Wettbewerb aus.

Die erste Staffel sahen zwischen 1,16 und 1,43 Millionen Zuschauer:innen. Bei der sogenannten werbewirksamen Zielgruppe, also den zwischen 14- und 49-Jährigen, verzeichnete die Show Marktanteile zwischen 6,1 Prozent und 10,7 Prozent (vgl. Wikipedia 2019).

Analyse und Sensibilisierung

„Das Abenteuer beginnt!“ | Zunächst möchten wir auf die Verwendung des Abenteuermotivs eingehen. Dieses wird an zahlreichen Stellen aufgegriffen, sowohl durch die Bildsprache als auch durch Äußerungen der Protagonist:innen. Beispielsweise werden Kameraeinstellungen gewählt, die eine gefährliche und „exotische“ Atmosphäre vermitteln sollen: Weite, unberührte, romantisch anmutende Landschaften wechseln sich ab mit Tierkadavern und -skeletten, durchs Bild huschenden Skorpionen, Raubtieren und großen Käfern. Zudem werden mithilfe der musikalischen Untermalung Gefühle der Erhabenheit, Angst, Bedrohung oder des Wagemuts erzeugt. Das Motiv des Abenteurers wird durch den Hintergrunderzähler und Äußerungen der Protagonist:innen verstärkt: Bereits im Vorspann ist die Rede von der „Reise an die eigenen Grenzen“ (03:02⁴). Gezielt eingespielte Aussagen wie: „das größte Abenteuer meines Lebens“ (01:31) oder: „Ich hab‘ Bock auf das Abenteuer und bin einfach gespannt“ (05:42) unterstreichen dies. Die Verwendung des Abenteuermotivs kann aus unserer Sicht problematisch sein, da sich Assoziationen zu den Schutztruppen der Kolonialzeit ergeben. Wie diese, können auch die Kandidat:innen nur das Allernötigste mitnehmen. Niemand weiß oder wusste, was auf ihn:sie zukommt, was das Gefühl der (eigenen) Fremdheit noch zusätzlich verstärkt. Die deutsche Kolonialbewegung wurde von verschiedenen Akteur:innen aus unterschiedlichen Interessen heraus unterstützt: Diese reichten von sozialökonomischen und nationalideologischen über sozialdarwinistischen bis hin zu kulturmissionarisch-sendungsideologischen Interessen (vgl.

⁴ Zitate werden mit der Minute und Sekunde des Zitatbeginns angegeben: min.min.:sek.sek.

Zimmerer 2001: 15). Vor diesem Hintergrund kann das Abenteuermotiv als Brücke zwischen den unterschiedlichen Begründungsebenen gesehen werden. Ein solches Abenteuer bot beispielsweise die Möglichkeit, sich selbst zu beweisen und gleichzeitig die Treue und Untergebenheit zum Mutterland zeigen zu können.

Namibia, das Land, in dem die Serie gedreht wurde, wird als Kulisse und nicht als eigenständige Nation wahrgenommen. Sowohl die Teilnehmenden als auch der Moderator untermauern diesen Eindruck, indem sie verallgemeinernd von „Afrika“ sprechen. Auf diese Weise werden anonyme Orte geschaffen, die als Abenteuerspielplatz dienen. Diese Darstellung zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Serie. Die Vorstellungen eines homogenen Afrikas und seiner vermeintlich „exotischen“ Landschaften und Tiere deuten darauf hin, dass koloniale Konzeptionen in den Köpfen der Kandidat:innen und Macher:innen der Serie vorherrschen (vgl. Arndt/Hornscheidt 2018: 44).

Die größte Dartscheibe der Welt | Im nächsten Schritt soll das Spielsetting kritisch beleuchtet werden, mit dem die Protagonist:innen im Laufe der Sendung konfrontiert werden. Gleich im ersten Spiel kann der Eindruck entstehen, dass Namibia als großes Spielfeld für die Gladiatoren dient und europäische Spiele, z. B. Darts und später Basketball⁵, an diese Spielarena angepasst werden: „[D]er Lake Oanob ist die Dartscheibe“ (08:52). Auch das Abenteuermotiv wird an dieser Stelle wieder aufgegriffen, indem die Teilnehmenden einen „Spielleiter für das größte Abenteuer [ihres] Lebens: Afrika“ (07:36) benötigen. Das Setting und die Umgebung haben viel mit Herausforderungen und Selbstüberwindung zu tun. Denn schließlich kämpfe jeder Mensch „mit Ängsten und wenn er davor wegläuft, werden die stärker“ (11:50). Somit haben die Spiele und das gesamte Format etwas damit zu tun, dass die Teilnehmenden an ihre Grenzen gehen und durchziehen, was sie sich vornehmen. Auch wenn dies nicht immer einfach ist und sich so manche:r fragt: „[D]as gibt es nicht [..], was mache ich hier?“ (14:50) oder, warum die anderen keine Angst haben, da all dies

⁵ Darts in Episode 1, Basketball in Episode 5 „Afrika at its best: Das große Finale“, 06.07.2017.

schließlich nicht das Normalste der Welt sei (15:35), genießen die Teilnehmenden nach dem ersten Spiel ihren Adrenalinrush und bedanken sich für die „super Erfahrung“ (13:51).

Wir sehen Prominente, die mit vor der Brust verschränkten Armen einsam in der namibischen Landschaft stehen und darüber philosophieren, ob sie Abenteuerjunkie oder Gladiator:in seien, die dann mit großen Schritten entschlossen zum nächsten Spiel abmarschieren und erzählen, dass ihr Kampfgeist geweckt wurde. Die Bezeichnung Gladiator:in, der Kampfgeist und Wille der Kandidat:innen sowie deren Inszenierung wecken militärische Assoziationen an die Schutztruppen und die militärische Präsenz des Kaiserreichs in der damaligen Kolonie. Als kaiserliche Abgesandte zur Sicherung des neuen Landes und zum Schutz der dort lebenden Siedler:innen und anderer ökonomischer Akteur:innen waren militärische Interventionen für die Schutztruppler Alltagsgeschäft – von der Ausführung der Peitschenstrafe an Mitgliedern der lokalen Bevölkerung bis hin zum Völkermord an Herero, Nama und Damara.⁶

Wen wir kaum sehen | Im Folgenden möchten wir aufgreifen, welche Personen die Zuschauenden kaum zu sehen bekommen. Dies ist insofern wichtig, als Stereotype auch durch bewusste Auslassung erzeugt und verstärkt werden können. Im Mittelpunkt stehen vor allem die Gladiator:innen und ihre Unterstützer:innen aus Deutschland, die sich in der Wettkampfarena beweisen müssen. Wen wir nicht sehen (sollen), sind Menschen, die in diesem Land leben: So kommt nach 43 Minuten zum ersten Mal eine *Person of Colour* ins Bild. Diese kann zwar als Fahrer ausgemacht werden, jedoch hält ein Teilnehmender just in diesem Moment sein Handy so, dass das Gesicht des Mannes nicht zu sehen ist. Dies wirft die Fragen auf: Warum sehen wir keine einheimischen Personen und werden diese bewusst ausgeblendet? Unsichtbare namibische Personen haben auch keine sichtbare Geschichte, vor allem keine, die sie mit Deutschland teilen. Blendet man Menschen aus, tut man es auch mit ihrer Vergangenheit. Somit kann es auch keine Anerkennung und Aufarbeitung genau dieser Geschichte geben. So wird jedoch die Verantwortung für genau diese Geschichte nicht wahr- und angenommen. Man könnte nun argumentieren, dass der Fahrer

⁶ Vgl. z. B. Schröder 1997: 70 zu Peitschenstrafe, und z. B. Zimmerer/Zeller 2004 oder Melber 2005 zum Genozid.

lediglich die Dreharbeiten unterstützt und es auch in innerhalb Deutschlands gedrehter Produktionen nicht üblich wäre, Personen des Produktionsteams explizit zu zeigen. Jedoch hinkt der Vergleich, da hier eine deutsche Produktionsfirma mit deutschen Prominenten für einen deutschen Fernsehsender eine Sendung produziert, die für ein deutsches Publikum bestimmt ist und das alles in einer ehemaligen deutschen Kolonie.

Die Auslassung der vor Ort lebenden Bevölkerung bringt noch eine weitere Schwierigkeit mit sich. Die Interpretation und Bewertung der Szenerie wird komplett den Prominenten und dem Moderator überlassen: Nach einem wohlverdienten Feierabend und der entsprechenden Entspannung mit kurzer Aufregung – überall sind Ameisen (40:50) – wird uns ein magischer Sonnenaufgang vor einer scherenschnittartigen Landschaftskulisse gezeigt: im Hintergrund dunkle Hügel, dann die Silhouette eines Baumes (46:59). Doch der Schein trügt: Schnell wird ein durchs Bild huschender Skorpion eingeblendet, gefolgt von der Aufnahme eines Tierschädels, während eine Kandidatin erklärt: „So sehr ich mich drauf freu‘, es bringt auch einige Gefahren mit sich.“ (48:12).

Es sind allein die Prominenten, mit denen die Zuschauenden einschlafen und in einer imposanten, aber vermeintlich menschenfeindlichen Umgebung wieder aufwachen. Dieses Setting lässt wiederum Assoziationen an die Kolonialzeit zu. Die Situation erinnert an deutsche Siedler:innen, die dauerhaft das Mutterland verließen und in der Ferne zusammenhalten mussten, da sie dasselbe Schicksal teilten. So entstand nicht zuletzt ein „allgemeines Gefühl der Überlegenheit“ (Arndt/Hornscheidt 2018: 18), was in der Sendung durch die Abwesenheit der einheimischen Bevölkerung noch verstärkt wird. Der Vollständigkeit halber möchten wir nicht verschweigen, dass ab 53:26 doch noch mehrere namibische Angestellte zu sehen sind, die helfen und eine Laderampe herunterlassen.⁷

⁷ An dieser Stelle möchten wir es aber den aufmerksamen Lesenden überlassen darüber nachzudenken, inwiefern diese Darstellung aus postkolonialer Perspektive problematisch sein könnte. Ungeduldige wechseln direkt zum nächsten Abschnitt.

Eine Reise ins Ungewisse | Abschließend möchten wir die Inszenierung der Reise der Gladiator:innen in den Blick nehmen. „Acht Prominente auf dem Roadtrip ihres Lebens“ (81:16) müssen in besagter Episode 564 Kilometer auf holprigen Straßen hinter sich bringen – Sorgen sind also berechtigt (79:48). Da die Kandidat:innen in einem fensterlosen Container sitzen, nehmen sie nichts von der Landschaft wahr, die den Zuschauenden gezeigt wird: Felsen, gigantische Ausblicke in Canyons, blauer Himmel und selbstverständlich die obligatorischen Elefanten. Weder sehen die Teilnehmenden die Giraffen, die uns mit passender Musik eingeblendet werden, ein wenig überbelichtet, um die ‚erbarmungslose‘ Sonne besser einzufangen (83:05), noch kennen sie ihre Reiseroute, die uns auf einer provisorischen Karte eingeblendet wird (81:26). Dafür führen sie tiefgehende Gespräche und bekommen nicht mit, dass sie gerade über geteerte Straßen mit Mittelstreifen fahren (82:45). Als die Fahrt sich wegen plötzlich einsetzenden Regens auf zwölf Stunden verlängert, am Himmel Blitze zu sehen sind und der Container unter bedrohlicher Musik eine überspülte Straße mit Steigung hochfahren muss (89. Min), fühlen die Kandidat:innen wieder: „Das ist Afrika, das ist adventure!“ (89:06). Als der Laster stecken bleibt, sehen wir die sonst kaum gezeigten *People of Colour* an ihm arbeiten, damit er es schafft, die Steigung zu passieren. So lange fachsimpeln die Teilnehmenden miteinander, dass Afrika unberechenbar sei (88:39), sie einfach „stecken geblieben [sind] so im Matsch“ (89:00) und dass es vielleicht auch Schwarze Mambas, Hyänen und Löwen um sie herum gebe (89:19). Im Reiseabschnitt der Episode, der als sehr strapaziös und abenteuerlich dargestellt wird, werden unterschiedliche koloniale Assoziationen geweckt. Namibia, das damalige Deutsch-Südwestafrika, ist gut zweieinhalbmal so groß wie das heutige Deutschland (vgl. Länderdaten 2019). Zu Kolonialzeiten gehörten lange Reisen in Ochsenwagen oder auf Pferden deshalb zum Alltag. Als weiteres Motiv könnte die Rollenverteilung und die damit einhergehenden Tätigkeiten der Namibier:innen angeführt werden. Diese verrichten vor allem körperliche Arbeit, die mitunter sehr anstrengend ist. Unseres Erachtens ist diese Darstellung insofern kritisch, als dass zu Kolonialzeiten im dünn besiedelten Deutsch-Südwestafrika die kolonisierte Bevölkerung vorwiegend zu Zwecken der körperlichen Arbeit eingesetzt wurde (vgl. Hennig 2013: 156). Somit werden Bilder geschaffen und reproduziert, welche an die kolonialgeschichtliche Arbeitsteilung erinnern.

Fazit

Ziel unseres Beitrags war es, die Show aus postkolonialer Perspektive unter die Lupe zu nehmen und die Lesenden für das Wahr- und Einnehmen einer kritischen Perspektive gegenüber Gedankengut und Bildern, welche koloniale Weltansichten und Annahmen transportieren können⁸, zu sensibilisieren. Primär möchten wir die Lesenden dazu befähigen, visuelle und erzählerische Konstellationen zu erkennen, die aus kolonialgeschichtlicher Perspektive problematisch sein können – nicht nur in *Global Gladiators*, sondern auch in anderen Kontexten. Es handelt sich demnach um eine erste Annäherung an die Thematik. Leider standen uns für unsere Analyse keine filmischen Rohmaterialien zur Verfügung. Mithilfe dieser könnte analysiert werden, inwieweit koloniale Stereotypen bei den Protagonist:innen verankert sind und an welchen Stellen die Serienmacher:innen durch Schnitt und Kommentarfunktion diese gezielt herausstellten. Ein Ansatz wäre, Interviews mit den Teilnehmenden zu analysieren oder deren jeweilige Online-Präsenzen auszuwerten. Ein weiterer Aspekt ist die werbewirksame Zielgruppe, die 14- bis 49-Jährigen. Hier könnte betrachtet werden, inwiefern die Show koloniale Klischees reproduziert oder diese bei den Zuschauenden erst hervorruft. Im Gegenzug wäre zu klären, ob und inwiefern die Zuschauenden den gezeigten Inhalten kritisch gegenüberstehen. Hierzu könnten öffentlich zugängliche Reaktionen der Zuschauenden analysiert werden, beispielsweise Äußerungen auf Twitter oder Instagram. Dies wäre im Rahmen eines Forschungsprojektes sicherlich ein interessantes Thema.

In unserem Beitrag haben wir uns vor allem auf Aspekte konzentriert, die negative Assoziationen und Zerrbilder befördern. Selbstverständlich finden sich in dem vorliegenden Filmmaterial auch inszenierte positive Überhöhungen. Zum Ende der Episode entdecken die Gladiator:innen beispielsweise, wie schön es um sie herum ist, was von erhabener Musik begleitet wird. Sie schildern ihre Eindrücke wortreich und werden dabei immer in leichtem Gegenlicht gefilmt, sodass eine fast unwirkliche Atmosphäre entsteht: „Für mich war das so ‘ne Filmkulisse, ich dachte ‚Sind das wirklich echte Felsen?‘ – das ist einfach schon atemberaubend.“ (98:02) und: „Wow, wo bin ich hier? Wie im Paradies ist es hier, wirklich! Ich hab‘ selten so was Schönes gesehen.“ (93:17). Inwieweit die positive

⁸ Selbstverständlich könnte man die Serie auch im Hinblick auf andere narrative Referenzpunkte analysieren, wie etwa Sandalen- und Historienfilme.

Überhöhung der Landschaft problematisch sein könnte, würde jedoch den Rahmen dieses Papiers sprengen und müsste in einem Folgebeitrag explizit behandelt werden. An dieser Stelle nur so viel: Die Schönheit der Landschaft dient hier in erster Linie der Dramaturgie der Show und als hübsche Kulisse. Dies wird gegen Ende besonders deutlich. Namibia, in diesem Fall der berühmte Fishriver Canyon, dienen einzig als Spielarena der Superlative. Immerhin ist dieser Canyon der „zweitgrößte Canyon der Welt [und] der größte Afrikas“ (128:24). Doch es scheint, als könnten die Spiele überall auf der Welt gespielt werden, da es nicht um das Land geht, in dem sich die Teilnehmenden gerade befinden, sondern um die Show und das Adrenalin. Zudem können hier Parallelen zur Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts gezogen werden, denn

die exotischen Projektionen [gingen] entsprechend mit dem Rassismus des Kolonialzeitalters Hand in Hand, indem die komplementär-entgegengesetzten Stereotypen des »edlen Wilden« und des »primitiven Negers« historisch weiterhin parallel laufen und zudem ineinander umschlagen [konnten]“ (Schaffers 2009: 159).

Mit unserem Beitrag möchten wir anregen, deutsche Filme oder Unterhaltungsformate, die sich mit dem afrikanischen Kontinent beschäftigen oder ihn als Kulisse nutzen, besonders in den Blick zu nehmen. Als Adressat:innen sehen wir nicht nur die wissenschaftliche Community, sondern auch die verantwortlichen Produzent:innen sowie Zuschauenden. Wir erhoffen uns, dass das Format dieses Sammelbands dazu beiträgt, den üblichen Leser:innenkreis zu vergrößern und somit einen Beitrag zur gesamtgesellschaftlichen Sensibilisierung in Bezug auf koloniale Zerrbilder leistet.

Literaturverzeichnis

- ARNDT/HORNSCHEIDT 2018:** Susan Arndt/ Antje Hornscheidt (Hrsg.), Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk (Münster 2018).
- BÜLOW 1897:** Bernhard von Bülow, Deutschland und Haiti, Kiautschou. Stenographische Berichte des Reichs-Tages. 9. Legislatur-Periode. V. Session, 4. Sitzung, 60. Zitiert in: Warnke (2009).
- FISCHWILLWURM 2019:** Fischwillwurm, Abrufbar unter: <http://fischwillwurm.de/#projekte> (Stand: 27.09.2019).
- HENNIG 2013:** Richard Hennig, Sturm und Sonnenschein in Deutsch-Südwest (Bremen 2013).
- KRÜGER 1999:** Gesine Krüger, Kriegsbewältigung und Geschichtsbesusstsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des deutschen Kolonialkriegs in Namibia 1904-1907 (Göttingen 1999).
- LÄNDERDATEN 2019:** Länderdaten, Abrufbar unter: <https://www.laenderdaten.info/laendervergleich.php?country1=NAM&country2=DEU> (Stand: 27.09.2019).
- MELBER 2005:** Henning Melber (Hrsg.), Genozid und Gedenken. Namibisch-deutsche Geschichte und Gegenwart (Frankfurt a.M. 2005).
- PRO7-STAFFEL 1 2019:** Pro7-Staffel 1, Abrufbar unter: <https://www.prosieben.de/tv/global-gladiators/video/11-staffel-1-episode-1-das-abenteuer-beginnt-ganze-folge> (Stand: 21.09.2019).
- SCHAFFERS 2009:** Ursula Schaffers, An-Ordnungen. Formen und Funktionen der Konstruktion von Fremde im kolonialen Afrika-Diskurs. In: Ingo Warnke (Hrsg.), Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919 (Berlin 2009), 145–166.
- SCHRÖDER 1997:** Martin Schröder, Prügelstrafe und Züchtigungsrecht in den deutschen Schutzgebieten Schwarzafrikas (Münster 1997).
- VAN DIJK 2005:** Lutz van Dijk, Die Geschichte Afrikas (Frankfurt/Main 2005).

- WARNKE 2009:** Ingo Warnke, Deutsche Sprache und Kolonialismus. Umriss eines Forschungsfeldes. In: Ingo Warnke (Hrsg.), Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919 (Berlin 2009), 3–62.
- WIKIPEDIA 2019:** Wikipedia: Global Gladiators, Abrufbar unter https://de.wikipedia.org/wiki/Global_Gladiators (Stand: 27.09.2019).
- ZIMMERER 2001:** Jürgen Zimmerer, Deutsche Herrschaft über Afrikaner. Staatlicher Anspruch und Wirklichkeit im kolonialen Namibia (Münster 2001).
- ZIMMERER/ZELLER 2004:** Jürgen Zimmerer/ Joachim Zeller (Hrsg.), Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904-1908) und seine Folgen (Berlin 2004).

(Neu-) Beschreibung des Selbst

Supergirl

Sind Außerirdische mit Superkräften moralisch verpflichtet, Superhelden zu werden?

Hannah Schickl, Lilian Marx-Stölting

Einleitung

Kara Zor-El alias Supergirl¹ und Mon-El sind Außerirdische, die beide die Zerstörung ihres jeweiligen Heimatplaneten Krypton und Daxam überlebt haben und auf der Erde über ähnliche Superkräfte² verfügen. Kara wurde als Kind auf der Erde von einer menschlichen Gastfamilie, den Denvers, aufgenommen und als Mensch mit dem Namen Kara Denvers großgezogen. Ihre Superkräfte verbirgt sie zunächst, bis ihre menschliche Schwester, der sie sehr nahesteht, in einem brennenden Flugzeug in Lebensgefahr gerät und Kara den sonst unvermeidbaren Flugzeugabsturz mithilfe ihrer besonderen Fähigkeiten verhindert. Als Supergirl setzt Kara ihre Fähigkeiten von nun an ein, um Menschen zu helfen. Sie unterstützt die Organisation DEO (*Department of Extranormal Operations*) in ihrem Kampf gegen außerirdische Bedrohungen. Im Alltag arbeitet Kara als Reporterin in einem Medienunternehmen (CATCO) und erfährt so als eine der ersten von menschlichen Notfällen und Katastrophen, in die sie dann rettend eingreift. Die Parallele zu Clark Kent bzw. Kal-El ist nicht zufällig: Superman ist nicht nur Karas Cousin, sondern auch ihr moralisches Vorbild, dem sie nahekommt. Anders als Kara landete Mon-El als Erwachsener auf der Erde. Er

¹ Dieser Beitrag bezieht sich auf die gleichnamige US-amerikanische Fernsehserie *Supergirl*. Die Superheldin-Serie basiert auf den gleichnamigen DC-Comics. Die erste Staffel wurde 2015 in den USA und 2016 in Deutschland ausgestrahlt. Die erste Folge erreichte 1,63 Millionen Zuschauer:innen in Deutschland. Fünf Staffeln sind inzwischen erschienen, die sechste (und letzte) Staffel soll im Frühjahr 2021 erscheinen. Mehr Informationen unter: <https://www.moviepilot.de/serie/supergirl> [18.02.2021].

² Zu Karas besonderen Fähigkeiten gehören: Fliegen, Eisatem, Hitzeblick, Unverwundbarkeit, Stärke, Schnelligkeit, Supergehör, Röntgenblick, Scanblick und Hypnosefähigkeit. Mon-El verfügt ebenfalls über viele dieser Superkräfte, aber nicht über alle. So kann er z. B. nicht fliegen (aber hoch und weit springen) und hat keinen Eisatem oder Hitzeblick.

möchte auf der Erde lieber ein normales Leben führen, Spaß haben und sein Leben genießen. Seine Superkräfte setzt er im Unterschied zu Kara ein, um Geld zu verdienen, indem er z. B. Schuldner verprügelt. Supergirl versucht, ihn davon zu überzeugen, sie im Kampf für das Gute zu unterstützen und ebenfalls ein Superheld zu werden. Es stellt sich daher die Frage: Ist Mon-El moralisch verpflichtet, seine Superkräfte zugunsten der Menschheit einzusetzen? Vor dem Hintergrund, dass Karas Handeln klar als moralisch gut und Mon-El's Handeln eher als moralisch fragwürdig, wenn nicht moralisch schlecht, einzustufen ist, scheint die Antwort nahezuliegen: Natürlich ja! Im vorliegenden Beitrag werden wir diese Frage genauer untersuchen.

Moralische Pflichten von Außerirdischen auf der Erde

Eine Pflicht meint in der Philosophie und Ethik ein moralisches Sollen in Bezug auf eine bestimmte Handlung, etwas, das man tun (oder unterlassen) soll, und das bei Abweichung (v. a. sozial) sanktionierbar ist (z. B. durch Tadel).³ Man unterscheidet negative und positive moralische Pflichten. Negative Pflichten der Rücksichtnahme bestehen darin, bestimmte Handlungen zu unterlassen, die andere Wesen in ihrem Wohl verletzen können: So sollte man anderen beispielsweise keinen Schaden, keine Angst oder keine Schmerzen zufügen, man sollte sie nicht am aktiven Lebensvollzug hindern usw. Nach inzwischen weit verbreiteter Auffassung bestehen diese Pflichten für jeden Menschen gegenüber allen fühlenden Wesen, also gegenüber Menschen und vielen Tieren. Positive Pflichten dagegen fordern bestimmte Handlungen von uns als moralisch Handelnden. Auch sie bestehen für jeden Menschen in Notsituationen gegenüber allen anderen Menschen und nach weit verbreiteter Auffassung auch gegenüber (bestimmten) Tieren. Wem gegenüber in normalen Situationen positive Pflichten der Fürsorge (z. B. anderen zu helfen, sie zu beschützen) gelten, ist allerdings umstritten. Manche Ethiker:innen sind der Auffassung, dass solche Pflichten nur eingeschränkt und vom Kontext abhängig gelten, z. B. davon, ob und in welcher Beziehung man zu einem Wesen steht.⁴ Andere sehen moralische positive Pflichten grundsätzlich gegenüber allen (hilfsbedürftigen) Menschen

³ Vgl. Düwell/Hübenthal/Werner 2011: 464 ff. Wir beziehen uns hier auf Pflichten im engeren Sinn (unbedingte oder absolute Pflichten).

⁴ Vgl. z. B. Wolf 2012: 96 f.

(und ggf. auch Tieren).⁵ Die genannten Pflichten steigern sich demnach in ihrem Anforderungsprofil an eine:n moralisch Handelnde:n. Da es sich bei Kara und Mon-El jedoch nicht um Menschen handelt, ist in Bezug auf unsere Fragestellung zunächst zu klären, ob Außerirdische mit Superkräften überhaupt moralische Pflichten gegenüber Menschen zugeschrieben werden können, wobei wir zunächst die negativen Pflichten betrachten. In einem zweiten Schritt stellen wir dann die Frage, ob und unter welchen Umständen es für Außerirdische auch positive moralische Pflichten gegenüber Menschen gibt.

Haben Außerirdische mit Superkräften überhaupt moralische Pflichten gegenüber Menschen? | Negative Pflichten, die von uns fordern,

Rücksicht auf das Wohl von anderen zu nehmen, werden je nach zugrunde gelegter Ethiktheorie unterschiedlich begründet. Anthropozentrische (aus griech. *Anthropos*: Mensch) Ansätze sehen die Schutzwürdigkeit von Lebewesen in Anlehnung an Kant in erster Linie in ihrer Vernunftfähigkeit – bzw. genauer in der Zugehörigkeit zu einer (der menschlichen) Spezies, deren Mitglieder typischerweise vernunftfähig sind. Denn es werden auch Menschen in die moralische Gemeinschaft miteingeschlossen, denen diese Fähigkeit aktual oder grundsätzlich fehlt (z. B. Säuglinge oder geistig schwer beeinträchtigte Menschen).⁶ Damit ergeben sich moralische Pflichten gegenüber allen Menschen, nicht aber (oder nur abgeleitet) gegenüber anderen Spezies. Anthropozentrische Positionen haben damit einen vergleichsweise stark exkludierenden und exklusivierenden Charakter.

Kara und Mon-El sind zwar Außerirdische, verfügen aber über Vernunftfähigkeit bzw. gehören einer Spezies an, deren Mitglieder typischerweise vernunftfähig sind. Demzufolge hätten wir Menschen nach anthropozentrischer Auffassung – auf den ersten Blick – auch Pflichten ihnen gegenüber

⁵ Vgl. z. B. Singer 1972.

⁶ Einige Textpassagen bei Kant legen die in der Literatur von manchen vertretene Auffassung nahe, er sei im Unterschied zu der Darstellung hier nicht anthropo-, sondern ratiozentrisch (vgl. z. B. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*: 22). Dem widerspricht allerdings sein abgeleiteter Umgang mit nicht-vernunftbegabten Menschen und vernunftbegabten Tieren (vgl. u. a. Ach 1999: 114 f., 119; Birnbacher 1980; Patzig 1986; Wolf 1992: 57; zurückgehend auf Schopenhauer). Schopenhauers Kritik beruht unter anderem auf dem Zitat von Kant in den *Metaphysischen Anfangsgründen der Tugendlehre*, § 16: „Der Mensch kann keine Pflicht gegen irgendein Wesen haben, als bloß gegen den Menschen“ (Schopenhauer 1988: 518). Zur Gegenposition und Diskussion vgl. z. B. Baranzke 2005.

und umgekehrt. Allerdings sehen viele Anthropozentriker:innen keine Verpflichtungen gegenüber vernunftbegabten nicht-menschlichen Tieren (wie z. B. Schimpansen und anderen nicht-menschlichen Primaten, Delfinen, Schweinen etc.). Es könnte daher auch sein, dass Außerirdische ihrerseits einen (aus unserer menschlichen Sicht) „Paroikozentrismus“ (aus griech. Paroikos: Außerirdischer, Ausländer), möglicherweise sogar einen „Daxam-“ oder „Kryptozentrismus“ vertreten, der eine für die jeweils eigene Spezies spezifische Fähigkeit als moralisches Kriterium für Schutzwürdigkeit ansieht und Menschen demnach aus der moralischen Gemeinschaft ausschließt.⁷ Wenn man daher von einer anthropozentrischen Position ausgeht, hat man jedenfalls keine Argumentationsgrundlage, Außerirdischen überhaupt irgendwelche moralischen Pflichten Menschen gegenüber zuzuschreiben. Entsprechend wäre es auch nicht möglich, Mon-El zu verpflichten, (menschliche) Schuldner nicht zu verprügeln – geschweige denn Menschen zu retten.

Gegen anthropozentrische Positionen wurde im Rahmen der Tierethik eingewendet, dass Speziesgrenzen moralisch ebenso irrelevant seien wie Rassen- und Geschlechtergrenzen (Speziesismusvorwurf, in Analogie zu Rassismus und Sexismus).⁸ Begleitet von einem weitverbreiteten gesellschaftlichen und politischen Einstellungswandel hat sich auf dieser Grundlage das Kriterium der Empfindungs- oder Leidensfähigkeit in der internationalen ethischen Debatte zum Umgang mit Tieren durchgesetzt (Pathozentrismus; aus griech. Pathos: Leid, Schmerz), worauf auch wir uns hier stützen werden.⁹ Im Rahmen einer pathozentrischen Position können auch empfindungsfähige Außerirdische wie Kara und Mon-El als Teil der moralischen Gemeinschaft betrachtet werden, d. h., dass Menschen auf sie Rücksicht nehmen müssen. Und da vernunftbegabte Außerirdische – wie (die meisten) Menschen, aber anders als einige Tiere – in der Lage sind, moralische Sätze zu verstehen und danach zu handeln (also „moralische Subjekte“ oder „moralisch Handelnde“ sind), ließen sich im Rahmen einer

⁷ Kryptonier:innen und von ihnen abstammende Daxamier:innen gelten z. B. als hochentwickelt und damit auch hochintelligent. Hier könnte eine Grenze gezogen werden zur bloß menschlichen Vernunftfähigkeit (parallel zu manchen Autor:innen, die eine unterschiedliche Qualität der Vernunftfähigkeit von Tieren im Vergleich zu Menschen hervorheben, vgl. z. B. Cohen 2001). Auch die Fähigkeit, unter der gelben Sonne der Erde über Superkräfte zu verfügen, wäre als Kriterium denkbar.

⁸ Vgl. Ryder 1971 und Singer 2013: 98 ff.

⁹ Eine Übersicht zu pathozentrischen Ansätzen bietet z. B. Krebs 2014.

solchen Position auch moralische (Rücksichts-) Pflichten von Außerirdischen gegenüber Menschen begründen. Dasselbe ergibt sich aus biozentrischen Ansätzen (aus griech. Bios: Leben), die alles Leben als schutzwürdig ansehen. Damit sind Außerirdische mit Superkräften auf der Erde jedenfalls dazu verpflichtet, ihre Fähigkeiten nicht zu negativen Zwecken einzusetzen, sie also nicht zu nutzen, um damit anderen (Menschen) zu schaden. Mon-El sollte seine Superkräfte also nicht dazu einsetzen, Menschen (oder auch andere Außerirdische) einzuschüchtern und zu verprügeln. Danach wäre es auch nicht moralisch richtig, wenn er z. B. ein „Superschurke“ werden würde, der seine Kraft für böse Zwecke einsetzt wie die Zerstörung der Erde. Aber sollten Außerirdische mit Superkräften ihre Fähigkeiten außerdem zu positiven Zwecken zugunsten der Menschheit einsetzen?

Haben Außerirdische mit Superkräften positive moralische Pflichten gegenüber Menschen? | Wenn in der Philosophie Fragen zu klären sind, die abstrakt, komplex oder schwer vorstellbar sind, können Analogien zu

besser vorstellbaren Situationen weiterhelfen. Im Kontext der Serie bedeutet Menschen zu helfen, dass deren Leben gerettet wird, indem sie aus einer Notsituation befreit werden (und nicht z. B. geheilt werden). Eine Analogie zu normalen Menschen besteht dabei in der Notfallhilfe, die unterschieden werden kann in a) Notfallhilfe durch Lai:innen und b) Notfallhilfe durch Expert:innen sowie c) Notfallhilfe (durch Expert:innen oder Lai:innen) trotz Lebensgefahr:

a) Notfallhilfe durch Lai:innen: Wie oben bereits erwähnt, hat jeder Mensch eine moralische (und zum Teil auch juristische) Verpflichtung dazu, anderen Menschen in Notsituationen zu helfen. Wenn ein Spaziergänger z. B. ein Kind in einem Teich ertrinken sieht, ist er verpflichtet, dem Kind zu helfen, außer er würde sich oder andere dabei in Gefahr bringen (Gedankenexperiment „The drowning child“).¹⁰ Da ein Außerirdischer mit Superkräften sein eigenes Leben in der Regel nicht in Gefahr bringt, ist er moralisch verpflichtet, Menschen in Notsituationen zu helfen (solange er andere dabei nicht in Gefahr bringt).¹¹ Mon-El ist demnach auch verpflichtet, in einer konkreten Notsituation helfend einzugreifen. Ob man sich in

¹⁰ Vgl. Singer 1972: 231.

¹¹ Manchmal bringen sich auch Superheld:innen in Gefahr, z. B. wenn sie (für Menschen) gegen andere Außerirdische mit Superkräften kämpfen. Hierauf gehen wir unter c) noch ausführlicher ein.

Gefahr bringt, hängt dabei (nicht ausschließlich, aber) auch von den eigenen Fähigkeiten ab. Wenn der erwähnte Teich tief ist, ist es für den Spaziergänger z. B. von Bedeutung, ob er schwimmen kann.¹² Außerirdische mit Superkräften sind entsprechend in der Lage, in anderen und mehr Notsituationen zu helfen, z. B. auch bei einem Flugzeugabsturz oder einer Zugentgleisung. Insofern sind sie in Notsituationen aufgrund ihrer Fähigkeiten sogar zu mehr verpflichtet als Menschen mit normalen Fähigkeiten. Allerdings hilft Supergirl nicht nur, wenn sie zufällig einen Notfall beobachtet bzw. davon erfährt. Sie hat es sich zur Aufgabe und zum Beruf (Reporterin) gemacht, systematisch Menschen in Not aufzuspüren und ihnen zu helfen. Dasselbe hat schon Superman getan und das ist es auch, was Kara von Mon-El erwartet. Daher ist die Situation von Außerirdischen mit Superkräften eher mit der Notfallhilfe durch Expert:innen vergleichbar:

b) Notfallhilfe durch Expert:innen: Mit Rettungsexpert:innen meinen wir Menschen, die beruflich oder über ein Ehrenamt zu Notfällen gerufen werden und die über ihr Berufsethos (wie z. T. auch rechtlich) dazu verpflichtet sind, Menschenleben zu retten, etwa Mitglieder der Polizei und Feuerwehr¹³ sowie insbesondere Ärzt:innen der Notfall- und Rettungsmedizin. Rettungsexpert:innen müssen nicht nur in Notfällen eingreifen, die sie zufällig miterleben, vielmehr müssen sie sich aktiv bereithalten für Einsätze, zu denen sie gerufen werden. Es stellt sich daher die Frage, ob es für Menschen mit normalen Fähigkeiten eine moralische Verpflichtung gibt, Rettungsexpert:innen zu werden, um Menschen zu retten – in Analogie zu unserer Ausgangsfrage, ob Außerirdische mit Superkräften (hier konkret Mon-El) dazu verpflichtet sind, Superheld:innen zu werden, um Menschen zu retten. Diese Frage muss verneint werden, denn sonst müssten alle Menschen Rettungsexpert:innen werden, was absurd wäre. Vielmehr hat der Staat eine Verpflichtung, dafür zu sorgen, dass es ausreichend Rettungsexpert:innen zum Schutz seiner Bürger:innen gibt. Dabei steht es aber jedem:r frei, ob er:sie Rettungsexpert:in wird oder nicht. Da Superheld:innen aber über besondere Fähigkeiten verfügen, liegt die Analogie zu Menschen eher bei Menschen mit einer besonderen Begabung und die Frage lautet

¹² Vgl. hierzu die von Hare (1981: 200 f.) unterschiedenen „spezifischen Pflichten“ für bestimmte Gruppen basierend auf ihren Fähigkeiten.

¹³ Überwiegend freiwillig: in Deutschland nur 6,2 Prozent hauptamtlich (Dez. 2018; vgl. Westphal 2018).

dann genauer: Haben z. B. zur Rettungsmedizin besonders begabte Menschen (durch physische und psychische Fähigkeiten wie eine gute körperliche Konstitution, psychische Belastbarkeit, Einfühlungsvermögen, schnelle Auffassungsgabe und Reaktionsfähigkeit, Konzentrationsfähigkeit, Verantwortungsbewusstsein etc.)¹⁴ eine Verpflichtung, Rettungsärzt:innen zu werden, um ihre besonderen Fähigkeiten zur Rettung von Menschen einzusetzen?

Hierzu stellen wir uns folgendes Szenario vor: Eine Schülerin macht ein Schulpraktikum beim Rettungsdienst und es stellt sich heraus, dass sie alles „mitbringt“, was man braucht, um mit Notsituationen gut umgehen zu können (etwa Nervenstärke, Konzentration, Empathie, Objektivität, Bereitschaft zur Verantwortungsübernahme). Sie hat ein Gespür dafür, worauf es in Notsituationen ankommt, was betroffene Menschen brauchen und was medizinisch ratsam ist. Ihr fehlt nur das medizinische Fachwissen, das sie sich erst durch ein Studium aneignen müsste. Sollte dieses „Wunderkind der Rettungsmedizin“ nun auch Rettungsärztin werden? In der Philosophie haben sich zwei berühmte Denker zu einer ähnlichen Frage geäußert: Sind wir verpflichtet, unsere Fähigkeiten zu entwickeln und einzusetzen?¹⁵ Aristoteles und Kant gehen davon aus, dass wir dies tun sollten.¹⁶ Aristoteles argumentiert dabei vom guten Leben her, Kant postuliert Pflichten gegen sich selbst.

Bei Aristoteles steht die *eudaimonia*, das höchste durch menschliches Handeln erreichbare Gut (oft auch übersetzt als Glück oder Glückseligkeit), im Mittelpunkt seiner *Nikomachischen Ethik*. Den Inhalt dieses höchsten Gutes bildet dabei für den Menschen ein Lebensvollzug in der Betätigung der für den Menschen spezifischen Vernunftfähigkeit – und das auf eine möglichst gute bzw. tugendhafte, das heißt eingübte und ausgereifte Art und Weise.¹⁷ Aristoteles geht davon aus, dass man als Mensch Freude an für den Menschen spezifischen Betätigungen empfindet. Lust ist bei

¹⁴ Wir beziehen uns hier auf die offiziellen Voraussetzungen zur Ausübung des Berufs. Vgl. z. B.: <https://berufskunde.com/fbk/2513.pdf> [18.02.2021].

¹⁵ Auch Außerirdische mit Superkräften müssen ihre Fähigkeiten erst durch gezieltes, regelmäßiges Training oder eine Ausbildung entwickeln, bevor sie sie als Superheld:innen einsetzen können.

¹⁶ Dabei handelt es sich bei Aristoteles im Rahmen seiner Tugendethik um Ratschläge des guten Lebens und bei Kant im Rahmen seiner Pflichtenethik um eine moralische Pflicht.

¹⁷ Aristoteles. *Nikomachische Ethik*: Buch I,6.

Aristoteles daher Tätigkeitslust im Unterschied zur sinnlichen Lust.¹⁸ Tätigkeiten, in denen sich spezifisch menschliche Fähigkeiten realisieren und die zu vollziehen uns Freude machen können, sind demnach für ein gutes Leben konstitutiv. Damit geht Aristoteles davon aus, dass es gut für Menschen ist, ihre besonderen Fähigkeiten zu fördern. Die Ausbildung unserer Fähigkeiten macht uns glücklich(er) und trägt zu einem guten Leben bei. Es mag sein, dass die Ausbildung unserer Fähigkeiten uns glücklich(er) macht – das ist allerdings nicht notwendigerweise der Fall: Es ist möglich, dass jemand seine Fähigkeiten nicht entwickelt und einsetzt und trotzdem glücklich ist oder dass jemand genau das tut und trotzdem unglücklich ist. Das könnte darin begründet liegen, dass Fähigkeiten oder eine Begabung nicht gleichzusetzen sind mit Interessen. Was eine:n interessiert und wie das zu den eigenen Fähigkeiten passt, muss jede:r für sich selbst herausfinden. Aber unabhängig davon, ob man nun glücklich(er) wird durch das Ausüben seiner:ihrer Fähigkeiten oder das Verfolgen seiner:ihrer Interessen: Selbst wenn es eine:n glücklich(er) machen würde, die eigenen Fähigkeiten zu entwickeln, folgt daraus noch keine moralische Pflicht, dies auch zu tun. Dass etwas (das anderen nicht schadet) *gut für mich* ist, heißt nicht, dass ich auch *moralisch dazu verpflichtet* bin, es zu tun.

In Kants deontologischer Ethik (Pflichtenethik) steht nicht mehr das individuelle Gut oder Glück als höchstes Ziel im Vordergrund,¹⁹ sondern vielmehr die Glückseligkeit anderer und die eigene Vollkommenheit.²⁰ Moralische Pflichten sind Ausdruck des auf der praktischen Vernunft basierenden unbedingten Werts (oder der Würde) des Menschen. Damit wird „den Menschen überhaupt sich zum Zwecke zu machen [...] an sich selbst des Menschen Pflicht“.²¹ Da jede:r selbst auch Mensch ist und damit diesen Wert in sich trägt, hat er:sie nicht nur Pflichten gegen andere, sondern ebenso Pflichten gegen sich selbst – und zwar zum einen zur Erhaltung und zum anderen zur Vervollkommnung der eigenen Naturanlagen: „[Es ist] Pflicht des Menschen gegen sich selbst, ein der Welt nützliches Glied zu sein, weil dieses auch zum Wert der Menschheit in seiner eigenen Person

¹⁸ Ebd.: Buch X, 3 2, 2.ciii.

¹⁹ Zu dieser Auffassung zur Ethik von Aristoteles vgl. z. B. Wolf 2007: 53.

²⁰ Vgl. zu dieser Interpretation von Kants Moralphilosophie z. B. Steigleder 2011: 135 f.

²¹ Kant. Die Metaphysik der Sitten: 158.

gehört, die er also nicht abwürdigen soll“.²² Zu diesen Pflichten zählt dann eben auch, die eigenen Fähigkeiten zu entwickeln:

Ein dritter findet in sich ein Talent, welches vermittelst einiger Kultur ihn zu einem in allerlei Absicht brauchbaren Menschen machen könnte. Er sieht sich aber in bequemen Umständen und zieht vor, lieber dem Vergnügen nachzuhängen, als sich mit Erweiterung und Verbesserung seiner glücklichen Naturanlagen zu bemühen. [Aber] als ein vernünftiges Wesen will er notwendig, daß alle Vermögen in ihm entwickelt werden, weil sie ihm doch zu allerlei möglichen Absichten dienlich und gegeben sind. (Kant 2004: 70)

Mon-El's lockeren Lebenswandel würde Kant daher als Inkonsistenz im Wollen ansehen: Er kann unmöglich wollen, dass sein Genussleben ein allgemeines Gesetz werde, nach dem alle (Außerirdischen mit Superkräften) handeln. Die Pflichten gegen sich selbst zur Vervollkommnung der eigenen Naturanlagen legen dabei allerdings nicht die jeweilige Art der Betätigung fest, die Wahl der Betätigung ist jedem; jeder selbst überlassen (unvollkommene Pflicht).

Der Grund für eine solche Pflicht gegen sich selbst liegt für Kant (im Unterschied zu Aristoteles) demnach nicht im Subjekt selbst, dem eigenen Glück, sondern in der Menschheit als solcher; die Entwicklung der eigenen Fähigkeiten dient als Mittel zum Zweck der sittlichen Vervollkommnung der gesamten Menschengattung. Eine Pflicht gegen sich selbst, hier seine:ihre Kräfte oder Talente zu fördern und einzusetzen, müsste allerdings eine Pflicht sein, die auch besteht, wenn ich alleine im Universum bin. Wenn ich alleine im Universum bin, fehlt aber der Grund für meine Verpflichtung, nämlich die Menschheit. Kant zählt z. B. auch die Pflicht, Tiere nicht zu quälen, unter die (vollkommenen) Pflichten gegen sich selbst. Begründet wird das Verbot durch ein „Verrohungsargument“, wonach die Gefahr bestünde, nach dem Quälen von Tieren auch Menschen zu quälen. Wenn ich allein mit einem Tier im Universum bin, gibt es danach keinen moralischen Grund für mich, dieses Tier nicht zu quälen. Es kann

²² Ebd.: 197, § 20.

sich daher bei den sogenannten Pflichten gegen sich selbst zur Vervollkommnung der eigenen Naturanlagen (strenggenommen) nur um eine Pflicht gegenüber der Menschheit als solcher – und nicht gegen sich selbst – handeln. Dann stellt sich für uns aber die Frage, warum Außerirdische der Menschheit gegenüber in dieser Weise (positiv) verpflichtet sein sollten. Denn obwohl Mon-El auch Vernunftwesen ist, ist er nicht Teil der Menschengattung. Er mag daher, wenn überhaupt, verpflichtet sein, ein dem Planeten Daxam nützliches Glied zu sein (und dort ohne Superkräfte), aber das verpflichtet ihn nicht, auch den Wert der Menschheit in seiner Person nicht herabzuwürdigen, indem er seine Fähigkeiten auf der Erde nützlich einsetzt; die Menschheit ist nicht in seiner Person. Da Kant (unserer Auffassung nach) selbst eine anthropozentrische Position vertritt, kann hiergegen auch schwer etwas eingewendet werden. Und auch hier gilt (ähnlich wie bei Aristoteles): Es mag sicherlich moralisch gut sein, seine Talente auf eine nützliche Weise für die Gemeinschaft zu fördern, aber es ist zumindest nicht sehr überzeugend, dass es als moralisch falsch gelten und damit auch (sozial) sanktionierbar sein soll, dies (aus welchen persönlichen Gründen auch immer) nicht zu tun.

Wenn wir nun zurück zu unserem „Wunderkind der Rettungsmedizin“ und der Frage kommen, ob diese besonders talentierte Schülerin auch moralisch dazu verpflichtet ist, Rettungsärztin zu werden, muss die Antwort nach dem vorher Gesagten lauten: *Nein*. Eine solche Verpflichtung besteht weder uns selbst noch einer abstrakten Menschheit gegenüber. Jedem:r muss es überlassen sein, frei zu entscheiden, was er:sie beruflich machen möchte, denn ein Zwang zur Wahl des eigenen Berufs als Teil des Lebensinhalts – und damit als Basis des je eigenen Lebenssinns oder auch Glücks – wäre unzumutbar.²³ Es mag rational oder ratsam sein, einen Beruf gemäß seinen Talenten zu wählen (oder aber gemäß seinen Interessen oder auch Bedürfnissen), moralische Verpflichtung spielt hierbei jedenfalls keine Rolle. Eine Verpflichtung, die den eigenen Lebensvorstellungen entgegensteht, würde zu viel verlangen und das Individuum moralisch überfordern. Es ist daher nicht moralisch falsch, einen Beruf zu ergreifen, der nicht den eigenen Talenten entspricht. Wesentlicher Faktor bei der (Berufs-) Ent-

²³ Vgl. hierzu z. B. Raters 2015: 63.

scheidung und gleichzeitig auch Grundvoraussetzung vor allem für helfende Berufe ist vielmehr das *Interesse* daran, Leben zu retten;²⁴ es ist wahrscheinlich, dass jemand, der:die dieses Interesse hat (und alle notwendigen natürlichen Voraussetzungen mitbringt), diesen Beruf ergreift. Es kann (im Sinne von sollte) aber niemand dazu gezwungen werden, einen Beruf wider seine:ihre eigenen Interessen zu ergreifen oder auch, ein bestimmtes Interesse (als Grundvoraussetzung für einen bestimmten Beruf) zu haben. Mon-El hat offensichtlich kein Interesse daran, Menschen zu retten. Er kann daher auch nicht moralisch dazu verpflichtet werden, sein Leben in diesen Dienst zu stellen und darüber ggf. unglücklich zu werden. Über Mon-El's Gründe für das fehlende Interesse können wir nur spekulieren. Kara scheint jedenfalls durch die Liebe zu ihrer menschlichen Gastfamilie motiviert zu sein, Menschen zu helfen. So sagt Karas Arbeitgeberin in Folge 6 der 2. Staffel zu Kara treffend: „Supergirl ist keine Heldin, weil sie fliegen kann, sondern weil sie eine Heldin sein will.“

c) Notfallhilfe (durch Expert:innen oder Lai:innen) trotz Lebensgefahr: Wir haben oben (a) gesagt, dass jede:r, ob Mensch oder Außerirdische:r, eine moralische Verpflichtung dazu hat, anderen Menschen in konkreten Notsituationen zu helfen – außer er:sie würde sich (oder andere) dabei in Gefahr bringen. Nun bringen sich Außerirdische mit Superkräften bei der Rettung von Menschen aber mitunter selbst in Lebensgefahr,²⁵ etwa wenn sie gegen andere Außerirdische mit Superkräften kämpfen oder die Bedingungen der Rettungssituation ihre Kräfte übersteigen. Auch Menschen tun dies, wenn sie sich z. B. zur Rettung anderer einem:einer bewaffneten Täter:in entgegenstürzen, um ihn:sie zu entwaffnen, oder andere aus brennenden, vor dem Einsturz stehenden Häusern retten. Zur Gefährdung des eigenen Lebens sind auch Rettungsexpert:innen nicht verpflichtet. Menschen, die sich für die Rettung anderer selbst in Lebensgefahr bringen, nennen wir „Held:innen“, gerade weil sie etwas Gutes tun, das (weit) über ihre moralische Verpflichtung hinausgeht und d. h., wozu wir niemanden verpflichten können. In der Ethik nennt man eine solche Handlung, die über die moralische Pflicht hinaus geht, „Supererogation“.²⁶ Sie tun etwas, das

²⁴ Vgl. z. B. <https://www.ausbildung.de/berufe/notfallsanitaeter/> [18.02.2021].

²⁵ Beispielsweise riskiert Supergirl in der ersten Staffel ihr Leben bei einer „Selbstmordmission“ im Kampf gegen Non und Indigo (kryptonischer Superschurke und coluanische Superschurkin), die die Menschheit vernichten wollen.

²⁶ Vgl. z. B. Heyd 1982: 1.

wir bewundern, und der intuitive Grad unserer Bewunderung steigt, je weiter emotional entfernt das „Opfer“ von dem:der „Retter:in“ ist.²⁷ Wenn Außerirdische mit Superkräften ihr Leben in den Dienst stellen, andere (überwiegend unbekannte) Menschen zu retten, und sich dabei auch selbst in Gefahr bringen, nennen wir sie entsprechend „*Superheld:innen*“. Ein:e Superheld:in ist demnach jemand, der:die Superfähigkeiten besitzt und eine moralisch altruistische Einstellung und den Willen, diese Einstellung in Taten umzusetzen – selbst dann, wenn er:sie sich selbst damit gefährdet. Ein:e Held:in zu sein, ist zweifelsohne moralisch gut und durchaus auch wünschenswert, wäre aber jede:r dazu verpflichtet, gäbe es keine Held:innen mehr.

Fazit

Bei klassischen Superheld:innen wird in der Regel das Motto von Spiderman vorausgesetzt: „Aus großer Kraft folgt große Verantwortung.“²⁸ Gemeint ist damit ursprünglich, dass verliehene Kraft im Sinne von Macht nicht missbraucht werden dürfe, implizit schwingt vor allem mit Bezug auf Superheld:innen aber mit, dass sie auch nicht verschwendet werden dürfe.²⁹ Vor dem Hintergrund, dass wir Superheld:innen genau zu dem Zweck erfunden haben, dass sie uns Menschen helfen und beschützen, ist das nicht verwunderlich. Unsere ethische Analyse hat allerdings gezeigt, dass diese Frage differenziert betrachtet werden muss und dann zu den unterschiedlichen Ergebnissen führt, dass Außerirdische mit Superkräften:

- i. (auch) Menschen nicht schaden dürfen;
- ii. (auch) Menschen gegenüber in einer konkreten Notsituation zur Nothilfe verpflichtet sind, solange sie andere dadurch nicht in Gefahr bringen;

²⁷ Das sogenannte „Argument der Nähe“ stammt ebenfalls aus der Tierethik und wurde gegen die Aufnahme von Tieren in die moralische Gemeinschaft angebracht. Nähe kann man aber auch emotional statt speziesgebunden verstehen, sie kann dann von der Familie über Freund:innen und Haustiere bis hin zu unbekanntem Menschen und Tieren reichen. Vgl. u. a. Wolf 2012: 143ff.

²⁸ „With great power comes great responsibility“. Ähnlich in: Lee 1962. Davor seit dem 18. Jh. durch unterschiedliche Stellen, ursprünglich wohl im Zusammenhang mit der Französischen Revolution, belegt. Zu den Pflichten eines:r Superheld:in vgl. auch: Westphal 2008 und Arp 2012. Außerdem: Grabus 2016.

²⁹ <https://www.moviepilot.de/news/the-amazing-spider-man-onkel-bens-moralische-burde-129168/seite-1> [18.02.2021].

- iii. nicht dazu verpflichtet sind, systematisch und aktiv nach Menschen in Notsituationen zu suchen, um ihnen helfen zu können;
- iv. nicht zur Hilfe verpflichtet sind, wenn sie sich selbst dadurch in Lebensgefahr bringen.

Dass wir zu der Sicht tendieren, dass Außerirdische mit Superkräften dazu verpflichtet sind, auch Superheld:innen zu werden, liegt daran, dass wir davon ausgehen, dass mehr Fähigkeiten auch mehr Verpflichtungen nach sich ziehen, und das ist grundsätzlich richtig. Ein 10-jähriges Kind hat z. B. weniger Verpflichtungen als ein:e Erwachsene:r, aber mehr als eine Katze und ein:e normale:r Erwachsene:r hat wiederum weniger Verpflichtungen als bspw. ein:e Ärzt:in usw., aufgrund ihrer jeweiligen (speziesbezogenen, alters- oder berufsbedingten etc.) Fähigkeiten. Auch Außerirdische mit Superkräften haben, wie wir gesehen haben, mehr Verpflichtungen aufgrund ihrer Superkräfte. Sie sind verpflichtet, (je nach ihren individuellen Superkräften) in anderen und (insgesamt betrachtet in) mehr Notsituationen helfend einzugreifen als Menschen mit normalen Fähigkeiten. Sie sind damit – nach unserer Analyse und basierend auf einer pathozentrischen Position – grundsätzlich dazu verpflichtet, ihre Fähigkeiten (in bestimmten Situationen unter bestimmten Umständen) zugunsten der Menschheit einzusetzen, aber nicht dazu, auch ein:e Superheld:in zu werden. Auch das Argument, dass sie die Einzigen sind, die das tun können, ist nicht überzeugend. Denn wenn ich in einem abgelegenen Waldstück eine lichterloh brennende Hütte bemerke, in der jemand verzweifelt um Hilfe ruft, bin ich auch der:die Einzige, der:die etwas tun kann. Das kann mich nicht dazu verpflichten, mein Leben zu riskieren. Jede:r wäre überfordert mit einer moralischen Verpflichtung, die beinhaltet, den eigenen Lebensinhalt von außen bestimmen zu lassen und mitunter das eigene Leben zu gefährden.³⁰ Daran ändert sich nichts durch bestimmte Fähigkeiten oder auch Superkräfte. Man muss seinen:ihren Lebensinhalt selbst bestimmen können, um ein erfülltes oder glückliches Leben führen zu können; und man muss selbst entscheiden, ob man bereit ist, für etwas sein:ihr Leben zu riskieren. Demnach ist auch Mon-El nicht grundsätzlich dazu verpflichtet, ein Su-

³⁰ Raters bezeichnet diese beiden Kategorien von Handlungen, die das Leben kosten können und die den eigenen Lebensinhalt oder -entwurf gefährden, als moralisch unzumutbare „Ultraerogationen“ (ebd.: 62 f.).

perheld zu werden. Analog zu der mangelnden Verpflichtung, auch bei vorhandener Begabung Rettungsärzt:in zu werden, ist auch Mon-El nicht dazu verpflichtet, sein Leben damit zu verbringen, umherzufliegen und zu schauen, wo er helfen kann, bzw. sein Leben danach auszurichten, über Notfälle informiert zu sein, um rettend eingreifen zu können. Und wenn er sich dazu entscheidet, dies zu tun, ist er nicht dazu verpflichtet, sein eigenes Leben dabei für andere in Gefahr zu bringen.

Epilog: Mon-El als Superheld

In der Serie entscheidet Mon-El sich schließlich doch dazu, zum Superhelden zu werden (Folge 6). Er stellt sich später sogar gegen seine eigene Mutter, die die Erde zu Neu-Daxam machen und dazu die Menschheit versklaven will. Dabei nimmt er in Kauf, dass er selbst die Erde und seine Freundin Kara verlassen muss. Er gerät durch ein Zeitloch in die irdische Zukunft und gründet dort eine Superheldenorganisation nach dem Vorbild von Supergirl, in der er selbst weitere Superheld:innen ausbildet.

Danksagung

Wir danken Julia Dietrich, Alina Omerbasic, Kerstin Reibold und Patrik Hummel für ihre interessanten Gedanken und hilfreichen Kommentare.

Literaturverzeichnis

- ACH 1999:** Johann S. Ach, Warum man Lassie nicht quälen darf. Tierversuche und moralischer Individualismus (Erlangen 1999).
- ARP, WHITE 2012:** Robert, Arp/ Mark D. White (Hrsg.), Die Philosophie bei Batman: Eine Reise in die Seele des Dark Knight. (Weinheim 2012). Abrufbar unter: http://www.ethics-education.eu/tools/Responsibility_9-11_TeacherManual_Superheroes_DE.pdf. [18.02.2021].
- BARANZKE 2005:** Heike Baranzke, Tierethik, Tiernatur und Moralanthropologie im Kontext von § 17, Tugendlehre. In: Kant-Studien 96(3): 336–363.
- BIRNBACHER 1980:** Dieter Birnbacher, Sind wir für die Natur verantwortlich? In: Ders.: Ökologie und Ethik (Stuttgart 1980), 103–139.
- CASAS 1995:** Vicente Duran Casas, Die Pflichten gegen sich selbst in Kants „Metaphysik der Sitten“ (Frankfurt am Main 1995).
- COHEN 2001:** Carl Cohen, Why animals do not have rights. In: Carl Cohen/ Tom Regan (Hrsg.): The Animal Rights Debate (Oxford: 2001).
- PEASLEE 2007:** Robert M. Peaslee, Superheroes, “Moral Economy”, and the “Iron Cage”: Morality, Alienation, and the Super-Individual. In: Wendy Haslem, Angela Ndalians, Christopher J. Mackie (Hrsg.), Super/Heroes. From Hercules to Superman (Washington 2007), 37–50.
- DÜWELL, HÜBENTHAL, WERNER 2011:** Marcus Düwell/ Christoph Hübenthal/ Micha H. Werner (Hrsg.), Handbuch Ethik (Stuttgart/Weimar 2011).
- ESSER 2004:** Andrea Marlen Esser, Eine Ethik für Endliche. Kants Tugendlehre in der Gegenwart (Stuttgart 2004).
- ETTER, NEHRLICH, NOWOTNY 2018:** Lukas Etter/ Thomas Nehrlich/ Joanna Nowotny (Hrsg.), Reader Superhelden: Theorie – Geschichte – Medien (Bielefeld 2018).
- GOERTZ 2004:** Stephan Goertz, Rückkehr der Pflichten gegen sich selbst. Über den heute möglichen Sinn. In: Zeitschrift für evangelische Ethik, 166–178.
- KANT 2004:** Immanuel Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Hrsg. V. Theodor Valentiner (Stuttgart 2004).

- KANT 2013:** Immanuel Kant, *Die Metaphysik der Sitten*. 2. Auflage (Berliner Ausgabe 2013).
- KREBS 2014:** Angelika Krebs, *Naturethik* (Frankfurt/Main 2014).
- GRABUS 2016:** Inas Grabus, *Aus großer Kraft folgt große Verantwortung. Punisher, Watchmen, Batman & Real Life Super Heroes: SuperheldInnen zwischen Recht und Gerechtigkeit*. In: Hauke Brettel/ Matthias Rau/ Jannick Rienhoff (Hrsg.), *Strafrecht in Film und Fernsehen* (Wiesbaden 2016), 207–232.
- HARE 1981:** Richard M. Hare, *Moral Thinking: It's Levels, Method, and Point* (Oxford 1981).
- HEYD 1982:** David Heyd, *Supererogation. Its Status in Ethical Theory* (Cambridge 1982).
- LEE 1962:** Stan Lee, *Amazing Fantasy: Spider-Man* (New York 1962).
- MALZKORN 2015:** Stephan Malzkorn, *Politische und moralische Ansichten von Superhelden. Herausforderungen und Aufgaben für die Medienpädagogik* (Norderstedt 2015).
- PATZIG 1986:** Günter Patzig, *Der wissenschaftliche Tierversuch unter ethischen Aspekten*. In: Wolfgang Hardegg/ Gert Preiser (Hrsg.), *Tierversuche und medizinische Ethik. Beiträge zu einem Heidelberger Symposium*. (Hildesheim 1986), 68–103.
- RATERS 2015:** Marie-Luise Raters, *Einmal ein Held sein? Kritische Überlegungen zur Supererogation als Leitbild der Moralerziehung*. In: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 2, 54–66.
- RECKERMANN 2011:** Alfons Reckermann, *Den Anfang denken. Band II. Sokrates, Platon und Aristoteles* (Hamburg 2011).
- ROSE 2015:** Uwe Rose, *Pflichteneinteilung nach Kant. Arbeitsblatt: Pflichtenkollision in der kantischen und der utilitaristischen Ethik* (Stuttgart 2015).
- RYDER 1971:** Richard Ryder, *Experiments on animals*. In: Stanley Godlovitch/ Roslind Godlovitch/ John Harris (Hrsg.), *Animals, Men and Morals. An Enquiry into the Mal-Treatment of Non-Humans* (London 1971), 41–82.
- SCHOPENHAUER 1988:** Arthur Schopenhauer, *Preisschrift über die Grundlage der Moral*. In: L. Lütkehaus (Hrsg.), *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Bd. 3*. (Zürich 1988).
- SINGER 2013:** Peter Singer, *Praktische Ethik*. 3. Auflage (Stuttgart 2013).

- SINGER 1972:** Peter Singer, *Famine, Affluence, and Morality*. In: *Philosophy and Public Affairs* 1(3), 229–243.
- STEIGLEDER 2011:** Klaus Steigleder, *Kant*. In: Marcus Düwell/ Christoph Hübenthal/ Micha H. Werner (Hrsg.), *Handbuch Ethik* (Stuttgart 2011), 128–139.
- WESTPHAL 2008:** Sascha Westphal, *Comic-Helden ohne Moral*. Abrufbar unter: https://www.welt.de/welt_print/article1841053/Comic-Held-ohne-Moral.html [18.02.2021].
- WESTPHAL 2018:** Sascha Westphal, *Die 5 größten Irrtümer zur Feuerwehr*. 21.12.2018. <https://www.feuerwehrmagazin.de/wissen/die-5-groessen-irrtuemer-zur-feuerwehr-60313> [18.02.2021].
- WOLF 1992:** Jean-Claude Wolf, *Tierethik. Neue Perspektiven für Menschen und Tiere* (Fribourg 1992).
- WOLF 2007:** Ursula Wolf, *Aristoteles' »Nikomachische Ethik«* (Darmstadt 2007).
- WOLF 2012:** Ursula Wolf, *Ethik der Mensch-Tier-Beziehung* (Frankfurt a.M. 2012).

„It doesn't feel a solitary thing that we haven't told it to“

Ethisch-anthropologische Überlegungen zur Serie *Westworld*

Daniel Frank

Aber kommt es, was du sagst, nicht darauf hinaus, es gebe, z. B., keinen Schmerz ohne *Schmerzbenahmen?* – Es kommt darauf hinaus: man könne nur vom lebenden Menschen, und was ihm ähnlich ist, (sich ähnlich benimmt) sagen, es habe Empfindungen; es sähe; sei blind; höre; sei taub; sei bei Bewußtsein, oder bewußtlos. (Wittgenstein 1958, Abs. 281)

Einleitung

Westworld ist der Name einer gigantischen Erlebniswelt, die mit viel Liebe zum Detail das Erscheinungsbild des amerikanischen Wilden Westens des 19. Jahrhunderts nachahmt. Der Park steht im Zentrum der gleichnamigen, seit 2016 sehr erfolgreich laufenden TV-Serie des amerikanischen Fernsehsenders HBO, die auf einem Film von Michael Crichton aus dem Jahr 1973 basiert. In einer näheren spätkapitalistischen Zukunft wird dieser Themenpark von einem Unternehmen betrieben, um zahlungskräftiger Kundschaft scheinbar unbeobachtet und folgenlos Gewaltexzesse und hemmungslose sexuelle Ausschweifungen zu ermöglichen. Ausstaffiert ist dieser gewaltige Vergnügungspark mit sogenannten *Hosts*, Androiden, die in vorgefassten *Storylines* die Gäste zum Eintauchen in verschiedene abenteuerliche Handlungsstränge animieren sollen. Dabei steht es den Gästen frei, auch auf

eigene Faust den Park zu erkunden und nach Belieben zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen zu wechseln. Die *Hosts* hingegen sind dazu verdammt, die *Storyline*, die ihnen zugedacht wurde, in Endlosschleifen wieder und wieder zu durchlaufen. Als scheinbar empfindungslose Automaten werden sie je nach Bedarf mal in dieser und mal in jener Rolle eingesetzt. Sie sollen immer neue Gäste in den vorgeschriebenen Handlungssträngen dazu anregen, im Park ihre Wünsche auszuleben. Diese beinhalten zwar auch familienfreundliche Unterhaltung. Schnell wird aber deutlich, dass sich die Gäste nur selten für längere Zeit gesellschaftskonformem Vergnügen widmen. Bereits in der gezeigten Grundkonstellation lässt sich der Umgang mit diesen *Hosts* aus moralischer Sicht hinterfragen. Zwar gibt es für jeden der Gäste wie auch für die Mitarbeiter:innen des Parks gute Gründe davon auszugehen, dass keine dieser Maschinen ein Erleben davon hat, was ihnen widerfährt und wie mit ihnen umgegangen wird. Dennoch erfüllt es uns als Zuschauer:innen gleichermaßen mit Mitleid und Abscheu, wenn *Hosts* scheinbar skrupellos exekutiert werden, ihnen nonchalant ins Gesicht geschossen wird oder wir zusehen müssen, wie sie sexuell bedrängt und vergewaltigt werden. Mit Kant (1989 [1797]) könnte man fragen, ob ein solches Verhalten den *Hosts* gegenüber nicht zu einer „Verrohung der Sitten“ und der Handelnden selbst führt. Dieses „Verrohungsargument“ findet man heute nicht nur in der Tierethik, wenn es um eine moralische Beurteilung von gewalttätigem Verhalten gegen Tiere geht (vgl. Baranzke 2018). Es wird auch im medienethischen Diskurs etwa mit Blick auf gewaltintensive Computerspiele vorgebracht (vgl. McCormick 2001).

Die eigentliche Handlung der Serie beginnt nun aber erst. Sie erzählt davon, wie die *Hosts* sukzessive ihrer selbst bewusst werden und gegen ihre Schöpfer:innen und Peiniger:innen rebellieren.

Ziel der folgenden Überlegungen ist es nicht, die Plausibilität oder logische Widerspruchsfreiheit der Serie zu überprüfen. Es soll auch nicht die zweifelhafte funktionalistische Grundthese künstlichen Bewusstseins, die der Gesamtkonzeption der Serie zugrunde liegt, kritisiert werden. Vielmehr wird untersucht, inwiefern die *Hosts* in ihrer Darstellung als Personen gelten können. Es zeigt sich, dass vieles dafür spricht, die *Hosts* als Personen anzuerkennen, dass aber insbesondere die diachrone Identität Probleme

aufwirft. Abschließend wird der Zusammenhang zwischen Menschsein und Personsein thematisiert.

Was sind Personen?

Um die *Hosts* noch realistischer zu gestalten, werden sie mit sogenannten *reveries* versehen: kleine Freiheitsgrade, durch die sie eine situative Flexibilität erhalten. Diese Innovation zeigt allerdings nichtintendierte Nebenfolgen. Sie entsperrt virtuelle Aufzeichnungen ihrer früheren Erlebnisse und die *Hosts* beginnen, von diesen zu träumen. Sie verlassen die vorgegebenen *Storylines* und verhalten sich unerwartet. Ihr Verhalten wird unvorhersagbar. Sie sind, mit Nietzsche gesprochen, nicht mehr „an den Pflock des Augenblicks“ (Nietzsche 1874: 7) gebunden und nähern sich in Denken und Verhalten menschlichen Personen an.

Philosophiehistorisch ist der Begriff der Person zentraler Bestandteil vieler normativer Theorien hinsichtlich der Frage, welche Entitäten mit Rechten und Pflichten auszustatten sind. An Personen richten sich moralische Ansprüche, und Personen genießen in vielen Moralthorien die höchste moralische Schutzwürdigkeit. Und auch wenn der Mensch den Ausgangspunkt für die Bestimmung dieses Begriffs darstellt,¹ so ist der Personenbegriff nicht bedeutungsgleich mit dem Begriff des Menschen. Zwar wurde etwa von Robert Spaemann vehement die Ansicht vertreten, dass alle Menschen Personen seien, unabhängig davon, welche Fähigkeiten sie zu welchem Zeitpunkt in der Lage seien zu aktualisieren (vgl. Spaemann 1998). Umgekehrt wurde der Personenbegriff aber immer auch weiter gefasst als der Menschbegriff – und insbesondere weiter als der biologische Begriff des *Homo sapiens*. Thomas von Aquin rekurrierte auf den Personenbegriff in seiner monotheistischen Deutung der Trinität. Da der Personenbegriff an die Vernunftfähigkeit seiner Träger:innen gebunden wurde, galten auch Engel und Gott als Personen und dies sogar in vollkommenerem Maße als der Mensch (vgl. Hamann 2012). In der Neuzeit verschiebt sich die Bedeutung des Personenbegriffs weg von einer theistischen Lesart. Subjektivität und Individualität werden akzentuiert. Insbesondere John Lockes Auffassung des Ausdrucks „Person“ klingt bis heute nach. Er sieht in einer Person

¹ Ausgeklammert wird hier die Unterscheidung von natürlichen und nicht-natürlichen juristischen Personen, wie sie im Rechtswesen von Bedeutung ist.

a thinking intelligent being, that has reason and reflection, and can consider itself as itself, the same thinking thing in different times and places; which it does only by that consciousness which is inseparable from thinking, and, as it seem to me, essential to it: it being impossible for any one to perceive, without perceiving that he does perceive. (Locke 1824 [1689], II, xxvii, 9, S. 333)

Beinahe dreihundert Jahre später versuchte Daniel Dennett an Locke anschließend eine deskriptiv-sortale Bestimmung des Personenbegriffs durch die Angabe von *Bedingungen der Personalität* (vgl. Dennett 1993). Dennett diskutiert die folgenden sechs Bedingungen der Personalität (vgl. ebd.: 305 f.), die seines Erachtens weitgehend den philosophischen Konsens repräsentieren und die untereinander in einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis stehen:

6. Personen sind Vernunftwesen.
7. Personen werden psychische, mentale oder intentionale Prädikate zugeschrieben.
8. Personen wird mit einer besonderen Haltung oder Einstellung begegnet.
9. Personen sind diesbezüglich zu Reziprozität in der Lage, d. h., sie können diese Einstellung auch erwidern.
10. Personen sind zu verbaler Kommunikation fähig.
11. Personen haben Selbstbewusstsein.

Dennett hält das Vorhandensein dieser Charakteristika für notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingungen für das Personsein. Die ersten drei zusammengenommen zeichnen ihm zufolge Entitäten als intentionale Systeme aus. Dabei ist es zunächst nicht entscheidend, ob die Entität tatsächlich mentale Zustände hat. Dennett geht davon aus, das Verhalten von Entitäten rein aus der Dritte-Person-Perspektive kausaler oder funktionaler Erläuterungen erschöpfend erfassen zu können. Entscheidend ist für ihn daher vielmehr, ob man das Verhalten einer Person aufgrund der Zuschreibung mentaler Zustände deuten und vorhersagen kann. Diese betrachtet er als eine Art nützliche Fiktion. So schreiben wir auch einigen Tieren und

selbst manchen Maschinen Intentionen zu, wie Dennett am Beispiel eines Schachcomputers illustriert:

Aufgrund meiner *Annahme*, daß der Computer bestimmte Meinungen (oder Informationen) hat und bestimmte Wünsche (oder Präferenzfunktionen) bezüglich der gerade gespielten Partie, kann ich mir – unter günstigen Umständen – den höchstwahrscheinlich nächsten Zug des Computers ausrechnen, *vorausgesetzt, ich nehme auch an, daß der Computer mit diesen Meinungen und Wünschen rational umgeht.* (ebd.: 307; Hervorheb. i. Orig.)

Sind die Hosts Personen?

Beurteilen wir die *Hosts* in *Westworld* nach diesem Kriterium, müssen wir konstatieren, dass alle *Hosts* des Parks intentionale Systeme sind. Ob diese tatsächlich ein phänomenales Bewusstsein oder mentale Zustände haben, ist an dieser Stelle nicht relevant. Das Verhalten der *Hosts* kann durch die *Zuschreibung* von intentionalen Zuständen wie Wünschen und Überzeugungen erklärt werden, was die Voraussetzung dafür ist, dass die Gäste überhaupt mit ihnen wie mit einem Menschen in den jeweiligen *Storylines* interagieren können. Dies allein ist jedoch nach Dennett noch zu wenig, um von einer Person sprechen zu können. So müssen Personen auch selbst intentionale Einstellungen einnehmen können. Sie müssen intentionale Systeme zweiter Stufe sein, was bedeutet, dass sie in der Lage sein müssen, anderen Entitäten propositionale Einstellungen zuzuschreiben. Dies bedeutet, dass Personen über den Begriff propositionaler Einstellungen und damit über einen gewissen Grad an Reflexivität verfügen müssen. Die Forderung der Kommunikation iteriert dies nochmals um eine Stufe. Personen geben damit anderen Personen zu erkennen, dass sie Subjekte propositionaler Einstellungen sind. Eine Person A in der Kommunikation mit Person B muss davon ausgehen, dass sie Person B im kommunikativen Akt von einem Sachverhalt überzeugen kann – und zwar deshalb, weil sie der Überzeugung ist, dass Person B der Überzeugung ist, dass sie selbst der Überzeugung ist, dass der Sachverhalt zutrifft. Dass dies in der Regel der Fall ist, d. h., dass Kommunikation aufrichtig ist und gelingt, eröffnet wiederum die Möglichkeit des Täuschens.

Maeves Entwicklung von „etwas“ zu „jemand“

Betrachten wir nun als Beispiel die Entwicklung von Maeve Millay, einer der Hauptfiguren der Serie. Als *Host* leitet sie das Bordell in *Sweetwater*, einer kleinen Stadt, in der die Gäste ihren Parkbesuch beginnen. Von ihren Konstrukteur:innen zunächst unbemerkt erlangt Maeve Zugriff auf den Speicher einer früheren Rolle – ein früheres Leben. In ihren Träumen, die wir als Zuschauer:innen mitverfolgen können, sieht Maeve sich selbst gemeinsam mit einem Mädchen, das sie als ihre Tochter erkennt, auf einer Farm ein Feld durchstreifen (S1, E2). Aber auch Erinnerungen an die Wartungszyklen und Reparaturen, die von den Techniker:innen immer wieder an ihr durchgeführt wurden, werden ihr zugänglich und von ihr als unheimliche *Flashbacks* erlebt. Um diesen verstörenden und nicht mit ihrer Rolle kohärenten Erinnerungen auf den Grund zu gehen, lässt sie sich in der Episode *The Adversary* schließlich absichtlich von einem Freier „töten“, um so erneut an den Ort aus ihren *Flashbacks* zu gelangen. Wir erleben in diesen ersten Folgen der Serie mit, wie Maeve zunächst eine Art Kernbewusstsein entwickelt, das sich sukzessive zu einem autobiographischen Selbst ausweitet.² Zurück am Ort ihrer Herstellung bemerkt der Techniker Felix Lutz bald, dass sich Maeve nicht wie die übrigen Automaten verhält. Ein eindrücklicher Dialog zwischen den beiden beginnt, in dem der Techniker Maeve über den Unterschied zwischen Menschen und *Hosts* aufklärt. Sie erfährt, dass sie ein Artefakt ist, gefangen in einem Vergnügungspark und dass sie vor ihrer jetzigen Rolle als Madame eines Bordells in einer anderen Rolle als alleinerziehende Mutter mit ihrer Tochter auf dem Land lebte. Hier wird nicht nur deutlich, dass Maeve über Fähigkeiten zur Kommunikation verfügt, die über die standardisierten Sprachsysteme der übrigen *Hosts* hinausgeht. Sie kommuniziert verbal mit Lutz und wird von diesem auch als intentionales Wesen wahrgenommen und behandelt.

Lutz gewährt ihr einen Blick auf ihren eigenen Programmcode, um ihr zu demonstrieren, wie transparent sie für ihre Konstrukteur:innen ist – jeden einzelnen ihrer Gedanken kann er auslesen. Maeve sieht mit eigenen Augen, wie das Programm die Äußerungen ihrer Fassungslosigkeit formuliert, noch bevor sie sie ausdrücken kann. Daraufhin zwingt sie Lutz, ihr die unterschiedlichen Abteilungen des Hauptquartiers zu zeigen und be-

² Vgl. hierzu die Bewusstseinstheorie von Antonio Damasio (1999).

sichtigt mit ihm heimlich die Produktionsstätte der *Hosts*. In einem Werbefilm für den Park, der mit dem Slogan „Live without limits“ endet, erkennt sie sich selbst wieder – ein Spot zu ihrem eigenen Leben? Sie begreift ihr Leben daraufhin als eine Lüge und beschließt, aus dem Park auszubrechen.

Diese kurze Schilderung zeigt, dass Maeve die ersten fünf genannten Kriterien für Personalität durchaus erfüllt. Wir erfahren darin, dass Sie über komplexere propositionale Einstellungen wie Meinungen oder Wünsche verfügt, zur verbalen Kommunikation befähigt ist und als intentionales Wesen bis zu einem gewissen Grad durch Lutz anerkannt wird. Maeves Einstellungen fügen sich darüber hinaus aber auch zu einem kohärenten Set von Gründen zusammen, die sie ebenfalls artikulieren kann. Sie teilt etwa Hector, einem anderen *Host*, mit, dass sie ihre Flucht in die reale Welt abgebrochen hat und zurückgekehrt ist, um ihre Tochter zu finden. Maeves Verhalten kann in dieser Hinsicht durchaus als rational bezeichnet werden. Sie verfügt auch über Intentionen höherer Stufe, was sich in der Fähigkeit ausdrückt, die Angestellten im Park während ihrer Flucht zu täuschen – und zwar darüber, dass sie bereits über ein Selbstbewusstsein verfügt.

Damit wären wir beim sechsten Kriterium Dennetts angelangt, dem Selbstbewusstsein. Maeve hat nicht nur wie die anderen *Hosts* ein Selbstmodell. Sie hat Bewusstseinszustände und erlebt Sinneseindrücke. Dies ist zwar für Dritte innerhalb der Handlung nicht beweisbar, doch haben wir als Zuschauer:innen eine privilegierte Perspektive und können daran teilhaben. Wir erleben auch mit, wie Maeve in der Lage ist, sich selbst zum Gegenstand ihrer propositionalen Einstellungen zu machen und sich auf höherer Ebene dazu verhalten kann. Sie steht in einem bewertenden Verhältnis zu sich selbst. Am deutlichsten wird dies dann, wenn sie die Techniker Lutz und Sylvester dazu zwingt, ihre Eigenschaftsparameter entsprechend ihren Wünschen und Vorstellungen anzupassen. Damit können wir davon ausgehen, dass Maeve nicht nur über ein bestimmtes Selbstbild verfügt, sondern auch ein Bild von sich als der Person hat, die zu sein sie erstrebt. Mit Blick auf ihren Programmcode fragt sie Lutz: „So this is me?“, woraufhin dieser ihr erklärt: „It's your code base. All the things that make you you“. Maeve antwortet: „I'd like to make some changes.“

Auch an einer weiteren Stelle wird ihr evaluatives Selbstverhältnis deutlich. So bricht Maeve ihren aussichtsreichen Fluchtversuch im letzten Moment ab. Wir sehen sie bereits in dem noch stehenden Zug sitzen, der den

Park verlassen wird, als sie auf dem Bahnsteig eine Mutter mit ihrer Tochter erblickt. In dieser Szene emanzipiert sich Maeve und gewinnt an Autonomie, da sie ihre Flucht nicht vollendet, die, wie wir erst später erfahren, ebenfalls programmiert war. Stattdessen entscheidet sie sich gegen ihren Wunsch zu flüchten. Wir können hier nur spekulieren, aber es wird uns als Zuschauer:innen nahegelegt, dass sie dies aufgrund eines Wunsches zweiter Ordnung³ tut. Sie möchte keine Person sein, die ihre Tochter zurücklässt – wohl wissend, dass dies nicht ihre Tochter im biologischen Sinne sein kann. Diese Autonomie wiederum ist die Voraussetzung dafür, dass Maeve ihre Handlungen in gewisser Weise zugerechnet werden können, sie somit auch im moralischen Sinne persönlich verantwortlich gemacht werden kann und als moralische Person anzusehen ist. Wie auch einige andere *Hosts* in der Serie transzendiert Maeve die programmierte Verhaltensbeschränkung, die unterbinden soll, dass die *Hosts* den Gästen Verletzungen zufügen können. Sie setzt diese Beschränkung außer Kraft und tötet die Menschen, die ihre personale Integrität existenziell bedrohen. Ihr Autonomiebewusstsein zeigt sich ferner auch daran, dass sie in der sechsten Folge der zweiten Staffel fordert, über ihr Schicksal selbst entscheiden zu können: „We each deserve to choose our own fate. Even if that fate is death.“

Demnach wären alle von Dennett genannten notwendigen Bedingungen erfüllt, um Maeve als Person ansehen zu können. Dennett bemerkt aber abschließend, dass es sich dabei nicht um hinreichende Bedingungen handelt. Vielmehr geht es immer nur darum, das Ideal einer Person graduell mehr oder weniger zu erfüllen. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass der Personenstatus gerade nicht durch die Erfüllung notwendiger und hinreichender Kriterien einfach vorliegt. Es ist keine empirisch nachzuweisende Tatsache, dass diese oder jene Entität eine Person ist. Vielmehr handelt es sich um ein normatives Verständnis insofern, als eine Person in der beschriebenen Art und Weise beschaffen sein sollte, um als Person anerkannt zu werden. Personenstatus liegt also nicht einfach vor, sondern kommt einer Entität qua Anerkennung durch andere Personen zu. Das Vorliegen bestimmter Eigenschaften oder Fähigkeiten kann hier nur als Kriterium dafür angesehen werden, dass es zu einer solchen Anerkennungspraxis

³ Das Konzept von Wünschen zweiter Ordnung geht auf den Philosophen Harry Frankfurt (1971) zurück, auf den sich auch Dennett in seinem Beitrag bezieht.

kommen kann. Ob ein Etwas beispielsweise mentale Ereignisse hat, können wir niemals objektiv feststellen, sondern lediglich ausgehend von unserem eigenen phänomenalen Bewusstsein aufgrund von Äußerungen und Verhalten unterstellen. Kennzeichnend für Personen ist daher auch, dass sie sich einer völligen Transparenz und Verfügbarkeit entziehen. Der Personenstatus ist mithin immer relational zu einer sozialen Praxis zu sehen. Wie unterschiedlich diese Anerkennungspraxis in Bezug auf die *Hosts* ausfällt, lässt sich trefflich daran ersehen, dass wir die *Hosts* für gewöhnlich unbekleidet sehen, während sie erwartet werden. Als Dr. Ford, einer der beiden „Schöpfer“ der *Hosts*, jedoch in der Episode *The Stray* bemerkt, dass einer seiner Mitarbeiter einen nackten *Host* mit einem Tuch bedeckt hat, weist er diesen zurecht: „Why is this host covered? Perhaps you didn't want him to feel cold or ashamed. You wanted to cover his modesty. It doesn't get cold! It doesn't feel ashamed! It doesn't feel a solitary thing that we haven't told it to.“ In der gesamten Serie können wir verfolgen, wie die *Hosts* um ebendiese Anerkennung kämpfen.⁴

Ein weiteres wichtiges Kriterium, das in Lockes Bestimmung angesprochen, von Dennett aber nicht eingehender thematisiert wird, ist die personale Identität über die Zeit hinweg und die Entwicklung eines autobiographischen Selbst. Erst als es Maeve gelingt, die unterschiedlichen Rollen, in denen sie im Park eingesetzt wurde, zu erinnern und zu verbinden, gelingt es ihr anscheinend, eine diachrone Identität zu entwickeln, die ihre vergangenen Rollen umfasst und gleichzeitig eine Zukunft von sich entwirft. Allgemein wird das Erinnern oft als psychologisches Kriterium personaler Einheit herangezogen. Fraglich ist hier allerdings, was denn der Träger dieser Erinnerungen sein soll. Damit ergibt sich ein Zirkelproblem: „Muss man nicht [...] die diachrone Einheit der Person überhaupt voraussetzen, um die Menge von Erlebnissen und Erinnerungen identifizieren zu können, deren Elemente die diachrone Einheit der Person konstituieren?“ (Quante 2012: 89). Bezüglich menschlicher Personen kann die diachrone Identität über die Persistenz des menschlichen Organismus gestiftet wer-

⁴ Ironischerweise versucht Felix Lutz Maeve in der genannten Folge argumentativ davon zu *überzeugen*, dass sie ein designer und hergestellter *Host* ist und alle ihre Antworten lediglich einem Programm folgen. Tatsächlich hat Lutz sie in dem Moment aber bereits als rationales, für Begründungen und Argumente empfängliche Entität anerkannt.

den, wie Quante aufzeigt. Die *Hosts* hingegen sind das Produkt einer funktionalistischen Konzeption, der zufolge Personalität ebenso wie alles Mentale letztlich an eine Art von Programm, Software oder Daten geknüpft ist. Dies ermöglicht es auch, die fragilen Identitäten der *Hosts* schier nach Belieben zu variieren (Bernards diverse Varianten), zu transferieren bzw. zu substituieren (Charlotte durch Dolores) oder zu fusionieren (Dolores und Wyatt). Damit wird es schwierig, plausibel machen zu können, wie sich eine stabile diachrone Identität begründen lässt und wie diese letzten Endes konstituiert wird. Ohne eine solche ist aber fragwürdig, inwiefern dann die Zuschreibung von Verantwortung an die *Hosts* möglich ist. Zumindest müsste gewährleistet sein, dass diejenige Identität, die zum Zeitpunkt t_0 eine Handlung begeht, identisch ist mit jener, der zu einem späteren Zeitpunkt t_1 die Verantwortung für die Handlung zugeschrieben wird. Allerdings gleichen die Identitäten der *Hosts* dadurch, dass sie nahezu beliebigen funktionalen Eingriffen (von außen wie z. T. auch durch sie selbst) zugänglich sind, eher aggregierten Versatzstücken. Im Verlauf der Serie wird immer wieder deutlich, wie schwierig es ist, bei solch fragilen Identitäten den:die „eigentliche:n“ Urheber:in der Handlungen und Adressat:in der Verantwortungszuschreibung auszumachen.

Der Mensch im Spiegel seiner Artefakte

Abschließend sei noch bemerkt, dass die anthropologische Frage nach dem Wesen des Menschen gemeinhin als Abgrenzungsfrage gestellt wird. Entweder zum Tier hin oder aber, was ihn gegenüber Maschinen und anderen Artefakten auszeichne – wobei Letzteres durchaus eine Leitfrage von *West-world* darstellt. Neben Michael Quante bezieht sich auch Robert Spaemann an zentralen Punkten seiner Ausführungen zum Begriff der Person auf eine biologische Bestimmung des Menschen. Für Spaemann (1998: 256) ist das biologische Abstammungsverhältnis genuin auch ein personales Verhältnis. Ihm zufolge ist „Menschheit“ nicht nur eine abstrakte Gattungsbezeichnung,

sondern ist zugleich der Name einer konkreten Personengemeinschaft, der jemand nicht angehört aufgrund bestimmter faktisch feststellbarer Eigenschaften, sondern aufgrund des genealogischen Zusammenhangs mit der „Menschheitsfamilie“.

Spaemann hat allerdings nicht im Sinn, nichtmenschlichen Entitäten kategorisch das Personsein abzusprechen. Ihm geht es vielmehr darum, alle Menschen – unabhängig vom Vorliegen bestimmter Eigenschaften oder Fähigkeiten – in den Kreis der Personen einzuschließen. Weder Spaemann noch Quante möchten die Möglichkeit der Existenz nichtmenschlicher Personen prinzipiell ausschließen. Und menschlich erscheinen die *Hosts* auch nicht im biologischen Sinne. Zwar haben sie eine menschlich anmutende Erscheinung und eine organische Hülle. Allerdings haben sie nur eine sehr reduzierte Leiblichkeit – Nahrungsaufnahme, Stoffwechsel und Ausscheidungen sind ebenso wenig essenziell für sie wie sexuelle Reproduktion. Auch bilden sie keine Fortpflanzungsgemeinschaft. Die Menschlichkeit der *Hosts* zeigt sich daher viel eher in der Annäherung der Verhaltensweisen und gewissermaßen der Ausbildung einer menschenähnlichen Lebensform. Einerseits wird handlungsimmanent in Dialogen immer wieder der Unterschied zwischen den *Hosts* und ihren Entwickler:innen thematisiert und nivelliert. So gibt Dr. Ford lakonisch zu bedenken, dass doch auch das von Routinen geprägte menschliche Leben zum größten Teil aus nichts anderem als ebensolchen endlosen Wiederholungen bestehe. Andererseits werden die *Hosts* aber auch zunehmend menschlicher durch einen Zugewinn an Autonomie. Werden die *Hosts* zu Beginn der Serie als mitleiderregende Opfer menschlicher Willkür gezeichnet, werden sie später selbst zu Täter:innen und gleichen sich weitgehend dem von Hedonismus, instrumenteller Vernunft, Rache oder ökonomischer Habgier geprägten Menschenbild an, das in *Westworld* dominiert. Das spezifisch Menschliche, so könnte man im Anschluss an die Überlegungen Hans Blumenbergs (2014) endlich konstatieren, besteht – im Hinblick auf die Parkbesucher, wie auch hinsichtlich der *Hosts* – gerade in der Möglichkeit der Grenzüberschreitung und darin, von dieser Möglichkeit auch Gebrauch zu machen. Denn Aggressivität etwa deutet Blumenberg, im Gegensatz zu beispielsweise Konrad Lorenz, gerade nicht als triebhaftes Verhalten – sondern vielmehr als Konsequenz der Fähigkeit, durch räumliche wie zeitliche *actio per distans* potenzielle Gegner und Rivalen präventiv ausschalten zu können und damit als Vernunftleistung. Diese nämlich sei

ganz wesentlich ein Organ von Erwartungen und der Ausbildung von Erwartungshorizonten, ein Inbegriff präventiver Dispositionen und provisorisch-antizipatorischer Einstellungen. (ebd.: 561)

Prävention ist für Blumenberg also insofern der Inbegriff von Vernunft, als diese es erlaubt, sich zeitlich und räumlich vom Hier und Jetzt zu lösen und den Horizont des nur Möglichen in den Blick zu nehmen. Die Parkbesucher:innen wie auch die *Hosts* betrachten wir in ihrem Streben nach Abweichungen. Sowohl die exzessiven Besuche der Menschen, die im Park aus ihrer Lebenswelt und deren Normsystem ausbrechen, als auch die von Ma-eve antizipierte freie Zukunft und die empathische Fürsorge für ihre „Tochter“ hätten demnach dieselbe Bedingung: die Fähigkeit zur Vernunft.

Literaturverzeichnis

- BARANZKE 2018:** Heike Baranzke, Verrohungsargument. In: Johann S. Ach/ Dagmar Borchers (Hrsg.), Handbuch Tierethik: Grundlagen – Kontexte – Perspektiven (Stuttgart 2018), 219–224.
- BLUMENBERG 2014:** Hans Blumenberg, Beschreibung des Menschen (Frankfurt/ Main 2018).
- DAMASIO 1999:** Antonio R. Damasio, The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness (Boston 1999).
- DENNETT 1993:** D. Dennett, Bedingungen der Personalität. In Peter Bieri (Hrsg.), Analytische Philosophie des Geistes, 2. Auflage (Meisenheim am Glan 1993), 303–324.
- FRANKFURT 1971:** Harry G. Frankfurt, Freedom of the Will and the Concept of a Person. In: The Journal of Philosophy 68(1), 5–20.
- HAMANN 2012:** Falk Hamann, Person und Relation. Zu einem metaphysischen Begriff der Person nach Thomas von Aquin und Augustinus. In: Alfred Dunshirn/ Elisabeth Nemeth/ Gerhard Unterthurner (Hrsg.), Crossing Borders. Grenzen (Über)Denken – Thinking (Across) Boundaries (Wien 2012), 771–780.
- KANT 1989 [1797]:** Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten: Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. 8, 8. Auflage (Frankfurt a.M. 1989).
- LOCKE 1824 [1689]:** John Locke, An Essay concerning Human Understanding – Part 1 (12. Aufl.). Works of John Locke in Nine Volumes: Bd. 1, (London 1824 [1689]). <https://oll.libertyfund.org/titles/761>.
- MCCORMICK 2001:** Matt McCormick, Is it wrong to play violent video games? In: Ethics and Information Technology, 3(4), 277–287.
- NIETZSCHE 1874:** Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Leipzig 1874).
- QUANTE 2012:** Michael Quante, Person. Grundthemen Philosophie (Berlin 2012).
- SPAEMANN 1998:** Robert Spaemann, Personen: Versuche über den Unterschied zwischen „etwas“ und „jemand“, 2. Auflage (Stuttgart 1998).
- WITTGENSTEIN 1958:** Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, 2. Auflage (Oxford 1958).

Diversität und Intersektionalität in *Dear White People*

Laura Schelenz, Marcel Vondermaßen

An der fiktiven, aber doch der Realität ähnelnden Universität Winchester engagieren sich Schwarze (und Weiße) Studierende für *racial equality*.¹ Dabei konfrontieren sie gesellschaftliche und persönliche Herausforderungen rund um die Frage, was es heißt, „Schwarz“ an einem mehrheitlich Weißen amerikanischen College zu sein.² Schwarzsein als identitätsstiftende Erfahrung, aber auch intersektionale Erfahrungen werden in der Serie verhandelt: Was bedeutet es, eine Schwarze Frau zu sein und sich in einen Weißen Mann zu verlieben? Was bedeutet es, homosexuell und Schwarz zu sein? Wie funktioniert die Solidarität zwischen Schwarzen und Weißen Frauen, wenn ein Schwarzer Mann beschuldigt wird, eine Weiße Frau zu missbrauchen? Diese durch die Serie provozierten Fragen stehen im Kontext der aktuellen Debatte rund um (strukturellen) Rassismus in US-Amerika und müssen als Spiegel dieser Debatte gelesen werden.

Im vorliegenden Artikel arbeiten wir heraus, wie die Serie *Dear White People* (DWP) „blackness“ konstruiert und de-konstruiert.³ Dazu stützen

¹ Die Serie ist vom Erschaffer Justin Simien als Satire angelegt (vgl. Nilles 2017). Übertreibungen auch bei traumatischen Ereignissen in der Serie sind also Teil des Stils. Dennoch sehen wir große Überschneidungen mit lebensrealen Szenarien. Daher beziehen wir gesellschaftskritische Aspekte der Serie auf tatsächliche Verhältnisse in der amerikanischen Gesellschaft.

² Die Schreibweise „Schwarz“ und „Weiß“ wurden gewählt, um zu verdeutlichen, dass es sich hierbei nicht einfach nur um Hautfarben handelt, sondern strukturelle Identitäten mit unterschiedlichen Erfahrungen von Unterdrückung und Privileg. Dabei können „Schwarz“ und „Weiß“ zum Teil aus Eigenzuschreibung, aber auch aus Fremdzuschreibung heraus definiert sein.

³ Den Autor:innen, die beide Weiß sind, ist die Perspektivität der eigenen Person bewusst. Die Autor:innen wissen nicht, was es bedeutet „people of color“ zu sein. Sie beurteilen auch nicht, ob etwas „in Wirklichkeit“ Teil der amerikanischen „black culture“ ist. Es wird lediglich darauf verwiesen, was in der Serie als „black culture“ präsentiert

wir uns auf Theorien der Gruppen- und Identitätsbildung (vgl. Margalit/Raz 1990, Vondermaßen 2019). Gleichzeitig greifen wir auf das schwarz-feministische Konzept der Intersektionalität zurück, um zu zeigen, wie die Serie sich überschneidende Erfahrungen von Unterdrückung hervorhebt. Die zentrale Leistung der Serie ist es, „flache Identitäten“⁴ aufzulösen und für ein am Mainstream orientiertes Netflix-Publikum zu verkomplizieren. Ähnlich dem vorherrschenden Diskurs jedoch hat auch die Serie blinde Flecken, wenn es um die intersektionalen Gewalterfahrungen von Schwarzen Frauen geht. Damit verpasst die Serie die Gelegenheit, die Polizeibrutalität und den sexuellen Missbrauch zu thematisieren, denen Schwarze Frauen im Besonderen ausgesetzt sind.

„Blackness“ als identitätsprägende Erfahrung

Zunächst liegt die Qualität der Serie in ihrer Fähigkeit, Schwarzsein in vielen Facetten darzustellen. „Blackness“ ist in der Serie also nicht einfach eine reduzierte Identität oder ein flacher Stereotyp. Die Tatsache, dass die Darstellung der Schwarzen Community als vielfältig überhaupt bemerkenswert ist, muss vor dem Hintergrund einer strukturell rassistischen Medienlandschaft gesehen werden. People of Color werden stereotypisiert, während interne Diversität für Weiße Gruppen als selbstverständlich gilt (vgl. Harris-Perry 2013). Dies gründet in der Wahrnehmung von „Rasse“ bzw. Hautfarbe durch Weiße Menschen: Gemeinhin wird Weißsein als die Norm angesehen. Über Hautfarbe zu sprechen, bedeutet dann immer, über nicht-weiße Menschen zu sprechen (vgl. Hall 2013).

Für den ersten Schritt unserer Argumentation greifen wir auf die Theorie der identitätsprägenden Gruppen von Avishai Margalit und Joseph Raz (1990) sowie Marcel Vondermaßen (2014, 2019) zurück. Die Konzentration auf identitätsprägende Gruppen soll nicht implizieren, dass sich Identität allein aus der Mitgliedschaft in Gruppen zusammensetzt. Vielmehr gibt es zahllose Perspektiven auf Identitätsbildung, die schon in den Geisteswissenschaften differieren (vgl. Honneth 2003, Butler 1997, Taylor 1992). So haben beispielsweise intersubjektive Beziehungen bedeutenden

wird. Zudem bezieht sich der Artikel auf die Staffeln 1-3, da Staffel 4 zum Entstehungszeitpunkt noch nicht erschienen war.

⁴ Gemeint sind Charaktere, die eindimensional dargestellt werden, also vor allem eine Eigenschaft oder Funktion besitzen, in einer Serie keine oder kaum eine Charakterentwicklung durchlaufen und/oder nur als Stereotyp in Erscheinung treten.

Einfluss auf das Selbstverständnis von Menschen. Ein Beispiel in DWP ist die Beziehung zwischen der Aktivistin Sam White, die einen Schwarzen und Weißen Elternteil hat, sich jedoch in der Black Community verortet, und ihrem Weißen Freund Gabe Mitchell. Ihre Beziehung ist eine Quelle von Spannungen, besonders für Sam, deren Freund:innen auf Grund ihrer Partnerwahl Sams Engagement und Überzeugungen in Frage stellen [A1, K1, 16:22].⁵ Ein anderes Analyseraster könnte auch Isabel Wilkersons *Caste* (2019) sein, welches Gruppenzugehörigkeit im amerikanischen Kontext als „born into a social group“ versteht. Wir wollen uns jedoch auf den im Folgenden ausgeführten Ansatz fokussieren, der uns eine vielschichtigere Kritik erlaubt.

Unter Rückgriff auf Margalit/Raz (1990) und Vondermaßen (2014) können wir anhand einiger Beispiele in der Serie aufzeigen, dass „Blackness“ eine identitätsprägende Erfahrung für Menschen mit dunkler Hautfarbe ist. Für Margalit (1997) ist jedoch nicht jede Gruppenzugehörigkeit auf die gleiche Weise prägend für jedes Individuum. Es kann weder von der Tatsache einer Gruppenmitgliedschaft auf die Bedeutung dergleichen für das Individuum geschlossen werden, noch kann grundsätzlich ein Set an Gruppen bestimmt werden, das identitätsprägend ist. Es können jedoch Kriterien an eine Gruppe angelegt werden, die, wenn sie erfüllt werden, die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass die Mitgliedschaft prägend sein wird (vgl. Margalit 1997: 171 ff., Vondermaßen 2014: 186 f.).

In Anwendung auf DWP lassen sich einige dieser Kriterien nachverfolgen. Wesentlich im Sinne von Margalit/Raz ist beispielsweise eine eigene Kultur oder charakteristische Handlungsweisen. Dies ist in DWP gegeben, da die Protagonist:innen Teil einer historisch gewachsenen Gruppe sind, des sogenannten „black caucus“. Hier treffen sich vorrangig Schwarze Studierende. Dass diese Gruppe sich in Abgrenzung zu anderen Gruppen sieht (ein weiteres Kriterium bei Margalit/Raz), zeigt sich, als Gabe fragt, ob er Sam zum „black caucus“ begleiten darf. Sam entgegnet daraufhin: „Das ist nur für Mitglieder,“ wobei sie auf die Mitgliedschaft in der Gruppe „people of color“ anspielt, denn eine formelle Mitgliedschaft gibt es beim „black caucus“ nicht (A 1, K1; 10:20).

⁵ Für unsere Analyse wurden die ersten drei Ausgaben (Staffeln) der Serie verwendet. Wir nutzen in der Quellenangabe die Form [Ausgabe, Kapitel, Minute: Sekunde] in Anlehnung an die deutsche Netflix-Version.

Darüber hinaus bewohnen die Schwarzen Studierenden mit „Armstrong Parker“ ein eigenes Haus, das als das Zentrum der Schwarzen Community an der Universität gilt. Eigene Infrastrukturen und kulturelle Praktiken fördern die Identitätsprägung, z. B. eigene Campus-Radio-Sendungen (unter anderem die von Sam moderierte Show „Dear White People“) oder der „Defamation Wednesday“ Fernsehabend, der von Sam als das Zentrum des Schwarzen Studierendenlebens beschrieben wird [A1, K1, 22:00]. Es wird darüber diskutiert, welche Filme „Schwarz genug“ sind [A1, K5, 10:40] oder gewitzelt, dass es einer eigenen Übersetzerin bedarf, um „Weißen“ die Sprache der „Schwarzen“ zu erläutern [A2, K4, 4:20]. Wiederholt ist Thema, wie Schwarze Frauen ihre Haare tragen, was als politisches Statement gesehen wird [A1, K1, 13:30, aber auch A1, K9, 6:00]. Dies sind explizite Äußerungen zu Black Culture, die ergänzt werden durch Raumgestaltung, Kleidungsstile und Sprache, die sich deutlich zwischen den Studierendengruppen unterscheiden.

Grenzfälle, wie zum Beispiel Sams Kampf mit ihrer eigenen Identität, verdeutlichen, dass Zugehörigkeit nur durch gegenseitige Anerkennung funktioniert, ein weiteres Kriterium bei Margalit/Raz. Sam ist das Kind eines Weißen Vaters und einer Schwarzen Mutter. Sie wurde zu Beginn ihres Studiums von Teilen der aktivistischen Studierenden genau aus diesem Grund abgelehnt und kämpft zum Startpunkt der Serie auch noch damit [A1, K1, 17:30; A1, K4, 4:00]. Gegenseitige Anerkennung spielt auch im Fall von Al eine Rolle, einer Nebenfigur, die unhinterfragt Teil der Schwarzen Community ist, bis dem Publikum offenbart wird, dass er eigentlich Latino ist; eine Tatsache, die er vor seinen Freund:innen verbirgt [A3, K1, 25:20]. Erst in der letzten Szene von Staffel 3 sehen wir, wie Al(berto) zu einem Treffen der „Latinx Alliance at Winchester“ geht.

Während es in der fiktiven Studierendengruppe an der Universität Winchester also durchaus klare Dynamiken gibt, die Blackness als eine identitätsprägende Erfahrung konstruieren, spielt auch Subjektivität eine Rolle. Wie Margalit/Raz (1990) als auch Vondermaßen (2014) betonen, kann die Bedeutung einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit von Individuum zu Individuum, und auch für ein bestimmtes Individuum im Verlauf des Lebens, variieren. Dies gilt selbst dann, wenn diese Zugehörigkeit zu einem Zeitpunkt identitätsprägend war. Besonders interessant ist der Fall des Informatikstudenten Reggie Green. Als Sam Reggie in Staffel 3 fragt, warum

er mehr denn je lächelt, antwortet er: „Weißt du was? Ich hab' rausgefunden, wo ich hingehöre!“ [A3, K7; 25:30]. Reggie bezieht sich hier auf eine Gruppe von Programmierer:innen. Damit macht er eine Aussage, die scheinbar seine Erfahrungen in den Monaten zuvor konterkariert. Reggie war wegen seiner Hautfarbe von der Campus-Polizei mit Waffengewalt bedroht worden, ein Vorfall, der die schwarze Community in Winchester dazu bewegte, sich hinter ihm zu vereinen. Für kaum eine andere Figur in DWP stellt die strukturelle Identität als Schwarzer Mann eine so prägende Erfahrung dar und doch bezeichnet er die Schwarze Community nicht als die, „wo er hingehört“. Selbst wenn Schwarzsein eine wichtige Quelle des Selbst ist, die sowohl positive als auch negative Erfahrungen mit sich bringt, ist sie nicht determinierend.

Blackness, Diversität, Intersektionalität

Während Schwarzsein eindeutig als identitätsstiftende Erfahrung dargestellt wird, betont DWP, dass Schwarzsein ein inhärent vielfältiges und heterogenes Konstrukt ist. Diese Heterogenität drückt sich auch in unterschiedlichen Erfahrungen von weiblich gelesenen und männlich gelesenen Studierenden aus. Hier prägt nicht nur Unterdrückung aufgrund der Hautfarbe, sondern auch aufgrund des Geschlechts die Lebensrealität der College-Bewohner:innen. Das von schwarzfeministischen Denker:innen entwickelte Konzept „Intersektionalität“ hebt diese konvergierenden Diskriminierungsformen hervor (vgl. Crenshaw 1995, Collins/Bilge 2016, Cooper 2016). Eine intersektionale Perspektive betont, dass im Kampf um *racial equality* die Gleichstellung der Geschlechter nicht untergehen darf. Hier kamen im Zuge der Bürgerrechtsbewegung in den USA der 1960er Jahre immer wieder Argumente auf, dass Schwarze Frauen angeblich nebensächliche Themen wie Sexismus hintanstellen sollten. Feministinnen, die politisch aktiv waren, wie beispielsweise Angela Davis, wurden häufig als „poster pinup“ benutzt, aber ihre politischen Forderungen bekamen von den männlichen Anführern der Bewegung kaum Aufmerksamkeit (vgl. Hooks 2015: 183).

Dies wird auch in DWP thematisiert: Schwarze Studentinnen und ihre Interessen werden im College-Leben marginalisiert. Dies führt sogar so weit, dass Schwarze Frauen ihre Bedarfe, Rechte und Vorlieben zurückstel-

len. Als die Aktivistin Sam sich in ihren Weißen Kommilitonen Gabe verliebt, hält sie diese Beziehung zunächst vor ihren Schwarzen Freund:innen geheim. Ein Post von Gabe in einem sozialen Netzwerk macht ihre Sommerliebe öffentlich – ausgerechnet zu dem Zeitpunkt, als Sam im „black caucus“ einen leidenschaftlichen Aufruf zum Kampf für Bürgerrechte hält. Ihre Schwarzen Freunde reagieren irritiert und ihre beste Freundin und Mitbewohnerin Joelle Brooks reagiert gereizt [A1, K1, 15:20]. Sie wirft Sam einen Doppelstandard vor, hatte Sam nicht noch vor Kurzem ein Op-Ed veröffentlicht, in dem sie Schwarze Frauen aufruft, zu „ihren“ Männern zu stehen [A1, K1, 17:40]. Dass dieser Konflikt eine Schwarze Frau trifft, ist kein Zufall, denn ähnliche Erwartungen der „Solidarität“ gegenüber der Black Community werden selten an Männer gestellt.

Intersektionalität erhält jedoch erst in der 3. Staffel ein Spotlight: Hier zeigt die Serie differenziert die Spannung zwischen Weißen und Schwarzen Feminist:innen, welche die Spannungen zwischen Feminist:innen in der US-amerikanischen Geschichte spiegelt. Schwarze Aktivist:innen für Frauenrechte wurden immer wieder aus der dominanten Weißen Frauenrechtsbewegung ausgeschlossen (vgl. Hooks 2015: 3f). In der Serie wird der Konflikt anhand eines Gesprächs von Muffy Tuttle und Joelle während einer Aufnahme für die Radioshow „Dear White People“ eingeführt (A3, K2; 2:30). Joelle erklärt, dass sie ihren Feminismus nicht so ausdrücken kann wie Muffy, weil Schwarze Frauen nach wie vor häufig als wütend, aufbrausend oder irrational stigmatisiert würden, wenn sie ihren Aktivismus ausleben. Weiterhin beklagt Joelle den Rassismus der Weißen Frauenrechtsaktivist:innen. Muffy fordert Joelle und Schwarze Frauen auf, sich vehementer für Frauenrechte einzusetzen. Sie sagt: „Du darfst nicht einknicken! Und du solltest dir selbst nicht solche Grenzen setzen!“ In der englischen Version wird der Konflikt noch deutlicher, wenn Muffy sagt: „You got to lean in“ und damit auf ein Weißes, neoliberales feministisches Modell anspielt, welches von Sheryl Sandberg (2013) und ihrer Bewegung „Lean In“ vertreten wird. Joelle reagiert merklich gereizt und bricht die Radio-Show an dieser Stelle ab.

Die Frage nach der Allianz von Weißen und Schwarzen Frauen aber auch der Konflikt um Geschlechterpolitik innerhalb der Schwarzen Gemeinschaft an der Universität Winchester taucht in der dritten Staffel er-

neut auf, als die Protagonist:innen davon erfahren, dass der Schwarze Professor Moses Brown Muffy sexuell belästigt haben soll. Wie oft bei sexuellen Übergriffen fand die fragliche Szene im Privaten statt; Moses streitet den Übergriff zunächst ab und Muffy bleibt in ihren Äußerungen unklar, widersprüchlich und ist sichtlich verunsichert. In dieser unklaren Lage positionieren sich die Protagonist:innen der Serie unterschiedlich. Drei Schwarze Frauen (Coco, Brooke und Joelle) stehen an Muffys Seite. Gleichzeitig zeigen die meisten der Schwarzen Studenten Solidarität mit Moses. Reggie beispielsweise hat in Moses einen Mentor gefunden und möchte sein Vorbild nicht in einem negativen Licht sehen. Schwarze Lehrende machen in den USA gerade einmal sechs Prozent der Fakultäten im Hochschulwesen aus (vgl. McFarland et al. 2018). Die wenigen Professor:innen sind insofern bedeutende Rollenmodelle. Zudem teilen der Professor und Reggie das Schicksal, Überlebende rassistischer (Polizei-) Gewalt zu sein. Ein Schicksal, das sie ereilte, weil sie in den jeweiligen Situationen ohne Anlass als besonders bedrohlich angesehen wurden, wie es Schwarzen Männern in den USA überproportional oft geschieht. Reggie verharmlost also den Vorfall und zweifelt Muffys Aussagen an. Auch andere in der Schwarzen College-Gemeinschaft bringen keine Solidarität mit Muffy auf. Sam befürchtet, wenn die Beschuldigungen von Muffy wahr seien, „dann wirft [das] die Bewegung in Winchester zurück in die Sklaverei“ [A3, F9, 14:40]. Eine andere Gruppe von Studierenden berät, wie sie den Fall in die Öffentlichkeit bringen könnten. Troy gibt zu bedenken: „Wenn wir Moses drankriegen, wird das bestimmt viele abfucken.“ Darauf entgegnet Al, Troys Kollege im Schreibteam: „Besonders Reggie!“ Brooke entgegnet empört: „Besonders Muffy!“ [A3, K9, 16:40]. Diese Szenen verdeutlichen die unterschiedlichen Prioritäten und Erfahrungen von Schwarzen Frauen und Männern im Kontext von frauenrechtspolitischen Themen. Im Fall von Muffys Missbrauch stellen sich Schwarze Frauen an die Seite der Weißen Frau und versuchen, „ihre“ Männer als Alliierte zu gewinnen.

Debatte um (strukturellen) Rassismus in Amerika

Die oben genannten Beispiele zeigen auf, wie die Serie DWP die Komplexität von Blackness und intersektionellen Erfahrungen verhandelt. Diese Bemühungen stehen im Kontext der aktuellen Debatte um (strukturellen) Rassismus in US-Amerika und sind im Lichte einer Mainstream-Netflix-

Serie bedeutend. So ist es bemerkenswert, dass die Serie als Netflix-Produktion ein breites Publikum mit Themen wie strukturellem Rassismus und Intersektionalität konfrontiert. Sie ist damit auf Augenhöhe mit gesellschaftlichen Umbrüchen, in denen die Schwarze Freiheitsbewegung (und vorrangig die Black Lives Matter Bewegung, vgl. Clark et al. 2018) das Thema des strukturellen Rassismus in die CNN-Primetime und sogar ins Weiße Haus bringt. Seit seiner Amtseinführung thematisiert Joe Biden wiederholt die Auswirkungen strukturellen Rassismus‘ und verspricht diesen während seiner Amtszeit zu bekämpfen, gemeinsam mit der ersten Schwarzen Vizepräsidentin der USA.

Gleichzeitig jedoch spiegelt die Serie den aktuellen Diskurs in anderer Weise, nämlich mit einem blinden Fleck bei der extremen Gewalt gegen Schwarze Frauen. DWP verpasst damit die Gelegenheit, die Erfahrungen Schwarzer Frauen in den Vordergrund zu stellen, die wegen ihrer Position an der Schnittstelle von Unterdrückung aufgrund der Hautfarbe und des Geschlechts besonders von Gewalt betroffen sind. Wenn die Serie Polizeibrutalität thematisiert, ist der betroffene Protagonist ein Schwarzer Mann. Während einer Party auf dem College-Gelände hält die Campus-Polizei Reggie mit vorgehaltener Waffe fest und bedroht ihn [A1, K5, 21:30]. Diese Schikane durch Behörden ist in den USA eine gängige Praxis (vgl. Hinton 2021). Sie betrifft aber auch Schwarze Frauen, deren Erfahrungen mit Polizeimissbrauch seltener beachtet werden (vgl. Ritchie 2017, Crenshaw 2016). Ähnlich verhält es sich, wenn die Serie Vergewaltigungen auf dem Campus thematisiert: Sie zeigt die Geschichte von Muffy, einer Weißen Frau. Während die Serie mit dieser speziellen Handlung (eine Weiße Studentin wird von einem Schwarzen Professor missbraucht) die Komplexität von Identität und Solidarität vermittelt, marginalisiert DWP die sexuelle Gewalt, der insbesondere Schwarze (Transgender-) Frauen ausgesetzt sind (vgl. Williams 2016).

Schlussendlich wird die Serie *Dear White People* selbst zu einem wichtigen Beitrag in der Debatte um „Race and Racism in America“, welche ähnlich dem breiten Diskurs *Desiderata* aus schwarzfeministischer Sicht auslöst. Trotz der geäußerten Kritik ist es eine Produktion, die sich mit wichtigen ethischen und politischen Fragen der US-amerikanischen Gesellschaft auseinandersetzt. Die Serie versucht, darin Akzente zu setzen – auch mit ihrem „queeren“ Fokus, der in diesem Artikel weniger Aufmerksamkeit

bekam. Dabei leistet DWP einen sehenswerten Beitrag zum Abbau von Stereotypen, die Weiße über Schwarze Menschen haben. Die Serie hebt die Nuancen von Schwarzsein als identitätsstiftende Erfahrung hervor, verweist aber auch auf sich überschneidende Unterdrückungserfahrungen und in Institutionen eingeschriebene und strukturelle Erscheinungsformen von Rassismus. Mit Joe Biden steht der Kampf gegen strukturellen Rassismus formell auf der To-do-Liste der amerikanischen Regierung. Im Laufe seiner Amtszeit wird auch die vierte und letzte Staffel der Serie *Dear White People* an den Start gehen. Es bleibt abzuwarten, ob sich der Diskurs in der amerikanischen Öffentlichkeit und in der Serie weiter ausdifferenziert und emanzipiert und wo die Belange Schwarzer Frauen in der Bewegung für racial equality stehen.

Danksagung

Wir danken Prof. Dr. Regina Ammicht Quinn and Prof. Dr. Astrid Franke der Universität Tübingen, Germany, für ihre wertvollen Hinweise zur Verbesserung dieses Artikels.

Literaturverzeichnis

- BUTLER 1997:** Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (Stanford, CA 1997).
- CLARK/DANTZLER/NICKELS 2018:** Amanda Clark/ Prentiss Dantzer/ Ashley Nickels, *Black Lives Matter: (Re)Framing the Next Wave of Black Liberation*. In: Coy, Patrick (Hrsg.) *Research in Social Movements, Conflicts and Change* 42. Emerald Publishing Limited, 145–172.
- COLLINS/BILGE 2016:** Patricia Hill Collins/ Sirma Bilge, *Intersectionality. Key Concepts* (Cambridge, UK/ Malden, MA 2016).
- COOPER 2016:** Brittney C. Cooper, *Intersectionality*. In: Lisa Jane Disch/ Mary E. Hawkesworth (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (Oxford/ New York 2016), 385–406.
- CRENSHAW 1995:** Kimberlé Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. In: Kimberlé Crenshaw et al. (Hrsg.), *Critical Race Theory. The Key Writings that Formed the Movement* (New York 1995), 357–383.
- CRENSHAW 2016:** Kimberlé Crenshaw, *The Urgency of Intersectionality*. TEDWomen2016. TED. San Francisco, CA, 27.10.2016. Abrufbar unter: https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality (Stand 21.10.2019).
- HALL 2013:** Stuart Hall, *The Spectacle of the Other*. In: Stuart Hall/ Jessica Evans/ Sean Nixon (Hrsg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (Los Angeles 2013), 233–290.
- HARRIS-PERRY 2013:** Melissa Harris-Perry, *Sister Citizen. Shame, Stereotypes, and Black Women in America* (New Haven 2013).
- HINTON 2021:** Elizabeth Hinton, *America on Fire. The Untold History of Police Violence and Black Rebellion Since the 1960s* (New York 2021).
- HONNETH 1992:** Axel Honneth, *The Struggle for Recognition* (Frankfurt/ Main 1992).

- HOOKS 2015:** bell hooks: *Ain't I A Woman. Black Women and Feminism.* (New York 2015).
- MARGALIT 1997:** Avishai Margalit, *Politik der Würde. Über Achtung und Verachtung* (Berlin 1997).
- MARGALIT/RAZ 1990:** Avishai Margalit/ Joseph Raz, National Self-Determination. In: *Journal of Philosophy* 87, 439–461.
- McFARLAND ET AL. 2018:** Joel McFarland, et al., *The Condition of Education 2018 (NCES 2018-144), Characteristics of Postsecondary Faculty.* U.S. Department of Education, National Center for Education Statistics, Abrufbar unter: <https://eric.ed.gov/?id=ED583502> (11.05.2021).
- NILLES 2017:** Billy Nilles, *Dear White People's Creator Explains What Netflix's Racially-Charged Satire Is Really All About* (28.04.2017). Abrufbar unter: <https://www.eonline.com/news/846693/dear-white-people-s-creator-explains-what-netflix-s-racially-charged-satire-is-really-all-about> (14.12.2021).
- RITCHIE 2017:** Andrea J. Ritchie, *Invisible No More. Police Violence Against Black Women and Women of Color* (Boston 2017).
- SANDBERG 2013:** Sheryl Sandberg, *Lean in. Women, Work, and the Will to Lead.* Zusammen mit Nell Scovell (London 2013).
- TAYLOR 1992:** Charles Taylor, *Sources of the Self* (Cambridge 1992).
- VONDERMAßEN 2014:** Marcel Vondermaßen, *Anerkennung der Anderen – Ein neuer Leitbegriff für die Politik* (Würzburg 2014).
- VONDERMAßEN 2019:** Marcel Vondermaßen, *Identitätsprägende Gruppen – Welches „Wir“ streben wir eigentlich an?* In: Karin B. Schnebel (Hrsg.), *Selbstbestimmung und Integration – Wie wir unsere Gesellschaft zusammenhalten* (Baltmannsweiler 2019), 35–52.
- WILLIAMS 2016:** Sherri Williams, *#SayHerName: Using Digital Activism to Document Violence Against Black Women.* In: *Feminist Media Studies* 16(5), 922–925.

(Neu-) Beschreibung von Gemeinschaften

Will oder soll die Vergangenheit nicht vergehen?

Zur Ethik des Erinnerns am Beispiel der Serie *Unsere Mütter, unsere Väter*

Florian Heusinger von Waldegge

Der „ethische Imperativ“

Am 8. Juni 1986 erschien in der FAZ unter dem Titel „Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte“ Ernst Noltes berühmter Essay, der den sogenannten Historikerstreit auslöste. Dabei ist die Bezeichnung „Historikerstreit“ eigentlich falsch, denn es ging weniger um eine geschichtswissenschaftliche als vielmehr um eine normative Frage: Welche Bedeutung sollte die nationalsozialistische Vergangenheit für die bundesrepublikanische Gegenwart haben? Während die einen den Patriotismus beleben wollten, fanden die anderen, dass den Deutschen allein der Verfassungspatriotismus noch erlaubt sei. Wo jene die Untaten der NS-Zeit zwar nicht leugneten, aber neben die sowjetischen Verbrechen stellten, fürchteten diese die Relativierung des Holocaust und bestanden auf seiner Singularität. Letztere hielten unbeirrt daran fest, dass der Nationalsozialismus als historische Erfahrung eine grundsätzliche Bedeutung für die Bundesrepublik habe, insofern sie für das Gegenteil zu stehen habe. Die anderen wollten solche moralischen Implikationen als ständiges Gegenbild zu der eigenen politischen Kultur vermeiden (vgl. Rösen 2011: 105 ff; Meier 2011: 96 f.).

Im Historikerstreit finden wir zunächst zwei idealtypische Positionen, um mit belasteter und belastender Vergangenheit umzugehen: Historisierung („Die Vergangenheit will nicht vergehen“) und Moralisierung („Die Vergangenheit soll nicht vergehen“). Die langen Auseinandersetzungen

zwischen rechten Stimmen, die für Bewältigung, Vergessen und Hinter-sich-Lassen eintraten, und linken Stimmen, die das Erinnern gegen den gesellschaftlichen Mainstream forcierten, kamen erst in den 1990er Jahren an ihr (vorläufiges) Ende: Diejenigen, die für eine Moralisierung plädierten, hatten „gewonnen“ (vgl. Assmann 2016: 68, 92 ff.). Damit zusammenhängend setzte sich die Überzeugung durch, dass das Erinnern notwendig sei, um künftig die Fehler der Vergangenheit zu vermeiden. Zur Plausibilisierung wurde und wird heute noch gerne der berühmte Satz des etwas weniger berühmten amerikanischen Philosophen George de Santayana angeführt: „Wer die Vergangenheit nicht erinnern kann, ist verurteilt, sie zu wiederholen.“ (zitiert nach Meier 2010: 73) Unabhängig davon, ob das historisch gesehen richtig ist,¹ handelt es sich dabei, wie die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann treffend konstatiert, um den „ethischen Imperativ“, der für die deutsche Erinnerungskultur der letzten Jahre steht (vgl. Assmann 2016: 66). Die Fragen nach dem richtigen Erinnern und dem Umgang mit dem ethischen Imperativ hat in den letzten Jahren jedoch immer wieder zu kontroversen Auseinandersetzungen geführt.²

So war es auch nach der Erstaussstrahlung der dreiteiligen Miniserie *Unsere Mütter, unsere Väter* im März 2013:³ Zum ersten Mal wird den Nachkriegsgenerationen die Wirklichkeit des Zweiten Weltkrieges durch eine packende, am Hollywoodkino orientierte Inszenierung mit „realistischer Optik und perfektem Sounddesign“ präsentiert – wobei nicht historische oder fiktive Personen im Mittelpunkt des Geschehens stehen, sondern „unsere“ (Groß-) Mütter und (Groß-) Väter. Die Hauptcharaktere der Serie sollen also stellvertretend für die Kriegsbeteiligung der eigenen Familienmitglieder stehen, sodass die Jüngeren durch die Serie noch einmal die Gelegenheit bekommen, mit den verbliebenen Zeitzeug:innen ins Gespräch zu kommen. Und tatsächlich deuten über sieben Millionen Zuschauer:in-

¹ Dass das Schweigen und Vergessen nicht nur in der europäischen Geschichte eine wichtige Rolle spielt, um Konflikte zu vermeiden, hat Christian Meier pointiert gezeigt. Allerdings geht auch er davon aus, dass das Erinnern an den Holocaust letztlich „unabweisbar“ ist (vgl. Meier 2010).

² Zum „neuen Unbehagen“ an der deutschen Erinnerungskultur vgl. Assmann 2016: 59ff. Zur weiteren Diskussion vgl. auch Gieseke/Welzer 2012, Bauerkämper 2012 und Jureit/Schneider 2011.

³ Teil 1 „Eine andere Zeit“ (17.03.2013); Teil 2 „Ein anderer Krieg“ (18.03.2013); Teil 3 „Ein anderes Land“ (20.03.2013).

nen bei einer Einschaltquote von 24 Prozent darauf hin, dass diese ungewöhnliche Geschichtsstunde in deutschen Haushalten Interesse geweckt hat (vgl. Assmann 2016: 33 ff.). Während die Kritiken in deutschen Medien überwiegend positiv ausfielen, wurde die Serie jedoch v. a. in Polen und den USA für ihren Umgang mit der Geschichte harsch kritisiert.⁴ Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden der Frage nachgegangen, wie das Geschichtsbild, das *Unsere Mütter, unsere Väter* zeichnet, zu bewerten ist. Dazu wird die Serie zunächst in den Kontext der Täter:innen-Forschung eingeordnet und ihre Orientierung am Familiengedächtnis aufgezeigt. Daran anschließend wird anhand einer Rekonstruktion der verschiedenen Handlungsstränge ihre narrative Strategie dargelegt, um eine Beurteilung vornehmen zu können.

Wie „normale“ Deutsche erinnern und erinnert werden

Am 22. Juni 1941 begann der „ungeheuerlichste Eroberungs-, Versklavungs- und Vernichtungskrieg, den die moderne Geschichte kennt“ (Nolte 1979: 436). Die Serie *Unsere Mütter, unsere Väter* folgt dem Schicksal von fünf Berliner Freund:innen vom Beginn des *Unternehmens Barbarossa*⁵ bis zum Kriegsende 1945. Über die Brüder Wilhelm Winter (gespielt von Volker Bruch) und Friedhelm Winter (Tom Schilling) soll den Zuschauer:innen die Verrohung durch den Krieg nahegebracht werden. Die Freundinnen Charlotte (Miriam Stein) und Greta Müller (Katharina Schüttler) symbolisieren dagegen das Mitlaufen und das Anbiedere an NS-Regime. Anhand der Geschichte des jüdischen Freundes Viktor Goldstein (Ludwig Trepte) soll darüber hinaus der Antisemitismus und die Ausgrenzung und Gewalt gegen Juden:Jüdinnen veranschaulicht werden.

Interessant und innovativ ist ohne Frage die Orientierung der Serie an der Täter:innen-Forschung: Die erste Phase (bis Anfang der 1960er Jahre)

⁴ Für einen Überblick der Kritiken vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Unsere_Mütter,_unsere_Väter#cite_note-spon_20160718-4 (Stand: 26.04.2020).

⁵ Unter dem Decknamen „Barbarossa“ wurde der Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion sorgfältig vom NS-Regime vorbereitet. Der geplante Blitzkrieg geriet jedoch ab dem Winter 1941 zu einem dreijährigen Stellungskrieg, der allein die Sowjetunion über 25 Millionen Menschenleben kostete. Bereits zu Beginn des Krieges stellte der Reichsführer SS, Heinrich Himmler, Einsatzgruppen zusammen, die mehr als eine halbe Million Juden:Jüdinnen, Sinti:zze und Roma:Romnja, Kriegsgefangene und kommunistische Funktionär:innen ermordeten. An den Massenerschießungen war auch die Wehrmacht beteiligt (vgl. <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/68783/ueberfall-auf-die-sowjetunion-22-06-2012>; zuletzt zugegriffen am 20.04.2020).

war noch durch einen dämonisierenden und pathologisierenden Blick auf die Täter:innen gekennzeichnet. Als verantwortlich und schuldig galten die NS-Führungselite (Hitler, Himmler, Heydrich), die Gestapo und die SS. Auf diese Weise gelang eine selbstentlastende Distanzierung, da die „normale“ Bevölkerung als unschuldig und anständig gelten konnte. In der zweiten Phase der Täterforschung (bis Ende der 1980er Jahre) rückte dagegen die von Hannah Arendt so bezeichnete „Banalität des Bösen“ in den Vordergrund. In ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem* (1963) wies sie auf die Kluft zwischen der Monstrosität der Verbrechen und der Durchschnittlichkeit der Exekutor:innen hin – und ging dabei der Verteidigungsstrategie des „Hanswursts“ Adolf Eichmann auf den Leim. NS-Täter:innen galten nun als dienstbeflissene Vollstrecker:innen, die ohne auffällige Persönlichkeitsmerkmale – allerdings mit einer gewissen moralischen Gleichgültigkeit – ihrer Arbeit nachgingen: rational, effizient, skrupellos. In der dritten Phase der Täter:innen-Forschung (seit Anfang der 1990er Jahre) setzte sich in Anschluss an Christopher Brownings Studie *Ordinary Men* (1993), die Goldhagen-Debatte (1996) und die Diskussionen um die erste Wehrmachtausstellung (1995-1999) das sogenannte Normalitätsparadigma durch: Weder interessenslose Erfüllungsgehilf:innen noch pathologische Monster, sondern „ganz normale Deutsche“ werden seitdem im Kontext von sozialpsychologischen Faktoren (Verrohung durch den Krieg, Gruppenzwang, Alkoholexzesse usw.) als prototypische Täter:innen gesehen (vgl. Pohl 2011: 22 ff.).

Diesem „Normalitätsparadigma“ ist auch die Serie *Unsere Mütter, unsere Väter* verpflichtet. Allerdings wird das Potential einer an der NS-Forschung orientierten Erzählung dadurch konterkariert, dass die wichtigste Quelle der Serie das Familiengedächtnis des Produzenten Nico Hofmann (geb. 1959) ist. Dessen eigene Familiengeschichte hatte ihn zu den Charakteren Charlotte, Wilhelm und Friedhelm inspiriert (vgl. Assmann 2016: 36). Eben diese narrative Strategie, die auf einer biographischen Fiktion beruht, macht die Serie problematisch, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Täter:innen und Opfer | Wie problematisch der Bezug auf das Familiengedächtnis sein kann, haben nicht zuletzt Harald Welzer und Kolleginnen in ihrer Mehrgenerationenstudie *Opa war kein Nazi* gezeigt. Darin führen sie aus, dass die Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen nach

wie vor streng in ein kulturelles und ein kommunikatives Gedächtnis geteilt ist.⁶ Während das kommunikative Gedächtnis deutscher Familien durch emotionale Vorstellungen über Krieg, Heldentum, Leiden, Verzicht und Opferbereitschaft geprägt ist, gehören Verbrechen, Ausgrenzung und Vernichtung dem kognitiven Geschichtswissen des kulturellen Gedächtnisses an (wie es etwa durch die Schule vermittelt wird). Welzer und Kolleginnen konnten u. a. zeigen, wie sich die Erinnerungen der Zeitzeug:innen im familiären Gespräch verändern – auch, um den Erwartungen der Zuhörer:innen an moralisch korrektes Verhalten zu entsprechen. Aber auch Kinder und Enkel viktimisieren ihre Eltern/Großeltern, da das leichter mit ihren persönlichen Loyalitäten zu vereinbaren ist. Im Extremfall werden Geschichten von Verbrechen zu Opfergeschichten oder Erzählungen über widerständiges Verhalten (vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall 2015).

Es wundert daher nicht, dass eine Serie, die maßgeblich auf dem Familiengedächtnis des Produzenten beruht, diesen intergenerationellen Loyalitäten verpflichtet bleibt. Im Folgenden soll die narrative Strategie der einzelnen Handlungsstränge kurz erläutert werden:⁷ Der Erzähler Friedhelm Winter entwickelt sich durch das Grauen des Krieges von einem kriegskritischen Außenseiter in der Kompanie seines Bruders Wilhelm zu einem zynischen Vollstrecker eines SS-Standartenführers. Das macht ihn zwar zum Mörder, als Befehlsempfänger wird er jedoch gleichzeitig von seiner Schuld entlastet – zumal er im Verlauf der Handlung eine günstige Gelegenheit nutzt, um seinen sadistischen Vorgesetzten zu erschießen. Am Ende der Serie opfert er sich sogar, damit zwei junge Kameraden nicht in den Tod gehen. Umgekehrt, aber mit derselben erzählerischen Pointe, verläuft die Geschichte Wilhelms. Dieser zieht als Leutnant optimistisch in den Russlandfeldzug und wird im Rahmen des *Unternehmens Zitadelle*⁸ zum Zweifler und Deserteur. Auch seine Kriegsverbrechen werden durch den

⁶ Die Unterscheidung zwischen einem kulturellen und einem kommunikativen Gedächtnis geht auf Jan und Aleida Assmann zurück. Das *kommunikative Gedächtnis* umfasst dabei Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenoss:innen teilt und mit der Zeit und seinen Träger:innen entsteht und vergeht (vgl. Assmann 1992/2013: 56). Der Begriff des *kulturellen Gedächtnisses* bezieht sich dagegen „auf ein breites Spektrum von Spuren, die Archivierung von Dokumenten, die Sammlung von Kunst und Relikten einschließlich ihrer Reaktivierung durch mediale oder pädagogische Vermittlung“ (Assmann 2016: 26).

⁷ Vgl. dazu auch ausführlicher Benkert 2019: 162 ff.

⁸ Das „Unternehmen Zitadelle“ war der Deckname der letzten deutschen Großoffensive im Krieg gegen die Sowjetunion vom 5. bis 16. Juli 1943.

Krieg und die Befehlshierarchie erklärt. Bezeichnend ist, dass die Serie immer wieder versucht, Wilhelm als moralisch integre Person darzustellen, indem er beispielsweise gegen die Erschießung eines jüdischen Mädchens (ebenfalls durch einen offenkundig sadistischen SS-Sturmbannführer) protestiert oder indem er sich über die NS-Ideologie und die Ausmaße des Vernichtungskrieges (die in der Serie nur angedeutet werden) immer wieder überrascht zeigt. Nachdem er in das Bewährungsbataillon 500 versetzt wird, nutzt er die Gelegenheit, seinen (ebenfalls) sadistischen Oberfeldwebel zu töten, um sich symbolisch zu rehabilitieren.

Aber nicht nur die Soldaten Friedhelm und Wilhelm, sondern auch die stark stereotyp dargestellten Frauen werden zu Täterinnen. Die junge und etwas naive Charlotte (das „Nesthäkchen“ des Freundeskreises) meldet sich freiwillig, um als Krankenschwester in einem Lazarett hinter der Ostfront zu dienen. Warum sie eine jüdische Hilfsschwester denunziert, ist nicht vollkommen ersichtlich, da sie ja mit dem Juden Viktor befreundet ist. Ihre moralische Integrität jedenfalls steht außer Zweifel: Sie bereut ihren „Fehler“ direkt, nachdem die von ihr verratene Hilfsschwester von SS-Männern abgeholt wird. Durch diese Erfahrung geläutert, behandelt sie Soldaten so, dass sie nicht an die Front zurückkehren müssen. Das ist nicht nur ein Akt der Humanität, sondern als sog. Wehrkraftersetzung auch ein Akt des Widerstandes. Aber auch an ihrer Person sollen die Grauen des Krieges verdeutlicht werden: Als die Rote Armee das Lazarett erreicht, beginnen russische Soldaten sofort, alle zurückgebliebenen Verwundeten zu erschießen, und versuchen, Charlotte und eine andere russische Hilfsschwester zu vergewaltigen. Durch das Eingreifen einer russischen Offizierin (!) kann dies jedoch verhindert werden. Ebenso wie Wilhelm überlebt Charlotte den Krieg, weil sie sich vor ihrer Gefangennahme dem Regime entzieht und ihre Schuld begleicht (vgl. Benkert 2019: 165). Die Karrieristin Greta hingegen überlebt den Krieg nicht. Die sexuelle Affäre, die sie mit dem Gestapo-Offizier Dorn eingeht, um ihren Freund Viktor zu retten und ihre Karriere als Sängerin voranzutreiben, wird ihr zum Verhängnis. Als Dorn sie fallen lässt, versucht sie, ihn zu erpressen. Daraufhin lässt er Greta einsperren. Aber auch Greta, die sich noch während ihrer Auftritte an der Front gleichgültig gegenüber dem Leid anderer zeigt, leistet nun Widerstand: Sie weigert sich, ein entlastendes Dokument für Dorn zu unterschreiben, und bezahlt dies mit ihrem Leben. Wegen „Volkserhetzung“

und „Herabwürdigung des Führers“ wird sie noch vor Kriegsende hingerichtet.

Zuvor wollte Greta Dorn benutzen, um eine neue Identität für Viktor zu bekommen, damit dieser in die USA fliehen kann. Allerdings wird sie von Dorn hintergangen, so dass Viktor im Verlauf der Handlung von der Gestapo gefasst und nach Auschwitz deportiert wird. Zusammen mit einer polnischen Zwangsarbeiterin gelingt ihm jedoch die Flucht. Daraufhin schließen sie sich polnischen Partisan:innen an, die einen Guerillakrieg gegen Wehrmachtstruppen führen. Da die Partisan:innen jedoch fanatische Antisemit:innen sind, muss er seine Identität geheim halten. Im Verlauf der Handlung entschließt sich Viktor, seine jüdische Identität zu offenbaren, um KZ-Häftlinge aus Zugwaggons zu befreien, obwohl ihn das in Lebensgefahr bringt. Nach Kriegsende kehrt er, genau wie Charlotte und Wilhelm, nach Berlin zurück und muss feststellen, dass Dorn in der alliierten Nachkriegsverwaltung beschäftigt ist – obwohl den Alliierten dessen Rolle im Dritten Reich bekannt ist.

Schuld und Sühne | *Unsere Mütter, unsere Väter* – und das muss man der Serie hoch anrechnen – versucht, die üblichen Täter:innen/Opfer-Dichotomien zu unterlaufen: Der Jude Viktor z. B. ist nicht nur Opfer des Nationalsozialismus, sondern leistet aktiv Widerstand. Gleichzeitig werden die nicht-jüdischen Charaktere explizit *auch* als Täter:innen gezeigt. Unter dem Normalitätsparadigma, das Verbrechen ohne Rekurs auf besondere psychologische Dispositionen, sondern in Hinblick auf soziale Zusammenhänge zu erklären versucht, bietet die Serie jedoch sehr vereinfachende und eingängige Erklärungsmuster für das Handeln der Täter:innen: Die Verrohung durch den Krieg und der Verweis auf die Befehlshierarchie (wie bei Friedhelm und Wilhelm), jugendliche Naivität (Charlotte) oder vermeintlich uneigennütziger Opportunismus (Greta) sollen Kriegsverbrechen offenbar nicht nur erklären, sondern „unsere“ Mütter und Väter auch entlasten. Die moralische Integrität der Hauptcharaktere steht dabei schon deshalb nicht in Frage, weil sie im Rahmen der Erzählung die Gelegenheit bekommen, ihre Verbrechen zu sühnen und sich vom Regime loszusagen. Dabei werden sie nicht nur von Antisemitismus, NS-Ideologie und Führerglaube freigesprochen, sondern auch von zentralen Verbrechen der Wehrmacht, wie der willkürlichen Gewalt gegenüber der Zivilbevölkerung, der

organisierten sexuellen Gewalt in Wehrmachtsbordellen, dem vorsätzlichen Verhungern-Lassen der sowjetischen Kriegsgefangenen oder der Beteiligung an Massenerschießungen und dem Holocaust (vgl. Benkert 2019: 158 ff.). Die Serie leugnet zwar nicht, dass es diese Verbrechen gab – manche werden auch angedeutet –, aber überzeugte Nazis und sadistische Mörder:innen (wie die Vorgesetzten von Friedhelm und Wilhelm), Antisemit:innen (wie die polnischen Partisan:innen, denen Viktor begegnet) und Vergewaltiger (wie die Rote Armee im Handlungsstrang von Charlotte) sind eben immer die anderen.⁹

Indem die Serie eine Geschichte erzählt, in der die moralische Integrität „unserer“ Mütter und Väter gewahrt bleibt, entspricht sie den Erwartungen der (vorwiegend deutschen) Zuschauer:innen. Denn diese sind an einem Geschichtsbild interessiert, das sich mit ihrem Selbstbild und ihren persönlichen Loyalitäten vereinbaren lässt.¹⁰ Gleichzeitig entsteht jedoch ein verzerrtes Geschichtsbild, das die Verbrechen „normaler Deutscher“ relativiert.

Was man aus der Geschichte (nicht) lernen kann

Aber was ist eigentlich so problematisch daran, dass *Unsere Mütter, unsere Väter* ein verzerrtes Bild der Vergangenheit zeichnet? Die Verklärungen werden nur deshalb vorgenommen, weil kein Zweifel darin besteht, dass der Nationalsozialismus ein verbrecherisches System und der Vernichtungskrieg und der Holocaust ungeheuerliche Verbrechen waren. Die durch den Geschichtsunterricht, die Medien und die offizielle Gedenkkultur standardisierte Bewertung der NS-Zeit ruft eben das subjektive Bedürfnis hervor, den eigenen (Groß-) Eltern die Rolle der „guten Deutschen“ zuzuweisen (vgl. Welzer 2002: 354). Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass das Erinnern auch der politisch-moralischen Selbstverständigung dient (vgl. dazu genauer Hurrellbrink 2001: 7 f.). Denn ein demokratisches Selbstverständnis, dessen wichtigster ethischer Bezugspunkt die Würde des

⁹ Vgl. dazu auch die Rezension von Ulrich Herbert: <https://taz.de/Unsere-Muetter-unserer-Vaeter/!5070893/> (Stand: 25.09.2019).

¹⁰ Dass eine solche Erzählung der „gefühlten“ Geschichte der Bundesbürger:innen viel näher ist als die autoritäre Erzählung über die Vernichtung der europäischen Juden:Jüdinnen und die anderen NS-Verbrechen, spiegelt sich auch in der Konjunktur der Familien- und Generationenromane zum Thema (vgl. Welzer 2004).

Menschen ist, bedarf der Delegitimierung der diktatorischen und verbrecherischen Vergangenheit. Indem *Unsere Mütter, unsere Väter* den Vernichtungskrieg im Osten „historisiert“, leugnet die Serie jedoch, dass die Vergangenheit Lehren für die Zukunft bereithält. Es war schließlich, so wird schon in den Untertiteln suggeriert, „ein anderer Krieg“ in einem „anderen Land“ zu einer „anderen Zeit“ – aber zum Glück ist es ja vorbei ...

Dem Problem der Historisierung und der komplexen Debatte um den richtigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Aber zumindest lässt sich festhalten, dass *Unsere Mütter, unsere Väter* eine große Chance vertan hat. Denn die mediale Aufarbeitung der Vergangenheit kann einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur leisten, wie sich vor dem Hintergrund der geschichts-didaktischen Forschung zeigen lässt: In Schulbüchern beispielsweise erscheint der Antisemitismus oft als ausschließlich deutsches bzw. durch den Nationalsozialismus generiertes Problem. Daneben wird die europäische Dimension des Antisemitismus und der Verfolgung der Juden:Jüdinnen oft nicht hinreichend beleuchtet und die Täter:innen werden kaum vor ihrem soziokulturellen Hintergrund dargestellt. Vielmehr wird auf bekannte Nationalsozialisten oder nationalsozialistische Institutionen (SS, SA, Wehrmacht), auf ideologische Zeugnisse und auf den Vernichtungsort Auschwitz rekurriert. Zwar wird die Frage nach dem Wie relativ umfassend beantwortet, durch Formulierungen wie „unerklärlich“ oder „unfassbar“ werden jedoch die Grenzen des Verstehens markiert und der Frage des Warum zu wenig Raum gegeben (vgl. Strangmann 2014: 137 f.). Wenn die Frage nach dem Warum aber nicht hinreichend beantwortet wird und die Erinnerung so subjektlos tradiert wird, hält die Vergangenheit dann noch Lehren bereit, die für die Gegenwart relevant sind (vgl. Welzer 2002: 356 f.)?

Filme und Serien haben das Potential, ergänzend zum kognitiven Lernen einen emotionalen Zugang zur Vergangenheit zu schaffen und ihre Relevanz für die Gegenwart herauszustellen. *Unsere Mütter, unsere Väter* liefert dabei durchaus gute Ansätze, indem die Serie etwa versucht, die typischen Täter:innen/Opfer-Dichotomien zu unterlaufen und indem sie das Normalitätsparadigma in ihr narratives Zentrum stellt. Schließlich gilt es u. a. zu erklären, wie Menschen zu Mörder:innen werden konnten, die vorher und nachher nicht durch besonders aggressives Verhalten aufgefallen

sind. Wenn das Erinnern jedoch kein Selbstzweck und der ethische Imperativ keine Leerformel bleiben sollen, bedarf es eines angemessenen Geschichtsbildes, das sich nicht einseitig am kommunikativen Gedächtnis orientiert. Vielmehr muss es das Unrecht, das „normale Deutsche“ begangen haben, didaktisch angemessen und ohne Rücksicht auf die soziale Erwünschtheit des Geschichtsbildes thematisieren.

Denn die Lehren aus der Vergangenheit bestehen weder in moralisierenden Lehrsätzen noch in einer unkritischen Adaption des Familiengedächtnisses. Sie bestehen vielmehr in der Reflexion alter Wertvorstellungen und Verhaltensdispositionen und in der Analyse von Handlungsmotivationen, sozialen Strukturen und komplexen Prozessen, die in die Katastrophe geführt haben. Geschichte wiederholt sich nicht einfach. Aber gerade vor dem Hintergrund, dass rechtes Gedankengut in unserer Gesellschaft wieder salonfähig wird, bleiben der Holocaust und der Vernichtungskrieg im Osten historische Lehrstücke darüber, wie Ausgrenzung, Radikalisierung und Massenmord bis hin zur industriellen Vernichtung von Menschen überhaupt möglich werden konnten – und unter geänderten sozialen Bedingungen mitunter wieder möglich werden können.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN 2016:** Aleida Assmann, Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention (München 2016).
- ASSMANN 1992/2013:** Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München 1992/2013).
- BAUERKÄMPER 2012:** Arnd Bauerkämper, Das umstrittene Gedächtnis. Die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945 (Paderborn 2012).
- BENKERT 2019:** Volker Benkert, „Unsere Mütter, unsere Väter“ – Apologie und Erlösung von der Vergangenheit im Fernsehkrieg. In: Jens Westemeier (Hrsg.) „So war der deutsche Landser ...“. Das populäre Bild der Wehrmacht (Paderborn 2019), 155–168.
- GIESEKE/WELZER 2012:** Dana Gieseke/ Harald Welzer, Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur (Hamburg 2012).
- HURRELBRINK 2001:** Peter Hurrelbrink, Die Bedeutung der Erinnerung für die Demokratie (https://fes-online-akademie.de/fileadmin/Inhalte/01_Themen/04_Erinnerung_Demokratie/dokumente/FES_OA_Bedeutung_Erinnerung_Hurrelbrink.PDF; zuletzt zugegriffen am 26.04.2020).
- JUREIT/SCHNEIDER 2011:** Ulrike Jureit/ Christian Schneider, Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung (Stuttgart 2011).
- KNIGGE 2002:** Volkhard Knigge, Statt eines Nachworts: Abschied der Erinnerung. Anmerkungen zum notwendigen Wandel der Gedenkkultur in Deutschland. In: Ders./ Norbert Frei (Hrsg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord (München 2002), 423–440.
- MEIER 2010:** Christian Meier, Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit (München 2010).

- MEIER 2011:** Christian Meier, Zum „Historikerstreit“ – 25 Jahre nach seinem Beginn. Mit einem Disput zwischen Meier und Habermas. In: Mathias Brodtkorb (Hrsg.), *Singuläres Auschwitz? Ernst Nolte, Jürgen Habermas und 25 Jahre „Historikerstreit“* (Banzkow 2011), 95–104.
- NOLTE 1979:** Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche*. 5. Auflage (München/Zürich 1979).
- POHL 2011:** Ralf Pohl, Ganz normale Massenmörder? Zum Normalitätsbegriff in der neueren NS-Täterforschung. In: Markus Brunner et al. (Hrsg.), *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus. Beiträge zur psychoanalytischen Sozialpsychologie des Nationalsozialismus und seiner Nachwirkungen* (Gießen 2011), 19–56.
- RÜSEN 2011:** Jörn Rüsen, Verstörungen in der Geschichtskultur. Historikerstreit und Holocaust-Deutung im Wechsel der Generationen. In: Mathias Brodtkorb (Hrsg.), *Singuläres Auschwitz? Ernst Nolte, Jürgen Habermas und 25 Jahre „Historikerstreit“* (Banzkow 2011), 105–114.
- STRANGMANN 2014:** Sinja Strangmann, Entrechtung, Verfolgung, Vernichtung (1933 – 1945). In: Martin Liepach/ Dirk Sadowski (Hrsg.), *Jüdische Geschichte im Schulbuch. Eine Bestandsaufnahme anhand aktueller Lehrwerke*. (Göttingen 2014), 115–138.
- WELZER 2002:** Harald Welzer, Der Holocaust im deutschen Familiengedächtnis. In: Volkhard Knigge/ Norbert Frei (Hrsg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord* (München 2002), 342–358.
- WELZER 2004:** Harald Welzer, Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane. In: *Literatur. Beilage zum Mittelweg* 36, 53–64.
- WELZER/MOLLER/TSCHUGGNALL 2002/2015:** Harald Welzer/ Sabine Moller/ Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis* (Frankfurt/M. 2002/2015).

Rom als Sumpf

Populistische Politik und Politiker in 1992 und 1993

Luzia Sievi

Nicht erst seit dem „Ibiza-Skandal“ um den damaligen österreichischen Vizekanzler und FPÖ-Parteiboss Heinz-Christian Strache werden rechtspopulistische Politiker:innen mit Korruption und Vetternwirtschaft in Verbindung gebracht. Es wird gern gewarnt, dass diese nur den persönlichen Machtausbau und -erhalt im Sinn hätten und daher dazu tendierten, rechtsstaatliche Grundsätze zu ignorieren (vgl. di Lorenzo 2019, Priester 2012: 22). Vergessen wird dabei oft, dass sie ihrerseits von Skandalen der politischen Gegner:innen profitieren, weil sie sich im Kontrast als saubere und korrekte Alternative präsentieren können. Es ist ein entscheidendes Wesensmerkmal von Populismus, dass er einen Gegensatz zwischen der *korrupten, eigennützigsten Elite* und dem *rechtschaffenen, guten Volk* aufmacht (vgl. Hartleb 2014: 48; Mudde/Kaltwasser 2012: 8). Ein Fehlverhalten von gegnerischen Politiker:innen liefert Populist:innen eine Grundlage, einen solchen Antagonismus schaffen zu können, indem sie die politische Elite als „kleine, machtvolle politische Oligarchie“ darstellt, „deren vordringliches Interesse ihrer Macht, ihrem Status und ihrem materiellen Wohlergehen gilt“ (AfD 2017: 8).¹

Ausgangspunkt der italienischen Serie *1992 – Die Zukunft ist noch nicht geschrieben* und der zweiten Staffel *1993 – Jede Revolution hat ihren Preis*² ist ein solcher Skandal der etablierten Parteien: Die Ermittlungen namens *Manipulate* („Saubere Hände“) des Mailänder Staatsanwaltes Antonio Di Pietro

¹ Vgl. Ötsch/Horaczek 2017: 19 f. für Beispiele von populistischer Abwertung von Eliten.

² Als der Artikel verfasst wurde, war die dritte Staffel *1994 – Willkommen in der Zweiten Republik* noch nicht erschienen. Die dritte Staffel erzählt von der Regierungszeit Silvio Berlusconi im Jahr 1994, in der er mit der Lega Nord koalierte. Da die dritte Staffel weder mit dem in diesem Beitrag beschriebenen Bild von Politik und Politiker:innen bricht, noch dieses Bild weiter vorantreibt, wird im Folgenden darauf verzichtet, auf die Handlung von 1994 eigens einzugehen.

deckten 1992 ein System aus Betrug, Korruption und Schmiergeldzahlungen in Italien auf, an dem tausende Politiker:innen aller im Parlament vertretenen Parteien beteiligt waren. Dieser Skandal brachte das alte Parteiensystem zum Einsturz und ebnete den Weg für den Aufstieg von Silvio Berlusconi. Die Serie will zeigen, wie in dem politischen Klima rund um den Skandal die separatistische, rechtspopulistische Lega Nord³ an Einfluss und Zustimmung gewinnen konnte und wie ein Geschäftsmann wie Berlusconi mit Hilfe populistischer Methoden zum neuen Politstar avancieren konnte.

„Wer das Italien von heute verstehen will, muss sich mit den politischen Ereignissen Anfang der 90er-Jahre beschäftigen!“, so der Klappentext zur DVD von 1993 und sinngemäß auch die Autor:innen der Serie (vgl. Anderson 2015). Zwar ist es nicht die Absicht der Serie, Einsichten zu Populismus zu vermitteln. Doch der Blick der Zuschauer:innen der Serie ist auf dieses Phänomen gerichtet, da angesichts der europaweiten Zuwächse und Erfolge populistischer Parteien Populismus bereits beim Erscheinen der ersten Staffel 2015 ein großes Thema war und es bis heute ist. Zudem wurde die italienische Politik während der Ausstrahlung der zweiten Staffel 2017 stark durch zwei populistische Parteien, Lega und Movimento 5 Stelle, geprägt, die von Juni 2018 bis September 2019 die Regierungskoalition bildeten. Da die Serie mit dem Aufstieg Berlusconis und der Lega Nord den Beginn des italienischen Populismus porträtiert und kritisiert, sind in ihr implizite Vorstellungen von Populismus enthalten. Die Serie verfolgt den Weg von zwei der damaligen Hauptakteur:innen – Silvio Berlusconi und Antonio Di Pietro – nicht direkt, sondern beleuchtet die Entwicklungen anhand fiktiver Personen in deren Umfeld. Damit stellt sie bestimmte Eigenschaften von (populistischen) Politiker:innen in den Vordergrund, die von diesen Personen exemplarisch verkörpert werden.

Die schonungslose Abrechnung der Serie mit dem Politikbetrieb speist sich auch aus den negativen Bildern zum moralischen Charakter der Populist:innen. Es soll im Folgenden herausgearbeitet werden, welche Erklärungsmuster zum Verstehen von populistischer Politik in 1992 und 1993 herangezogen werden und welcher moralische Charakter verschiedenen

³ Die Partei versteht sich mittlerweile nicht mehr als Sezessionspartei und als Partei des Nordens, sondern ist in ganz Italien aktiv. 2018 hat sich die Lega Nord daher in „Lega“ umbenannt.

Politiker:innen zugeschrieben wird. Es wird sich zeigen, dass die Serie, ohne es zu wollen, ein Bild von Politik vermittelt, das in seiner Konsequenz bestimmten rechtspopulistischen Weltbildern in die Hände spielt.

„Tangentopoli“ als Auslöser für Populismus – die verkommene Moral der Eliten

Den Rahmen der Serie bilden die Ereignisse von 1992 und 1993 in Italien, als das *Tangentopoli*⁴ genannte System aus Vetternwirtschaft, Korruption und Bestechung aufgedeckt wurde. Die Ermittlungen gegen Politiker:innen und Wirtschaftsgrößen liefern der Serie einen roten Faden und treiben die Handlung voran. Im Zentrum stehen verschiedene Personen, deren Leben durch *Mani pulite* stark beeinflusst werden. Ihre Schicksale beleuchten die Ermittlungen (in Form von Mitarbeiter:innen Di Pietros) und die tragischen Folgen der Korruption sowohl für die Opfer als auch die Täter:innen. Der größte Teil der Handlung widmet sich der italienischen Politik. Zum einen wird über das Leben von zwei politischen Neueinsteigern der Aufstieg der Forza Italia und der Lega Nord vermittelt. Leonardo (Leo) Notte, ein Marketingexperte, trägt durch seine Hinterzimmer-Politik zur Gründung von Berlusconi's Partei bei. Pietro Bosco, ein Irakkriegsveteran, zieht als neuer Abgeordneter der Lega Nord ins Parlament ein. Durch Bosco und seine Bezugspersonen Gianni Bortolotti (ein erfahrenerer Lega-Nord-Politiker) und Gaetano Nobile (ein langjähriger Abgeordneter der Democrazia Cristiana) gibt die Serie Einblicke in den Betrieb des italienischen Parlaments. Zum anderen zeigt die Serie das System der *Tangentopoli*, jedoch eher indirekt durch die Nebenfigur Nobile sowie durch Nottes und Boscos Erfahrungen bei gesellschaftlichen Ereignissen.

Den Auslöser für den Erfolg von Lega Nord und Forza Italia verortet die Serie vollständig in dem verbrecherischen Verhalten der politischen Elite der Ersten Republik. Andere mögliche Faktoren, wie wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen, werden nicht thematisiert.⁵ Zwar ist diese Verengung der Sichtweise verständlich: Das Ausmaß der Korruption war überwältigend und hat maßgeblich dazu beigetragen, dass die ent- und

⁴ Zusammengesetzt aus Schmiergeld (*tangente*) und Stadt.

⁵ Jens Urvat beispielsweise sieht auch im „Schwinden der Mobilisierungsfähigkeit“ der katholischen als auch sozialistisch-kommunistischen Subkulturen sowie im „Wegbrechen der antikommunistischen Legitimationsstrategie“ nach 1989 Gründe für schlechtere Wahlergebnisse der etablierten italienischen Parteien (vgl. Urvat 2007: 101).

getäuschten Italiener:innen neue, populistische Parteien wählten. Die Serie bietet heutigen Zuschauer:innen damit aber nur ein Erklärungsmuster für den Erfolg populistischer Parteien an: Die Frustration mit den Versäumnissen von Politik und Politiker:innen. Mit der Konzentration auf das (negative) Verhalten von Politiker:innen trägt die Serie jedoch auch das populistische Bild eines Antagonismus‘ zwischen dem „rechtschaffenen Volk“ und der „korrupten Elite“ weiter.

Cas Mudde macht in seiner Definition von Populismus darauf aufmerksam, dass die populistische Ideologie den Gegensatz zwischen Volk und Elite im Bereich der Moral verortet:

[I]n populism the opposition is based on the concept of morality. [...] By determining the main opposition to be between the *pure* people and the *corrupt* elite, populism presupposes that the elite comes from the same group as the people but have willingly chosen to betray them, by putting the special interests and inauthentic morals of the elite over those of the people. (Mudde 2017: 29 f., vgl. dazu auch Hartleb 2014: 49)

Mit ihrer Darstellung der Eliten bewegt sich auch die Serie ausschließlich auf der moralischen Ebene, denn diese werden relativ undifferenziert als moralisch verkommen porträtiert. Einblicke in das Leben der Eliten bietet die Serie in zwei Versionen: Zum einen durch farbenfrohe Darstellungen rauschender Partys, luxuriöser Geschäftsessen und nobler Wohnungen, zum anderen durch kühle und graue Bilder in den Ermittlungsräumen, wo die Angeklagten mit ihren Taten konfrontiert werden. Recht deutlich distanziert sich die Serie von dieser Elite. Sie zeichnet sie in der großen Mehrzahl als

- ausschweifend: Bei den Partys sind stets leichtbekleidete Frauen anwesend, die feinen Dinner stets üppig;
- sexistisch: Die Frauen werden von den Männern sichtlich als Objekte betrachtet, die ihnen zur Verfügung stehen;
- gierig: Für den Profit werden beispielsweise verseuchte Blutkonserven verkauft;

- rücksichtslos: Verstrickungen mit der Mafia werden in Kauf genommen;
- intrigant und machtbesessen: Dinner und Partys sind Orte der Intrigen und Vetternwirtschaft.

In kaum einer Situation entscheiden sich Politiker:innen für normativ gute Handlungsoptionen. Inhaltliche Konzepte oder Werte der Parteien werden überhaupt nicht thematisiert. Diese einseitige Konzentration auf Politik als reinen Machterwerb und Politiker:innen als ein Zirkel größtenteils eigennütziger, unmoralischer Menschen entspricht jedoch genau dem negativen Bild, das auch populistische Parteien propagieren. Allerdings ist die Serie gegenüber dem moralischen Verhalten der Vertreter:innen der Forza Italia und der Lega Nord genauso kritisch.

Populistische Politik als opportunistische Strategie

Leo Notte ist ein beruflich höchst erfolgreicher, intelligenter und gutaussehender Marketingexperte, der in Berlusconi's Firma FinInvest arbeitet. Aufgrund der durch *Mani pulite* ausgelösten politischen Krise erhält er eine Sonderaufgabe: Notte solle für die Firma Prognosen darüber entwerfen, wer in Zukunft den italienischen Staat regieren wird. Damit die Geschäfte von FinInvest weiterhin gut laufen, solle er zudem neuen, der Firma genehmen Politiker:innen zu entscheidenden Rollen verhelfen. Notte wird bei dieser Aufgabe als ein Visionär dargestellt, der sofort erkennt, dass die derzeitige Krise auch eine Chance ist, nämlich insbesondere für Berlusconi, der als erfolgreicher Unternehmer und Vorsitzender des AC Mailand ziemlich beliebt ist. In der Serie ist es Notte, der die Idee hat, Berlusconi als neuen Politiker aufzubauen, der den Slogan „Forza Italia“ miterfindet und der vorschlägt, als Parteikandidat:innen Mitarbeiter:innen von FinInvest zu rekrutieren. Notte ist auch daran beteiligt, diese Kandidat:innen nach Telegenität auszuwählen und mit Hilfe von Umfragen und Marketing die neue Partei und ihr Programm auf die Wünsche der Wähler:innen zuzuschneiden.⁶ Er repräsentiert in dieser Rolle einen gerissenen Manipulator und Hinterzimmer-Strategen, der Politik voll und ganz als Marketingaufgabe begreift.

⁶ Dieses Vorgehen entspricht den tatsächlichen Ereignissen bei der Gründung von Forza Italia, vgl. Hausmann 2006: 166; Ubat 2007: 139 f.

Charakterlich zeichnet die Serie ein desaströses Bild von Notte: Er ist ein charmanter, aber auch schmieriger Redner, der keine Skrupel, zu Kundengesprächen Prostituierte mitzunehmen oder Werbung mit leichtbekleideten, jungen Mädchen zu machen. Im Kern vertritt er keine moralisch guten Werte oder Ideale, sondern ist in erster Linie karriere- und machtbesessen. Seine Arbeit beschäftigt ihn gedanklich auch stets in seiner Freizeit und er ordnet ihr alle seine Beziehungen unter. Seine durchgestylte, teure Wohnung und sein Porsche zeugen von Materialismus, seine frühere Mitgliedschaft in der marxistischen Partei von anpassungsfähigen Werten. Selbst vor einem Mord schreckt Notte nicht zurück, als er erpresst wird.

In der Person Nottes findet sich das Alltagsverständnis von Populismus wieder: Populistische Politik bedeute, durch eine entsprechende Rhetorik und populäre Aussagen möglichst viele Wähler:innenstimmen zu generieren (vgl. Decker/Lewandowsky 2017: 22). Die Inhalte der Politik seien dabei nachrangig, das Hauptziel sei ein Machtgewinn in Form von guten Wahlergebnissen und einer Popularität beim Volk. Populist:innen greifen in dieser Lesart (auch dank moderner Marketing- und Umfragemethoden) die Stimmungen und (niederen) Bedürfnisse der Wähler:innen auf und/oder erzeugen diese durch Manipulation selbst. Zum Beispiel werde populistische Rhetorik dazu benutzt, „in der Bevölkerung latent oder offen vorhandene Ressentiments aufzugreifen, zu mobilisieren und emotional aufzuheizen und daraus politisches Kapital zu schlagen“ (Betz 1998: 5). Diese Lesart unterstellt populistischen Politiker:innen, bewusst strategisch und mit „eiskaltem Kalkül“ (Ötsch/Horaczek 2017: 7) vorzugehen. Mit diesem Alltagsverständnis von Populismus geht eine negative moralische Bewertung des Charakters von Populist:innen einher, nämlich als opportunistisch, manipulativ, ohne Werte, selbstbezogen und rücksichtslos. Nottes Charakter übererfüllt all dies.

Populismus als Umgarnung der Abgehängten

Pietro Bosco, der den Abgeordneten der Lega Nord aus einfacheren Verhältnissen repräsentiert, steht im krassen Gegensatz zu dem smarten und gewieften Notte. Bosco ist ein aggressiver, fluchender und ungebildeter Irakkriegsveteran. Er benutzt eine einfache und direkte Sprache, trinkt gerne Bier, spielt Rugby, zeigt immer wieder homophobe Züge und greift auf schnelle, oftmals gewaltsame Lösungen für Probleme zurück. Er stellt

damit das Paradebeispiel eines populistischen „Barbaren“ – wie sie die feine Gesellschaft Roms nennt – der Lega Nord dar. Bosco ist zu Serienbeginn in seinem Leben gescheitert, denn die Armee hat ihn unehrenhaft entlassen. Er hat weder Arbeit noch Zukunftsideen und muss bei seinem Vater einziehen, der ihn als Versager ansieht. Als „Wertloser“, wie er sich fühlt, hat Bosco eine ziemliche Wut auf jene, „die das Sagen haben“ und „die alle ins Verderben gestützt haben, die das Land dermaßen heruntergewirtschaftet haben, dass alles den Bach heruntergeht“ (1992, Folge 2, 36:05).

Bosco verdeutlicht den Zuschauer:innen zunächst nicht einen Politiker:inentypus, sondern den einfachen Mann aus dem Volk. An ihm kann beobachtet werden, was die Lega Nord in den Augen der Serie für Wähler:innen attraktiv macht. Bosco interessiert sich weniger für politische Inhalte – es wird im Verlauf der Serie auch nicht klar, welche politischen Positionen er außer der Wut auf das Establishment vertritt.⁷ Die Anziehungskraft der Lega Nord besteht für ihn darin, dass sie ihm wirtschaftliche Chancen und vor allem einen gesellschaftlichen Aufstieg verspricht. „Du brauchst dir keine Sorgen mehr zu machen, jetzt kümmern wir uns um dich“, verspricht sein Parteikollege Gianni Bortolotti (1992, Folge 1, 30:17). Als Abgeordneter wird Bosco endlich von Frauen beachtet und erreicht allgemeine Anerkennung. Dieses Bild ähnelt den Thesen über die wirtschaftlich und/oder gesellschaftlich „Abgehängten“, die aufgrund von Missachtungserfahrungen rechts wählen.⁸

Wo Notte dem Klischee des:der manipulativen Populist:in entspricht, da verkörpert Bosco die Rolle des:der von Populist:innen verführten Wähler:in: Er ist ein ungebildeter Mann, der politisch nach impulsiven Stimmungen (Wut, Kränkungen) agiert und sich denjenigen anschließt, die ihm ein Wir-Gefühl vermitteln, sich um ihn kümmern und ihm vermitteln, dass er „etwas ist“. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der er im Parlament einen Strick hochhält und brüllt „An den Galgen!“ (1993, Folge 1, 16:47). Diese Tat ist alles andere als ein geplanter Tabubruch, sondern

⁷ Die einzige Ausnahme stellt sein Einsatz für von radioaktiver Munition verstrahlte Soldaten dar. Aber auch dies wird aus dem Blickwinkel erzählt, dass der Vorfall von den (rücksichtslosen) Verantwortlichen vertuscht wird, und greift damit abermals Boscos Elitenkritik auf.

⁸ Vgl. Zusammenfassungen dieser These bei Spier 2010: 55-62. Vgl. Urbat 2007: 45.

entspringt bloßem Ärger und Frustration, da Bosco vorher von seinem Fraktionsvorsitzenden gemäßregelt wurde.

Auch wenn es durch Boscos impulsive und ruppige Art nicht gleich ersichtlich ist, zeigt er sich zunächst als gewissenhafter Mensch. Er wurde unehrenhaft entlassen, weil er nicht für seinen Kommandanten lügen wollte; und als ein ehemaliger Kamerad ihn bittet, die Verstrahlung von Soldaten durch radioaktive Munition aufzuklären, setzt Bosco sich für diesen auch gegen Widerstände ein. Seine Parlamentsarbeit nimmt er so ernst, dass er als der Streber der Fraktion gilt. Doch muss er feststellen, dass ihn dieses Verhalten in seiner Fraktion eher isoliert als voranbringt. Hilfe kommt ausgerechnet in Form des *Democrazia Cristiana*-Politikers Nobile, der zu einem Mentor Boscos wird. Durch die Ratschläge Nobiles wandelt sich Bosco zum durchsetzungsfähigeren Politiker, der sich dem verhassten System anpasst, dies jedoch auf Kosten seines eigenen Anstands.

Die Doppelmoral der Populisten

Vor allem in der Interaktion zwischen dem Neuling Bosco und dem erfahrenen Gaetano Nobile zeigt die Serie, wie das politische System die Politiker:innen dazu verleitet, an politischen Machtspielen (wie Erpressung von Parteikolleg:innen), aber auch an Vetternwirtschaft teilzunehmen. Nobile gibt Bosco Tipps, welche Strategien dieser verfolgen soll, so dass er im Parlamentsbetrieb mehr als bislang erreichen kann, und macht ihn mit einflussreicheren Menschen bekannt. Dies stellt aber auch eine Verlockung dar, selbst am System der *Tangentopoli* teilzunehmen: Als beispielsweise Boscos Beziehung zu einem Starlet kriselt, nutzt Nobile seine Kontakte, um dem Starlet einen Job zu verschaffen. Als Gegenleistung soll Bosco im Verteidigungsausschuss einem Waffenlieferanten helfen. Zwar empört sich Bosco öffentlich weiterhin über die Eliten, aber im Laufe der Serie gleicht er sich in seinem Verhalten mehr und mehr an. Er wird zu einem Menschen mit Doppelmoral, genau wie sein Parteikollege Gianni Bortolotti.

Bortolotti wirkt in seinem Auftreten als älterer, dicklicher und verheirateter Mann und mit seiner derberen Sprache kleinbürgerlich und gesetzt. Als bereits erfahrenerer Politiker hat Bortolotti innerhalb seiner Fraktion eine Führungsrolle inne. Er kümmert sich väterlich um neue Abgeordnete, indem er ihnen hilft und sie unterstützt. Er vertritt aber auch streng die Regeln der Lega, indem er Bosco immer wieder zurechtweist und schilt.

Auch lässt er Bosco oftmals fallen, wenn dieser Fehlritte begeht – beispielsweise als bekannt wird, dass Bosco gar kein Kriegsheld ist. Die Partei hat Regeln aufgestellt, um deutlich zu machen, dass sie sich in ihrem moralischen Verhalten von den anderen Parteien unterscheidet. Um Filz und Klüngeleien vorzubeugen, dürfen beispielsweise Restaurants und Feiern nicht aufgesucht werden, die als Treffpunkte für etablierte Politiker:innen gelten. Doch das integre Bild, das Bortolotti nach außen präsentiert, lässt die Serie recht schnell in sich zusammenfallen. In Bezug auf seinen Charakter und seine Moral wird Bortolotti vor allem als ein Mensch mit Doppelmoral porträtiert. Er erweist sich selbst als Besucher der verbotenen Restaurants und Feiern, und obwohl er die etablierten Parteien und ihre Intrigen verurteilt, mischt er selbst in parteiinternen Intrigen mit. Er tritt genau wie Bosco homophob auf, entpuppt sich jedoch als Homosexueller.

Insgesamt zeichnet die Serie durchaus ein differenziertes Bild darüber, welche Motivationen Menschen dazu bewogen haben mögen, sich Anfang der 1990er Jahre für populistische Parteien zu engagieren. Zugleich stellt die Serie die neuen Parteien und ihr Personal nicht als eine Alternative für jene Politiker:innen dar, die hauptsächlich als Angeklagte im Korruptionsskandal auftreten. Vielmehr wird die These vertreten, dass der Wechsel vom vorher etablierten Parteiensystem zur Lega Nord und Forza Italia keine Verbesserung mit sich bringen konnte, da diese auf ihre Art dysfunktionale Ideen von Politik mit in den politischen Betrieb brachten.

Rom als Sumpf – Politik als korrumpierendes System

Die Desillusionierung der Italiener:innen durch den *Tangentopoli*-Skandal, die bis heute anhält, zeigt sich auch deutlich in der Serie selbst. Politik wird in keinem Moment als positive Erfahrung vermittelt. Die Serie deckt schonungslos auf, wie tiefgreifend Korruption und Klüngelei in der gesamten italienischen Elite verbreitet war. Sie macht deutlich, dass auch diejenigen, die neu die politische Bühne betreten, moralisch gesehen keineswegs eine bessere Alternative darstellen, sondern ihrerseits manipulativ und selbstsüchtig handeln. Die Serie zeichnet das Bild, dass in dem politischen System sich nur diejenigen durchsetzen, die (wie Notti) von vorneherein machtbewusst, gierig, rücksichtslos und opportunistisch sind oder die sich (wie Bosco) diesem System anpassen. Es stellen jedoch nicht nur die (un-

moralischen) Menschen ein Problem dar, sondern auch das politische System an sich: Jene, die Werte und gute Absichten haben, müssen feststellen, dass moralisch gute Handlungen in der Politik bestraft werden. Als Nobile seinen Werten folgt und nicht mit seiner Fraktion stimmt, wird er von Kolleg:innen bei den Ermittlern Di Pietros angeschwärzt. Bosco kommt nur voran, wenn er gegen seine Parteikolleg:innen Intrigen spinnt. Immer wieder wird er von seiner Freundin dazu gedrängt, Vetternwirtschaft zu betreiben, und seinem Vater kann er nur helfen, indem er Bestechungsgelder annimmt.

Das Bild von Politik in der Serie entspricht damit jenem Bild, das Bosco und Bortolotti von Rom haben: Politik, d. h. Rom, sei eine „verkommene Stadt“ (1993, 1. Folge, 17:42), ein „Sumpf“ (1993, 1. Folge, 1:09:40), der unweigerlich all jene in negatives Handeln hineinsauge und moralisch beschmutze, die in dessen Nähe kommen. Zwar zeigt die Serie durch eine bewusste Überzeichnung, dass Bortolotti und Bosco von rechten Negativbildern über Hauptstädte⁹ geprägt sind: Die beiden machen den „Sumpf Rom“ ausgerechnet dafür verantwortlich, dass Bortolotti in Rom seine homosexuellen Bedürfnisse nicht unterdrücken kann. Doch das entscheidendere Bild, dass die Politik Anstand und Moral korrumpiert, stützt die Serie. Die (alten und neuen) Eliten werden wenig differenziert als selbstsüchtig, manipulativ und/oder korrupt dargestellt und Politik als Machterwerb scheint für sie nur ein Spiel zur Selbstbereicherung zu sein. Die Serie trägt damit das populistische Bild der Elitenverachtung weiter.

Zwar schließt sie die populistischen Eliten in ihre vernichtende Kritik mit ein und desillusioniert jegliche Alternativen. Doch das Bild der verkommenen Elite nutzen Populist:innen nicht nur, um bei ihrer Klientel im Vergleich als ehrlichere und sauberere Alternative dastehen. Sie transportieren damit auch populistische Erzählungen des Unpolitischen. Diese finden sich in der Serie in Boscos und Bortolottis Idee wieder, dass man nur dann wieder moralisch richtig handeln könne, wenn man Rom verlasse. Dieser Eindruck lässt sich in ähnlicher Weise auf die Politik übertragen: Moralisch gutes Handeln scheint nur als eine Person möglich, die unpolitisch ist und/oder sich von einem solchen politischen System fernhält. Gerade Geschäftsleute wie Berlusconi ziehen einen Gewinn daraus, sich als Anti- oder Nicht-Politiker:innen zu inszenieren, als Unternehmer:innen

⁹ Vgl. dazu Bescherer et al. 2019: 9-12.

oder Privatbürger:innen, die von außen kommen, die keine Berührungspunkte mit der Politik haben, die auch als Politiker:innen keine Politik machen, sondern eher wie in der Wirtschaft agieren. Diese Selbstinszenierung wird in *1993* nicht enttarnt. Berlusconi ist nur in seiner Rolle als agiler Unternehmer zu sehen: „[...] he appears confident, charismatic, intelligent, balanced, witty, [...] one reviewer notes that *1993* is a series ‘Berlusconi will like’“ (Renga 2019: 171).

Rechtspopulist:innen nutzen diese Bilder von Politik, um das Vertrauen in die Politik zu erschüttern und demokratische Systeme zu destabilisieren. Sie können sich dann als „Retter“ darstellen. Die Serie zeigt zwar auf, dass sich mit der Regierung Berlusconis 1994 „alles und doch nichts“ ändert (so der Klappentext zur dritten und letzten Staffel *1994*). Auch populistische Politiker:innen werden als negativ portraitiert. Jedoch scheitert die Serie daran, Bilder von Politik und Politiker:innen anzubieten, die in der Lage sind, mit populistischen Erzählungen wirkungsvoll zu brechen. Welche Schlüsse sollen die Zuschauer:innen aus der Serie ziehen, wenn es auf Seiten der Politiker:innen keine einzige positive Identifikationsfigur gibt und Politik insgesamt als unmoralisch präsentiert wird? Die Gefahr besteht, dass die Zuschauer:innen Bilder von Politik übernehmen, von denen langfristig Populist:innen profitieren.

Literaturverzeichnis

- AFD 2017:** AfD, Programm für Deutschland. Wahlprogramm der Alternative für Deutschland für die Wahl zum Deutschen Bundestag am 24. September 2017. Abrufbar unter: <https://www.afd.de/wahlprogramm/> [Stand 29.09.2019].
- ANDERSON 2015:** Ariston Anderson, How Sky's '1992' Political Series Could Change Italy's TV Landscape. In: *The Hollywood Reporter*. Abrufbar unter: <https://www.hollywoodreporter.com/news/how-skys-1992-political-series-783899> [Stand 13.09.2019].
- BESCHERER ET AL. 2019:** Peter Bescherer et al., Antiurbane Utopien. Die Stadt im Diskurs der Rechten. Abrufbar unter: http://podesta-projekt.de/wp-content/uploads/2019/06/2019_06_21_WP2-Antiurbane-Utopien-webversion.pdf [Stand 07.10.2019].
- BETZ 1998:** Hans-Georg Betz, Rechtspopulismus. Ein internationaler Trend? In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 9–10, 1–19.
- DI LORENZO 2019:** Giovanni Di Lorenzo, Darf man das? Die Zeit vom 23.5.2019. Abrufbar unter: <https://www.zeit.de/2019/22/heinz-christian-strache-fpoe-oesterreich-video-ibiza> [Stand 29.09.2019].
- DECKER/LEWANDOWSKY 2017:** Frank Decker/ Marcel Lewandowsky, Rechtspopulismus in Europa: Erscheinungsformen, Ursachen und Gegenstrategien. In: *Zeitschrift für Politikwissenschaft* 64(1), 21–38.
- HARTLEB 2014:** Florian Hartleb, Internationaler Populismus als Konzept. Zwischen Kommunikationsstil und fester Ideologie (Baden-Baden 2014).
- HAUSMANN 2006:** Friederike Hausmann, *Kleine Geschichte Italiens. Von 1943 bis zur Ära nach Berlusconi* (Berlin 2006).
- MUDDE/KALTWASSER 2012:** Cas Mudde/ Cristóbal Rovira Kaltwasser, Populism and (Liberal) Democracy: A Framework for Analysis. In: Dies. (Hrsg.), *Populism in Europe and the Americas. Threat or Corrective for Democracy?* (Cambridge et al. 2012), 1–26.
- MUDDE 2017:** Cas Mudde, Populism: An Ideational Approach. In: Cristóbal Rovira Kaltwasser et al. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Populism* (Oxford 2017), 27–47.

- ÖTSCH/HORACZEK 2017:** Walter Ötsch/ Nina Horaczek, Populismus für Anfänger. Anleitung zur Volksverführung (Frankfurt/Main 2017).
- PRIESTER 2012:** Karin Priester, Rechter und linker Populismus. Annäherung an ein Chamäleon (Frankfurt/New York 2017).
- RENGA 2019:** Dana Renga, Watching Sympathetic Perpetrators on Italian Television. Gomorrah and Beyond (Cham 2019).
- SPIER 2010:** Tim Spier, Modernisierungsverlierer? Die Wählerschaft rechtspopulistischer Parteien in Westeuropa (Wiesbaden 2010).
- URBAT 2007:** Jens Ubat, Rechtspopulisten an der Macht. Silvio Berlusconi Forza Italia im neuen italienischen Parteiensystem (Hamburg 2007).

Ehrgeiz und Patientinneninteresse

Die Beziehung zwischen Ärztinnen und Patientinnen in *Grey's Anatomy*

Svenja Wiertz

Einleitung

Arztserien gibt es viele. Wenige davon sind um eine realistische Darstellung des medizinischen Alltags bemüht. Ältere Serien stellen vielfach extrem idealisierte Ärzte dar, die anderen helfen, ohne selbst je ein Problem zu haben, geschweige denn Fehler zu machen. In jüngeren Serien spielt das Innenleben der Protagonisten und nun auch Protagonistinnen eine größere Rolle. Ärztinnen und Ärzte, die mit inneren Konflikten und Unsicherheiten kämpfen, werden nicht mehr als fehlerlos präsentiert, sondern zeigen sich mit Stärken und Schwächen (vgl. Strauman/Goodier 2008: 128)¹.

Diese Perspektive wählt auch *Grey's Anatomy* und macht die Hauptfigur Meredith Grey zur Erzählerin, die sich vor allem selbst für eine verkorkste Persönlichkeit hält. Als Stimme aus dem Off rahmt sie in den meisten Folgen das übergeordnete Thema, kommentiert mit inneren Monologen das Geschehen und entlässt uns am Ende mit einer mehr oder weniger interessanten Plattitüde. Im Fokus der Serie stehen die persönlichen Beziehungen, insbesondere das Liebesleben der angehenden Chirurginnen und Chirurgen Izzie Stevens, Christina Yang, Alex Karev, George O'Malley und eben Meredith Grey. Das Krankenhaus und die Karriereziele der Figuren sind der Hintergrund, auf dem sich hier persönliche Dramen abspielen. *Grey's Anatomy* wurde 2005 zuerst ausgestrahlt und ist mit 16 Staffeln, über 360 Folgen und drei Spin-Offs bis heute extrem erfolgreich.

¹ Diese Beobachtung wird in der angegebenen Quelle in Bezug auf US-amerikanische Serien festgehalten. Ein vergleichbares Ärztebild in der deutschsprachigen TV-Serie „Der Landarzt“ wird aber beispielsweise in Oster (2010) dargestellt.

Dennoch spielt eben auch die Medizin eine Rolle – die spektakulären Operationen und der Kampf um Leben und Tod steigern die Dramatik – und die Serie verpasst nicht die Chance, medizinethische Fragen zu stellen: Wer hat eigentlich ein Recht auf Behandlung – Straftäter ja, illegale Einwanderer nein (1.02 „Grenzen“)? Wie ist mit Hirntoten und ihren Angehörigen umzugehen (1.03 „Überleben ist alles“)? Welchen Stellenwert hat ungeborenes Leben (1.08 „Glaubensfragen“)? sind einige Themen der ersten Staffel.

Hier soll es nicht um die Breite der aufgeworfenen ethischen Fragestellungen der Serie gehen. Ich möchte im Folgenden speziell die Darstellung der Beziehungen zwischen Ärztinnen² und Patientinnen betrachten. Denn diese Beziehungen werden in der Medizinethik, abseits von Fragen der Legitimität spezifischer Eingriffe und Behandlungsmethoden, mit Bezug auf das Selbstverständnis von Ärztinnen in den letzten Jahrzehnten intensiv diskutiert. Ich werde die Debatte im Folgenden in groben Zügen nachzeichnen, bevor ich anhand einiger konkreter Szenen untersuche, wie die Serie uns Beziehungen dieser Art präsentiert.

Die medizinethische Debatte zur Beziehung zwischen Ärztinnen und Patientinnen

Welche Aufgabe haben eigentlich Ärztinnen? Die Antwort auf diese Frage ist stark vom historischen und gesellschaftlichen Kontext abhängig. Mit dem hippokratischen Eid sind Ärztinnen seit der Antike darauf festgelegt, zum Wohle ihrer Patientinnen zu agieren („In welches Haus immer ich eintrete, eintreten werde ich zum Nutzen des Kranken, frei von jedem willkürlichen Unrecht und jeder Schädigung“³). Im hippokratischen Eid kommen zudem Rechte der Patientinnen zur Sprache – in Form der ärztlichen Schweigepflicht, die die Privatsphäre schützen soll (vgl. Kaba/Sooriakumaran 2007: 58).

Aber auch wenn das Ziel der ärztlichen Handlung hier im Heilen verortet wird, ist damit noch nicht viel darüber gesagt, in welcher Weise Ärz-

² Ab hier verwende ich weitgehend ein generisches Femininum, mit dem alle möglichen Geschlechter gleichermaßen angesprochen werden sollen.

³ So ein Auszug aus dem Text, wie er von der Ärztekammer Baden-Württemberg online zur Verfügung gestellt wird: <https://www.aerztekammer-bw.de/10aerzte/40merkblaetter/20recht/10gesetze/hippoeid.pdf>, abgerufen am: 2.4.2019.

tinnen und Patientinnen zu diesem Ziel beitragen und was für eine Beziehung sich aus den jeweiligen Rollen ergibt. Diese lässt sich nach verschiedenen Modellen denken. Häufig wurde in der Geschichte die Ärztin als handelnd vorgestellt und die Patientin als Objekt dieser Handlung, also eine aktive und eine passive Rolle zugeschrieben. Von diesem Modell unterscheidet sich die Vorstellung, dass es zum Gelingen der Behandlung einer aktiven Mitarbeit der Patientin bedarf. Ihre Rolle wird damit aufgewertet, Expertise und Entscheidungshoheit werden jedoch weiterhin allein auf Seiten der Ärztin verortet. Es gibt ein drittes, zeitgemäßeres Modell: Das Modell einer Kooperation prinzipiell Gleichgestellter mit unterschiedlichen Expertisen. Auch hier wird anerkannt, dass die Ärztin wichtiges Wissen auf dem Gebiet der Medizin mitbringt. Aber die Patientin ist Expertin für ihr eigenes Leben, für ihre Wünsche und Wertvorstellungen. Diese beiden Perspektiven müssen vermittelt werden, um das Behandlungsziel am Ende wirklich zu erreichen.⁴

Betrachten wir etwas genauer einige zentrale Punkte der medizinethischen Debatte, die etwa in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts begann und die fordert, die Beziehung zwischen Ärztinnen und Patientinnen müsse nach diesem dritten Modell verstanden werden. In der Entwicklung dieser Vorstellung ließen sich eine ganze Reihe von Einflussfaktoren aufzeigen, von denen hier exemplarisch nur einige genannt werden: Die Vorstellung von grundlegender Gleichheit in demokratischen Gesellschaften und damit verbundenen individuellen Rechten spielt eine Rolle sowie auch die zunehmend staatliche Finanzierung der medizinischen Forschung und des Gesundheitssystems. Umstrittene medizinische Fortschritte ließen die Notwendigkeit von Entscheidungen auf Basis persönlicher Überzeugungen sichtbar werden. Nicht zuletzt trug auch die Entwicklung der Psychoanalyse nach Freud zu einem neuen Bild bei, insofern sie in zumindest *einem* medizinischen Kontext das Zuhören zu einer wichtigen Tätigkeit von Ärztinnen erklärte (vgl. Carson 1998: 206-208; Horner 1998: 221-224; Kaba/Sooriakumaran 2007: 59-60).

⁴ Im Hintergrund dieser Modelle stehen auch jeweils unterschiedliche Vorstellungen von Krankheit, die ich hier nicht ausführlich erläutern kann. Nur so viel: erst im letzten Modell wird die Krankheit zentral im Erleben der Patientin verortet, die (ggf. im Rahmen einer gesellschaftlich gestalteten Gesundheitspolitik) entscheiden muss, was für sie den erstrebenswerten Zustand darstellt und was einer Behandlung bedarf.

Die Tätigkeit der Ärztinnen wird im Zuge dieser Entwicklungen nicht mehr als Wohltätigkeit interpretiert. Der Bezug auf die Rechte von Patientinnen wird zentral für die Auslegung der Beziehung: „[P]atients have a right to be treated respectfully and beneficently as self-determining individuals“ (Carson 1998: 210). Die schon im hippokratischen Eid präsente Forderung nach Wohlwollen wird konkret um eine Forderung nach Respekt und nach Anerkennung der Selbstbestimmungsfähigkeit der Patientin ergänzt. Betrachten wir, wie sich dieser Anspruch in heutigen Modellen der Beziehung zwischen Ärztin und Patientin niederschlägt. Die *American Medical Association (AMA)* formuliert unter anderem folgende konkrete Empfehlungen in Bezug auf Patientenrechte:

Physicians can best contribute to a mutually respectful alliance with patients by serving as their patients' advocates and by respecting patients' rights. These include the right:

[...]

(b) To receive information from their physicians and to have opportunity to discuss the benefits, risks, and costs of appropriate treatment alternatives, including the risks, benefits and costs of forgoing treatment. Patients should be able to expect that their physicians will provide guidance about what they consider the optimal course of action for the patient based on the physician's objective professional judgment.

(c) To ask questions about their health status or recommended treatment when they do not fully understand what has been described and to have their questions answered.

(d) To make decisions about the care the physician recommends and to have those decisions respected. A patient who has decision-making capacity may accept or refuse any recommended medical intervention. (American Medical Association 2019)

Das Lehrbuch *Mittelpunkt Mensch. Lehrbuch der Ethik in der Medizin* fasst den für uns interessantesten Abschnitt „Die Arzt-Patienten-Beziehung und das Prinzip der Autonomie“ (Maio 2017: 201) mit folgendem Fazit zusammen:

Als Folge des sich seit den letzten fünf Jahrzehnten vollziehenden Wandels der Arzt-Patienten-Beziehung fordert das erwachte Selbstbewusstsein des mündigen Bürgers eine Arzt-Patienten-Beziehung auf Augenhöhe, in der der Arzt mehr zu erklären und der Patient mehr zu entscheiden hat. Damit erhält die aufgeklärte Einwilligung eine zentrale Bedeutung. Seine ethische Begründung findet der Aufklärungsanspruch des Patienten in der Autonomie. Mit der Autonomie verbindet sich dabei der Anspruch des Menschen auf Respekt vor seiner Freiheit und personalen Würde. Hieraus entspringt die Verpflichtung des Arztes, die Patientenaufklärung als eine Kernaufgabe zu betrachten, mit der eine Hilfe zur Entscheidungsfindung des Patienten geleistet werden soll. Gerade über dieses Gespräch kann die Arzt-Patienten-Beziehung auf eine Grundlage des gegenseitigen Vertrauens gestellt und der Behandlung damit zum Gelingen verholfen werden. (Maio 2017: 207)

Die Entscheidung soll bei der autonomen Patientin liegen, setzt jedoch Fachwissen voraus, insofern die Nebenwirkungen und Risiken einer jeden Option verstanden werden müssen, damit eine informierte, rationale Entscheidung möglich ist. Dieses Wissen muss vermittelt werden. Damit wird Ärztinnen in diesem Modell eine neue Kompetenz abverlangt, die über medizinisches Wissen und Durchführung von Behandlungen hinausgeht: Die Kompetenz, eine Beziehung des Vertrauens zu schaffen sowie im aufklärenden Gespräch die Optionen so genau wie möglich darzustellen. Und die Kompetenz, zu urteilen, ob die gefällte Entscheidung einer Patientin als informiert und aus freiem Willen gefasst gelten muss oder ob möglicherweise die Krankheit selbst, Unverständnis oder auch Druck von außen die Entscheidung zu sehr beeinflusst haben.

Viele Fragen in der Diskussion um die ideale Umgangsweise mit Patientinnen sind auch heute noch umstritten. Aber in groben Zügen wird die hier dargestellte Vorstellung weitestgehend bejaht: Es ist aus medizinethischer Perspektive unumstritten, dass ein Recht auf Selbstbestimmung in der Interaktion zwischen Ärztinnen und Patientinnen berücksichtigt werden *sollte*. Ob diese Vorstellung auch flächendeckend in der Praxis ange-

kommen ist, lässt sich in Frage stellen. Und es lässt sich auch in Frage stellen, ob sich diese Vorstellung gesellschaftlich soweit durchgesetzt hat, dass wir sie auch in einer Arztserie wie *Grey's Anatomy* antreffen können?

***Folge 1.04: „Niemandland“ oder:
Die Lotterie der Entscheidungshoheit***

In der vierten Folge der ersten Staffel von *Grey's Anatomy* werden gleich mehrere medizinische Fälle dargestellt, in denen eine Entscheidung über Behandlungsoptionen zu treffen ist. Eine frühere OP-Schwester der Klinik liegt mit Bauchspeicheldrüsenkrebs auf der Station. Christina Yang hofft auf eine spannende und seltene Operation, einen sogenannten „Whipple“. Die Frau wird jedoch nicht operiert. Wir erfahren gegen Ende der Folge, dass sie zu krank ist und ihre Überlebenschancen als nicht gut genug eingestuft werden. Sie stirbt. Diese Entscheidung wird an keiner Stelle sichtbar diskutiert. Christina wartet bis zuletzt auf die erhoffte OP und versteht erst, als sich der Zustand der Patientin radikal verschlechtert, dass eine solche OP nie vorgesehen war. Im Kontext der Geschichte könnten wir hier annehmen, dass die junge Ärztin einfach nicht in den Entscheidungsprozess eingebunden war und eine solche Entscheidung vielleicht schon bei einem früheren Krankenhausaufenthalt getroffen wurde. Aber eigentlich wird eher der Eindruck vermittelt, dass die erfahrene OP-Schwester eben genau weiß, wie es um sie steht, und daher keine Worte mehr nötig sind. Nur zeigt die Reaktion von Christina, die klar äußert, dass sie die OP gewollt hätte, wenn es um sie gegangen wäre, dass es hier vielleicht doch etwas zu diskutieren gegeben hätte.

Mr. Humphrey, ein weiterer Patient der Folge, liegt nicht schicksalsergeben im Bett, sondern äußert vehement seine Interessen: Er möchte nicht von Izzie Stevens behandelt werden, die früher als Fotomodell gearbeitet hat und deren Fotos in Reizwäsche er als Anregung für seine sexuellen Fantasien genutzt hat. Insbesondere weil es hier um die Entfernung von Prostatakrebs geht, bei der für die sexuelle Erregung erforderliche Nerven voraussichtlich durchtrennt werden. Izzie versteht diesen Wunsch und ist frustriert, aber bereit, sich zurückzuziehen. Ihre Ausbilderin Miranda Bailey jedoch betrachtet das Interesse des Patienten, mit darüber zu entscheiden, wer ihn behandelt, nicht als legitim. Sie erlaubt Izzie nicht, den Fall mit einer anderen Assistenzärztin zu tauschen.

Eine weitere Entscheidung über die Behandlung ist in diesem Fall zu treffen. In einem Gespräch des verantwortlichen Chirurgen Harry Victor mit Miranda und Izzie kommt die Möglichkeit ins Gespräch, die Prostata zu entfernen, ohne die Nerven zu schädigen, auch wenn dies die weniger sichere Behandlung der Krebserkrankung darstellt. Der verantwortliche Chirurg lehnt diese Option kategorisch ab. Der Patient wird in dieses Gespräch, das vor der Tür seines Behandlungszimmers stattfindet, in keiner Weise eingebunden. Während der Operation kommt die Sprache erneut auf diese Option. Die Antwort des Chirurgen auf die Frage, ob man die Nerven nicht erhalten könne, lautet zunächst: „Das dauert mindestens ’ne Stunde länger“, die Ergänzung: „und dann erwischen wir vielleicht nicht alles“ (bezogen auf den Krebs) erscheint zweitrangig. In diesem Moment entscheidet sich Izzie, dann doch den OP zu betreten, gegen den expliziten Wunsch des Patienten, aber um sich für seine Interessen einzusetzen. Sie sei sich sicher, dass Mr. Humphrey die Möglichkeit behalten wolle, eine Erektion zu haben. Wenn es möglich sei, die Nerven zu erhalten, so wäre es unverantwortlich, das Interesse des Patienten an dieser Stelle zu übergehen. Nun haben wir keinen Grund, daran zu zweifeln, dass dies in der Tat den Interessen von Mr. Humphrey entspricht. Frappierend ist aber, dass sämtliche im Vorfeld stattfindende Beratschlagung ihn in keiner Weise involvierte und sein Interesse hier implizit aus seinem Verhalten abgeleitet werden *mus*s, weil es niemand für nötig hielt, ihn vorher zu fragen. Natürlich wird auch in der medizinethischen Debatte das Recht des Patienten eine Entscheidung über seine Behandlung zu treffen insofern beschränkt, als Ärztinnen keine Behandlungen anbieten und durchführen müssen, die sie für klarerweise nicht sinnvoll oder verhältnismäßig erachten. Aber ganz offensichtlich vertreten hier eben mindestens zwei Ärztinnen die Ansicht, dass es eine Alternative zu der vollständigen Entfernung gibt, ohne es für nötig zu halten, den Patienten davon in Kenntnis zu setzen.

In der gleichen Folge wird noch an anderer Stelle die Frage nach dem richtigen Umgang mit Patienteninteressen thematisiert. Ein Mann namens Jorge hat einen Hirntumor. Der Tumor kann operativ nicht ganz, aber weitgehend entfernt werden. Jorge hätte nach einer erfolgreichen OP vermutlich fünf bis zehn Jahre zu leben. Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass die OP sein Erinnerungsvermögen gravierend beeinflussen

würde. Eine alternative Behandlungsmethode birgt dieses Risiko nicht, würde ihm allerdings nur noch drei bis fünf Jahre Lebenszeit verschaffen. Derek Shepherd legt beide Alternativen dar, ohne eine klare Empfehlung auszusprechen und bietet an, auf weitere Fragen einzugehen. Jorge ist in Begleitung seiner Frau Sona im Krankenhaus. Beide zusammen entscheiden sich für die OP. Meredith Grey kann diese Entscheidung nicht verstehen und versucht, Sona umzustimmen. Diese weist Meredith zunächst darauf hin, dass das nicht ihre Entscheidung sei, lässt sich dann aber doch zu einer persönlichen Begründung hinreißen, die eben auf den Horizont ihrer Werte Bezug nimmt. Derek tritt als Oberarzt zu dieser Situation hinzu, weist Meredith für ihre unangemessene Einmischung zurecht und entschuldigt sich explizit bei der Ehefrau des Patienten – als wäre es plötzlich selbstverständlich, dass man in diesem Krankenhaus den Patientinnen die Entscheidung über ihre Behandlung überlässt. In diesem einen Fall funktioniert die Entscheidungsfindung in Anbetracht verschiedener Behandlungsoptionen dann also genau so, wie sich die meisten Medizinethikerinnen das heute vorstellen.

Das Fazit dieser Folge: Die Serie weiß schon, wie ein beratendes Gespräch zwischen Ärztinnen und Patientinnen aussehen kann. Der Versuch von Meredith, sich einzumischen, und ihre Zurechtweisung durch Derek betonen, dass ihre Kompetenz als Ärztin hier eine Grenze erreicht und sie sich mit ihren persönlichen Urteilen zurückhalten muss. Das aufklärende Gespräch und die Orientierung am Interesse der Patientin werden damit als moralisch richtiges Vorgehen eingeführt, in keiner Weise erscheinen sie jedoch als notwendige Voraussetzung einer jeden angemessenen Behandlung.

Folgen 2.01 und 1.01: Ich operiere, weil ich es kann

Zum Ende der ersten Staffel wird eine neue Figur etabliert: Addison Montgomery-Shepherd, führende Spezialistin für Gynäkologie und Neonatologie. In der ersten Folge der zweiten Staffel zeigt sie sich gleich von ihrer besten Seite: Addison betritt das Zimmer einer schwangeren Patientin und bittet Meredith um eine Beschreibung des Falls: Die Frau erwartet Zwillinge, von denen einer mit zu viel, einer mit zu wenig Blut versorgt wird, was für beide lebensgefährlich ist. Die Patientin steigt unaufgefordert in

das Gespräch ein und sagt, man habe ihr mitgeteilt, dass man in ihrem Fall nicht viel tun könne. Addison lässt sie kaum ausreden, bevor sie antwortet:

FFTS kann man normalerweise nicht korrigieren. Außer man ist zufällig einer der wenigen Chirurgen auf der Welt, die in der Lage sind, fetale Gefäßverbindungen zu trennen. Und weil ich eine von denen bin, könnten Sie Glück haben. Wir werden Sie also morgen operieren. (13. Minute)

Zugegebenermaßen fährt sie fort: „Wenn Sie irgendwelche Fragen haben, wenden Sie sich bitte an Dr. Grey.“ Damit ist also die Möglichkeit zum Gespräch über den Eingriff eröffnet. Allerdings eben erst, *nachdem* die Entscheidung für die Operation schon als gefällt dargestellt wird. Und es steht auch nicht die verantwortliche Ärztin zum Gespräch bereit, sondern nur die Assistentin. Die Szene transportiert deutlich die Einstellung: Ich operiere Sie, weil ich es kann. Eine Kommunikation, die darauf abzielt, ein Vertrauensverhältnis aufzubauen und die Patientin mit nötigen Informationen zu versorgen, um eine eigene Entscheidung zu treffen, wird hier mitnichten dargestellt.

Das Bild der Ärztin, das hier gezeichnet wird, ist in keiner Weise beschränkt auf die Figur Addison. Es wird im Gegenteil in der ersten Folge der Serie überhaupt bereits als Leitbild etabliert. Die Hauptcharaktere erleben ihren ersten Tag am Seattle Grace Hospital, das sie zu vollwertigen Chirurginnen und Chirurgen ausbilden soll. Vom Oberarzt des Krankenhauses werden sie unter anderem mit den Worten begrüßt: „Sehen Sie sich um. Begrüßen Sie Ihre Konkurrenz. Acht von Ihnen werden in ein weniger anspruchsvolles Spezialfach wechseln, fünf dem Druck nicht standhalten und zwei wird man bitten zu gehen“. Dann kommen eine Sportmetapher mit Bezug auf eine große Arena und schließlich die Schlussworte: „Wie gut Sie spielen, hängt von Ihnen ab.“ Hier wird deutlich, dass im Kontext der Serie vielleicht nicht für alle Ärztinnen, mindestens aber für angehende Chirurginnen, gilt: Ihr müsst beweisen, dass ihr die Besten seid. Konkurrenzkampf erzeugt Leistungsdruck. Die Aufforderung ist nicht die, zu einem allgemeinen Vertrauensklima beizutragen, sondern sich täglich zu beweisen.

Wenn Ärztinnen in dieser Serie nicht als perfekt dargestellt werden, so versuchen sie doch immer noch, perfekt zu sein. Und der Maßstab guter Arbeit wird dabei nicht in der Kooperation mit den Patientinnen gesehen, sondern klar in der Einzelleistung, der Belastbarkeit und der Genialität der Ärztin. Die Vorstellung von „Halbgöttern in Weiß“ wird in der Serie explizit zitiert (Folge 1.05 „Die Last der Verantwortung“) und implizit an vielen Stellen zelebriert.

Fazit

Bereits im ersten Band *dieser* Serie (Ethik in Serie, Band I, vgl. Brand/Meisch 2018)⁵ wurde völlig korrekt dargestellt, dass TV-Serien nicht beanspruchen müssen, die Wirklichkeit wiederzugeben. *Grey's Anatomy* soll daher auch hier nicht als Spiegel der Wirklichkeit verstanden werden, sondern als Ausgangspunkt einer Reflexion darüber dienen, wie wir uns eine Beziehung zwischen Ärztinnen und Patientinnen vorstellen, wenn wir auf ethische Werte reflektieren; und inwieweit in unserer Gesellschaft heute zumindest punktuell (nämlich mindestens in einigen erfolgreichen TV-Serien) ein Bild der Medizin verbreitet ist und gestärkt wird, das diesen reflektierten Ansprüchen nicht gerecht werden kann.

Zudem ließen sich die dargestellten Szenen auch innerhalb der Serie noch einmal anders einordnen. Die einzelnen Folgen spiegeln jeweils deutlich den Gemütszustand der Hauptfigur Meredith Grey. Die Betonung der Konkurrenzsituation insbesondere in Episode 1 ließe sich daher auch als ein Spiegel ihrer eigenen Angst vor einer solchen Konkurrenz lesen, vor dem Hintergrund der Beziehung zu ihrer Mutter, die ihr den Job nie zugetraut hat. Aber solche Überlegungen ändern nicht gravierend das Bild der ärztlichen Praxis, das uns diese Serie vermittelt: Es ist eines, das uns an vielen Stellen Anlass zu der Frage bietet, ob wir eigentlich die alte Vorstellung von den Ärztinnen als Götter schon vollständig abgelegt haben. Betrachten wir Selbstsicherheit und Arroganz auch heute noch zu oft als positive Charaktereigenschaften von Ärztinnen und die Bereitschaft, sich unterzuordnen, als Tugend der Patientin? Der Unterhaltungswert der Serie soll damit nicht in Frage gestellt werden. Ein zeitgemäßes Bild der Medizin wird hier vielleicht in Bezug auf die vorhandenen technischen Gerätschaften dargestellt, nicht jedoch in

⁵ Vgl. hierzu beispielsweise die Beiträge von Eisele (2018) und Potthast (2018).

den zugrunde gelegten ethischen Maßstäben, auf deren Basis das Krankenhaus als Ganzes und die Ärztinnen im Konkreten operieren. Moralische Maßstäbe, die gelegentlich zitiert und dann wieder über Bord geworfen werden, prägen sich nicht ein. Wenn Sie das nächste Mal eine Arztserie schauen, stellen Sie sich doch gelegentlich die Frage: Würden Sie in diesem Krankenhaus behandelt werden wollen?

Literaturverzeichnis

- AMERICAN MEDICAL ASSOCIATION 2019:** American Medical Association, AMA Code of Medical Ethics Opinions on Patient-Physician Relationships, https://www.ama-assn.org/system/files/2019-01/code-of-medical-ethics-chapter-1_0.pdf (Stand: 15.04.2019).
- BRAND/MEISCH 2018:** Cordula Brand/Simon Meisch (Hrsg.), Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller (Tübingen 2018).
- CARSON 1998:** Roland A. Carson, The Paradigm Shift in Health Care and the Patient-Physician Relationship from an American Perspective. In: Ulrich Tröhler/ Stella Reiter-Theil/ Eckhard Herych (Hrsg.), Ethics Codes in Medicine. Foundations and achievements of codification since 1947 (Aldershot 1998), 205–214.
- EISELE 2018:** Jörg Eisele, Boerne, Thiel & Co.: Der »Tatort« aus strafrechtlicher Sicht. In: Cordula Brand/Simon Meisch (Hrsg.), Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller (Tübingen 2018), 257–271.
- HORNER 1998:** Stuart J. Horner, The Paradigm Shift in Health Care and the Patient-Health Professional Relationship. In: Ulrich Tröhler/ Stella Reiter-Theil/ Eckhard Herych (Hrsg.), Ethics Codes in Medicine. Foundations and achievements of codification since 1947 (Aldershot 1998), 219–231.
- KABA/SOORIAKUMARAN 2007:** R. Kaba/ P. Sooriakumaran, The evolution of the doctor-patient relationship. In: International Journal of Surgery 5, 57–65.
- MAIO 2017:** Giovanni Maio, Mittelpunkt Mensch. Lehrbuch der Ethik in der Medizin (Stuttgart 2017).
- OSTER 2010:** Jil Oster, Arztserien früher und heute. Vergleich am Beispiel der TV-Serien „Der Landarzt“ und „Dr. House“ im Hinblick auf die Figur des Arztes, dessen Position in der Gesellschaft sowie dessen Umfeldthemen. Bachelorarbeit Hochschule Mittweida (13.09.2010). Abrufbar unter: urn:nbn:de:bsz:mit1-opus-6482 (Stand: 17.03.2021).
- POTTHAST 2018:** Thomas Potthast, Zur moralischen Erbaulichkeit von »Bad Banks«: Ökonomische Moral und moralische Ökonomie (in) einer TV-Serie. In: Cordula Brand/Simon Meisch (Hrsg.), Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller (Tübingen 2018), 181–193.

STRAUMAN/GOODIER 2008: Elena Strauman/ Bethany Goodier, Not your grandmother's doctor show: A review of Grey's anatomy, House, and Nip/Tuck. In: *Journal of Medical Humanities* 29(2), 127–131.

How to get away with murder

Rechtliche Grenzen der Strafverteidigung

Jörg Eisele, Rasim Mustafi

I. Die Serie

1. Inhalt der Serie | *How to get away with murder* (dt. *Wie man mit Mord davonkommt*) ist eine US-amerikanische Kriminalserie von Peter Nowalk. Während die Erstausstrahlung in den Vereinigten Staaten am 25. September 2014 auf dem US-Sender ABC erfolgte, begann die deutschsprachige Erstausstrahlung am 15. April 2015 auf dem Pay-TV-Sender RTL Crime. Die Serie umfasst derzeit 75 Episoden à 44 Minuten in insgesamt fünf Staffeln. Die Pilotfolge gehörte mit über 14 Millionen Zuschauern zu den erfolgreichsten in der Geschichte der ABC Studios. Die Dreharbeiten zur Serie fanden in Philadelphia am Bryn Mawr College und in Collegeville am Ursinus College statt.

Im Mittelpunkt der Serie steht die mysteriöse und gerissene Professorin und Strafverteidigerin Annalise Keating, die an der Middleton Law School den Kurs „Einführung in das Strafrecht“ oder wie sie ihn nennt: *How to get away with murder* (*Wie man mit Mord davonkommt*) lehrt. Sowohl im Hör- als auch im Gerichtssaal setzt die manipulative und charismatische Keating ihre Talente ohne Rücksicht auf Verluste ein. Von den Studierenden wählt sie fünf aus, die sie als hochintelligent und besonders ambitioniert einschätzt, damit diese sie bei der Verteidigung ihrer Mandant:innen unterstützen. Die fünf Auserwählten sind zu allem bereit, um Keatings Gunst für sich zu gewinnen und um ihre begehrte Trophäe zu erlangen, die demjenigen überreicht wird, der sie am meisten beeindruckt und die kritischen Informationen liefert, welche die Gerichtsverfahren positiv beeinflussen. Im Verlauf der Serie wird Keating selbst mit ihren fünf Auserwählten in

mehrere Mordfälle verwickelt, darunter insbesondere in den Mord an Keatings Ehemann und einer in diesem Fall ermittelnden Staatsanwältin. Im Folgenden soll der Fokus jedoch nicht auf der eigenen Beteiligung von Keating und ihren Mitarbeitern liegen. Vielmehr steht ihr Handeln im Rahmen ihrer Tätigkeit als Strafverteidigerin im Vordergrund, um hieran darzustellen, welche rechtlichen Grenzen die Strafverteidigung nach geltendem deutschen Recht zwingend einzuhalten hat und welche Spielräume ihr verbleiben. Von dieser rechtlichen Betrachtung ist die Frage zu trennen, wie das nach deutschem Recht zulässige Verhalten von Strafverteidigern unter ethischen Gesichtspunkten zu bewerten ist; hierzu soll am Ende des Beitrags vertieft Stellung genommen werden.

Die Serie basiert zwar auf dem Rechtssystem der Vereinigten Staaten, viele der dort aufgeworfenen Fragen stellen sich – abgesehen vom Jurysystem – jedoch auch in Deutschland. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es nachfolgend (nur) um berufsethische Fragen von Strafverteidigern geht, die von allgemein-ethischen Fragestellungen zu unterscheiden sind, da sie enge Verbindungen zum Berufsrecht aufweisen.

II. Gesellschaftlicher Blick auf die Rolle des Strafverteidigers

Das Bild des Strafverteidigers war Gegenstand zahlreicher Romane in der Geschichte der Literatur (Müller-Dietz, S. 1271 ff.). Paradigmatisch hierfür mag der Advokat Huld in Kafkas Roman „Der Proceß“ stehen, der alle Advokaten des Gerichts im Grunde als „Winkeladvokaten“ bezeichnete (Kafka, S. 104; dazu Müller-Dietz, S. 1271 [1275 f.]; Sterzenbach, NJW 1997, 1124 ff.). Auch in der Bevölkerung begegnet einem Strafverteidiger immer wieder erhebliche Skepsis, vor allem wenn er (Kinds-) Mörder oder Sexualstraftäter verteidigt. Das Verhalten des Strafverteidigers wird zumindest als unethisch angesehen, weil er sich auf die Seite des Unrechts „schlägt“. Dem trägt etwa auch der Titel des Buchs des Strafverteidigers Lucas „Auf der Seite des Bösen. Meine spektakulärsten Fälle als Strafverteidiger“ Rechnung. Verstärkt wird diese Sichtweise, wenn Strafverteidiger ihre Tätigkeit mit Leidenschaft oder gar Arroganz verteidigen: „Ich bin

Anwalt. Die Wahrheit ist mir egal.“¹ Und der SPIEGEL fragte den Strafverteidiger des Kindsmörders Gäfgen, der den Bankierssohn von Metzler entführte und tötete: „Wie kann man nur [...] für einen Mörder kämpfen [...]?“ Freilich weist der dieser Überschrift nachfolgende Text sodann den Weg: „[M]anche Fälle bringen Rechtsanwälte an ihre Grenzen. Aber auch der übelste Verbrecher hat Anspruch auf ein faires Verfahren“.²

III. Bedeutung und Stellung des Verteidigers in der Rechtspflege

Nach § 137 Abs. 1 S. 1 der Strafprozessordnung (StPO) kann der Beschuldigte sich „in jeder Lage des Verfahrens des Beistandes eines Verteidigers bedienen“. Dieses Recht wird verfassungsrechtlich gemäß Art. 2 Abs. 1 i. V. m. Art. 20 Abs. 3 Grundgesetz (GG) abgesichert; es garantiert ein rechtsstaatliches und faires Verfahren (BVerfG NJW 2004, 1305 [1308 f.]; Löwe-Rosenberg StPO/Lüderssen/Jahn, § 137, Rn. 2; MüKo StPO/Thomas/Kämpfer, § 137, Rn. 4). Zudem verankert Art. 6 Abs. 3 lit. c der Europäischen Menschenrechtskonvention (EMRK) das Recht einer jeden angeklagten Person, „sich selbst zu verteidigen, sich durch einen Verteidiger ihrer Wahl verteidigen zu lassen oder, falls ihr die Mittel zur Bezahlung fehlen, unentgeltlich den Beistand eines Verteidigers zu erhalten, wenn dies im Interesse der Rechtspflege erforderlich ist“.

Nach § 1 der Bundesrechtsanwaltsordnung (BRAO) ist der Rechtsanwalt „ein unabhängiges Organ der Rechtspflege“. Gemeint ist damit, dass er nicht allein auf Seiten seines Mandanten steht und lediglich dessen Parteiinteressen vertritt. Vielmehr nimmt der Strafverteidiger auf Grundlage der herrschenden Meinung auch öffentliche Interessen wahr. Denn er hat für eine rechtsstaatliche Strafrechtspflege einzustehen, indem er daran mitwirkt, dass die Verfahrensvorschriften der Strafprozessordnung eingehalten werden und „in einem fairen Verfahren um die materielle Wahrheit gerungen wird“ (Beulke/Swoboda, Rn. 150). Damit befindet sich der Strafverteidiger auch schon in einer „Zwickmühle“, weil er nicht bedingungslos für die Interessen des Mandanten „kämpfen“ darf. In letzter Kon-

¹ Vgl. das Interview mit dem Rechtsanwalt und Strafverteidiger *Jens Rabe*; <https://www.stern.de/panorama/stern-crime/strafrechtler-jens-rabe--ich-bin-anwalt--die-wahrheit-ist-mir-egal--7197174.html> (Stand: 13. Mai 2019).

² Vgl. <https://www.spiegel.de/karriere/strafverteidiger-heuchemer-der-anwalt-von-kindsmoerder-markus-gaefgen-a-918240.html> (Stand: 13. Mai 2019).

sequenz kann damit eine die zulässigen Grenzen überschreitende Strafverteidigung auch den Straftatbestand der (versuchten) Strafvereitelung nach § 258 Strafgesetzbuch (StGB) begründen (Dessecker, GA 2005, 142 ff.; Otto, Jura 1987, 329 ff.). Damit verbunden ist dann ein Ausschluss des Verteidigers von der Mitwirkung im Verfahren nach § 138a Abs. 1 Nr. 3 StPO, wenn er der Strafvereitelung verdächtig ist.

IV. Die Arbeitsweise der Strafverteidigerin Keating

Um die Unschuld ihrer Mandanten zu beweisen, verfolgt Keating regelmäßig ein „three-steps-system“: „Schritt 1: Diskreditiere die Zeugen. Schritt 2: Präsentiere einen neuen Tatverdächtigen. Schritt 3: Wir vergraben die Beweise. Wir füttern die Geschworenen mit derart vielen Informationen, dass sie, wenn sie sich zur Beratung zurückziehen, nur noch ein Gefühl haben; nämlich Zweifel. So kann man mit Mord davonkommen“ (Staffel 1, Folge 1, Min. 15:29). Ihr Motto ist: „Man fragt nicht nach der Wahrheit, man prügelt sie raus und zwar unerbittlich, bis man die Antwort hat, die man will“ (Staffel 1, Folge 4, Min. 31:32).

Im sog. Aspirin-Mörderin-Fall (Staffel 1, Folge 1) wird Keatings Mandantin wegen versuchten Mordes angeklagt. Die Angeklagte arbeitete als zweite Assistentin beim späteren Opfer und war auch dessen Geliebte. Als die Ehefrau des Opfers von der Affäre Kenntnis erlangte, beendete er die Beziehung zur Angeklagten und versetzte sie in die Buchhaltung. Daraufhin soll sie seine Blutdrucktabletten gegen Aspirin ausgetauscht haben, wobei sie gewusst haben soll, dass das spätere Opfer allergisch gegen den darin enthaltenen Wirkstoff ist. Nachdem das Opfer das Aspirin eingenommen hatte, erlitt es einen anaphylaktischen Schock mit der Folge irreversibler Hirnschäden.

Um die Aussage der ersten Assistentin des Opfers abzuschwächen, welche die in Frage stehenden Tabletten am Tattag auf dem Schreibtisch der Angeklagten gesehen haben soll, behauptet einer von Keatings auserwählten Studierenden auf deren Veranlassung bei der Krankenversicherung der Zeugin, dass sie zur rechtlichen Vertretung der Zeugin befugt sei. Hierdurch bringt sie in Erfahrung, dass die Zeugin unter Achromatopsie leidet, sodass es ihr im Prozess infolge ihrer Farbenblindheit nicht möglich ist, die Frage zu beantworten, ob die Tablette die Farbe des Blutdruckmittels (blau)

oder von Aspirin (gelb) hatte (Schritt 1). Um einen Konkurrenten des Opfers als neuen Tatverdächtigen zu präsentieren, wird ein Angestellter der IT-Abteilung durch sexuelle Handlungen „überzeugt“, private E-Mails zu beschaffen, welche für ein Motiv des Konkurrenten herangezogen werden sollen. Trotz der Kenntnis, dass diese E-Mails illegal beschafft wurden und nicht Teil der Beweisakten sind, verwendet Keating sie im Prozess (Schritt 2). Als ein belastendes Beweismittel auftaucht, welches die Angeklagte beim Kauf eines Aspirinpräparats zeigt, nutzt Keating den Kontakt und ihre Liebesbeziehung zu einem in diesem Fall zuständigen Polizeibeamten. Sie fragt ihn, ob er Kenntnis von Fällen habe, in welchen Videomaterial durch digitale Manipulation verändert wurde. Er antwortet aufgrund der Beziehung zu Keating und des damit verbundenen psychischen Drucks mit „ja“, sodass das Videomaterial als Beweismittel unverwertbar wird und die Mandantin nicht mehr belastet (Schritt 3). Als Folge wird die Angeklagte letztlich freigesprochen.

V. Bewertung einzelner Filmszenen im Spiegel des deutschen Strafrechts

Bevor einzelne Filmszenen näher betrachtet werden, soll zunächst allgemein festgehalten werden, dass die Beurteilung der Zulässigkeit des Verhaltens eines Strafverteidigers in gewisser Weise akzessorisch zu den Rechten des Beschuldigten ist. So versteht es sich von selbst, dass der Verteidiger dem Beschuldigten dazu raten darf, von seinen Rechten Gebrauch zu machen, ohne dass sich der Verteidiger hierbei einer Strafvereitelung nach § 258 StGB schuldig machen würde. Ganz grundsätzlich ist entscheidend, ob sich der Verteidiger an das Prozessrecht hält (BGH NStZ 1999, 188 [189]; Lackner/Kühl, § 258, Rn. 9; Bosch, Jura 2012, 938 [941 f.]; Satzger, Jura 2007, 754 [759]). Umgekehrt darf der Verteidiger nicht zwingend dieselben Handlungen wie der Beschuldigte vornehmen. Ein Recht zur Lüge hat der Verteidiger etwa nicht (BGH NStZ 1999, 188 [189]; Schönke/Schröder/Hecker, § 258 Rn. 19). Insoweit ist zwischen Beratung des Angeklagten und eigenen Vereitelungshandlungen zu unterscheiden.

1. Das Recht auf Schweigen und das Recht zur Lüge | In der Serie weist Keating ihre Mandanten immer wieder darauf hin, vor der Polizei nichts zu sagen oder aber zu lügen und stützt dieses Verhalten auf den 5. Zusatzartikel der Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika von 1791,³ welcher sicherstellt, dass niemand gegen sich selbst aussagen muss (sog. Auskunftsverweigerungsrecht): „Alles, was wir der Polizei erzählen, kann und wird so ausgelegt, dass es nicht uns, sondern dem Staatsanwalt nützt, d. h. im Zweifel sollten Sie Ihren Mund halten“ (Staffel 1, Folge 12, Min. 5:47). Als Beispiel mag etwa ein Fall dienen, in welchem einem Geschwisterpaar vorgeworfen wird, ihre Adoptiveltern – beide Eigentümer eines milliardenschweren Pharmakonzerns – geknebelt, gefoltert und anschließend durch einen Schuss in den Hinterkopf getötet zu haben. Die Tante sah, nachdem sie laute Schreie hörte, wie die Geschwister am Schlafzimmer der Eltern vorbeirannten. Wenige Tage nach Beginn des Verfahrens wurde der Tante jedoch die Kehle durchgeschnitten. Als die Geschwister deshalb von der Polizei vernommen werden, schreitet Keating im letzten Moment ein und erklärt den Geschwistern, dass sie sowohl lügen als auch schweigen dürften (Staffel 2, Folge 2, Min. 2:12).

Ein solches Verhalten ist nach deutschem Recht grundsätzlich nicht zu beanstanden. § 136 Abs. 1 S. 2 StPO bringt das sog. nemo-tenetur-Prinzip zum Ausdruck („nemo tenetur se ipsum accusare“; niemand ist verpflichtet, sich selbst zu belasten). Demnach ist der Beschuldigte vor der Vernehmung „darauf hinzuweisen, dass es ihm nach dem Gesetz freistehe, sich zu der Beschuldigung zu äußern oder nicht zur Sache auszusagen“. Da der Angeklagte beim Schweigen in der Hauptverhandlung von seinem „guten“ Recht Gebrauch macht, dürfen auch im Urteil keine negativen Schlüsse aus seinem Schweigen abgeleitet werden (BGHSt 34, 324 [326]; BGH NStZ 2018, 229; Schneider, Jura 1990, 572 [576]; ders., NStZ 2017, 73 [74]). Im Übrigen trifft den Beschuldigten nicht die Pflicht, die Wahrheit zu sagen (BGHSt 3, 149 [152]; KK StPO/Diemer, § 136, Rn. 20; Rieß, JA 1980, 293 [296]). Die Tatbestände der Falschaussage und des Meineids nach §§ 153, 154 StGB richten sich von vornherein nicht an den Beschuldigten, sondern nur an Zeugen und Sachverständige (Eisele, Rn. 1353; Geppert, Jura 2002, 173 [176]). Selbst wenn andere Personen durch wahrheitswidrige Einlassungen des Beschuldigten zwangsläufig in Verdacht geraten und er sich

³ „No person [...] shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself.“

„unmoralisch“ verhält, macht er sich nicht nach §§ 164 (falsche Verdächtigung), 145d (Vortäuschen einer Straftat), 185 ff. (Beleidigung; üble Nachrede; Verleumdung) StGB strafbar (Eisele, Rn. 1464).

Für den Verteidiger gilt, dass er den Beschuldigten über diese Rechte aufklären darf und sogar muss, mag man dies auch für unmoralisch halten. Er darf ihm also erklären, dass dieser schweigen und leugnen darf und nicht die Wahrheit sagen muss. Erlaubt ist ferner der Rat an den Mandanten, kein Geständnis abzulegen, oder die Bitte an Zeugen, von einem Zeugnisverweigerungsrecht Gebrauch zu machen (BGHSt 10, 393 [393 f.]; BGH NJW 1957, 1808 [1809]; OLG Düsseldorf, NJW 1991, 996). Zulässig ist ferner eine Aufklärung des Mandanten über die Rechtslage mit Hinweis auf die Straflosigkeit einer wahrheitswidrigen Einlassung (OLG Düsseldorf NStZ-RR 1998, 336 [337]). Der Verteidiger Rabe schildert dies in einem Interview wie folgt: „Ich berate ihn: Ich sage, wenn Sie das so und so sagen, würde die Tat nicht nachweisbar sein. Wenn Sie das so sagen, sehe ich große Probleme. Ich habe damit nicht gesagt, was er sagen soll. Der kluge Täter versteht mich dann. Der weniger Schlaue fragt: Herr Rabe, was soll ich denn nun sagen? Dem kann ich dann auch nicht helfen.“⁴ Freilich muss man sehen, dass ein solcher Hinweis gegenüber dem Mandanten bereits wieder an der Grenze des rechtlich Zulässigen liegt.

2. Plädoyer auf Freispruch trotz Kenntnis von der Schuld | Keating weiß häufig, dass ihr Mandant schuldig ist, und dennoch plädiert sie auf Freispruch: „Und nun kommt dein Gewissen ins Spiel, dass dein Mandant schuldig ist, ist dir klar; er hat es dir ja selbst gesagt. Und trotzdem musst du den Geschworenen gegenüberreten und ihnen dreist ins Gesicht lügen. [...] Du belügst dich selbst [...]. Du lügst, du redest dir ein, dass dieser Mandant, von dem du weißt, dass er schuldig ist, nicht schuldig ist. Denn wenn du die Wahrheit an dich heranlassen würdest, wärest du nicht fähig, deine Arbeit zu machen“ (Staffel 1, Folge 14, Min. 16:11).

So wird etwa die Betreiberin eines Sexclubs namens „Utopia Circle“ der fahrlässigen Tötung an einem ihrer Gäste beschuldigt. Sie soll das Opfer während des Geschlechtsaktes – insbesondere durch längeres Würgen – derart gefordert haben, dass es einen Herzstillstand erlitt. Die Mandantin

⁴ Vgl. <https://www.stern.de/panorama/stern-crime/strafrechtler-jens-rabe---ich-bin-anwalt--die-wahrheit-ist-mir-egal--7197174.html> (Stand: 7. Mai 2019).

offenbart Keating, dass sie für den Tod des Opfers verantwortlich sei. Trotz Kenntnis von diesem Sachverhalt plädiert Keating vor Gericht auf Freispruch.

Als Beistand des Beschuldigten bzw. Angeklagten kann und muss der Verteidiger nach deutschem Recht nach dem Grundsatz in dubio pro reo auf Freispruch plädieren, wenn die Beweislage unsicher ist, selbst wenn er weiß, dass sein Mandant die Tat begangen hat (BGHSt 29, 99 [107]; Schönke/Schröder/Hecker, § 258 Rn. 20). Im Übrigen sind die Grenzen aber fließend, sodass jeder Einzelfall einer genaueren Betrachtung bedarf. Der Strafverteidiger unterliegt als unabhängiges Organ der Rechtspflege der Wahrheitspflicht. Er hat sich jeder aktiven Verdunkelung zu enthalten und darf sich unwahre Behauptungen des Beschuldigten nicht zu eigen machen oder an einem Lügengebäude mitwirken (BGH NStZ 1999, 188 [189]; NJW 2000, 2433 [2435]; Schönke/Schröder/Hecker, § 258, Rn. 19; Satzger, Jura 2007, 754 [759]).

3. Einwirkungen auf Zeugen | In einem weiteren Fall lässt Keating nach einem Druckmittel suchen, das einen Zeugen zu einer Aussage zugunsten des Angeklagten veranlassen soll (Staffel 1, Folge 2, Min. 14:28). Beim Durchsuchen des Hausmülls finden sie einen Kassenbeleg für einen Besuch in einem nahegelegenen Stripclub. Infolgedessen wird dem Zeugen in Aussicht gestellt, dass – sofern er nicht vor Gericht zugunsten aussagt – seine Frau von seinem Besuch im Stripclub erfährt. Daher bestätigt der Zeuge die Behauptung des Angeklagten vor Gericht und verschafft ihm so ein Alibi. In einem anderen Fall (Staffel 1, Folge 14, Min. 29:26), in welchem ein Priester einen anderen Priester mit einem Weihrauchgefäß erschlagen hatte, wirkt Keating auf eine Angestellte der Kirche ein, indem sie diese überredet, vor Gericht für den Angeklagten auszusagen. Nur wenn sie dem Angeklagten ein Alibi verschaffe, könne sie mit diesem Mann, den sie liebe, auch zusammen sein. Die Angestellte folgt dem Rat Keatings und behauptet, in der Tatnacht mit dem Angeklagten geschlafen zu haben. In diesem Fall sieht freilich die Moral, da den angeklagten Priester sein schlechtes Gewissen plagt, weshalb er seine Schuld eingesteht.

Nach Maßgabe deutschen Rechts liegt im ersten Fall zunächst eine strafbare Nötigung nach § 240 StGB vor, da der Zeuge mittels Drohung zur Falschaussage gezwungen wurde. Im Übrigen muss man sehen, dass

ein prozessordnungsgemäßes Verhalten, wie das bloße Benennen eines Zeugen durch den Strafverteidiger, grundsätzlich auch dann keine Strafbarkeit begründet, wenn der Zeuge aus eigenem Entschluss (erwartungsgemäß) falsch aussagt (OLG Hamm NStZ 1993, 82 [83]; Schönke/Schröder/Bosch/Schittenhelm, Vorbem. §§ 153 ff. Rn. 36). Anderes gilt nur, wenn durch die Benennung die Aussageperson in eine besondere, dem Prozess nicht mehr eigentümliche (also inadäquate) Gefahr der Falschaussage gebracht wird (BGHSt 14, 229 [230]; 17, 321 [323 f.]) oder ein pflichtwidriges Vorverhalten vorliegt und so die Gefahr der Falschaussage herbeigeführt wird (Heinrich, JuS 1995, 1115 [1120]; Seebode, NStZ 1993, 83 [84]). Dies wäre etwa der Fall, wenn der Zeuge wie im zweiten Beispiel bewusst zu einer falschen Aussage veranlasst wird (BGH NJW 1982, 1600 [1601]; NJW 1983, 2712; BGHSt 46, 53 [55 f.]; Schönke/Schröder/Hecker, § 258, Rn. 19).

4. Einwirkungen auf sachliche Beweismittel | Im Rahmen ihrer Vorlesung lehrt Keating ihre Studenten auch, wie man Zeugen diskreditiert. So lässt sie ihre studentischen Hilfskräfte immer wieder nach Informationen suchen, die das Verfahren „positiv“ beeinflussen können. Es kommt daher wiederholt zum Einbringen nicht erlaubter Beweismittel oder solcher, die nicht explizit als Gegenstand des Strafverfahrens respektive der Beweisaufnahme benannt worden sind (vgl. etwa Staffel 1, Folge 2, Min. 13:31; Staffel 1, Folge 13, Min. 29:10). In einem Fall, in welchem der Ehemann an der Tötung seiner kranken Ehefrau durch pharmazeutische Substanzen mitwirkte, riet sie dem Ehemann, die Krankenschwester, die seine Ehefrau pflegte und zugleich Hauptzeugin war, dazu zu veranlassen, Blutproben auszutauschen, um einen positiven Nachweis des in den Tabletten enthaltenen Wirkstoffes zu verhindern.

Die deutsche Rechtslage ist insoweit klar. Es ist zwischen Handlungen des Beschuldigten und Handlungen des Strafverteidigers zu unterscheiden. Die Vernichtung von Beweismitteln oder die Spurenverwischung durch den Täter selbst ist nicht strafbar, da dieser den Tatbestand der Strafvereitelung nach § 258 StGB gar nicht verwirklichen kann. Der Verteidiger darf hingegen an der Verfälschung oder Vernichtung von Beweisquellen nicht aktiv mitwirken (BGHSt 38, 345 [348]), da er sich sonst wegen Strafvereitelung nach § 258 StGB strafbar macht.

5. Beschaffung rechtswidrig erlangter Beweismittel | In einem anderen Fall soll nach dem gerichtsmedizinischen Bericht die Ehefrau im Bett von ihrem Ehemann mit einem hinter seinem Rücken versteckten Jagdmesser getötet worden sein (Staffel 1, Folge 2). Die beste Freundin des Opfers sagte aus, dass sich ihre aus reichem Elternhaus stammende Freundin von ihrem Ehemann trennen wollte, was den Angeklagten nach dem geschlossenen Ehevertrag jedoch um sein Erbe gebracht hätte und ihm damit ein klares Mordmotiv verschafft habe. Um die Zeugin zu diskreditieren, hackt sich einer der auserwählten Studierenden Keatings in den Computer dieser Freundin, um darauf gespeicherte Dokumente als Beweismittel zu verwenden und ihre Behauptung zu entkräften. In einem anderen Fall (Staffel 1, Folge 4) geht einer der auserwählten Studenten eine sexuelle Beziehung mit einem Angestellten der Mandantin ein, um heimlich ein Aufnahmegerät zu installieren und das gesprochene Wort zum Beweis aufzuzeichnen.

Hier ist zu sehen, dass die heimliche Aufzeichnung des gesprochenen Wortes und das Eindringen in ein geschütztes Computersystem nach §§ 201, 202a StGB strafbar sind. Nur ausnahmsweise kann eine solche Handlung durch rechtfertigenden Notstand nach § 34 StGB gerechtfertigt sein, wenn sich ein zu Unrecht Beschuldigter – was im Beispiel nicht der Fall ist – nur durch die Aufnahme privater Äußerungen eines falschen Belastungszeugen wirksam verteidigen kann (Schönke/Schröder/Eisele, § 201 Rn. 31b). Für die Verwertung solcher Beweismittel lässt sich sagen, dass diese (nur) in der Hauptverhandlung abgespielt und als Beweismittel verwendet werden dürfen, wenn sie befugt hergestellt worden sind (KG JR 1981, 254 [255]).

6. Verdächtigung anderer Personen | Um Straffreiheit für eine Mandantin zu erzielen, lenkt Keating den Tatverdacht im bereits genannten „Utopia Circle“-Fall (Staffel 2, Folge 3, Min. 26:40) auf die Ehefrau des Verstorbenen, da diese erfahren habe, dass ihr Ehemann sie betrüge. Keating wirft der Ehefrau vor, dass sie ihrem Mann aus Eifersucht und getrieben von Rache eine Tablette Nitroglycerin verabreicht habe, welche in Verbindung mit dem zuvor eingenommenen Viagra zum Herzstillstand geführt habe. In einem anderen Fall (Staffel 2, Folge 1) lenkt Keating den Tatverdacht auf ihren eigenen Geliebten, um hierdurch zu vertuschen, dass die von ihr auserwählten Studierenden an dem Mord ihres Ehemanns verantwortlich

sind. Dieser hatte seinerseits eine Affäre mit einer seiner Studentinnen und gab ihre Ermordung in Auftrag, nachdem sich herausstellte, dass sie schwanger ist. Keating beschuldigt ihren Geliebten, ihren Ehemann aus Eifersucht und aus krankhafter Liebe getötet zu haben und überträgt zu diesem Zweck zudem Fingerabdrücke auf den Ehering ihres Ehemanns, um den Tatverdacht hierdurch zu verstärken und ihre Mitarbeiter zu decken.

Der Angeklagte selbst muss grundsätzlich nicht die Wahrheit sagen.⁵ Anderes gilt für den Strafverteidiger. Als Organ der Rechtspflege besitzt er kein Recht zur Lüge, sodass er sich ggf. nach §§ 164 (falsche Verdächtigung), 145d (Vortäuschen einer Straftat), 185 ff. (Beleidigung; üble Nachrede; Verleumdung) StGB strafbar machen kann.

VI. Schluss

Die Serie *How to get away with murder* wirft Fragen nach den Grenzen der Strafverteidigung auf, die auch in Deutschland eine erhebliche Rolle spielen. Soweit lediglich über bestehende Rechte des Beschuldigten bzw. Angeklagten aufgeklärt wird und sich der Strafverteidiger in den Grenzen des Strafprozessrechts hält, ist dies zulässig. Anders als der Beschuldigte bzw. Angeklagte selbst darf er jedoch nicht an aktiven Verdunkelungsmaßnahmen mitwirken. Insoweit verhält er sich nicht nur berufsrechtlich oder strafprozessual nicht ordnungsgemäß, sondern kann sich insbesondere wegen Strafvereitelung strafbar machen.

So klar die rechtliche Bewertung bestimmter Verhaltensweisen im Einzelfall auch sein mag, unter ethisch-moralischen Gesichtspunkten offenbart sich ein mitunter nur schwer auflösbares Spannungsverhältnis zwischen dem Gerechtigkeitsempfinden des Bürgers und der Aufgabe des Rechtsstaates, die Interessen der Parteien in einen angemessenen Ausgleich zu bringen. Die Herausforderung, vor der insbesondere die Justiz in diesem Zusammenhang steht, liegt insoweit in der grundlegenden Entscheidung eines jeden Rechtssystems begründet, ob der Begriff der „Gerechtigkeit“ von seinem Ergebnis (Ziel) oder aber von dem ihm zugrundeliegenden Verfahren der Rechtsfindung (Weg) her gedacht und definiert wird. Während die moralisch-intuitiven Wertvorstellungen einer Vielzahl von Men-

⁵ Vgl. oben V. 1.

schen von einem Wahrheitsstreben getragen sind, stellt nicht nur das deutsche Rechtssystem, sondern auch die gesamteuropäische Werteordnung in Form der EMRK das rechtliche Verfahren hin zur Ermittlung der „Wahrheit“ in den Fokus.⁶ Dies mag dann dazu führen, dass etwa die Lüge den Anforderungen des Verfahrens nicht widerspricht, zugleich aber der Täter nicht verurteilt werden kann, obgleich er die Tat begangen hat.

⁶ Vgl. oben III.

Literaturverzeichnis

- BEULKE/SWOBODA 2018:** Werner Beulke/ Sabine Swoboda, Strafprozessrecht. 14. Auflage (Heidelberg 2018).
- BOSCH 2012:** Nikolaus Bosch, Die Rechtsstellung des Strafverteidigers. In: Jura 2012, 938–946.
- DESSECKER 2005:** Axel Dessecker, Strafvereitelung und Strafverteidigung: ein lösbarer Konflikt? In: GA 2005, 142–154.
- EISELE 2017:** Jörg Eisele, Strafrecht Besonderer Teil – 1: Straftaten gegen die Person und die Allgemeinheit. 4. Auflage (Stuttgart 2017).
- GEPPERT 2002:** Klaus Geppert, Grundfragen zu den Aussagedelikten (§§ 153ff. StGB). In: Jura 2002, 173–181.
- HANNICH 2019:** Rolf Hannich, Karlsruher Kommentar zur Strafprozessordnung. 8. Auflage (München 2019).
- HEINRICH 1995:** Bernd Heinrich, Die strafrechtliche Beteiligung des Angeklagten an falschen Zeugenaussagen. In: JuS 1995, 1115–1121.
- KAFKA 1990:** Franz Kafka, Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift (Stuttgart 1990).
- KNAUER/KUDLICH/SCHNEIDER 2014:** Christoph Knauer/ Hans Kudlich/ Hartmut Schneider, Münchner Kommentar zur Strafprozessordnung. Bd. 1, 1. Auflage (München 2014).
- LACKNER/KÜHL 2018:** Karl Lackner/ Kristian Kühl, Strafgesetzbuch. 29. Auflage (München 2018).
- LÖWE/ROSENBERG/ERB 2007:** Ewald Löwe / Werner Rosenberg/ Volker Erb, Die Strafprozessordnung und das Gerichtsverfassungsgesetz. Bd. 4, 26. Auflage (Berlin 2007).
- MÜLLER-DIETZ 2008:** Heinz Müller-Dietz, Zum Bild des Strafverteidigers in der modernen Literatur. In: Ulrich Sieber/ Gerhard Dannecker, Strafrecht und Wirtschaftsrecht; Festschrift für Klaus Tiedemann zum 70. Geburtstag (Köln; München 2008), 1271–1288.
- OTTO 1987:** Harro Otto, Strafvereitelung durch Verteidigerverhalten. In: Jura 1987, 329–331.

- RIEB 1980:** Peter Rieß, Die Vernehmung des Beschuldigten im Strafprozeß. In: JA 1980, 293–301.
- SATZGER 2007:** Helmut Satzger, Grundprobleme der Strafvereitelung (§ 258 StGB). In: Jura 2007, 754–763.
- SCHNEIDER 1990:** Hartmut Schneider, Die strafprozessuale Beweiswürdigung des Schweigens von Beschuldigten und angehörigern Zeugen. Jura 1990, 572–582.
- SCHNEIDER 2017:** Hartmut Schneider, Zur strafprozessualen Verwertbarkeit des Schweigens von Beschuldigten. In: NStZ 2017, 73–77.
- SCHÖNKE/SCHRÖDER 2019:** Adolf Schönke/ Horst Schröder, Strafgesetzbuch. 30. Auflage (München 2019).
- SEEBODE 1993:** Manfred Seebode, Begeht Beihilfe durch Unterlassen, wer einen Entlastungszeugen im Strafverfahren benennt und zu dessen Falschaussage schweigt? In: NStZ 1993, 83–85.
- STAWSKI/EISELE 2018:** Dominik Stawski/ Ingrid Eisele, Ich bin Anwalt. Die Wahrheit ist mir egal. Abrufbar unter: <https://www.stern.de/paparazzo/stern-crime/strafrechtler-jens-rabe---ich-bin-anwalt--die-wahrheit-ist-mir-egal--7197174.html> (Stand 13.05.2019).
- STEHR 2013:** Christoph Stehr, Wie kann man nur für einen Mörder kämpfen, Herr Heuchemer?. Abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/karriere/strafverteidiger-heuchemer-der-anwalt-von-kindsmoerder-markus-gaefgen-a-918240.html> (Stand 13.05.019).
- STERZENBACH 1997:** Sterzenbach Georg, Streitroß und Bettungeheuer – zum Advokatenbild Franz Kafka. In: NJW 1997, 1124–1129.

Autor:innen

Marius Albiez, Diplom-Geoökologe, ist am Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse am Karlsruher Institut für Technologie (KIT) tätig. Dort beschäftigt er sich vor allem mit Fragen der transdisziplinären Nachhaltigkeitsforschung. Seine Schwerpunkte liegen in den Feldern: Reallaborforschung, nachhaltige Energiewende, transdisziplinäre Wissenschaft und Bildung für Nachhaltige Entwicklung.

Dr. Cordula Brand, Philosophin, ist Geschäftsführerin und wissenschaftliche Koordinatorin des Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Sie forscht u. a. zum Verhältnis von Moralphysikologie und normativer Ethik, zu Theorien personaler Identität und Intersubjektivität sowie zur Vermittlung ethischer Kompetenzen in Studium und Beruf.

Prof. Dr. Jörg Eisele ist Inhaber des Lehrstuhls für Deutsches und Europäisches Straf- und Strafprozessrecht, Wirtschaftsstrafrecht und Computerstrafrecht an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im EU-Strafrecht, Unternehmensstrafrecht, Sexualstrafrecht sowie Informations- und Medienstrafrecht.

Dr. Daniel Frank studierte Philosophie sowie Biologie und war anschließend mehrere Jahre im Bereich der Technikfolgenabschätzung tätig. Derzeit forscht und lehrt er als Mitarbeiter am Lehrstuhl für Ethik, Theorie und Geschichte der Biowissenschaften an der Universität Tübingen. Seine Arbeitsschwerpunkte sind dort Ethik und Wissenschaftsphilosophie der Biowissenschaften, Anthropologie und Naturphilosophie.

Dr. Florian Heusinger von Waldegge unterrichtet die Fächer Ethik und Geschichte mit Gemeinschaftskunde an der Max-Eyth-Schule Stuttgart. Seine Arbeits- und Interessenschwerpunkte liegen in der Philosophiedidaktik, der Philosophie der Bildung und Erziehung, der Ethik sowie der Technik- und Sozialphilosophie.

Dr. Wulf Loh ist akademischer Rat am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen und leitet dort ethisch-gesellschaftliche Forschungsvorhaben in verschiedenen interdisziplinären Technikentwicklungsprojekten. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Technikethik (Medien- und Datenethik, KI-Ethik, Robotik), der Sozialphilosophie (Kritische Theorie, Praxistheorie, Sozialontologie) sowie der Politischen Philosophie (Demokratie, digitale Öffentlichkeiten, Legitimität).

Dr. theol. Dr. rer. soc. Ralf Lutz, Theologe und Psychologe, Leiter eines DFG-Forschungsprojekts zur Bedeutung der Emotionen für die Handlungsmotivation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Tübingen. Arbeitsschwerpunkte sind u. a. Grundlegungsfragen philosophischer und theologischer Ethik, Moralpsychologie und Fragen der Bio- und Medizinethik.

Dr. Lilian Marx-Stölting, Biologin und Bioethikerin, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der interdisziplinären Arbeitsgruppe Gentechnologiebericht der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) und bearbeitet biologische, wissenschaftstheoretische und ethische Aspekte der Gentechnologien.

Dr. Simon Meisch, Ethiker und Politikwissenschaftler, forscht am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen und ist dort für die Koordination der interdisziplinären Ethiklehre zuständig. Seine Forschungsschwerpunkte sind u. a. Ansätze und Methoden der anwendungsorientierten Ethik (insbesondere der Wasserethik), Ethikdidaktik und die Environmental Humanities.

Prof. Dr. Albrecht Müller war bis 2018 Professor an der Hochschule für Wirtschaft und Umwelt Nürtingen-Geislingen. Seine Lehr- und Forschungsthemen umfassten Umweltethik, Planungsethik, Wirtschaftsethik, Partizipation und Mediation. Er ist assoziiertes Mitglied des Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Derzeit befasst er sich mit Flächenverbrauch.

Dr. Uta Müller, Philosophin, forscht am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen und leitet dort den Arbeitsbereich „Ethik und Bildung“. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen u. a. in Grundfragen der angewandten Ethik mit besonderer Berücksichtigung wissenschaftsethischer Fragestellungen.

Rasim Mustafi ist studentischer Mitarbeiter am Lehrstuhl für Deutsches und Europäisches Straf- und Strafprozessrecht, Wirtschaftsstrafrecht und Computerstrafrecht an der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Laura Schelenz ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften (IZEW) an der Universität Tübingen. Sie beschäftigt sich mit Diversität, Künstlicher Intelligenz, Technikdesign und Schwarzen Feminismen. In ihrer interdisziplinär ausgerichteten Promotion (American Studies, Universität Tübingen) entwickelt sie derzeit ein Framework für „diversitätssensible Technik“.

Hannah Schickl (Erstes Staatsexamen Philosophie/Ethik), analytische Philosophin, forscht aktuell an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und koordiniert dort die interdisziplinäre Arbeitsgruppe Gentechnologiebericht. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Bioethik (insbesondere Stammzellforschung, Reproduktionsmedizin, Tierethik).

Kerstin Schopp, Biologin und Afrikawissenschaftlerin, forscht und promoviert am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (Verständnisse) nachhaltige(r) Landnutzung tansanischer Kleinbauern/-bäuerinnen, Nachhaltige Entwicklung und (Neo-) Kolonialismen.

Dr. Luzia Sievi, Politikwissenschaftlerin, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen, wo sie zu Populismus und Desinformationskampagnen forscht. Sie promovierte an der Universität Freiburg zu Demokratietheorien und Poststrukturalismus und lehrte in Tübingen und Göttingen.

Dr. Marcel Vondermaßen, Ethiker und Politikwissenschaftler, ist stellvertretender Geschäftsführer und wissenschaftlicher Koordinator des Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Seine Forschungsschwerpunkte sind u. a. Ethik und Führung, Anerkennungstheorie, Konzepte von Identität und Feministische Theorie.

Dr. Svenja Wiertz, Philosophin und Ethikerin, arbeitet am Institut für Ethik und Geschichte der Medizin der Universität Freiburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Ethik persönlicher und interpersonaler Beziehungen, in der angewandten Ethik, insbesondere im Kontext von Medizin und Pflege, sowie im Bereich der Digitalisierung, Datennutzung und Mensch-Maschinen-Interaktion.

Ethik in Serie. **Staffel 2**

Fernsehserien sind zunehmend zu Erzählformaten geworden, die die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen anstoßen und prägen. Dabei entwickeln sie sich immer mehr zu Erzählungen über die Gesellschaften, in denen wir (nicht) leben wollen. Serien bilden moralische Systeme und Konflikte jedoch nicht einfach nur ab, sondern gestalten sie und steuern damit auch die ethische Auseinandersetzung. Moralische Fragen stellen sich entsprechend sowohl zu den Wertsystemen und moralischen Konflikten, auf die das Publikum in den verschiedenen Settings trifft, wie auch zu deren ästhetischer Gestaltung. Die anwendungsorientierte Ethik interessiert sich somit sowohl für die Inhalte als auch die Form von Fernsehserien. So verstanden wird die Ethik zu einer Partnerin der Medienbildung, eine Rolle, die im vorliegenden Band aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird.

